



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA APPLICATA (FISPPA)

DOTTORATO DI RICERCA IN: FILOSOFIA

INDIRIZZO: UNICO

CICLO: XXVII

**IL CONCETTO DI MEDIUM ARTISTICO:
RICHARD WOLLHEIM INTERPRETE DI LUDWIG WITTGENSTEIN**

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa Francesca Menegoni

Supervisore: Ch.mo Prof. Gabriele Tomasi

Dottorando: Andrea Maistrello

INDICE

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

PARTE PRIMA

I.	L'ESTETICA E WITTGENSTEIN, "ESTETICA" IN WITTGENSTEIN	p.11
	1. Perspicuità	p.25
	2. Quanti Wittgenstein in estetica?	p.45
II.	<i>KULTUR E ZIVILISATION: LO SFONDO CULTURALE DELL'ESTETICA DI WITTGENSTEIN</i>	p.72
	1. Le <i>Lezioni</i> degli anni Trenta	p.95
	2. Reazioni primitive	p.107
III.	ESPRESSIONE, INTRANSITIVITÀ, REGOLE	p.125
	1. Cecità e visione	p.135
	2. «Non mi ci raccapezzo»	p.147
	3. Regole e sensibilità	p.158

PARTE SECONDA

I.	L'EREDITÀ ESTETICA DI WITTGENSTEIN: IL PENSIERO DI RICHARD WOLLHEIM	p.185
	1. L'elaborazione del concetto di medium artistico	p.198
	2. Il medium artistico nella riflessione di Stanley Cavell	p.209
	3. Clement Greenberg e Michael Fried	p.218
	4. Cavell, Wollheim e il Modernismo	p.228
II.	IL SIGNIFICATO DEL MEDIUM ARTISTICO PER LA FILOSOFIA DELL'ARTE: <i>ART AND ITS OBJECTS</i>	p.239
	1. La teoria ideale dell'arte	p.239
	2. La due critiche alla teoria ideale	p.244
	3. Arte e «forma di vita»	p.255
	4. Prima implicazione: medium artistico e intenzione	p.259
	5. Intenzione e "impulso artistico": «riparazione» e «oggetto totale»	p.262

III. MEDIUM ARTISTICO E QUESTIONI ONTOLOGICHE (E METAONTOLOGICHE)

p.274

1. Normatività del concetto di “arte” e “teoria dell’artista” p.289
2. La seconda implicazione: l’intenzione artistica come «intersezione di intenzioni» p.298
3. Excursus: la resa dei conti con Danto e Goodman p.324

Conclusion p.340

Appendice p.355

Bibliografia p.360

INTRODUZIONE

Il lavoro ha sostanzialmente due scopi interconnessi. In primo luogo intende indagare la nozione di *medium artistico* e il ruolo che esso riveste nell'ambito dell'estetica analitica, un argomento poco frequentato (sebbene ben riconosciuto) tra gli estetologi di matrice analitica. Attraverso l'esame di tale nozione si ricostruisce, in secondo luogo, il profilo di una delle personalità più importanti di quell'area, Richard Wollheim («the greatest aesthetician of his generation», secondo Malcolm Budd).¹ Il presente lavoro, quindi, prova a dare un'immagine della complessità del pensiero di Wollheim attraverso una lettura in filigrana dell'impiego del concetto di *medium artistico* quale tessera fondamentale, sebbene in larga parte non del tutto esplicita, della costruzione della propria estetica. Infatti, alla domanda «che cos'è l'arte?», Wollheim rimanda alla possibile area di congiunzione dei singoli media artistici fin dall'esordio della sua prima opera in volume, *Art and its objects* (1968). Un concetto, questo, che entra nell'estetica wollheimiana attraverso la mediazione e la meditazione delle riflessioni di altri attori, come Ernst Gombrich, Stuart Hampshire e – soprattutto – Stanley Cavell (che a sua volta sviluppa intuizioni di Clement Greenberg e Michael Fried, quest'ultimo già allievo di Wollheim a Londra). Vi è un *fil rouge* wittgensteiniano in questa genealogia, e il lavoro si preoccupa, dopo un'attenta esplorazione dell'«estetica» dello stesso Wittgenstein, di stabilire con puntualità quali sono i rimandi al corpus di quest'ultimo nell'opera di Wollheim, sia quelli espliciti (intransitività, esprissivismo, radicamento nella cultura e – più rapidamente, vista la mole di contributi in merito – vedere-come) sia quelli impliciti (la riflessione sui concetti dai confini sfumati, l'argomento sul linguaggio privato, le considerazioni sul seguire una regola). Wollheim infatti è tra quei filosofi su cui più saldamente il pensiero di Wittgenstein si è depositato, e il riflesso più palese di questo influsso si trova nell'identificazione, in *Art and Its Objects*, di arte e *forma di vita* che mira a mettere in luce come un medium espressivo – e l'arte ad esso relativa – similmente al linguaggio, possa sorgere solo quando è integrato ad un contesto culturale consolidato, appunto ad una *forma di vita* («parlare un linguaggio fa parte di un'attività, o di una forma di vita», avverte Wittgenstein al §23 delle *Ricerche Filosofiche*). Questo concetto non è il primo né l'unico che Wollheim mette a frutto in campo estetico a partire dall'opera di Wittgenstein: lo studio intende mostrare come l'eredità wittgensteiniana abbia avuto un'influenza duratura e decisiva (anche se spesso sommersa) sull'estetica di Wollheim,

¹ Budd [2005], p.245.

che trova riflessi visibili e permanenti oltre che nell'idea stessa di medium artistico, anche negli ambiti – ad essa connessi – dell'intenzione artistica e, in senso più ampio, in campo ontologico. Il lavoro, quindi, attraverso il caso di studio fornito dal concetto di medium artistico, ricostruisce una vicenda della filosofia analitica dell'arte, ovvero come il pensiero di Wittgenstein abbia informato un'ampia corrente dell'estetica angloamericana che trova in Richard Wollheim uno dei suoi rappresentanti più emblematici.

Più nel dettaglio, il lavoro consta di due parti. La prima prende in esame l'"estetica" di Wittgenstein e rileva, *nel primo capitolo della prima parte*, una paradossale oscillazione interna alla ricezione critica: da interesse marginale e sostanzialmente confinato alla sua vicenda biografica e al retroterra culturale in cui avviene la formazione del suo pensiero, la letteratura secondaria ha cominciato ad attirare l'attenzione sul ruolo di modello dell'estetica per la stessa filosofia. Percepire somiglianze, proporre analogie, cogliere differenze, notare l'aspetto, vedere-come, riconoscere nel proprio modo di sentire la fisionomia e il volto dell'errore depositato nei trabocchetti grammaticali del linguaggio sono infatti parte, parte *estetica*, determinante di tutto quell'insieme di attività logico-cognitive sottese a quella *Übersichtlichkeit*, a quella rappresentazione perspicua di fatti linguistici – il centro di gravità metodologico della riflessione del Wittgenstein maturo – che sono così descritti in modo da manifestare chiaramente e in modo convincente la loro grammatica profonda. Wittgenstein infatti parla frequentemente degli inganni del linguaggio, del fatto che la grammatica superficiale del linguaggio induca fraintendimenti (primo fra tutti che ogni espressione sensata si riferisca o designi un'entità extralinguistica e che derivi da essa il suo significato), del fatto che il linguaggio abbia pronte per tutti le stesse trappole, che quasi *forzi* certi percorsi intellettuali. A tale forza del linguaggio Wittgenstein contrappone la forza terapeutica della presentazione perspicua, che permette di liberarsi dalle illusioni e dalle allucinazioni di senso innescate dal linguaggio, *per mezzo del linguaggio stesso*. In tale prospettiva, l'estetica – con il procedere che le è tipico e che si esplica nel chiedere e dare ragioni (le quali prendono la forma di ulteriori delucidazioni e descrizioni) – diviene una sorta di paradigma per la filosofia, che, in questo modo, è in grado di conservare intelligibilità e razionalità al di là del modello causalistico-scientifico (un'esigenza che attraversa tutte le stagioni del pensiero di Wittgenstein). Sullo sfondo, quindi, della funzione metodologica generale assegnata all'estetica ora accennata – di certo pertinente in forma esplicita al Wittgenstein maturo ma di cui si prova a ricostruire una parziale "preistoria" anche all'interno delle prime opere –, la

trattazione si volge ai contenuti specifici rinvenibili nel pensiero di Wittgenstein relativi all'arte e all'estetica e si esamina la tenebilità della tesi – usuale nella letteratura secondaria – di distinguere *più* fasi del suo pensiero anche in materia estetica. In tal senso si affronta il nucleo delle considerazioni relative al Wittgenstein del *Tractatus* e dei *Quaderni* che gira attorno alla tesi dell'unità di etica ed estetica, al concetto di espressione e alla visione *sub specie aeternitatis*. Cuore di questa concezione è il pervenimento di un punto di vista *sub specie aeternitatis*, in cui si vede qualcosa (l'opera d'arte o un elemento naturale) «con tutto lo spazio logico»,² nell'insieme di quanto è possibile, impossibile e necessario rispetto ad essa, quasi “strappandolo” al flusso del resto delle cose, liberandolo – verrebbe da dire – dalle «maglie [della] catena» in cui gli oggetti sono interconnessi nello stato di cose (*T*, 2.03). Vedere qualcosa come distinto e svincolato dal nesso usuale con le altre cose, in tutto il suo spazio logico, offre l'occasione di guardare al mondo non come alla totalità dei fatti, ma come all'insieme delle possibilità che ci sono *in quanto* ci sono, colmi di «stupore per il fatto che qualcosa esista», «che v'è ciò che v'è».³ Di particolare rilievo per la proposta della presente trattazione – che non mira a obliterare le innegabili e profonde diversità nel trattare il tema tra ciò che è ormai invalso etichettare come “primo” e “secondo” Wittgenstein, ma ad attenuarle e a considerarle come differenti, e tuttavia non incompatibili, cambi d'accento – è l'annotazione, quasi di congiuntura, che assegna all'opera d'arte la capacità di “costringere” alla prospettiva “giusta”. Se in precedenza, nelle scarse e icastiche affermazioni tractariane, l'attenzione di Wittgenstein è rivolta alla possibilità di pervenire ad un punto di vista *sub specie aeternitatis* – innanzitutto come esemplificazione dell'ingresso all'universo dei valori – ora, conformemente al riorientamento delle proprie concezioni filosofiche, la “prospettiva giusta” risulta dall'incontro diretto con le opere, dalle reazioni estetiche che esse suscitano, dalla relazione interna tra “espressione” e “contenuto” – qui usati esclusivamente come *façons de parler*, dal momento che Wittgenstein nega che una simile distinzione sia effettivamente tracciabile. L'enfasi si sposta da quanto un'opera d'arte è in grado di mostrare ad un attento esame di come essa riesca a indurre alla «prospettiva giusta», il che si ritraduce in uno spostamento d'interesse verso le effettive pratiche estetiche vigenti in una cultura. Preliminarmente, però, *nel secondo capitolo della prima parte*, l'attenzione è posta sullo sfondo culturale dell'estetica – e più in generale della filosofia – di Wittgenstein, a partire dalla contrapposizione *Kultur/Zivilisation* così vivida nelle

² *TB*, 7 ottobre 1916; per la disambiguazione delle abbreviazioni si rimanda alla bibliografia.

³ *WCV*, p.55; *TB*, 20 ottobre 1916.

annotazioni radunate in ciò che ha preso il nome di *Vermischte Bemerkungen*. Si tratteggiano quindi gli elementi distintivi di tale polarizzazione, nonché la sua probabile origine spengleriana: mentre la *Kultur* è espressione autentica dei valori istintivi e naturali sia dell'individuo che di un popolo (termine che per Wittgenstein va spogliato di ogni connotazione nazionalistica), ha carattere spirituale ed è organica, la *Zivilisation* designa un insieme di norme e valori esteriori e convenzionali, si manifesta nella rilevanza assegnata all'accrescimento scientifico-tecnologico ed è artificiosa, meccanica e irrigidita. Nonostante i gusti nostalgici e il conservatorismo culturale di Wittgenstein, questa antinomia non prende mai la forma di una filosofia della cultura (o della storia) sistematica, semmai serve ad illuminare, per contrasto, alcuni aspetti su cui intende indirizzare lo sguardo. A cominciare, innanzitutto, dal profondo radicamento dell'apprezzamento estetico nel contesto culturale di un periodo e, quindi, dal suo carattere storico: non ci si deve lasciare ingannare, allora, dal fatto (linguistico) che certe parole, certi aggettivi e certe esclamazioni ricorrono con frequenza (come "Bello!") in presenza di un'opera d'arte, perché in quanto interiezioni, queste espressioni in realtà hanno «scarsissima importanza», dal momento che «nelle diverse età si gioca un gioco del tutto diverso».⁴ Tuttavia, queste riflessioni non escludono del tutto né il ruolo che l'impiego di "bello" e "meraviglioso" può avere nei giudizi estetici genuini (non solo, quindi, come mere sostituzioni di reazioni alquanto primitive che si ritrovano spesso in chi manca di una vera e propria comprensione dell'arte), né, tantomeno, la bellezza – e l'esperienza di stupore che reca con sé – come fine dell'arte, quando essa si presenta come "prodigio" o "miracolo" (*Wunder*) – e quest'idea pare accreditare ulteriormente una sostanziale continuità dell'estetica wittgensteiniana al mutare delle sue stagioni filosofiche. Questa apparente ambiguità si scioglie concentrandosi su ciò che è «forse, la cosa più importante in rapporto con l'estetica» e che «si può chiamare reazione estetica»:⁵ un concetto-chiave nelle *Lezioni* del 1938 – ma non solo – poiché permette a Wittgenstein di evitare i fraintendimenti che un'analogia "irresistibile" con il discorso causalistico (in termini di cause fisiologiche o di supposte esperienze mentali accompagnatorie) porta con sé, come la suscettibilità della disciplina (estetica) ad un'indagine scientifica, secondo l'atteggiamento tipico – iperproblematizzante e incline alla frantumazione – dell'epoca di *Zivilisation*. Invece, l'insoddisfazione o l'apprezzamento estetico sono indirizzate ai loro oggetti, non si riducono ad una causa o ad una sensazione generale interiore, e assumono la «forma di

⁴ *LC*, I, §8, p.55; §25, p.63. Con la sigla "*LC*" nel prosieguo ci si riferisce (quasi) esclusivamente alle sole *Lezioni sull'estetica* del 1938.

⁵ *LC*, II, §10, p.71.

una critica».⁶ In questo modo è ulteriormente ribadito il punto centrale delle *Lezioni*, ovvero che «non partiamo da certe parole, ma da certe occasioni o attività»:⁷ partire dal linguaggio farebbe incorrere nel rischio di cercare una “causa interna” al disagio o alla gratificazione, reificandola, con conseguenze disastrose sia per l’estetica che per la filosofia della mente in generale.

È proprio l’insistenza sul carattere reattivo e immediato alle opere che spinge Wittgenstein a parlare di una comprensione di tipo *intransitivo* (in tutto simile al riconoscimento di un volto familiare o di un aspetto), che si serve principalmente di analogie e paragoni in grado di dissipare o attenuare le perplessità estetiche attraverso paragoni e ridescrizioni. In questo senso, nel contesto generale delle relazioni linguistiche ed extralinguistiche con le opere d’arte, si apre la possibilità di indagare, *nel terzo capitolo della prima parte*, la questione delle regole – cruciale per il Wittgenstein maturo – da un’angolatura certamente poco frequentata, quella dell’arte e dell’estetica, come chiave del modo in cui (del *come*) la “prospettiva giusta” è guadagnata. La ricerca si volge quindi al tema delle regole per come è trattato nelle *Lezioni*, dall’enfasi sulla correttezza delle regole artistiche al tema del giudizio estetico (“comprensione”, “correttezza” e “giudizio” sono infatti grammaticalmente collegati), alla relazione tra le opere canoniche (corrette) e le opere straordinarie (i capolavori che fissano nuove regole e, congiuntamente, il loro stesso metro di giudizio), allo statuto plurale delle regole stesse che, secondo le *Lezioni*, non è uniforme (le regole possono essere esplicite, implicite e alcune perfino non del tutto formulabili) ma ugualmente normativo (anche se le regole non formano un sistema e possono richiedere un giudizio esperto), alla sensibilità che è possibile sviluppare per esse (quel «*feeling for the rules*» che si approfondisce con l’esperienza che reca con sé un raffinamento del giudizio e che permette di decidere dei casi lasciati aperti dalle regole stesse). Al centro del discorso estetico si trova quindi l’esperienza diretta dell’opera e il suo carattere individuale, la rilevanza del contesto e l’immersione in canoni culturali consolidati, il ruolo del ragionamento analogico ed esemplificativo nei giudizi estetici e il loro statuto speciale che depone per una visione “immanentista” delle regole, in cui decisiva per garantire correttezza e normatività diviene la nozione di pratica. Questo concetto-chiave non indica solo le semplici regolarità nei comportamenti che conferiscono unità e coerenza ai concetti (la “concordanza nei giudizi”), ma include anche le *abilità* coinvolte nel trattamento dei fenomeni concettualizzati, la preriflessiva e naturale *familiarità* con essi,

⁶ LC, II, §19, p.73.

⁷ LC, I, §6, p.54.

la *sicurezza* che in quei comportamenti si manifesta e, appunto, il *giudizio* che, in quanto partecipi di un'attività, viene esercitato nell'applicare o meno un certo concetto o una certa regola in una particolare occasione. In campo estetico – in una lettura che rende questo dominio realmente pervasivo di una forma di vita – questa linea di pensiero si ritraduce in un'idea di *competenza* estetica come *padronanza* di pratiche estetiche, al di là di quanto queste possano essere completamente formulabili in termini proposizionali. Nel corso della rassegna riguardante le *Lezioni*, la ricerca si serve anche di altri passaggi del *corpus* che permettono di meglio elucidare il significato, la portata e la profondità dell'estetica wittgensteiniana.

La seconda parte collega le precedenti considerazioni estetiche wittgensteiniane – in particolare quelle relative alle regole – al concetto di medium artistico, in particolare alla rilevanza da esso assunta nel pensiero di Richard Wollheim. Seguendo l'evoluzione di questa idea, il lavoro traccia, *nel primo capitolo della seconda parte*, un profilo dell'influenza di Wittgenstein nel percorso estetico di Wollheim, che in molti luoghi cruciali assume come sfondo, spesso implicito o tacito, sia i risultati generali della sua filosofia sia le annotazioni di matrice più spiccatamente estetica. La stessa strategia di cercare la definizione dell'arte nei singoli media artistici, quasi in una loro visione sinottica, invece che dare avvio ad un'indagine unitaria sull'arte, ricalca l'enfasi sull'apprendimento e sul suo contesto centrale anche per il Wittgenstein maturo (in particolare a partire dal *Libro Blu*) a proposito del linguaggio e al suo invito a sdrammatizzare le domande relative all'essenza e i relativi crampi mentali, rimandando all'*habitat* grammaticale in cui la perplessità sorge. La nozione di medium artistico fornita da Cavell (erede – come detto – anche delle idee di Greenberg e Fried) – che distingue il medium artistico dalla mera base fisica dell'opera come un-materiale-in-certe-applicazioni-caratteristiche a cui sono impliciti un certo ambito di trattamento e di risultato e che tiene *grammaticalmente* insieme tutti i prodotti appartenenti a quell'arte – serve a Wollheim per liberare il concetto di *materiale artistico* da una certa invarianza e astrattezza con cui è presentato, in modi diversi, dalle teorie in polemica con le quali la posizione estetica di *Art and Its Objects* è costruita – in particolare contro Croce-Collingwood, ma anche Beardsley, Langer e lo stesso Greenberg. Definendo il medium artistico come un insieme, forse aperto, di materiali il cui uso è stato, in termini molto ampi, codificato e regolato nel senso in cui si è stabilito convenzionalmente, anche se non sempre esplicitamente, quali proprietà del materiale, perché e come debbano essere organizzate affinché contino come artistiche (nella pittura il colore del pigmento conta, non il suo sapore o odore, i segni pittorici devono essere organizzati sulla tela

dall'intenzione dell'artista, almeno fino a un certo grado, ecc.) – la cui delucidazione in questi termini è più tarda ma già ben presente fin dall'inizio della propria riflessione, come si cerca di dimostrare – Wollheim, che sfrutta anche alcune osservazioni di Hampshire e Gombrich e deprivata della drammaticità storica di cui è carico nell'interpretazione generale del modernismo fornita da Cavell, pone l'accento sia sulla dimensione regolativa del medium per l'arte ad esso relativa, sia sul fatto, ancora più cruciale, che medium e arte possono sorgere solo quando sono radicati e integrati nel contesto prassiologico di una cultura umana, nell'insieme complessivo delle attività e dei dintorni dell'agire ad essa pertinenti, poiché l'arte stessa è, appunto, una *forma di vita*. In particolare, è proprio la nozione di medium artistico, si cerca di mostrare *nel secondo capitolo della seconda parte*, che Wollheim mobilita per screditare la teoria ideale dell'arte (che concepisce i prodotti artistici come non mediati e che ritiene non artisticamente necessaria la presentazione di un oggetto pubblicamente condivisibile). Infatti, aggiungendo un tassello importante alla concezione espressivistica wittgensteiniana, Wollheim sostiene che l'elezione di certi processi materiali come media artistici sia connessa alla loro intrinseca imprevedibilità, al fatto che pongano difficoltà che possono essere risolte solo attraverso il confronto vero e proprio con essi, che è proprio ciò che li rende così adatti a veicolare processi espressivi. Più nel dettaglio, per mezzo di un argomento che intrattiene una significativa analogia con quello di Wittgenstein contro il linguaggio privato, Wollheim istituisce un parallelo tra il linguista privato e l'artista privato (nella versione Croce-Collingwood): proprio perché alcuni materiali e processi hanno trovato codificazione e, in senso molto ampio, regolamentazione in un medium pubblico e condivisibile è possibile per un artista *fare arte* – le “intuizioni” crociane non sono concepibili prima di un'arte, del medium che in senso ampio la struttura e la istituisce e dei prodotti artistici, intesi come oggetti fisici *pubblici*, che ne sono il risultato. È il concetto di “arte”, il fatto che le opere siano realizzate come oggetti artistici, che dà ai fenomeni appunto artistici la loro unità: infatti nonostante tale concetto non appaia dai contorni ben definiti ciò non impedisce che possa essere utilizzato (ricordando, forte della lezione di Wittgenstein, «che, in generale, noi non usiamo il linguaggio secondo regole rigorose – né, d'altronde, esso ci è stato insegnato secondo regole rigorose»)⁸. Questa normatività implicita nel concetto e le sue ricadute nell'uso del medium strutturano la stessa intenzionalità artistica, un tema già presente nelle *Lezioni* wittgensteiniane che però Wollheim mette in assoluto rilievo. L'artista infatti opera caratteristicamente all'intersezione di più intenzioni, intenzioni

⁸ LBM, p.37.

che non appartengono tutte alla medesima classe, infatti una o più intenzioni semantiche possono “condensarsi” con una o più intenzioni formali, che riguardano gli aspetti materiali del medium o che sono rivolte a chiosare o a commentare la tradizione di quell’arte – anche in questo caso, concordemente alla posizione espressivista e intransitiva di Wittgenstein in materia, intendendo “forma” e “contenuto” di un’opera come poco più di una *façon de parler*, dal momento che una distinzione accurata non è propriamente rintracciabile. Infatti, se nessuna intenzione artistica è possibile al di fuori e precedentemente da quei processi che si sono già accreditati come media artistici e che ne consentono l’articolazione (così come, riecheggiando le *Ricerche*, «se non ci fosse la tecnica del gioco degli scacchi, non potrei avere l’intenzione di giocare una partita a scacchi»),⁹ così l’intenzione stessa nasce già carica delle preoccupazioni formali e tradizionali tipiche di quelle attività artistiche. A illustrazione di questo punto, la ricerca si volge, *nel terzo e ultimo capitolo della seconda parte*, all’attento esame di un intervento sostanzialmente ignorato dalla letteratura critica, in cui Wollheim, all’interno di un simposio dedicato all’ontologia, dialoga con Nelson Goodman e David Wiggins. Criticando la distinzione goodmaniana tra arti autografiche e allografiche, Wollheim sostiene il proprio credo ontologico (l’“ipotesi dell’oggetto fisico” secondo la quale le opere d’arte sono appunto oggetti fisici, in linea con la proposta “descrittivista” di Peter Strawson, e servendosi del lavoro dello stesso Wiggins in merito alla costituzione materiale) elaborando la nozione di “teoria dell’artista”, ovvero la concezione dell’arte in genere e più specificatamente dell’arte particolare sotto la cui influenza lavora un artista impegnato nel realizzare un’opera. Wollheim sostiene che la “teoria dell’artista” contiene almeno una specificazione criteriale di quale opera si sta compiendo, una specificazione cioè che ha degli effetti estetici, perlomeno in merito al punto in discussione con Goodman, ossia se quell’opera vada intesa come un individuo o un’istanza di un multiplo (quindi una conseguenza in primo luogo mediatica). Ignorare le differenze tra le arti porta, per Wollheim, ad una vera e propria incomprendimento della materia stessa dell’estetica e tale differenza è da spiegare primariamente facendo riferimento ai diversi media di cui le arti si servono. Infatti, la specificazione criteriale contenuta nella teoria dell’artista non può che prendere forma dalla consapevolezza dei media dell’arte, anche quando l’artista voglia violare o azzerare le possibilità offertagli dal medium: anche un’arte che si vuole non-mediatica o intermediatica viene coltivata e sviluppata in un ambiente di consapevolezza mediatica. E questo, per Wollheim, vale anche per i gesti iconoclastici à la Duchamp: anche l’apparente assenza di un intento

⁹ *RF*, §337.

apertamente manipolativo (come nei *readymades*) può essere inteso solo sullo sfondo della storia dell'arte, come la negazione di una tradizione ben radicata che è, in ultima analisi, resa possibile dallo sfondo mediatico e intenzionale che vuole “mettere alla berlina” ma di cui in fondo è parassitaria. Il concetto di “arte” quindi governa implicitamente gli usi legittimati e quelli illegittimi dei media artistici, attraverso la propria stratificazione storica e tradizionale nella forma di vita e al successo e alla convinzione che nella forma di vita quei media hanno riscosso e riscuotono. La “teoria dell'artista”, che si manifesta innanzitutto e perlopiù come specificazione criteriale (che a sua volta si articola, come visto, principalmente in termini mediatici), colloca Wollheim come nota già Wiggins, tra quei filosofi che rifiutano, in campo estetico, argomenti analoghi a quelli sviluppati da Putnam a proposito del riferimento dei termini di genere naturale. Sono gli artisti, attrezzati della loro “teoria” e della loro specificazione criteriale a stabilire il riferimento dei “termini di genere artistico”, a definirlo praticamente con il confronto diretto con il loro medium, senza la necessità di servirsi di una teoria esplicita a riguardo, ma esibendo di volta in volta parte di quella normatività non trasparente che legittima una certa manipolazione della materia, un certo uso del medium. È la coerenza rispetto a queste pratiche e credenze (tacite o esplicite) la via metaontologica seguita da Wollheim per accertare lo statuto ontologico delle opere d'arte, poiché è proprio portando alla luce le assunzioni implicite in queste pratiche e credenze che si può comprendere a che (tipo di) cosa si riferiscono i “termini di genere artistico”. Ciò pone Wollheim tra coloro che anticipano, rispetto al dibattito attuale, le critiche mosse (per esempio da Thomasson e D. Davies) a quei filosofi che ritengono vi possa essere la possibilità di errore nel trattare un'arte tradizionalmente singolare (come la pittura) come tale (è il caso, tra gli altri, di G. Currie). Un breve excursus conclude questa parte della ricerca con un confronto conclusivo in materia ontologica con Danto e Goodman.

Nelle conclusioni si accenna ad alcune rilevanti conseguenze che la difesa della specificità mediatica ha per l'estetica: in particolare (i) nell'ambito del giudizio estetico; (ii) nella formazione e definizione dello stile, pittorico in particolare; ed infine (iii) nell'originalità e nella creatività come elemento imprescindibile dell'impresa artistica.

Nel tracciare un simile percorso, il lavoro si serve di fonti di prima mano (attraverso gli appunti presi nell'ultimo corso introduttivo all'estetica dato da Wollheim), pubblica un documento inedito (il *syllabus* dello stesso corso che riassume in poche cartelle la sua ricerca ultraquarantennale), si serve di materiale di numerose conferenze (convegni e

seminari in Spagna, in Inghilterra e negli Stati Uniti), nel tentativo di delineare un profilo, ancorché parziale, di un tema così intricato e di un filosofo così complesso.

PARTE PRIMA

I. L'ESTETICA E WITTGENSTEIN, "ESTETICA" IN WITTGENSTEIN

La ricezione della filosofia di Ludwig Wittgenstein non ha tradizionalmente considerato i rapsodici scritti riguardanti l'estetica e l'arte molto altro che «deludenti»¹ in quanto contributi specialistici, e meno che mai come un punto di accesso serio e praticabile ai principali problemi sollevati dal suo pensiero. Solo di recente si è cominciato ad esaminare sistematicamente quest'area con un certo interesse. Non che prima di un paio di decenni fa non apparissero articoli al riguardo o che quelle considerazioni fossero rimaste ignorate, tutt'altro: la letteratura secondaria e l'estetica analitica se ne sono occupate direttamente (con articoli dedicati) o indirettamente (anche solo per sottrarsi alle possibili obiezioni che facessero uso di quel particolare stile argomentativo) fin dagli anni '50, e con esiti che hanno costituito l'ossatura della disciplina. Tuttavia, va sottolineato, né i compendi né le maggiori monografie del filosofo si occupavano specificatamente di quanto sembrava esulare dai suoi temi specifici: la relazione tra logica e linguaggio, il significato, lo statuto della filosofia, il rapporto tra grammatica e forma (forme?) di vita. Il resto veniva lasciato alle province della ricostruzione biografica e agli specialisti di settore. Lo stesso Malcolm Budd, uno dei più attenti studiosi del pensiero wittgensteiniano, sosteneva (alla voce "Wittgenstein" di un'importante opera di reference sul tema) che «the lack of an extended treatment of aesthetics in his writings means that an interpretation of the way in which he would have applied his new method of thinking to the philosophy of art must be largely

¹ Il giudizio è di Richard Wollheim, l'altra figura centrale di questa trattazione, il cui impegno a favore di un'estetica di impianto wittgensteiniano, nello spirito e per lungo tempo nella lettera, è stato inesauribile. È opportuno riportarlo interamente: «I have also been deeply influenced by the thought of Freud and Wittgenstein, though their writings specifically on aesthetics are, judged by the high standards that they themselves impose, *disappointing*», in Wollheim [1980], p.241, corsivo aggiunto. Anche Stanley Cavell, che si è a lungo impegnato in un'interpretazione etico-estetica della filosofia wittgensteiniana e la cui riflessione – come si vedrà – ha una notevole influenza sul percorso wollheimiano non sembra assegnare grande importanza a ciò che non è contenuto nelle *Ricerche Filosofiche* (e questo vale sia per la raccolta di von Wright nota come *Pensieri Diversi* che per le *Lezioni sull'Estetica* del 1938: cfr. Cavell [1989], p.31, in cui afferma, a proposito della collazione di von Wright che «Wittgenstein's remarks on so-called cultural matters [...] are primarily of interest because it is Wittgenstein who has made them [ma che] in themselves those observations are on the whole not as interesting as those to be found on these or similar subjects in the pages of [...] Adorno, [...] Arendt, let alone in comparable pages of Kafka or Freud, or those of Nietzsche or Marx, figures of something like Wittgenstein's intellectual distinction and force». Per tale ragione, Cavell insiste nel dire che «by "Wittgenstein's philosophy" or "Wittgenstein's teaching" I will always, and almost always exclusively, mean what is contained in *Philosophical Investigations*»).

speculative»², salvo poi produrne una ricostruzione plausibile – nonostante gli scarni riferimenti testuali – non come filosofia di alcunché, quanto come una completa analisi dei motivi estetici e dei relativi intrecci profondi con la sua riflessione globale.

Tuttavia, come è stato notato³, le maggiori opere di consultazione riguardanti l'autore del *Tractatus* hanno a lungo condiviso una sostanziale indifferenza al soggetto, trascurando ampiamente l'argomento o dedicandovi uno spazio esiguo⁴. Così quelle considerazioni wittgensteiniane sono state lette tradizionalmente secondo due principali e convergenti direttrici: come frutto delle frequentazioni dovute al ricco e stimolante ambiente familiare (la *Wittgenstein's Vienna*⁵, per citarne la straordinariamente suggestiva e celebre descrizione) e, conseguentemente, dell'interesse che lo stesso autore ha coltivato per arti quali la musica, l'architettura o, seppur per breve tempo, la scultura; oppure, una volta riconosciuta l'autonomia e il valore di quelle osservazioni, come corollari comunque marginali al nucleo di questioni principali del suo pensiero – appendici, queste, dipendenti dalle inclinazioni personali e (ancora) dalle vicende biografiche del personaggio, la cui propensione artistica non poteva non avere una qualche ricaduta nella scrittura filosofica. Si tratterebbe quindi di due (non troppo) diversi modi di una strategia esplicativa derubricabile come “biografismo”. Eppure, come detto, la ricaduta esercitata dal pensiero e dallo stile argomentativo di Wittgenstein è stata cruciale, sebbene con modalità non paragonabili con altre aree disciplinari, anche nella formazione della nascente estetica di stampo analitico. Infatti dalla pubblicazione postuma (1953) delle *Ricerche Filosofiche*, l'opera che Wittgenstein aveva intrapreso fin dal 1935, anche l'irreggimentazione del discorso estetico, considerato tra i più vaghi, arbitrari e fuorvianti, è debitrice dell'impostazione e del metodo di quella lezione. È già avvertibile, a testimonianza della circolazione dei manoscritti e delle idee wittgensteiniane prima della loro pubblicazione ufficiale, in quella importante antologia, *Aesthetics and Language*, curata da Elton nel 1954, a cui si

² Budd [1992], p.445. Simili cautele si trovano uniformemente in tutta la letteratura prodotta dallo studioso inglese a proposito: cfr. Budd [1996] p.284, laddove, riferendosi alla seconda filosofia di Wittgenstein e a quanto ad essa si può collegare all'arte e all'estetica, afferma quanto essa tuttavia non sia «worked out in sufficient detail to carry conviction»; e in Budd [2011] p.775, (che riproduce il cap.13 di [2008]) in cui lo studioso avverte che «in his [Wittgenstein] first masterpiece his conception of the nature of the propositions precluded him from saying anything about art [e che] art makes only a rare intrusion into his second. In truth, art did not lie at the centre of his philosophical concerns».

³ Tra i molti, più di recente, cfr. in particolare Arbo, Le Du, Plaud [2012b], p.7; Arielli [2012], p.11; Desideri F., Cometti, J-P. [2013b], p.3.

⁴ Nel *Cambridge Companion to Wittgenstein*, a cura di Sluga e Stern non si trova alcun saggio specifico e il termine “estetica” quasi non ricorre, perfino nel poderoso *The Philosophy of Wittgenstein*, a cura di Canfield, [1986-87], in 15 volumi, gli articoli dedicati esclusivamente all'estetica sono solamente 7. Anche nel principale strumento di reference disponibile in italiano, l'eccellente *Guida a Wittgenstein*, a cura di D. Marconi [1997a], il termine ricorre appena 2 volte (sebbene in nodi cruciali).

⁵ Janik, A., Toulmin, S. [1973].

può far risalire l'atto di nascita dell'interesse analitico per l'estetica⁶, così come è il punto d'avvio del seminale articolo di Weitz del 1956 sulla (impossibilità della) definizione dell'arte. Proprio a proposito dell'impresa definitoria che ha inizio con Weitz – sentita a lungo come la questione più urgente come dimostrano il rilievo e le energie ad essa dedicati⁷ – si può senza dubbio concordare con Velotti nel sottolineare l'attualità del pensiero wittgensteiniano:

dovendo schematizzare, si potrebbe dire con una formula che il problema della definizione dell'arte ha compiuto un'ampia parabola, o un movimento a spirale, che ha Wittgenstein come punto di partenza e come punto di ritorno: da un articolo 'capostipite' di M. Weitz del 1956 – che, facendo perno sulla nozione wittgensteiniana di "somiglianze di famiglia", sosteneva l'indefinibilità di principio dell'arte – attraverso la lunga stagione delle definizioni in termini di condizioni necessarie e sufficienti [...] si è arrivati, col nuovo secolo, a tentativi di definizioni prevalentemente "indebolite", o meglio di caratterizzazioni non definitorie che possono essere fatte risalire ancora una volta a Wittgenstein.⁸

È opportuno notare, a testimonianza della marginalità dell'"estetica" wittgensteiniana che nei casi in questione si è trattato non tanto di riferimenti precisi a quelle (promettenti, anche se sporadiche) parti dell'opera pubblicata in relazione diretta con argomenti di natura estetica o artistica (che pure erano presenti⁹), ma di un utilizzo di alcune "moralì" generali applicati ai problemi di turno. Saranno proprio Stanley Cavell [1969] e, in modo più sistematico – seppur con la cautela riportata in precedenza –, Richard Wollheim [1968], a dare avvio ad una ritessitura coerente sia degli esiti complessivi (forma di vita) anche in veste confutatoria (il carattere pubblico del significato e l'argomento sul linguaggio privato contro le intuizioni crociane) sia delle

⁶ Un atto di nascita che può apparire «effettivamente come una *liquidazione* del problema estetico [...] un titolo quale *The Dreariness of Aesthetics*, che indicava la disciplina come terreno "desolato" o "squallido", campeggiante nel saggio di John A. Passmore [...] ricompreso nella raccolta, era emblematico dell'orientamento complessivo di quel volume», (D'Angelo [2008], p.viii).

⁷ Cfr. D'Angelo [2008b] per un'esautiva rassegna del tema.

⁸ Velotti [2012], p.132. L'intero dibattito analitico sull'estetica (statuto e prerogative) e in particolare sulla definizione dell'arte è intessuto di temi wittgensteiniani o di riflessioni che dipendono da questi: D'Angelo ([2008b], pp.31-6) e Velotti ([2012], pp.138-9) nelle loro rassegne mostrano come sia prevalente l'enfasi su criteri disgiuntivamente necessari presenti in un candidato allo status di opera per esempio in Gaut [2000], Dean [2003], Eldridge [2003], Dutton [2006] che riprendono (nel caso di Gaut [2000] letteralmente, parlando di *cluster concepts*) una discussione sui nomi propri sviluppatasi a partire da Searle [1958] e da Strawson [1959] e che si rifà al §79 delle *Ricerche*. In generale, la nozione (originariamente fregeana) di "criterio di identità" è stata lungamente e riccamente elaborata da Wittgenstein a partire dalla *Grammatica filosofica*, al *Libro Blu* e al *Libro Marrone* fino alle *Ricerche*. Cfr. Cavell [1979], cap.I; Canfield [1986/87] (a cura di), vol.14; Schulte [1992a], cap.V; Picardi [1992], p.135.

⁹ Basti pensare solo a *RF*, §§522-539 o a *RF*, II, xi. È però opportuno ricordare – come fanno Caldarola, Quattrocchi, Tomasi [2013b], p.13 – che nell'ambito di quanto Wittgenstein aveva pubblicato in vita o approvato per la stampa "estetica" occorre solo due volte (in *T* 6.421 e in *RF* §77).

considerazioni singolari più vicine al dominio estetico (espressionismo, vedere-come, transitività/intransitività del significato, insistenza sul valore di paragoni e esempi, “anima” delle parole).

Contemporaneamente, prende forma anche un'altra lettura, anticipata in parte da Cavell [1965]¹⁰, che avrà notevole fortuna tra gli interpreti e che trova il proprio baricentro nella peculiare concezione wittgensteiniana della filosofia, del suo statuto e del suo metodo, quest'ultimo definito da Jacques Bouveresse [1975] come «antropologico»¹¹. Wittgenstein, come è noto¹², non riconosce alcuna continuità tra scienza e filosofia, ed è, in generale scettico sulla possibilità che la scienza possa effettivamente spiegare i fenomeni naturali, nel senso di spogliarli «progressivamente di ogni aspetto incomprensibile e misterioso», un atteggiamento, su entrambe le questioni, coltivato fin dai tempi del *Tractatus*¹³. La filosofia non enuncia alcun fatto, non fa scoperte e non produce teorie (almeno nell'intenzione dichiarata dell'autore) – una concezione persistente in tutte le stagioni del pensiero di Wittgenstein, sebbene con accentuazioni diverse¹⁴. Infatti già le precedenti *Note sulla logica* (1913) recano proprio in esordio che la filosofia «è puramente descrittiva» e che essa «deve sempre designare qualcosa sopra o sotto, non già presso, le scienze naturali»¹⁵ ed il *Tractatus* identifica il «metodo corretto della filosofia» nel restringere le pretese di senso proprio alle sole proposizioni

¹⁰ Cavell ([1965], ristampato in [1969], pp.112-23) è tra i primi commentatori ad attirare l'attenzione sulla *übersichtliche Darstellung* e sul ruolo complessivo dell'impresa di dissoluzione dei problemi (dal *Tractatus* alle *Ricerche*), dandone fin da quella occasione un'interpretazione che sarà carica di sviluppi anche per quel gruppo di studiosi che si sono raccolti, più di recente, sotto l'etichetta di *New Wittgenstein*. Cavell rileva (pp.85-6) che Wittgenstein nelle *Ricerche*: «more explicitly dictates and displays the ways philosophy is to proceed in investigating problems, ways leading to what he calls “perspicuous representation” (*übersichtliche Darstellung*). It is my impression that many philosophers do not like Wittgenstein's comparing what he calls his “methods” to therapies (§133); but for me part of what he means by this comparison is brought out in thinking of the progress of psychoanalytic therapy. The more one learns, so to speak, the hang of oneself, and mounts one's problems, the less one is able to say what one has learned; not because you have *forgotten* what it was, but because nothing you said would seem like an answer or a solution: there is no longer any question or problem which your words would match. You have reached conviction, but not about a proposition: and consistency, but not in a theory. You are different, what you recognize as problems are different, your world is different. (“The world of the happy man is a different one from that of the unhappy man” (*Tractatus*; 6.43).) And this is the sense, the only sense, in which what a work of art means cannot be *said*. Believing it is seeing it.»

¹¹ Bouveresse [1975], p.59.

¹² *T* 4.111; *RF* §109. Forse una delle dichiarazioni più esplicite (e note) è contenuta in *LBM*, p.28: «I filosofi hanno sempre davanti agli occhi il metodo della scienza, ed hanno l'irresistibile tentazione di porre domande, e di rispondere alle domande, nello stesso modo in cui lo fa la scienza. Questa tendenza è la reale fonte della metafisica, e porta il filosofo all'oscurità completa. Ma il nostro compito non può mai essere quello di ridurre qualcosa a qualcosa, o di spiegare qualcosa. La filosofia è, in realtà, ‘puramente descrittiva’».

¹³ Si veda *T* 4.111; *T* 6.371; 6.372.

¹⁴ Si rimanda a Marconi [1996] e [1997c] e a Perissinotto [2009] a cui ci si è attenuti nell'elaborazione di quanto segue.

¹⁵ *NL*, p.245. Cfr. *T* 4.111.

delle scienze naturali – «dunque, qualcosa che con la filosofia non ha nulla a che fare»¹⁶ e sostiene che il risultato dell'attività della filosofia non sono «“proposizioni filosofiche”, ma il chiarificarsi di proposizioni» il cui scopo «è il rischiaramento logico dei pensieri»¹⁷. Ma è a partire dai primi anni Trenta, che per alcuni – opinabilmente – inaugurano quel periodo a cui tradizionalmente ci si riferisce con “secondo Wittgenstein”, che si affaccia l'idea che la filosofia «al posto delle congetture turbolente e delle spiegazioni» si occupi del «pacato accertamento di fatti linguistici»¹⁸ in modo da «dissodare l'intero linguaggio»¹⁹, esibendone la sua grammatica logica (anziché la sua forma logica, come nel *Tractatus*).

La fase a cui si rifà Bouveresse appartiene alle note di lettura de *Il Ramo d'oro* di James Frazer, che occupa con grande probabilità un lasso di tempo molto prolungato ma saldamente iscritto nella revisione a cui Wittgenstein sottopone il proprio pensiero, e forse proprio per tale ragione rappresenta, a detta dello studioso francese, «uno dei testi più chiarificatori di Wittgenstein, uno di quelli in cui con più vigore si esprimono certe tendenze profonde della sua filosofia»²⁰. Comincia a fare la sua apparizione quel tratto metodologico fondamentale che permette a Wittgenstein di pervenire a chiarezza sui problemi filosofici mostrando come essi si originino dal fatto che «nel nostro linguaggio si è depositata un'intera mitologia»²¹. Una volta riposte «le parole dal loro uso metafisico al loro uso corretto nel linguaggio»²², ovvero una volta esposti «tutti i percorsi di pensiero sbagliati in una maniera così caratteristica, che il lettore dica: “sì, l'avevo inteso proprio così”»²³ è possibile giungere nel linguaggio e attraverso di esso alla dissoluzione dei problemi filosofici. Compito della filosofia allora è mostrare «la fisionomia di ciascun errore»²⁴, fare in modo che sia ben illuminata: infatti «possiamo convincere l'altro di un errore solo se egli riconosce che questa è davvero l'espressione

¹⁶ T 6.53.

¹⁷ T 4.112.

¹⁸ Le citazioni sono tratte da *Filosofia* (F, p.77), una delle parti espunte dalla collezione di testi editi come *Grammatica Filosofica*, ma appartenenti allo stesso *Big Typescript* (1932) da cui molto di quella raccolta (arbitraria) è estrapolata. Cfr. BT, §92, 4, p.428.

¹⁹ F, p.77; BT, §92, 5, p.429.

²⁰ Bouveresse [1982], p.200. Rhees, nella nota editoriale che accompagna il testo delle *NRF*, ricorda che la composizione di questo gruppo di osservazioni data al luglio 1930, dattilografate l'anno successivo (quindi coevo a *Filosofia* con cui condivide un cospicuo gruppo di annotazioni) a cui è seguita un'ulteriore elaborazione posteriore al 1936 e verosimilmente dopo il 1948. Proprio alla luce della storia redazionale delle *NRF* è lecito leggerne l'importanza nel pensiero del “secondo” Wittgenstein.

²¹ *NRF*, p.31; F, p.83; BT, §93, 6, p.431.

²² F, p.19; BT, §88, 4, p.411.

²³ F, p.13; BT, §87, 10, p.410.

²⁴ *Ibidem*.

del suo modo di sentire», in modo che i suoi problemi filosofici vengano dissolti attraverso «l’analogia che io gli propongo come fonte del suo pensiero»²⁵.

È interessante notare che l’analogia e il ragionamento analogico in questi stessi anni (che coincidono approssimativamente con il quinquennio 1929-34) svolgono un ruolo importante nel laboratorio della seconda stagione di Wittgenstein e della sua peculiare concezione della filosofia. Egli insiste molto nel chiedersi che cosa accada quando si accoglie nel linguaggio una nuova proposizione, quale sia il criterio in base al quale è possibile etichettarla come tale (*GF*, §70a; *BT*, §15, 8), e, più in generale, che cosa faccia chi inventi una nuova lingua ossia secondo quale principio proceda (*GF*, §71e; *BT*, §15, 32), poiché rispondere a simili quesiti potrebbe mettere sulla strada giusta per definire il concetto di “linguaggio”:

impariamo a conoscere, poniamo, una nuova esperienza – l’assillo della scossa elettrica – e diciamo che è spiacevole. Con quale diritto chiamo “proposizione” quest’enunciato, che ho appena costruito? Ebbene, con quale diritto ho parlato di una nuova “esperienza”, o di una nuova “sensazione muscolare”? Certamente, per analogia col mio uso precedente di queste parole. Ma, d’altra parte, *ero costretto* a usare la parola “esperienza” e la parola “proposizione” nel nuovo caso?²⁶

È in analogia con i casi precedenti che è possibile stabilire se il nuovo caso di “proposizione” è un’istanza di proposizione, ma, come sottolinea Marconi [1992], non si è mai obbligati a riconoscere un’analogia, e ciò vuol dire che «non c’è nessun automatismo a determinare l’inclusione di un nuovo caso»²⁷. Infatti, conclude Wittgenstein, «questa costruzione [di una nuova lingua] appartiene ancora al concetto di linguaggio. Ma soltanto se lo voglio definire così»²⁸. Come rileva Marconi, Wittgenstein sta incubando, in queste tormentatissime pagine che diverranno «un *locus* [...] *classicus* per l’antiplatonismo novecentesco»²⁹, la via d’uscita dall’ossessione essenzialista relativa al linguaggio, una fissazione (e non a caso viene da usare un termine psicanalitico) che si presenta nei termini della domanda «Was ist ein Satz?» che inaugura quel gruppo di sezioni (§§69-78) della *Grammatica Filosofica* che restituiscono tutto il travaglio della relativa “terapia”. Infatti, sebbene nel *Big Typescript*

²⁵ *F*, p.13-5; *BT*, §87, 13, p.410.

²⁶ *GF*, §70a, p.78; cfr. *BT*, §15, 12, p.69.

²⁷ Marconi [1992], p.241.

²⁸ *GF*, §71a, p.79. Nella versione del *BT* (§15, 36, p.72) l’elemento di decisione appare ancor più chiaramente: «Quindi anche questo metodo di costruzione appartiene sempre al concetto di linguaggio. Ma soltanto se lo stabilisco io».

²⁹ Marconi [1992], p.240.

(come detto, la fonte wittgensteiniana in rielaborazione) il gruppo di osservazioni corrispondenti porti il titolo «“Proposizione” e “linguaggio” sono concetti sfumati» – il che indica con certezza che al momento della dettatura del dattiloscritto Wittgenstein era ben consapevole di quale obiettivo volesse conseguire – le titubanze e le perplessità della discussione sono restituite interamente nella loro dubitativa drammaticità attraverso una lunga serie di domande che Wittgenstein rivolge a se stesso e al lettore, domande che appaiono come quesiti genuini, ovvero domande *vere*. La loro presentazione non assolve solo al compito di rendere esplicito il cammino di pensiero percorso attraverso uno stile diversissimo da quello apodittico del *Tractatus* e da quello costellato di intuizioni icastiche dei *Tagebücher*, ma anche, quasi retoricamente, di persuadere se stesso e il lettore della validità di quel percorso, mostrandolo nel proprio costituirsi.

Il tema analogico, e la relativa chiosa sulla decisione³⁰ che occorre per accettare o rifiutare un’analogia, si sviluppa in questo testo per esaminare due casi che a Wittgenstein appaiono differenziati: l’applicazione di un concetto generale ben determinato e l’estensione di un concetto sfumato, quali appunto quelli in esame (“linguaggio” e “proposizione”). Come di frequente, anche in questo luogo Wittgenstein discute esempi di filosofia della matematica, nel caso specifico la difformità tra il concetto di numero cardinale (determinato) e quello di numero (sfumato): mentre «tra i numeri annoveriamo i numeri cardinali, i numeri razionali, i numeri irrazionali, i numeri complessi [e] siamo liberi, se vogliamo, di chiamare numeri anche altre costruzioni, secondo la loro somiglianza con questi, oppure di tracciare definitivamente i confini qui o in un altro luogo» – e «in questo il concetto di numero è analogo a quello di proposizione» – «al contrario si può dire che il concetto del numero cardinale [...] è rigorosamente circoscritto». E questo significa che «è “concetto” in un altro senso di questa parola»³¹. Wittgenstein prosegue confrontando tra loro i casi del risultato della moltiplicazione (in cui due numeri cardinali, magari molto grandi, vengono moltiplicati per la prima volta) che è ancora ben determinato, quindi «rigorosamente circoscritto», con il differente rapporto che sussiste tra i numeri complessi e il concetto di numero. Mentre una nuova moltiplicazione non estende il concetto di moltiplicazione (questo è il senso perlomeno inteso in questa sezione), i numeri complessi estendono il concetto di

³⁰ Marconi [1992], p.241 e p.244, nota 2, sottolinea giustamente come la deliberazione che presiede all’inclusione di un nuovo caso è un soggetto che viene in seguito sviluppato in connessione al problema del seguire una regola: cfr., per esempio, *RF* §186, laddove per eseguire l’ordine della prosecuzione di una successione «ad ogni punto è necessaria una nuova decisione».

³¹ *GF*, §70b, pp.78-9; cfr. *BT*, §15, 34, p.72.

numero. Come giustamente rileva Marconi, «qui Wittgenstein sembra passare accanto alla tematica del seguire una regola, apparentemente senza notarla; più tardi si accorgerà di aver dato troppo per scontato»³². Tuttavia, al momento Wittgenstein è impegnato a contraddistinguere i due tipi di concetti in termini molto generici. È quello che accade alla sezione successiva (§72a) della *Grammatica Filosofica*:

in logica, non si può essere generali nel vuoto. Se stabilisco la grammatica della mia generalità non ci saranno più sorprese logiche. E se non la stabilisco non sono più nel dominio di una grammatica esatta. In altre parole: l'indeterminatezza della generalità non è indeterminatezza logica. La generalità è una libertà di movimento, non un'indeterminatezza della geometria.³³

La «libertà di movimento» di un concetto generale non pregiudica l'applicazione di quel concetto, ossia non si è di fronte ad un concetto indeterminato o vago, la cui grammatica non è fissata, ma ad un concetto di cui si possono dare esempi diversi, che è applicabile a casi parzialmente diversi (ma analoghi). È sempre possibile fissare il senso, ossia decidere – poiché non è già fissato nella grammatica, come avviene per i concetti sfumati – che cosa sia un'estensione valida di un concetto cosicché non si diano né sorprese né scoperte, anche al di là delle esemplificazioni di cui ci si serve per caratterizzarlo. Tuttavia, anche laddove vi è una lacuna grammaticale, dove cioè manca un'effettiva determinazione, dove – in altri termini – si apre lo spazio per una decisione a proposito del concetto in esame, non si è in alcun modo costretti a risolversi in un senso o in un altro. Una decisione non è in alcun modo richiesta a delimitazione di un concetto sfumato: è possibile, il che porta a dare luogo ad un nuovo concetto, che è nuovo proprio perché non riflette l'uso effettivo, ma non è obbligatoria o vincolante per l'uso. Questo è un tema su cui Wittgenstein ha già riflettuto nella *Grammatica*, anche se non in diretta correlazione con il concetto di “linguaggio”, ma riscontrando *nel* linguaggio, ossia nell'«uso effettivo di una parola [...] qualcosa di fluttuante» che «per i

³² Marconi [1992], p.241. Prosegue così Marconi: «significativamente, nelle *Ricerche* ricompare (§68) l'esempio di “numero” come nome di famiglia, ma non sarà più messo a contrasto con l'esempio di “numero cardinale” come concetto “rigorosamente circoscritto” (“che si applica da sé”, per così dire; un concetto la cui applicazione non dipende da noi). La contrapposizione si trova ancora, invece, nelle lezioni del 1934-35 (*AWL*, III, p.96)».

³³ *GF*, §72a, p.80; cfr. *BT*, §15, 4, p.67. Si segue qui la versione emendata di Marconi [1992], p.241 che legge “generalità” invece di “indeterminatezza” nell'ultimo periodo («La *generalità* è una libertà di movimento, non un'indeterminatezza della geometria»). La versione originale del *BT* (cit. in Marconi [1992], p.244, nota 3) recita: «Die Unbestimmtheit der Allgemeinheit keine logische Unbestimmtheit ist. So als hätten wir nun nicht nur Freiheit im logischen Raum, sondern auch Freiheit, diesen Raum zu erweitern, oder zu verändern. Also nicht nur Bewegungsfreiheit, sondern eine Unbestimmtheit der Geometrie».

nostri scopi, vogliamo sottomettere [...] a regole ben determinate». Così avviene per esempio anche per la parola “buono” il cui impiego è sottoposto ad «un numero oltremodo grande [...] di sfaccettature dell’uso. Ma è proprio la connessione di queste sfaccettature, la loro affinità a produrre, qui, *un concetto*»³⁴. In quel precedente gruppo di sezioni della *Grammatica* Wittgenstein sviluppa la propria ricerca nell’esame di ciò che è «l’essenziale del capire», in cui considera l’idea che in tutti i casi in cui si capisce qualcosa, accada (o meglio, *debba accadere*) qualcosa di identico. Ma, appunto,

questa concezione è *troppo primitiva*. Ciò che il nome astratto indica è bensì un’affinità tra oggetti, ma non necessariamente quest’affinità è un possesso comune di proprietà o di una parte costitutiva. Può darsi che colleghi i membri come anelli di una catena, cosicché un membro è imparentato con l’altro *tramite membri intermedi*; e può darsi che due membri tra loro vicini abbiano in comune certi tratti, siano *simili* l’uno all’altro, mentre membri più lontani non hanno più nulla in comune tra loro, e tuttavia appartengono alla medesima famiglia. Anzi: non necessariamente un tratto comune a tutti i membri della famiglia è proprio quello che ne definisce il concetto. L’affinità tra i membri del concetto può essere prodotta dal possesso comune di certi tratti la cui comparsa nella famiglia del concetto si incrocia in modo estremamente complicato.³⁵

La notissima esemplificazione di questa peculiare tipologia è il concetto di “gioco”, cui segue immediatamente la discussione:

non esiste certo un che di caratteristico, che sia comune a tutto quello che chiamiamo gioco. Ma non si può neppure dire che “gioco” abbia, per questo, più significati indipendenti (come, ad esempio, la parola “riso”). Inoltre si chiamano “giochi” processi imparentati tra loro in modi diversi, tra i quali c’è una molteplicità di passaggi.³⁶

Wittgenstein è ora nella posizione di raccogliere quanto guadagnato in quelle sezioni e applicarlo al problema presente, quello relativo al concetto di linguaggio, poiché è «così vanno le cose con i concetti “regola”, “proposizione”, “linguaggio”, ecc.», dal momento che ci sono parole che svolgono la loro funzione senza intoppi, pur senza essere passibili di una definizione determinata e non avendo “confini rigorosamente circoscritti”. Una tra tutte, per l’appunto, è “gioco”:

³⁴ *GF*, §36a-d, p.42.

³⁵ *GF*, §35a, pp.40-1.

³⁶ *GF*, §35b, p.41; cfr. *BT*, §15, 49, pp.74-5.

sì, però certe cose le chiamiamo “giochi”, e altre no; certe cose “regole”, certe altre no! – Ma questo non ha nessun’importanza per la delimitazione di tutto ciò che chiamiamo gioco, di contro a tutto il resto. I giochi sono per noi *i* giochi di cui abbiamo sentito parlare, che possiamo enumerare, e forse altri costruiti di bel nuovo in analogia con questi (*nach Analogie neu gebildete*); e se qualcuno, poniamo, scrivesse un libro sui giochi, a rigore non avrebbe bisogno di impiegare la parola “gioco” nel titolo del suo libro: come titolo, potrebbe servire un elenco dei nomi dei singoli giochi. E se gli chiedessero: ma allora, che cos’è *comune* a tutte queste cose, per cui le raccogli assieme? – potrebbe rispondere: così su due piedi, non saprei indicartelo, – ma tu puoi certo vedere molte analogie. Per il resto la domanda mi sembra oziosa, perché continuando a procedere per analogia, anch’io potrei sempre arrivare, per gradi impercettibili, a formazioni che nella vita di ogni giorno mai nessuno chiamerebbe “gioco”. Pertanto chiamo “gioco” ciò che sta su questa lista, e così pure ciò che è simile a questi giochi fino a un certo grado (che non ho ancora determinato con esattezza). Per il resto mi riservo di decidere caso per caso se annoverare o no una certa cosa tra i giochi.³⁷

Questa lunga citazione, che chiude anche l’esercizio filologico di Marconi [1992] il quale vede nella ricostruzione che si è fin qui attentamente seguita l’origine – in due tempi successivi (grosso modo §§35-6 e §§69-73 della *Grammatica Filosofica*) – della «“dottrina” delle somiglianze di famiglia»³⁸, mette in luce che quei concetti che a

³⁷ *GF*, §73a, pp.81-2. Cfr. *RF*, §69.

³⁸ Marconi [1992], p.243. Per una genealogia complementare a quella di Marconi, si veda Glock [1996], pp.120-1 che rimanda ad altre possibili fonti (Nietzsche, Nicod) ed è esplicito nel rinvio a Spengler che occorre in *BT*, §58, 26 (p.270) in cui Wittgenstein critica un certo dogmatismo implicito nell’uso spengleriano della nozione. Più di recente, Ginzburg [2005] attira l’attenzione in un’altra direzione (meno notata, ma già presente nella letteratura secondaria), ovvero sull’influenza dell’idea di “ritratto composito” messa in opera, a cavallo tra il diciannovesimo e ventesimo secolo, da uno dei più celebri scienziati dell’età vittoriana, Francis Galton. Nel suo suggestivo saggio, Ginzburg ricorda che Wittgenstein cita in diverse occasioni gli esperimenti fotografici di Galton: nella *CE*, p.7 Wittgenstein dice che «per farvi vedere il più chiaramente possibile che cosa assumo come oggetto proprio dell’etica, vi presenterò alcune espressioni più o meno sinonime [...]; enumerandole, voglio produrre lo stesso tipo di effetto prodotto da Galton quando disponeva sulla stessa lastra fotografica un certo numero di fotografie di facce diverse per avere il quadro delle caratteristiche tipiche comuni a tutte. E come, mostrandovi una tale fotografia collettiva, potrei farvi vedere quale sia, ad esempio, la tipica faccia cinese, così, passando lo sguardo sulla serie di sinonimi che vi porrò di fronte, sarete in grado, spero, di vedere le caratteristiche tipiche comuni a tutti, che sono le caratteristiche tipiche dell’etica». Riferimenti a Galton sono presenti anche in *LBM*, pp.27, 115-6. Seguendo un suggerimento di Herbert Spencer, Galton infatti realizzò i suoi “ritratti compositi” proprio proiettando sulla medesima lastra fotografica i volti delle persone di una particolare “categoria” (dagli “Uomini condannati per furto (senza violenza)” ai membri di una stessa famiglia) alla ricerca di un tipo ideale, di un prototipo fisiognomico. «Wittgenstein, riflettendo sull’esperimento di Galton – commenta Ginzburg a p.228 – finì con lo scartare il “tipico” e “le caratteristiche comuni” a tutti i membri di una determinata famiglia metaforica – i sinonimi dell’etica, per esempio – in nome di una nozione diversa, aperta e flessibile, di somiglianze di famiglia». Ginzburg ricorda che anche Gregory Bateson, il cui padre William (tra i fondatori della genetica) era stato discepolo di Galton, nel suo studio antropologico uscito nel 1936 (*Naven: Un esame dei problemi suggeriti da un ritratto composito della cultura di una tribù della Nuova Guinea tracciato da tre punti di vista diversi*) si era servito delle idee di “ritratto composito” nello stesso modo di Wittgenstein, ovvero «per sottolineare la coincidenza soltanto parziale dei tre punti di vista da lui scelti per descrivere il rituale Naven: ethos, struttura e funzionamento pragmatico» e per sostanziare una prospettiva di impianto antistorico, antisequenziale e antilineare (il primo capitolo di *Naven* è intitolato significativamente «Metodi di

quest'altezza Wittgenstein chiama «sfumati» (come “linguaggio” o “gioco”) sono concetti la cui grammatica è solo in parte determinata, non concetti la cui grammatica sia o racchiuda una totale indeterminazione, né concetti la cui grammatica possa essere determinata in vari modi e che – appunto secondo uno di questi modi – lo debba essere. Se ne può quindi concludere che un concetto generale di linguaggio non c'è: ovvero non c'è un principio secondo il quale si procede nel costruire un *nuovo* linguaggio, e questo significa che, anche per il caso presente, non c'è «questo principio [che] è il concetto di linguaggio»³⁹. Ma l'assenza di concetti generali così fondamentali per la ricerca che Wittgenstein ha intrapreso, quali appunto “linguaggio”, “regola” e “proposizione”, non conduce la filosofia a prendere atto della propria impossibilità? È un interrogativo cruciale, che è lo stesso Wittgenstein a porsi (e a indicarne la via d'uscita):

Ma quando il concetto generale di linguaggio si dissolve (per così dire) in quel modo non si dissolve anche la filosofia? No, perché il compito della filosofia non è quello di costruire un linguaggio nuovo, ideale, ma quello di chiarire l'uso linguistico del nostro linguaggio – del linguaggio esistente.⁴⁰

La chiarificazione del linguaggio, che costituisce il *proprium* dell'attività filosofica per Wittgenstein in ogni stagione del suo pensiero (sebbene con strategie e strumenti diversi), anche se si serve di nozioni quali “regola” e “proposizione”, non abbisogna di una loro previa illustrazione che preceda il loro effettivo impiego nell'analisi filosofica. Infatti,

chi attira l'attenzione sul fatto che una parola è stata usata in molti e differenti significati [...] e stabilisce (tabula), in generale, le regole secondo le quali si usano certe parole, non si è affatto preso la pena di dare una spiegazione (definizione) della parola “regola”, o “proposizione”, o “parola”, ecc. Mi è concesso impiegare la parola “regola” senza prima tabulare le regole dell'uso di questa parola. E queste regole non sono super-regole.⁴¹

presentazione»). Bateson tornò a Cambridge dal suo viaggio etnografico nel 1930 e, sebbene non risulti alcun incontro tra loro – Bateson era di quindici anni più giovane di Wittgenstein – la «convergenza tra i loro orientamenti intellettuali negli anni '30 è abbastanza impressionante» (Ginzburg [2005], p.239). Infatti, nelle *NRF*, Wittgenstein scrive (p.28): «La spiegazione storica, la spiegazione come ipotesi di sviluppo è solo *un* modo di raccogliere i dati – della loro sinossi. È ugualmente possibile vedere i dati nella loro relazione reciproca e riassumerli in una immagine che non abbia la forma di un'ipotesi sullo sviluppo cronologico». Peraltro Ginzburg (p.237) rimarca che anche Freud si era servito dei “ritratti compositi” di Galton per sviluppare la nozione di “condensazione” sia per l'universo onirico (Freud [1973]) che per quello verbale (Freud [2002]), in testi sicuramente noti a Wittgenstein.

³⁹ *BT*, §15, 32, p.72.

⁴⁰ *GF*, §72b, p.80.

⁴¹ *GF*, §72c, p.80. Cfr. Marconi [1992], p.242.

È quindi alla luce della distinzione operata tra generalità e indeterminatezza, guadagnata con la fatica che Marconi [1992] mette in luce, che è possibile superare l'ostacolo e mostrare – contro Frege ma anche contro «l'autore del *Tractatus logico-philosophicus*»⁴² – che è consentito filosofare anche se si dispone di concetti parzialmente indeterminati. Che tali concetti siano privi di una definizione rigorosamente circoscritta non implica che non si possa indicare con nitidezza, attraverso una qualche caratteristica differenziale – contrapponendo, per esempio, “regola” a “parola” –, una qualche forma di delimitazione nell'uso del concetto, «come quando, per certi giochi, si traccia soltanto una riga nel mezzo del campo di gioco per dividere le squadre, ma per il resto il campo non si delimita, perché non è necessario»⁴³. Pensare di dover dare delucidazioni precise a proposito dei termini su cui l'analisi filosofica procede vorrebbe dire mettere a punto una filosofia prima della filosofia, ovvero una metafilosofia: «ma una metafilosofia non c'è. Tutto quello che c'è da dire si potrebbe rappresentare [*darstellen*] così da farlo apparire come un pensiero-guida».⁴⁴

È certo che nel contesto delle *Ricerche Filosofiche* la “dottrina” delle somiglianze di famiglia (proposta nei paragrafi 66-77) dà piena sostanza ad una concezione pluralistica del linguaggio che è però già data per acquisita fin dall'inizio (con l'idea cruciale di “gioco linguistico” proposta fin da §7, in cui si esprimono la varietà e la pluralità delle funzioni delle parole illustrata nella celebre metafora della “cassetta degli attrezzi” del §11, nell'insieme di uno sviluppo temporale dei giochi linguistici stessi affermata al §23) e per cui l'alternativa essenzialistica appare come già screditata. Ed è anche certo che se appare lecito vedere nelle somiglianze di famiglia il nucleo di una teoria dei concetti⁴⁵ – nella misura in cui sia concesso ravvisare teorie nelle *Ricerche* –, una delle sue radici, quella su cui Marconi tanto insiste, ossia la distinzione tra concetti rigorosamente determinati e concetti sfumati, è nel lavoro

⁴² Per Frege [1918] è solo attraverso la definizione di un concetto che è possibile determinare in modo univoco, per ogni membro del dominio in esame, se esso cade o meno nell'estensione del concetto; e Wittgenstein, nel *Tractatus*, scrive che «il requisito della possibilità dei segni semplici», ossia l'espressione degli oggetti del pensiero nel contesto della proposizione “completamente analizzata”, «è il requisito della determinatezza del senso» (*T*, 3.23). L'ironica autoiscrizione a coloro che non si avvedono dell'enorme pluralità delle funzioni delle parole e delle proposizioni e dei loro molteplici usi nel linguaggio è tratta dalle *Ricerche* (§23).

⁴³ *GF*, §73c, p.82.

⁴⁴ *GF*, §72c, p.81.

⁴⁵ Una teoria dei concetti di dichiarato stampo wittgensteiniano è Rosch [1975] per cui i concetti sono prototipi, per cui i concetti si applicano in base alla somiglianza del campione con l'elemento, appunto, prototipico o più rappresentativo della classe. Rosch riconosce il proprio debito verso l'idea di somiglianza di famiglia (Rosch, Mervis [1975]), tuttavia, come ricorda Coliva [2004] a cui senz'altro si rimanda per un'accurata discussione, «per Wittgenstein non c'è un elemento prototipico, ma solo, eventualmente, un insieme di casi non controversi. Le diverse somiglianze che altri casi possono presentare con alcuni di quelli non controversi è ciò che permette ai primi di essere inclusi nell'estensione del concetto» (p.69, nota 13).

successivo del tutto abbandonata: «i concetti rigorosamente determinati verranno passati al tritacarne delle considerazioni sul seguire una regola, e nelle *Ricerche* i “nomi di famiglia” (come “gioco”) non saranno più contrapposti ad altri».⁴⁶ Tuttavia anche se alcune idee sono in seguito sviluppate o radicalizzate, è in questo giro di anni e in connessione a questi temi che Wittgenstein elabora alcune delle intuizioni che sono centrali per quel suo «“nuovo metodo”»⁴⁷ filosofico che andava corroborandosi. È senz'altro interessante notare che, nelle *Lezioni* a cui assistette Moore, rispondendo alla domanda relativa al motivo di chiamare “filosofia” questa “nuova disciplina” che trovava il proprio punto d'avvio in questo metodo, Wittgenstein, nel qualificarla, si serve precisamente di un ragionamento analogico, secondo il quale le due attività sono accomunate da un'aria di famiglia. Infatti, benché fosse lontana dal genere di lavoro dei filosofi tradizionali (vengono citati Platone e Berkeley), secondo quanto riporta Moore

Wittgenstein aveva [...] asserito che la “nuova disciplina” assomigliava veramente a quella che era stata chiamata “filosofia” nella tradizione sotto i tre rispetti che (1) verteva su questioni di carattere assai generale, (2) era fondamentale sia per la vita ordinaria che per le scienze, e (3) era indipendente da qualsiasi risultato speciale delle scienze; e che, dunque, non era un mero “arbitrio” applicare a questa attività la parola “filosofia”.⁴⁸

Pur senza dire esattamente in che cosa consistesse tale metodologia, cruciale per l'identità della “nuova disciplina” che, non a caso, è presentata in contrapposizione differenziale con le scienze (in piena continuità con quanto detto nel *Tractatus*), Moore annota che

la “nuova filosofia” (“*new subject*”) consisteva in “qualcosa di simile al mettere in ordine le nostre nozioni riguardo a ciò che si può dire intorno al mondo”; e paragonò quest'attività a quella del mettere in ordine una stanza, in cui si devono spostare parecchie volte i medesimi oggetti prima di ottenere che la stanza sia davvero rassettata. Aggiunse che noi siamo “in una situazione di confusione riguardo a cose” su cui dobbiamo cercare di venire in chiaro; che dobbiamo seguire un certo istinto che ci spinge a porci certe domande, anche se non ne comprendiamo neppure il significato; che il fatto che ci poniamo questi interrogativi è originato da “un vago senso di malessere intellettuale”, simile a quello che spinge i bambini a domandare “Perché?”; e che questo malessere può essere curato solamente “o col mostrare che una data domanda non è consentita, oppure col risponderle”.⁴⁹

⁴⁶ Marconi [1992], p.243.

⁴⁷ *LM*, p.134.

⁴⁸ *LM*, p.135.

⁴⁹ *LM*, p.135.

L'immagine del "mettere ordine" ritorna di frequente e caratterizza interamente l'itinerario della seconda maniera wittgensteiniana a proposito dello statuto, degli scopi e della prassi filosofici. Nel *Big Typescript*, per esempio, è scritto:

una domanda filosofica è simile a quella circa lo statuto di una determinata associazione. – E sarebbe un po' come se i soci stessero insieme senza regole scritte chiaramente, ma ne sentissero la necessità; eh sì, anche con l'istinto con cui osservano/rispettano/ certe regole nelle loro riunioni. Solo che tutto quanto è reso più difficile per il fatto che in proposito non hanno formulato nulla chiaramente e non hanno preso provvedimenti per rendere le regole a chiare note./per farle emergere chiaramente./ Così, considerano di fatto uno di loro come presidente, ma costui non siede a capotavola e non si fa riconoscere in nessun modo, rendendo più difficile il dibattito. Perciò arriviamo noi e creiamo ordine: mettiamo il presidente in un posto facilmente riconoscibile e accanto a lui facciamo sedere il suo segretario a un tavolino apposito e i restanti membri di pari grado in due file ai lati del tavolo ecc. ecc.⁵⁰

Nella metafora del rassettare, dell'istituire un ordine chiaro trova espressione quell'esigenza filosofica a cui corrisponde il compito della "nuova disciplina": mettere in piena evidenza le funzioni eterogenee delle formulazioni linguistiche, così spesso occultate o travisate o veicolate in modo ingannevole nella mitologia depositata nel linguaggio. Poiché,

finché esisterà un verbo "essere" che sembra funzionare come "mangiare" e "bere", finché esisteranno aggettivi quali "identico", "vero", "falso", "possibile", finché continueranno a parlare di uno scorrere del tempo e di un estendersi dello spazio ecc. ecc., sempre gli uomini inciamperano daccapo nelle stesse enigmatiche difficoltà e si incaponiranno su qualcosa che nessuna spiegazione sembra poter eliminare.⁵¹

Ecco perché al posto delle «congetture e delle spiegazioni⁵² turbolente», che sembrano recare con sé inesorabilmente residui metafisici – o nella forma prettamente filosofica di problemi che sorgono dall'interno di una specifica tradizione e del suo linguaggio⁵³ o in quella più ordinaria e quotidiana in cui si è spinti a travisare la portata

⁵⁰ *BT*, §89, 3, p.415; cfr. *F*, pp.29-31.

⁵¹ *BT*, §90, 8, p.423; cfr. *F*, p.57.

⁵² Cfr. *BT*, §89, 16, p.418: «Dobbiamo sapere che cosa significa *spiegazione*. È un rischio permanente voler usare questa parola in logica in un senso desunto dalla fisica».

⁵³ Cfr. *BT*, §88, 4, p.411: «Noi riconduciamo le parole dal loro impiego metafisico al loro impiego corretto nel linguaggio. (L'uomo che disse che non è possibile scendere due volte nello stesso fiume,

delle proprie stesse parole oppure a lasciarsi incantare da modi di dire che si presentano nel linguaggio e vengono sentiti come inevitabili⁵⁴ –, il filosofo deve far strada al «pacato accertamento dei fatti linguistici»⁵⁵. Alla forza del linguaggio, che svia il filosofo così come il parlante comune con le sue strade cieche e i suoi percorsi obbligati – trattando generi di cose diverse come appartenenti allo stesso tipo o chiamando nello stesso modo enti differenti⁵⁶ –, è contrapposta la forza della quieta esposizione dell'uso del linguaggio, la tabulazione delle regole di impiego dell'espressione così come può essere lasciata affiorare nell'utilizzo comune, che ne consente di ristabilire chiarezza e ordine, mostrandone correttamente il profilo, la “fisionomia”. Comincia così a irrobustirsi quella concezione della filosofia che ha il proprio baricentro nella nozione di *descrizione*, la cui fondamentale importanza è ben visibile nelle *Ricerche*. La sezione 109, in particolare, è sicuramente reminiscente della trattazione dell'intera materia avvenuta negli anni del *Big Typescript*:

ogni *spiegazione* dev'essere messa al bando, e soltanto la descrizione deve prendere il suo posto. E questa descrizione riceve la sua luce, cioè il suo scopo, dai problemi filosofici. Questi non sono, naturalmente, problemi empirici, ma problemi che si risolvono penetrando l'operare del nostro linguaggio in modo da riconoscerlo: *contro* una forte tendenza a fraintenderlo. I problemi si risolvono non già producendo nuove esperienze, bensì assestando ciò che da tempo ci è noto. La filosofia è una battaglia contro l'incantamento del nostro intelletto, per mezzo del nostro linguaggio.

1. Perspicuità

Il metodo descrittivo segna allora il distacco definitivo di Wittgenstein dall'esigenza riduzionistica ed essenzialistica nell'attività di chiarificazione della logica del linguaggio, che certo svolge un ruolo di grande rilevanza nel *Tractatus*: non si richiede più il raggiungimento, attraverso l'analisi e la spoliatura sistematica di quelle convenzioni linguistiche con cui «il linguaggio traveste il pensiero» (*T*, 4.002), di una

disse qualcosa di falso; si può scendere due volte nello stesso fiume)»; RF, §194: «Quando filosofiamo siamo come selvaggi, come uomini primitivi che ascoltano il modo di esprimersi di uomini civilizzati, lo fraintendono e traggono le più strane conseguenze dalla loro erronea interpretazione».

⁵⁴ Cfr. *BT*, §90, 7, p.422: «Il linguaggio ha riservato gli stessi errori per tutti; l'immensa rete ha riservato false strade in buono stato/praticabili/. E così li vediamo percorrere uno dopo l'altro le stesse strade e sappiamo già dove svolteranno, quando proseguiranno dritto senza notare la biforcazione ecc. ecc. Perciò, dovunque si biforchi una falsa strada, potrei rizzare cartelli che aiutino a superare i punti pericolosi».

⁵⁵ *BT*, §92, 4, p.428.

⁵⁶ *BT*, §93, 8, p.431: «Le forme primitive del nostro linguaggio, quali sostantivo, aggettivo e verbo, mostrano l'immagine semplice, alla cui forma esso cerca di ridurre tutto quanto».

proposizione elementare che sia *immagine* di un fatto, ciò che costituisce l'*essenza* ultima della proposizione. All'analisi che conduce dalla forma apparente della proposizione alla forma logica reale (un'intuizione⁵⁷ – quella della distinzione tra apparenza e realtà del linguaggio – che viene quindi conservata) si contrappone ora una ricerca della grammatica effettiva del funzionamento delle espressioni linguistiche al di là di quanto possano superficialmente lasciare intendere: in questa chiave va letta quella sdrammatizzazione vista in precedenza di termini-chiave quali “proposizione”, “linguaggio”, “regola” concepiti non più come appartenenti ad un linguaggio privilegiato normato da «super-regole», ma la cui applicazione è invece dipendente dal loro apprendimento nel normale commercio linguistico⁵⁸, senza che alcuna definizione preliminare venga proposta. Alle «analogie fuorvianti nell'uso del nostro linguaggio»⁵⁹, le sue “onde alte” (secondo la vivida metafora di *RF*, §194), ovvero le immagini che imprigionano in esso presenti che si ripropongono inesorabilmente (*RF*, §115) e che ne costituiscono la mitologia metafisica, il filosofo oppone quella che Wittgenstein chiama «scienza descrittiva del parlare» che conserva la «possibilità di procedere con pacatezza» evitando così i «trabocchetti»⁶⁰ che il linguaggio ha in serbo per lui come per tutti. Come è noto, il fondamentale strumento utilizzato per dissipare le false analogie assunte nel linguaggio, ovvero l'espedito principale per la riuscita della terapia atta a liberare dalle inquietudini filosofiche, è la *übersichtliche Darstellung*, la presentazione perspicua dei fatti linguistici relativi al problema in oggetto: nel mostrare come il linguaggio funziona realmente in quella circostanza, portando cioè ad emersione la grammatica profonda delle espressioni linguistiche coinvolte e le loro funzioni al di là di quanto è riscontrabile dalla loro grammatica superficiale (*RF*, §664)

⁵⁷ Marconi [1996], p.xxix attribuisce all'influenza di Russell [1905] e al suo trattamento delle *denoting phrases*, in cui egli cerca di porre un freno alla «tendenza spontanea ad accettare la lussureggiante ontologia che la grammatica delle lingue naturali suggerisce» in vista di «una migliore difesa contro l'insorgere di paradossi e contraddizioni logiche e l'edificazione di un sapere su basi empiricamente sicure» (Picardi [1992], p.139). Infatti, ricorda Marconi, nel *Tractatus* (4.0031) Wittgenstein scrive: «Tutta la filosofia è “critica del linguaggio”. [...] Merito di Russell è aver mostrato che la forma logica apparente della proposizione non necessariamente è la forma reale di essa». A conferma della persistenza di questa antinomia tra grammatica superficiale e grammatica profonda va notato – con Baker, Hacker [1983], pp.29-33 e con Schulte [1992a], p.19 – che l'intero gruppo di possibili citazioni che Wittgenstein considerò in esergo alle *Ricerche Filosofiche* «play on the contrasts of exterior and interior, visible and invisible, reality and appearance».

⁵⁸ *BT*, §15, 36, p.72; cfr. *GF*, §71a, p.79: «E allora, come sono arrivato al concetto di linguaggio? Esclusivamente con le lingue che ho imparato. Ma in un certo senso mi hanno portato al di là di se stesse, perché ora sarei in grado di costruire una lingua nuova, per esempio di inventare parole. Quindi anche questo metodo di costruzione appartiene sempre al concetto di linguaggio. Ma soltanto se lo stabilisco io. Ancora una volta il mio “e così via” ha un limite». Nel *Libro Blu* (1933-34), laddove «il desiderio di generalità» è stigmatizzato per aver «paralizzato la ricerca filosofica» (p.26; p.30), Wittgenstein afferma in modo ancor più netto: «Ricorda [...] che, in generale, noi non usiamo il linguaggio secondo regole rigorose – né, d'altronde, esso ci è stato insegnato secondo regole rigorose» (p.37).

⁵⁹ Così il titolo apposto al §87 di *BT*; cfr. anche §91.

⁶⁰ Le citazioni dal *BT* provengono rispettivamente da §87, 1, p.408; §92, p.429; §90, p.421.

– per la quale tutto è ricondotto e appiattito alle funzioni svolte da verbo, sostantivo e aggettivo –, la *Übersichtlichkeit* permette, allo stesso tempo e proprio in virtù di tale esibizione, che la confusione filosofica venga dissolta. Si tratta ovviamente non di accostamenti casuali di fatti irrelati, ma dell’esibizione circostanziata di una serie di elementi che, di volta in volta, permettono di sciogliere – vicendevolmente, illuminandosi l’un l’altro – le espressioni problematiche nel loro uso concreto. Il raggruppamento dei casi si compie («riceve la sua luce») contestualmente all’“analisi”, secondo prerogative e direzioni visibili solo nel momento della sua attuazione, in cui gli stessi elementi divengono significativi all’interno di quell’orizzonte che il raggruppamento istituisce.

In questa prospettiva,

la rappresentazione perspicua rende possibile il capire/la comprensione/, che consiste appunto nel fatto che “vediamo le connessioni”. Donde l’importanza dei *membri intermedi./del trovare membri intermedi.*⁶¹

Tale *Übersicht*, insieme alla nozione connessa di descrizione, forma, come è stato notato, «il cuore del pensiero di Wittgenstein»⁶², e sebbene compaia nel *Nachlaß*, variamente declinata, in una quarantina di occorrenze – dunque in un numero tutto sommato limitato di occasioni – è sempre posta in posizioni cruciali. Tuttavia anche la sua stessa traduzione pone una serie di problemi di non poco conto⁶³: qui basti ricordare

⁶¹ *BT*, §89, 8, p.417. Cfr. *RF*, §122.

⁶² Picardi [2001b], p.14.

⁶³ Lo stesso Rhees in occasione della prima traduzione inglese di *NRF* prova a esplicitarne così il senso: «a way of setting out the whole field together by making easy the passage from one part of it to another» e aggiunge in nota una chiosa: «introdotto nella traduzione, non nel testo di Wittgenstein. Il suo termine è *übersichtlich*. Lo usa continuamente scrivendo a proposito della notazione logica e della prova matematica, ed è chiaro che cosa intende. Così dovremmo pur avere una parola inglese. Abbiamo messo *perspicuous*, ma nessuno lo usa in inglese. Forse un lettore più flessibile escogiterà qualcosa». Per queste notizie e relativa bibliografia si rimanda a Cappelletto [2004], p.163. Lo stesso Marconi [1996], p.xxvi-vii, nota 33, ricorda che è invalso l’uso di rendere l’espressione con “rappresentazione perspicua” (anche nella traduzione inglese) sebbene Wittgenstein adoperi *Darstellung* e non *Vorstellung*, «e sembra chiaro che ciò che egli persegue sia una *presentazione* dei fenomeni del linguaggio che faccia emergere analogie, differenze e in generale il modo differenziale in cui un’espressione viene usata in queste circostanze piuttosto che in quelle». Alcuni commentatori sulla scia di Pichler [2004], p.181-3 sottolineano che la versione inglese preferita da Wittgenstein per *übersichtliche Darstellung* era *a synopsis* o *a synoptic view*: Luntley ([2003], p.52) si appella proprio a questo nell’argomentare il proprio rifiuto di renderla con “visione a volo d’uccello” (*bird’s eye view*) del linguaggio che egli collega ad «a view from an outside transcendent perspective and something that is impossible for us to attain», laddove “visione sinottica” (*synoptic view*) rimanda con più chiarezza ad «a view that is immanent rather than transcendent»; Säätelä [2013], p.113-4 invece rimarca che «l’essere concretamente capaci di abbracciare le cose con un solo sguardo e il saper comparare versioni diverse fra loro sono inclusi nel significato teologico di “sinossi”, che indica un’edizione in cui i primi tre Vangeli del Nuovo Testamento sono stampati su tre colonne parallele che ci permettono di rilevare le somiglianze e le differenze tra essi» e ricorda (*ivi*, nota 7) che stando a von Wright, Wittgenstein avrebbe voluto vedere le *Ricerche* stampate

che la «costellazione semantica»⁶⁴ a cui rimanda oscilla tra “presentazione perspicua” e “perspicuità”, “sinossi” e “visione sinottica”, “vista a volo d’uccello”, “visione d’insieme”, “ciò che può essere abbracciato con lo sguardo” e così via.⁶⁵ Glock [1996], che sceglie *overview* come traduzione (letterale) nel proprio dizionario, rammenta che tale idea «is heir to the *Tractatus*’s vision of the “correct logical point of view” (T, 4.1213)»⁶⁶ il cui ottenimento permette di porre rimedio al disordine della sintassi logica e alle conseguenti confusioni filosofiche, principalmente attraverso una *Darstellung* della forma logica delle proposizioni senza che nulla venga detto su di essa, ma semplicemente esibito nel «trasparente simbolismo» delle tavole di verità (T, 4.31). Un simile procedimento però implica che le proposizioni vengano analizzate fino a giungere all’essenza della proposizione, un’idea che viene, come visto, sottoposta a radicale revisione, che si può compendiare nel bel giro di frase di Glock: «the later Wittgenstein seeks a correct logical point of view by logical geography rather than logical geology»⁶⁷. In effetti, che il tema della modalità espositiva (tra i crucci e le cifre stilistiche dell’autore, verrebbe da dire, senza voler prendere posizione troppo nettamente sulla – eventuale – artisticità del lavoro di Wittgenstein⁶⁸, di cui si dirà a breve) sia di importanza decisiva per l’autore, e ben prima delle considerazioni svolte da Glock, può trovare conferma anche a partire dalla peculiare struttura formale del *Tractatus*, se, come è apposto in nota alla prima proposizione «i decimali, che numerano le singole proposizioni, ne denotano l’importanza logica, il rilievo che ad esse spetta nella mia esposizione [*Darstellung*]», sovvertendo così l’ordine lineare a stampa per un ordine «arboreo»⁶⁹. Ed è possibile che preoccupazioni di perspicuità

come la Bibbia, ossia se non direttamente in forma sinottica, perlomeno con un sistema di rimandi che consentisse al lettore di cogliere i legami interni alle diverse parti del libro. Forse l’affermazione, contenuta nella *Prefazione alle Ricerche*, in cui Wittgenstein afferma di voler «pubblicare quei vecchi pensieri [del *Tractatus*] insieme coi nuovi, e che questi ultimi sarebbero stati messi in giusta luce soltanto dalla contrapposizione col mio vecchio modo di pensare, e sullo sfondo di esso» (RF, p.4) va letta – visti «i gravi errori [...] in quel primo libro» (*ibidem*) – come l’assolvimento di «uno dei compiti più importanti» che consiste «nell’esprimere tutti i ragionamenti erronei in una maniera così particolare che il lettore possa dire: “Ecco, l’ho inteso esattamente così”. In maniera da ricalcare la fisionomia di ciascun errore» (BT, §87, 10, p.410).

⁶⁴ Cappelletto [2004], p.163.

⁶⁵ Si rimanda a Cappelletto [2004], p.163-4 per una mappa interlinguistica delle versioni associate alle più significative occorrenze nel corpus wittgensteiniano.

⁶⁶ Glock [1996], p.279.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Ma senza nemmeno trascurare il fatto che, per esempio, Frege, tra i primi lettori del *Tractatus*, in una missiva (16.09.1919) scrive a Wittgenstein che «il libro è efficace più sul piano artistico che su quello scientifico; ciò che vi si dice è secondario rispetto al modo in cui lo si dice» (cit. in Monk [2000], p.180). Glock [2013] prende posizione contro qualunque tipo di avvicinamento, negli intenti di Wittgenstein, della filosofia alla pratica artistica, come, a suo parere, sono impegnati a dimostrare i “neowittgensteiniani” (Diamond [1991], Cavell [2004], Mulhall [2007]). Cfr., *infra*.

⁶⁹ In una lettera (5.12.1919) al primo editore del *Tractatus*, il direttore della rivista *Der Brenner* Ludwig von Ficker, in effetti Wittgenstein insiste sull’importanza di stampare i numeri che contrassegnano ogni

occupino anche la genesi di quel *Dizionario per le scuole elementari*, per il quale Wittgenstein dopo la dettatura di quaderni interi di termini, decide di concentrarsi sulle parole maggiormente usate nella vita quotidiana dei propri studenti (che condividevano la medesima appartenenza di lingua, zona di provenienza ed età), tralasciando persino di seguire rigidamente l'ordine alfabetico per orientare quel volume secondo un criterio più improntato all'uso. Come nota acutamente Cappelletto, «nella serie “*alt*” [vecchio], “*Altar*” [altare], “*Alter*” [più vecchio], “*Alter*” viene inserito prima di “*Altar*” e dopo “*alt*”, perché appartiene alla medesima famiglia di significato di quest'ultimo»⁷⁰ e la ragione risiede nel fatto che «l'ordine puramente alfabetico, dove delle parole eterogenee s'inseriscono tra quelle strettamente affini, richiede troppo al potere di astrazione di un bambino»⁷¹. Così come, nella sua ultima incursione a stampa – la lettera al direttore di *Mind* (G.E. Moore) del 27.5.1933 –, Wittgenstein allerta il lettore interessato allo sviluppo delle sue idee di non attribuire alcun peso ai fuorvianti resoconti circolanti che sono o imprecisi o addirittura in contraddizione con il suo pensiero, che non riesce a trovare la via della pubblicazione a causa della «difficoltà di presentarlo [*presenting*] in forma chiara e coerente»⁷².

Al di là della plausibilità della preistoria di nozioni cardine del “secondo” Wittgenstein da rintracciare negli scritti del “primo”, quali appunto “perspicuità” e “descrizione”, è certo che a partire dal periodo del suo ritorno al lavoro intellettuale prende ad attestarsi un modello di filosofia come visione, o, in modo più sfumato, in cui il vedere le connessioni, le analogie e le differenze gioca (perlomeno) un ruolo di grande importanza⁷³. L'insistenza su tale paradigma visivo si accompagna all'altro

proposizione (che von Ficker sperava di togliere) con queste parole: «I numeri decimali delle mie proposizioni vanno assolutamente stampati, perché essi soli danno al libro perspicuità e chiarezza [*Übersichtlichkeit und Klarheit*], e il libro senza questa numerazione sarebbe un incomprensibile pasticcio» (*LvF*, p.39). Sull'importanza di tale lettura per dirimere alcuni enigmi interpretativi di *T* si incentra Bazzocchi [2010] che per l'appunto riporta il passo della lettera a von Ficker (a p.18).

⁷⁰ Cappelletto [2004], p.40.

⁷¹ *DE*, p.108.

⁷² *L*, 158, p.178.

⁷³ Gargani ne rimarca l'affermazione fin da Gargani [1979], pp.147-77. In uno dei suoi ultimi interventi a stampa [2010] è esplicito nel collegare questo motivo a quanto sviluppato, ispirato alle riflessioni wittgensteiniane, da Friedrich Waismann: «Wittgenstein e [...] Waismann si fondano su una categoria fondamentale che è quella del *vedere*, della *visione*. Waismann, sulle orme di Wittgenstein, sottolinea la circostanza che “at the heart of any philosophy worth the name is vision”. La grammatica filosofica di Wittgenstein e Waismann (sulle orme del primo) è esercitata su un metodo che ha come scopo quello di cambiare il modo della visione, il modo di guardare ai problemi e alle inquietudini filosofiche. Immagini ingannevoli, analogie improprie hanno l'effetto di generare i problemi filosofici ed è allora che suggerendo immagini e analogie alternative si dissolve la matrice originaria di quei problemi. Così Waismann osserva in *Principles of Linguistic Philosophy*: “As analogies give rise to philosophical problems, so analogies are useful in conjuring away philosophical problems”» (p.79). Le citazioni di Waismann sono tratte appunto da Waismann [1995], p.32 e p.60 rispettivamente; cfr. anche Gargani [2006], p.35. Anche le riflessioni di un altro autorevole commentatore – G. Baker, che Gargani cita frequentemente e la cui posizione in parte dipende – si sono indirizzate, contrassegnando una sorta di

compito – fin qui solo sfiorato – che Wittgenstein assegna alla filosofia, quello terapeutico⁷⁴, che la vede, come attività, in qualche modo affine – con i noti caveat⁷⁵ – alla psicoanalisi⁷⁶. Infatti nella misura in cui la psicoanalisi tende, attraverso le proprie “spiegazioni”, a conferire una prospettiva plausibile dei comportamenti palesati dal

svolta nell’ultima fase della sua carriera con quanto sostenuto in precedenza, al pensiero di Waismann: cfr. ad esempio le raccolte in Baker [2003], [2004]. Contro questa lettura si è schierato – autorevolmente – proprio P.M.S. Hacker [2007], che commentando la citazione di Waismann (e la tesi del “later” Baker che fa di quella metodologia la medesima di Wittgenstein) sull’essenzialità della visione per la filosofia, scrive (a p.94) senza mezzi termini che la visione è «a theme that does not occur in Wittgenstein’s reflections on philosophy». Contro l’idea che Waismann sia trattato come «authoritative in the exposition and critical analysis of Wittgenstein’s philosophy in the period 1928-36» – che è il cuore della tesi di Baker – è anche Schulte [2011].

⁷⁴ Si ricordi *RF*, §255: «Il filosofo tratta una questione; come una malattia»; già al §133 compare l’analogia tra i metodi della filosofia e «differenti terapie».

⁷⁵ Ricordate molto brevemente le critiche di Wittgenstein alla psicanalisi freudiana riguardano principalmente i) lo statuto del sogno e della sua interpretazione nella cornice epistemologica nomologico-deduttiva che Freud si autoascrive: la psicanalisi è una mitologia convincente (per molti) ma del tutto inadatta a formulare le leggi causali che ritiene di aver scoperto, e così facendo essa invita ad un’immagine del mentale come sede di cause recondite e per principio inaccessibili che è un’analogia fuorviante dell’“interno”. Il sogno non è, proprio per questo, sempre e comunque riconducibile in senso deterministico al soddisfacimento di un desiderio represso e le sue interpretazioni possono essere molteplici: anzi il sogno stesso diviene accessibile solo quando è trasformato in narrazione nel racconto del sognatore, e il simbolismo messo in opera da Freud per interpretarne il significato non ha alcun fondamento come spiegazione scientifica; ii) il concetto di inconscio che è una nozione altamente indeterminata e a cui mancano i conforti sperimentali che lo pongano al livello della spiegazione scientifica (come pure l’intera geografia del mentale ritratta dalle topiche freudiane, ovverosia i rapporti tra conscio, preconscious e inconscio); iii) il rapporto tra cause e ragioni che Freud confonde sistematicamente (si pensi al quadro offerto dalle pulsioni e le loro vicissitudini nella prospettiva dell’autonomia del soggetto) poiché la relazione tra ragione e azione è logica, mentre quella tra causa ed effetto è empirica; iv) l’ordinamento e l’autocomprensione come scientifica della disciplina nella sua totalità, dal funzionamento dei propri procedimenti terapeutici, dei propri criteri di validazione e di controllo a quello della propria efficacia clinica che è però ben lontano da qualsiasi tratto metodologico ed epistemologico di un’indagine scientifica dell’interiorità (si pensi alle mancate universalità, univocità e stabilità dei criteri di correlazione, per esempio, tra fenomeni psichici, onirici e pulsionali: Freud spesso si trova nella posizione di interpretare in maniera diversa – se non divergente – i medesimi fatti e simboli). Su questi temi si rimanda a Brigati [2001] e ad Accurso [2005].

⁷⁶ Come è noto Rhees riporta (*LC*, p.121) che Wittgenstein avrebbe parlato di se stesso come «seguace di Freud» e «discepolo di Freud», nonostante le critiche a cui sottopone la psicanalisi. L’accostamento tra indagine wittgensteiniana e psicanalisi freudiana, sebbene non al centro della scena nella storia della ricezione, è stata sottolineata fin dall’inizio nelle interpretazioni critiche, per esempio, da Wisdom [1953], Bouwsma alla luce delle sue conversazioni con Wittgenstein e in [1961], da Waismann in *WCV* e in [1995]; negli Stati Uniti è Cavell (fin dai suoi [1965] e [1969], come si è visto nella precedente nota 10), a sottolineare il paragone con la terapia psicoanalitica e con il suo risultato e la filosofia del “secondo” Wittgenstein, e, assieme all’insegnamento di Burton Dreben, a dare l’impulso a quella scuola che fa capo alla dicitura di *New Wittgenstein* (che però non è del tutto assimilabile con la lettura terapeutica); in Gran Bretagna, è di nuovo il “later” Baker [2004] a dedicare un’intera sezione (pp.141-222) all’ideale “psicoanalitico” sotteso alla filosofia del “later” Wittgenstein. La materia del contendere, al di là dei conforti testuali che sono effettivamente presenti nei testi, è relativa alla misura in cui l’analogia tra filosofia e psicoanalisi è da prendere sul serio: Hacker [2007], discutendo proprio le tesi del suo antico collega, protesta che: «there is, according to Baker, not merely an *analogy* between Wittgenstein’s method and Freud’s, but rather, as he claims Waismann showed, the conception of philosophical method is *modelled* on that of psychoanalysis» (p.91). In gioco vi è la possibilità o meno di attribuire posizioni di sostanza ed argomenti a proposito del vasto panorama di soggetti a cui Wittgenstein si è dedicato (come vuole la ricezione tradizionale della sua opera, spesso etichettata come “ortodossa”) che concorrono alla dissoluzione dei problemi filosofici, oppure se egli, invece, si è limitato esclusivamente a sfruttare analogie e regole per rendere rilevanti e perspicui alcuni usi del linguaggio, così da cambiare il punto di vista sulle difficoltà filosofiche e superarle “terapeuticamente”, liberando chi si sottopone al processo dalle inquietudini e dai crampi mentali. Cfr. l’utilissima introduzione di Kahane, Kanterian, Kuusela [2007] (a cura di), pp.1-19.

paziente nel corso della propria esistenza, a dare un nuovo senso a questi attraverso un loro riordinamento complessivo secondo un altro criterio – quello della “teoria” psicoanalitica – in qualche modo inatteso ma anche sorprendentemente coerente, l’analizzato è portato a vedere se stesso in altro modo, a vedere quei comportamenti (anche i più quotidiani) che a mano a mano ha portato a coscienza come il riflesso di qualcos’altro, di un conflitto più profondo, così egli accetta – se convinto nel corso del procedimento e dal decorso del trattamento – di ridescrivere se stesso in accordo a questa interpretazione, di vedere con chiarezza se stesso con altri occhi e sotto un’altra luce. Il risultato è che ciò che in precedenza era visto come una difficoltà, ora semplicemente si è dissolto, perché è il mondo del paziente a essere cambiato e così pure il suo orizzonte di problemi, che egli ora non vede più come tali o li vede come differenti.⁷⁷ Il metodo psicoanalitico ha dunque questo in comune con la funzione terapeutica della *Übersichtlichkeit* di cui parla Wittgenstein: permette di vedere un certo problema filosofico – un “crampo mentale”, non importa se dovuto alla natura intrinsecamente mitologica del linguaggio o al tradizionale modo filosofico di affrontare la questione in esame – secondo una descrizione che ne scioglie l’incantamento intellettuale, che permette di vederne (e farne riconoscere) l’origine, scoprendo «la sorgente dell’errore» e presentando «la *via* dall’errore alla verità».⁷⁸

Quale che sia il peso specifico per il metodo di Wittgenstein da assegnare alla visione, esso è certamente circoscritto dall’uguaglianza *vedere così=descrivere così*.

⁷⁷ Brigati [2001] mette in risalto che la convinzione che l’interpretazione psicoanalitica non scopra fatti nuovi, ma semplicemente riordini il già noto, modificando il punto di vista da cui considerarli è «una sorta di dogma centrale nella lettura standard del pensiero di Wittgenstein sulla psicoanalisi» (p.128), che accomuna quasi tutta la letteratura secondaria sull’argomento (Bouveresse ([1997], p.52) per esempio, è esplicito nel rimando alla visione d’aspetti rispetto ai procedimenti esplicativi freudiani). Tuttavia, seppur sostanzialmente corretto, l’accostamento tra vedere-come e interpretazione psicoanalitica, va, secondo Brigati, ulteriormente specificato: infatti, nessuno – come già rilevato – è mai obbligato a riconoscere un’analogia come tale, ed essa può essere anche semplicemente constatata senza che intervenga alcun riorientamento gestaltico o un qualche cambiamento nell’esperienza vissuta (l’*Ah-ah Erlebnis*): che qualcosa assomigli a qualcos’altro non significa che si veda (o che si sia costretti a vedere) quella cosa come quell’altra. Perciò Brigati sostiene che «interpretare, in psicoanalisi, non vuol dire semplicemente vedere qualcosa come qualcos’altro; è piuttosto una tecnica complessa che serve a *far* vedere qualcosa come qualcos’altro, al termine di un processo che comporta una trasformazione molto più vasta. Per poter interpretare possono essere necessarie delle competenze: è questo che rende asimmetrici i ruoli dell’analista e dell’analizzando» (p.133), un’annotazione, quest’ultima sull’asimmetria, di una qualche rilevanza per quanto si dirà a breve a proposito dell’arte e dell’estetica. Questa lettura di Brigati sembra essere concorde a McGuinness [1982a] e Voltolini [1985], che evidenziano che sì che la psicoanalisi è una mitologia fascinosa, dal «carattere seducente» (Bouveresse [1975], p.72), le cui “spiegazioni” sono accolte perché «il loro carattere attraente è *più* importante di quello di una spiegazione scientifica abituale» (Bouveresse [1982], p.165) – Cioffi [1998] parla di veri e propri «obfuscatory powers» di Freud (p.207) –, ma che oltre all’attrattiva delle similitudini e della nuova notazione che Freud ha introdotto per riformulare in modo nuovo e talvolta illuminante fenomeni familiari (Baker, Hacker [2005a], p.279), nella psicoanalisi c’è anche del metodo dal momento che si arriva a vedere se stessi con chiarezza o in modo nuovo solo lentamente, attraverso il lento procedere del trattamento, che porta – quando lo fa, quando funziona – a questo risultato per mezzo di una strategia, di una tecnica.

⁷⁸ NRF, p.17.

Schulte, che nel suo seminale [1982]⁷⁹ rintraccia nell'influenza di Goethe (via Spengler) e del suo metodo morfologico l'ideale di descrizione a cui Wittgenstein tende, sostiene che «come per Goethe, anche qui si tratta soprattutto del “vedere”, dell'intuitività della rappresentazione»⁸⁰. Tale influenza è, per esempio, particolarmente rilevante nelle successive *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica*, in cui Wittgenstein afferma con insistenza che una dimostrazione deve persuadere, «deve rimuovere le nostre incertezze o insoddisfazioni, e questo lo possiamo ottenere facendo in modo che, come avviene in filosofia, si possa *vedere* di più, si abbia davanti agli occhi una rappresentazione perspicua dei rapporti in gioco»⁸¹. Infatti:

la prova, si potrebbe dire, non si limita a mostrare *che* è così, ma mostra *in che modo* è così. Essa mostra *in che modo* $13+14$ è uguale a 27. “La prova deve poter essere abbracciata con lo sguardo” – vuol dire: dobbiamo essere pronti a usarla come filo conduttore del nostro giudicare. Quando dico “la prova è un'immagine” – si può immaginare che la prova sia un'immagine cinematografica. [...] La prova (l'immagine-prova) ci mostra il risultato di un procedimento (di costruzione); e noi siamo convinti che un procedimento regolato *in questo modo* conduce sempre a quest'immagine.⁸²

Le configurazioni matematiche (e, come nota Schulte, Wittgenstein parla spesso a tal proposito di “volto” e di “fisionomia”) si possono conoscere solo allorquando vengono introdotte in una serie perspicua, anzi alcune procedure matematiche istituzionalizzate (come le tecniche di calcolo o i procedimenti geometrici) sono tali perché mettono in luce la forma, e così facendo convincono, esibiscono un ordine che convince (*OFM*, II,

⁷⁹ In effetti la ricognizione schultiana – Gargani ([1985], p.130, nota 30) la definisce «magistrale» – ha inaugurato un campo di ricerca nella letteratura secondaria relativo ai rapporti Goethe-Wittgenstein e al metodo morfologico: si veda, ad esempio, Stimilli [1986] che legge l'intera vicenda sullo sfondo della tradizione fisiognomica (secondo una direttrice Goethe-Schopenhauer-Weininger-Spengler-Wittgenstein) e l'importante e dettagliato studio di Andronico [1998], il già citato Cappelletto [2004] e il più recente Rofena [2011]. Anche Marconi [1996] richiama l'influenza goethiana nella ricostruzione del metodo e dello statuto descrittivo della filosofia in Wittgenstein.

⁸⁰ Schulte [1982], ristampato in Schulte [2007], da cui si cita, p.36.

⁸¹ Schulte [2007], p.41. Sul nesso visione/perspicuità e filosofia della matematica in Wittgenstein si veda anche Accurso [2002].

⁸² *OFM*, II, §22, p.100. Scrive Borutti ([1999], p.130, nota 110): «Caratteristica della dimostrazione è l'ispezionabilità, l'aver tutto sotto gli occhi, la dominabilità con lo sguardo come un tutto (l'*Übersichtlichkeit*, a cui pensa Frege progettando un'“ideografia”, una scrittura di concetti). L'ispezionabilità è tipica della scrittura logico-matematica, ed è connessa all'acontestualità, intersoggettività e atemporalità delle formule e dei teoremi». Anche l'*Übersichtlichkeit* potrebbe essere letta alla luce di quanto è stato chiamato il “great debt” di Wittgenstein verso Frege (si ricordi infatti la nota affermazione di Zettel: «Lo stile delle mie proposizioni è stato fortissimamente influenzato da Frege. E se volessi, potrei ben stabilire questa influenza, là dove, a prima vista, nessuno riuscirebbe a vederla», Z, §711). Cfr. Reck [2002b]. Il “debito” comprende anche il fregeano “principio del contesto”, la possibile origine della distinzione dire/mostrare da una radicalizzazione del “paradosso dei concetti” contenuto in *Concetto e oggetto* e, per gli interpreti risolti, la nozione austera di nonsenso a partire dalle *Erläuterungen* fregeane. Per l'“entità del debito” si veda almeno Dummett [1981].

§84). Ecco perché in matematica «la perspicuità assurge a condizione necessaria della dimostrazione»⁸³. Tuttavia, fin dal principio (ovvero fin dalle precedenti note di lettura a Frazer e dal *Big Typescript*) Wittgenstein non smette di attirare l'attenzione, con Goethe e come Goethe, sull'importanza del rinvenimento di membri intermedi (*Zwischenglieder* è termine goethiano), che è – come visto in precedenza – nozione cardinale sia per il concetto di presentazione perspicua che per quello di somiglianza di famiglia⁸⁴:

un ipotetico anello intermedio deve limitarsi a richiamare l'attenzione sulla somiglianza, sul nesso tra i *fatti*. Proprio come illustrava una relazione interna fra cerchio ed ellisse trasformando gradualmente l'ellisse in un cerchio, *ma non per affermare che una determinata ellisse è scaturita effettivamente, storicamente da un cerchio* (ipotesi evolutiva), bensì solo per rendere il nostro occhio sensibile a una connessione formale.⁸⁵

Il metodo utilizzato da Wittgenstein è quindi tanto più efficace quanto più riesce a dare una sinossi dell'ampiezza e della varietà della gamma degli usi linguistici, attraverso una serie di casi che restituiscano plasticamente la funzione che il linguaggio svolge realmente nell'occasione in discussione, dissolvendo la mitologia depositata nella grammatica superficiale alla luce di quella profonda. In tal senso diviene di primaria importanza porre in piena evidenza quegli esempi di impiego del linguaggio che svolgono un ruolo di transizione tra casi apparentemente distanti nell'uso e nella funzione e di cui l'esercizio di sinossi si serve per far risaltare pienamente differenze, analogie, contraddizioni al fine di liberare dal modo erroneo di pensare: è proprio questo l'ufficio centrale svolto dai “membri intermedi” – che assomigliano per certi aspetti ad un caso e per certi altri ad un altro, secondo l'idea delle somiglianze di famiglia – che, a tal fine, è lecito anche immaginare, «così che ciascun passo che conduce da un fenomeno all'altro sia visto come un passo lungo un tragitto ben determinato»⁸⁶. La portata e il significato di questo metodo è da tempo oggetto di accese controversie lungo uno spettro che va dall'ammissione di impotenza della filosofia (che

⁸³ Schulte [2007], p.41.

⁸⁴ Per Spengler, nel *Tramonto dell'Occidente*, Eraclito, Sofocle, Platone, Alcibiade, Temistocle, Orazio e Tiberio se paragonati a Goethe o a Raffaello «si raggruppano spontaneamente come membri di un'unica famiglia», il che annulla la loro distanza temporale: Schulte [2007] (p.37), in merito a questa considerazione, scrive che «il concetto di “somiglianze di famiglia”, qui seppur tenuamente adombrato, è stato forgiato da Wittgenstein in un importante strumento della sua pratica filosofica».

⁸⁵ NRF, pp.29-30.

⁸⁶ Schulte [2007], p.40, che, a testimonianza del debito contratto da Wittgenstein, riporta a seguire quest'affermazione di Goethe: «Quale abisso fra l'osso intermascellare dell'elefante e quello della tartaruga, eppure fra i due possiamo collocare un'intera serie che li collega».

un tempo voleva spiegare e ora deve accontentarsi di descrivere e lasciare tutto com'è), all'idea che la filosofia sia una sorta di polizia del senso comune e del linguaggio ordinario che sorvegli i limiti tra senso e nonsenso pronta a sanzionare chi li trasgredisca (con una lettura dell'afflato terapeutico in senso di trattamento correttivo, al pari dell'ortodonzia), a quella che ne fa una psicoterapia rivolta a pazienti specifici e a particolari inquietudini che solo nel dialogo possono affiorare e fuggirsi (in cui vi potrebbe essere un riflesso antico, socratico o pirroniano), a quella ancora che la dipinge come una disciplina modernista che non può più fare affidamento sulle convenzioni tradizionali della sua storia e che in qualche modo ne esibisce lo scacco e la fine (per la quale non vi sono più teorie, tesi o argomenti, ma frammenti e connessioni destinati a riverberare in direzioni di volta in volta diverse). Come che sia, sicuramente, nonostante l'insistente aggettivazione dell'autore, la riunione di casi significativi che illuminino e descrivano secondo un fine ben precisato in un'esposizione pertinente, non è poi un'operazione così "banale": «non solo richiede un occhio addestrato, ma anche una certa concezione di quali aspetti dell'uso di un enunciato o di una parola siano rilevanti o illuminanti o più importanti di altri, e, dunque, una buona dose di *teoria*»⁸⁷. Servono quindi filosofi «abili»⁸⁸ (*skilful*), proprio perché «nella filosofia non si può scoprire nulla»⁸⁹ dal momento che «conosciamo in partenza tutti i fatti che abbiamo bisogno di conoscere»⁹⁰.

Se la filosofia, si è detto, non *spiega* nulla, bensì, come visto, *descrive*, essa, allora, per tornare a Bouveresse da cui quest'ampio detour ha preso inizio, «sta dalla parte dell'estetica, dove *spiegare* significa proprio *descrivere* in un certo modo, descrivere in modo diverso l'oggetto in questione descrivendo altri oggetti che assomigliano ad esso»⁹¹. Ecco, nelle parole dello stesso Wittgenstein riportate da Moore, l'illustrazione vivida di «ciò che l'estetica cerca di fare», ovvero

dare *ragioni*: per esempio, il *perché* della scelta di questa data parola anziché di quell'altra in un determinato verso di una poesia, o il motivo per cui si ha questa data frase musicale piuttosto di quella in un determinato momento di una composizione. [...] Secondo

⁸⁷ Picardi [1992], p.31. Cfr. Schulte [2007], pp.123-38.

⁸⁸ *LM*, p.134.

⁸⁹ *WCV*, p.171.

⁹⁰ *LM*, p.135.

⁹¹ Bouveresse [1975], p.69, che così continua: «contrariamente all'impressione che cercano di dare, ciò che fanno teorici come Darwin, Frazer o Freud è analogo alla spiegazione *estetica*. Essi procedono proprio come colui che si occupa di estetica: sebbene sia incontestabile che si appoggino su un certo numero (un piccolo numero) di fatti, in sostanza tendono a stabilire, fra cose che apparentemente sono molto distanti l'una dall'altra, connessioni alle quali nessuno avrebbe spontaneamente pensato, a raggruppare casi simili all'interno di grandi famiglie, a cercare i tratti comuni, le identità di espressione e di fisionomia in volti molto differenti».

Wittgenstein, le *ragioni* che le analisi estetiche rivelano “hanno la natura di descrizioni e delucidazioni ulteriori”: per esempio, potrete cercare di *far vedere* a qualcuno a che cosa mirasse Brahms nel suo lavoro di compositore mostrandogli una quantità di suoi pezzi, oppure paragonando Brahms a qualche compositore a lui contemporaneo. Tutto ciò che l'estetica fa è “richiamare l'attenzione su di una data cosa”, “mettere le cose a fianco a fianco”. Wittgenstein aggiunse che, se dando “ragioni” di questo genere, voi fate sì che il vostro interlocutore riesca a “*vedere quel che voi vedete*”, allora, anche se ciò “non vale a smuovere la sua precedente posizione”, la discussione si deve considerare giunta “al termine”; e infine che lui, Wittgenstein, aveva “sempre avuta radicata nella mente l'idea che le discussioni di argomento estetico fossero simili alle discussioni che si svolgono in tribunale”, dove le parti cercano di “chiarire le circostanze” del fatto su cui verte il processo, sperando che alla fine i loro discorsi “convincano il giudice”. E concluse che di questo stesso tipo sono le “ragioni” che vengono messe in campo non solo nelle questioni morali, ma anche in filosofia.⁹²

Säätelä [2013a], nel suo ampio tessuto argomentativo in cui – anch'egli, tra l'altro – mette a confronto estetica e filosofia della matematica, commenta il brano dicendo che le ragioni estetiche, pur non apportando nuove informazioni all'indagine, permettono di vedere i dintorni [*surroundings*] dell'uso delle espressioni in modo da evitare fraintendimenti ed attirare l'attenzione su ciò che è rilevante, e se non è possibile «dimostrare di vedere un certo oggetto nella maniera appropriata, [...] possiamo nondimeno provare a far sì che qualcuno lo veda nella maniera in cui lo vediamo noi, fornendogli diversi tipi di spiegazioni e ragioni»⁹³. In tale lettura, in parte apertamente debitrice di Cavell [1965], il paradigma visivo riveste il ruolo decisivo, tanto che il criterio determinante per un'indagine filosofica riuscita

sta nel vedere se questa può spiegare la perplessità o lo sconcerto, o dissipare l'irritazione, ossia far sparire (anziché risolvere) il problema. E questo, a sua volta, non richiede che si provi che qualcosa è vero o falso, né richiede nuove informazioni, ma richiede che sia accettato un *modo di percepire*. Sia in filosofia che in estetica facciamo riferimento a ragioni che hanno la forma di “descrizioni ulteriori” per richiamare l'attenzione verso qualcosa attraverso diversi tipi di comparazioni.⁹⁴

Sarebbe quindi l'estetica a mostrare all'opera il valore e la forza di quella *Übersichtlichkeit*, di quella perspicuità che segue il mettere ordine, il mettere le cose una a fianco all'altra, che come visto costituisce la vera e propria chiave di volta della

⁹² *LM*, pp.125-6. La corsivazione relativa alla visione è aggiunta.

⁹³ Säätelä [2013a], p.114.

⁹⁴ Säätelä [2013a], p.117.

seconda maniera di Wittgenstein. Säätelä non a caso riporta un passo delle *Ricerche*, che intende corroborare lo svolgimento del suo ragionamento, questo:

in un discorso su argomenti estetici, mi accade di usare le parole: “Devi vederlo *così*, è così che è inteso”; “Se lo vedi *così*, vedi dov’è l’errore”; “Devi sentire questa battuta come un’introduzione”; “Devi sentirla in questa chiave”; “Devi fraseggiarla *in questo modo*” (e quest’ultima espressione può riferirsi tanto al sentire quanto al suonare.⁹⁵

Un’operazione, quella di spingere un interlocutore a “vedere le cose in un determinato modo” che però può anche chiudersi con un nulla di fatto, poiché «non c’è alcuna evidenza o spiegazione decisiva che *debba* convincere qualcuno che non è in grado di capire il punto delle comparazioni»⁹⁶, tanto che la conclusione da trarre può essere che egli non riesca a vedere quello che gli si vuole mostrare, ossia che risulti, in ultima istanza *cieco all’aspetto* (e questo, a sua volta, si riverbera – cavellianamente – su chi esercita la persuasione, spingendolo ad assumersi la responsabilità delle proprie parole e a renderne conto nell’essere in grado di esprimere ciò che si vede).

Glock [2013], invece, sebbene non abbia nulla da obiettare all’idea che «l’arte e le idee estetiche hanno ispirato certe parti della filosofia di Wittgenstein e della sua concezione della filosofia» e riconosca che la presentazione perspicua (la cui ispirazione è «in parte artistica ed estetica»⁹⁷ in quanto goethiana) sia fondamentale per dissipare le mitologie contenute nel linguaggio e portare in piena luce le connessioni tra i concetti, non pensa in alcun modo che Wittgenstein sia impegnato a indurre nel lettore un *Gestaltswitch* su questa o talaltra materia. Glock tiene a ridimensionare fortemente qualsiasi tipo di ambizione “artistica” ascrivibile (e ascritta da certi interpreti) allo stile di Wittgenstein e a leggere nell’attenzione costante al proprio modo di scrivere – «unico e idiosincratico»⁹⁸ – la ricerca di precisione, lucidità e chiarezza che tanto ammirava nei lavori di Frege e, soprattutto, l’ambizione di arrivare a trovare quella «parola liberatrice, quella parola che alla fine ci permette di cogliere ciò che fino allora, inafferrabile, ha sempre oppresso la nostra coscienza»⁹⁹. Tuttavia Glock è adamantino nel sostenere che vanno tenuti separati la filosofia e lo stile di scrittura di Wittgenstein (come avviene, a

⁹⁵ *RF*, II, xi, p.267.

⁹⁶ Säätelä [2013a], p.117.

⁹⁷ Glock [2013], p.142.

⁹⁸ Ma non privo di «seri difetti», riconosciuti dallo stesso Wittgenstein, a cui sarebbe il caso di prestare attenzione e «smettere di fingere [...] che [...] siano in realtà dei nei di bellezza», cfr. Glock [2013], p.152-3.

⁹⁹ *BT*, §87, 7, p.410. Sulla “parola che redime” e sul “nuovo metodo” di Wittgenstein, cfr. anche Glock [2002], pp.93-7; [2013], pp.153-5.

detta sua, tra molti insigni wittgensteiniani quali Ryle, Wright, Kenny e Hacker) così come è necessario distinguere fra chiarezza d'espressione e chiarezza di pensiero nella sua filosofia (poiché «Wittgenstein stesso ricercò la chiarezza di pensiero in un modo che è spesso altamente oscuro nella sua espressione»¹⁰⁰): è questo che motiva l'immenso sforzo interpretativo riservato ai suoi scritti e all'espressione esplicita dei suoi argomenti. Non si tratta quindi tanto di produrre l'esperienza di una riconversione dello sguardo del lettore attraverso una serie di descrizioni, quanto di rendere ancora più evidente e comprensibile ciò che è sostenuto e argomentato da Wittgenstein al di là (e spesso oltre) la stessa dichiarata "chiarezza" a cui l'autore tende con il proprio stile e con il richiamo costante alla *Übersichtlichkeit*, ovvero mostrare come dietro quel procedimento descrittivo vi siano punti filosofici e tesi sostanziali che solo così possono venire alla luce.

È però di nuovo Schulte [2013a], nella sua attenta rassegna di occasioni in cui Wittgenstein paragona se stesso o il suo lavoro o l'ideale che prova a raggiungere nei propri scritti all'artista o all'arte¹⁰¹, a comporre gli atteggiamenti interpretativi impersonati da Säätelä e Glock e a fornire un'indicazione importante sulla portata dell'estetica nell'intera economia del pensiero di Wittgenstein. Schulte, discutendo un'idea di Gustaffson [2013] secondo cui il verbo tedesco *dichten* rende conto non solo della creazione poetica ma anche della «creation of many sorts of imaginative descriptions that figure in stories, plays, speeches and – why not? – in philosophy»¹⁰², sostiene che tale osservazione si spinge troppo in là: se Wittgenstein paragona lo scrivere filosofia allo scrivere una poesia lo fa per mettere in luce l'atteggiamento con cui ci si dovrebbe accostare all'attività filosofica, ovvero con la stessa meticolosità e sollecitudine che è dovuta alla scrittura poetica (e che Wittgenstein stesso lamenta in più occasioni di non raggiungere¹⁰³). Il paragone con il poeta va visto piuttosto in controluce rispetto al fatto che entrambi, poeta e filosofo, possono "mettere molto nelle

¹⁰⁰ Glock [2013], p.155.

¹⁰¹ Schulte si concentra in particolare sulla dichiarazioni di Wittgenstein relative al fatto che «la filosofia andrebbe scritta soltanto come una composizione poetica» (*PD*, p.56, 1933-'34), ma che egli non sarebbe altro che «un poeta di second'ordine» (MS 117, 193, 24 febbraio 1940), anzi «che in fondo è un pittore, e spesso un pessimo pittore» (*PD*, p.154, 1949), e sul fatto che le *Ricerche* sono «davvero soltanto un album» (*RF*, p.4, gennaio 1945).

¹⁰² Gustaffson [2013], p.28.

¹⁰³ Schulte [2013a] riporta (a p.158) un passaggio dei manoscritti (24 febbraio 1940) in cui Wittgenstein afferma di essere «un poeta di second'ordine. Ma come uomo con un occhio solo sono un re fra i ciechi. E per un poeta di second'ordine sarebbe meglio smettere di scrivere poesia, anche se in questo eccelle rispetto agli altri esseri umani». Schroeder [2006], p.126-7, sottolinea come un simile contegno da parte di Wittgenstein lo accomuni a Nietzsche ([2003], II, §95, p.180) per il quale bisognerebbe «lavorare a una pagina di prosa come a una statua». Cfr. Kanterian [2012], p.99; Glock [2013], p.150.

proprie parole”, possono esplorarne l’«anima»¹⁰⁴, e per farlo spesse volte si servono di *Gleichnisse* – un termine che per Schulte, alla luce degli usi wittgensteiniani nei suoi scritti, copre un ampio spettro semantico che va dalla parabola, all’immagine, alla metafora, all’analogia e all’allegoria e, naturalmente, alla similitudine. Schulte spiega infatti che il termine non ha un significato tecnico unico e del tutto omogeneo nel corpus dell’opera e che «talvolta Wittgenstein usa *Gleichnis* nel senso di una più o meno dettagliata analogia che può, senza perdite, essere rimpiazzata da espressioni sinonime, altre volte nel senso di “immagine”, “metafora” ecc., dove questi termini vanno intesi stare per espressioni che non possono essere rimpiazzate senza perdite»¹⁰⁵. In altre parole Wittgenstein talvolta usa *Gleichnis* come espressione che ammette una parafrasi sostitutiva (e quindi in senso “non poetico” o, come dice altrove, “transitivo”) e in altre occasioni proprio nella stessa modalità in cui un’espressione linguistica è utilizzata in un componimento poetico, ovvero in quei casi in cui con difficoltà è possibile avvicinare una parola con un’altra coreferenziale senza perderne l’aura o l’anima (in senso “intransitivo”¹⁰⁶). Come lo stesso Schulte nota, bisogna intendersi su che cosa significhi esattamente “senza perdite” per cercare di comprendere fino a che punto il parallelismo filosofo/poeta può spingersi. Una difficoltà che non è strettamente esegetica, ma riguarda un punto sostanziale se è lo stesso Wittgenstein, in altro contesto, a scrivere che

*queste immagini [...] mi si impongono. E tuttavia ho ritegno ad usare queste immagini e queste espressioni. Soprattutto, esse non sono naturalmente similitudini. Perché quel che si può dire con una similitudine, si può anche dire senza similitudini.*¹⁰⁷

Al di là delle circostanze puntuali in cui Wittgenstein si esprime in tal modo (il passo riguarda il senso della vita e la religione), è certamente importante rilevare che le immagini hanno la forza di imporsi (*sich aufdrängen* è, ricorda Schulte, l’espressione scelta da Wittgenstein), precisamente nello stesso modo in cui la mitologia depositata nel linguaggio forza i cammini di pensiero: se è di sicuro vantaggio servirsi di similitudini e di analogie nell’attività descrittiva della filosofia che permettano di liberarsi dalle immagini erranee e portare alla luce il funzionamento della grammatica

¹⁰⁴ Cfr. *GF*, §32e, pp.35: «(La parola ha un’anima, non semplicemente un significato.) E nessuno mai crederebbe che una poesia rimanga *essenzialmente immutata* quando, in seguito a un’opportuna convenzione, alle sue parole se ne sostituiscono altre».

¹⁰⁵ Schulte [2013a], p.174.

¹⁰⁶ Sulla differenza tra senso “transitivo” e “intransitivo”, si veda *LBM*, p.202; cfr. *infra*, Parte II, Cap.3, §2.

¹⁰⁷ *MP*, p.80, l’estratto è di un passo datato 15 febbraio 1937. Corsivi aggiunti.

profonda delle espressioni, tuttavia quel che si può dire con una *Gleichnis* si può dire anche senza quella *Gleichnis* – e questo sembra essere il punto in cui è segnata la maggior distanza tra poesia (e le arti in generale) e filosofia, una disciplina che vede legata la sua identità alla discussione di tesi ed argomenti.¹⁰⁸

Per armonizzare queste oscillazioni e per stabilire quale sia, infine, la funzione e il significato della *Gleichnis* in Wittgenstein, Schulte propone (abbastanza wittgensteinianamente) un'analogia:

pensiamo alle battute. Tutti sappiamo che per aver effetto una battuta deve essere raccontata in modo particolare. Se è raccontata male o se viene spiegata non fa ridere nessuno. Con molte similitudini la situazione è analoga: si può dare la stessa informazione chiarendo ciò che la similitudine è intesa esprimere, ma così la similitudine perde il suo fascino e molto del suo potere.¹⁰⁹

La similitudine quindi, stando a Schulte, ha principalmente una funzione euristica e pragmatica nella filosofia di Wittgenstein, relativa all'efficacia esplicativa necessaria in un dato contesto, ed è per questa ragione che egli se ne serve così di frequente. Ciò non vuol dire che essa sia (sempre) insostituibile, ma solo che la sua forza chiarificatrice e illuminante è legata a quella sua esatta formulazione: per Schulte, Wittgenstein tiene fede al proprio precetto per il quale «lo scopo di una buona espressione e di una buona similitudine è che essa permetta una sinossi immediata (*augenblickliche Übersicht*)»¹¹⁰ e di cui «non si potrebbe disporre nella stessa maniera “immediata” o “istantanea” se si cercasse di chiarire la similitudine con una spiegazione meno concisa e icastica»¹¹¹.

Percepire somiglianze, proporre analogie, cogliere differenze, notare l'aspetto, vedere-come, riconoscere nel proprio modo di sentire la fisionomia e il volto dell'errore sono, quindi, parte – verrebbe da dire, a questo punto, parte *estetica* – determinante di tutto quell'insieme di attività logico-cognitive a cui perviene la rappresentazione perspicua di fatti linguistici, che vengono ora descritti in modo da manifestare chiaramente (per l'occhio che la sa catturare) la loro grammatica profonda. In effetti, una lunga schiera di interpreti ha cominciato a sostenere che l'estetica è presa da Wittgenstein come un ideale del tipo di efficacia e di razionalità possibile per i compiti propri della

¹⁰⁸ Si rammenti *BT*, §87, 6, p.410: «Filosofare è: respingere argomentazioni erronee».

¹⁰⁹ Schulte [2013a], p.174.

¹¹⁰ MS 112, 222, 22 novembre 1931, cit. in Schulte [2013a], p.175, nota 25.

¹¹¹ Schulte [2013a], p.175.

filosofia¹¹². Anzi, in una lettura in senso ancora più forte di tale accostamento, l'estetica rappresenterebbe un vero e proprio modello per la filosofia, un «paradigma [...] per reagire contro la crescente interferenza di modelli meccanici, di analogie meccaniche nell'analisi del simbolismo linguistico e delle sue modalità di applicazione»¹¹³, quindi un modo per conservare razionalità e intelligibilità al di là dell'ambito causalistico-scientifico, se non in aperta polemica con esso.

Non è difficile comprendere come una simile interpretazione prenda quota se si legge un lungo frammento tratto dai manoscritti wittgensteiniani del 1930 e poi riconfuito in *Pensieri Diversi*:

Engelmann mi ha detto che quando a casa fruga nel cassetto pieno dei suoi manoscritti, essi gli appaiono così meravigliosi da indurlo a pensare che meritino di essere resi noti agli altri. (Lo stesso gli accade quando scorre le lettere dei suoi parenti morti). Ma quando immagina che ne venga pubblicata una scelta, la cosa perde ogni attrattiva e valore, tanto da diventare impossibile. Gli ho risposto che si tratta di un caso simile a questo: non c'è nulla di più straordinario, ho detto, che osservare un uomo intento a una semplicissima attività quotidiana, mentre si crede inosservato. Proviamo a immaginare un teatro, il sipario si alza e noi vediamo un uomo solo che vaga su e giù nella sua stanza, si accende una sigaretta, si mette a sedere, e così via; vedremo allora, improvvisamente, un essere umano dall'esterno, come non è mai possibile vedere se stessi; sarebbe quasi come vedere con i nostri occhi un capitolo di una biografia, - il che sarebbe inquietante e mirabile al tempo

¹¹² A parte il già citato Bouveresse [1975], p.69 e ss. si veda anche Bouveresse [1982], pp.160-3; si vedano inoltre Stimilli [1986], pp.47-8; Andronico [1997], p.283; [1998], pp.222-7; [2002], p.21; [2013], p.30; Hanfling [2001], p.89; Hyman [2001], pp.150-1 (trad. it. p.279); Cappelletto [2004], pp.221-2 e [2012], p.35; Rofena [2010], pp.110-1; [2011], pp.71-2; Wilke [2012], pp.161-7; questo tema è spesso analizzato anche da chi si è occupato più da vicino del confronto di Wittgenstein con la psicoanalisi, come Cioffi [1998], pp.128-9; Brigati [2001], pp.125-8; Accurso [2005], pp.114-9; Soulez [2012], p.46.

¹¹³ È Aldo Giorgio Gargani che ha difeso maggiormente quest'idea, per es. in [2003a], p.110; si veda anche Gargani [2003b], p.181. Anche Säätelä [2013b], a parte che nel già incontrato [2013a], parla espressamente di estetica come paradigma per la filosofia nel pensiero di Wittgenstein. Hacker ([2001], pp.58-62), pur senza pensarla come aderente all'estetica, insiste nel dire che la filosofia di Wittgenstein mostra come «the forms of explanation characteristic of the humanities are different in kind from and irreducible to that of natural science» (p.59). Silvana Borutti ha rimarcato in molte occasioni che in Wittgenstein «l'attitudine filosofica è dunque un'attitudine estetica a "sentire" la forma [...]. [Infatti] analizzare i nostri significati linguistici non è classificare e collezionare regole d'uso, ma provocare il comparire della forma attraverso l'invenzione del possibile, mostrando le somiglianze e le differenze tra esempi possibili: procedendo cioè non induttivamente, dai tratti comuni alla classe, ma differenzialmente, per analogia e contrasto» (Borutti [1995], pp.17-8); dello stesso tenore sono le considerazioni di Borutti [1999] sulle nozioni di "aspetto" e "presentazione perspicua" che le appaiono centrali per la modellizzazione nelle scienze umane (pp.136-42); si veda anche Borutti [2013], pp.60-5. Naturalmente, in italiano, tra i primi a svolgere rigorosamente questa intuizione e a mettere a frutto le considerazioni wittgensteiniane per porre in piena luce le condizioni estetico-immaginative della stessa filosofia vi è Garroni: si veda, per esempio Garroni [1986] a p.250, dove l'autore scrive: «Wittgenstein non solo non è un "estetico professionista", ma neppure usa frequentemente la parola "estetico" o "estetica". Tuttavia, le poche riflessioni di estetica in senso corrente, tramandate dagli appunti dei suoi allievi e ascoltatori – ma gli scritti di Wittgenstein sono pieni di analogie estetico-artistiche – dimostrano che non gli sfuggiva affatto la somiglianza profonda tra, diciamo, l'"estetico" che è in gioco nelle opere d'arte e il "senso" del linguaggio e di ogni altra esperienza».

stesso. Più mirabile di tutto ciò che un poeta potrebbe far rappresentare o dire sulla scena, noi vedremo la vita stessa. – Ma noi questo lo vediamo tutti i giorni e non ci fa la minima impressione! Certo, ma noi non lo vediamo in *questa* prospettiva. – Così, quando Engelmann guarda i suoi scritti e li trova straordinari (quegli scritti che pure, uno per uno, non desidera pubblicare), egli vede la propria vita come un’opera d’arte di Dio, e come tale essa è senza dubbio degna di essere guardata, e così ogni vita, e tutto. Solo l’artista tuttavia può rappresentare la cosa singola in modo tale che essa ci appaia come un’opera d’arte; *a ragione* quei manoscritti perdono il loro valore quando li consideriamo uno per uno e comunque *senza prevenzione* alcuna, cioè senza essere già prima pieni di entusiasmo. L’opera d’arte ci costringe, per così dire, alla prospettiva giusta; senza l’arte però, l’oggetto è un pezzo di natura come un altro, e il fatto che *noi*, col nostro entusiasmo, possiamo innalzare quell’oggetto non autorizza nessuno a presentarcelo come qualcosa di speciale. (Mi viene sempre da pensare a una di quelle insipide fotografie di paesaggio che sembrano interessanti a chi le ha scattate, perché in quei luoghi c’è stato, vi ha vissuto un’esperienza; mentre l’altro le contempla con giustificata freddezza, ammesso che sia giustificato contemplare con freddezza qualcosa).

Mi sembra però che, oltre il lavoro dell’artista, vi sia un altro modo di cogliere il mondo *sub specie aeterni*. È – credo – la via del pensiero, che per così dire passa sul mondo a volo d’uccello e lo lascia così com’è – contemplandolo in volo dall’alto.¹¹⁴

È possibile leggere questa annotazione secondo diverse direttrici¹¹⁵ – non ultime quella che la vedono in sostanziale conformità con quanto si trova nel *Tractatus*¹¹⁶ o quella relativa alle preferenze estetiche di Wittgenstein¹¹⁷ – ma la ragione per cui è importante averla riportata per intero è perché «l’arte, per così dire, *ci costringe* alla prospettiva giusta», un’affermazione che va affiancata al fatto che, a parte l’arte, Wittgenstein ammette un altro modo per attingere ad una visione corretta e comprensiva sul mondo, che chiama «la via del pensiero». Come ribadisce con forza Schulte [2013a],

¹¹⁴ *PD*, pp.23-4.

¹¹⁵ Infatti vi si ritornerà *infra*, Parte II, Cap. I, §3.

¹¹⁶ Cfr. *T* 6.45: «La visione del mondo *sub specie aeterni* è la visione del mondo come totalità – delimitata –. Il sentimento del mondo come totalità delimitata è il sentimento mistico». Le considerazioni succitate si inseriscono (del 1930) quindi pienamente tra quegli scritti del periodo intermedio «particolarmente magmatici» (Marconi [1997c], p.62) in cui elementi di continuità e di discontinuità con la prima fase del pensiero di Wittgenstein sono compresenti nella revisione critica a cui egli stesso sottoponeva la propria filosofia. Cfr. Marconi [1997c].

¹¹⁷ La messinscena di un uomo che cammina nella propria stanza con una sigaretta accesa eccetera, l’osservazione di «un uomo intento a una semplicissima attività quotidiana» ricordano quanto Wittgenstein scrisse a Engelmann in risposta all’invio di una poesia di Uhland dal titolo *Il biancospino del conte Eberhard*, dove si racconta la storia di un soldato che, durante una crociata, taglia un germoglio di biancospino che, una volta a casa, lo ripianta nel proprio campo per sedervisi accanto una volta invecchiato (e l’albero di biancospino cresciuto). A giudizio di Engelmann «in ventotto righe la poesia riesce a fornire complessivamente la raffigurazione di una vita» senza tentare di «esprimere l’inesprimibile», Wittgenstein concorda e nella sua replica scrive: «La poesia di Uhland è veramente magnifica. Ed è così: quando non ci si studia di esprimere l’inesprimibile, allora *niente* va perduto. Ma l’inesprimibile è – ineffabilmente – *contenuto* in ciò che si è espresso!». Cit. in Monk [2000], p.155.

l'opera d'arte «può riuscire a imporci di assumere la prospettiva *giusta* o “corretta” su qualcosa: può renderci capaci di vedere nuovi aspetti di una cosa e quindi aiutarci a comprenderla»¹¹⁸. È però solamente attraverso il lavoro dell'artista che l'oggetto in questione non è più derubricabile come semplice parte della natura (un oggetto tra gli altri) inserito nel normale commercio quotidiano che si ha con esso e, allo stesso tempo, è grazie al suo sforzo che esso sfugge all'anodino anonimato a cui Wittgenstein pensa riferendosi alle fotografie amatoriali cui nessuna entusiastica descrizione o rievocazione riesce di pervenire all'acquisizione di una nuova prospettiva. Infatti, se

l'arte fa tutta la differenza quando si tratta di cambiare la nostra prospettiva e di imparare a vedere le cose correttamente; similmente, la filosofia può mostrarci un modo per contemplare il mondo dall'alto. E questa veduta a volo d'uccello – questa *Übersicht* – è così utile perché guardando le cose da questa prospettiva restiamo a grande distanza dal mondo. Insegnarci a indietreggiare in modo da ottenere una vista migliore è la lezione filosofica che Wittgenstein ha in mente. Ed egli osserva che questa è strettamente collegata alla lezione dell'artista, espressa insegnandoci, persino forzandoci, ad assumere la corretta prospettiva nel guardare il mondo.¹¹⁹

È l'intervento dell'artista, la sua tecnica, a predisporre quel cambio di prospettiva sull'oggetto che diviene artistico, a rendere cioè facilmente rilevabili gli aspetti che egli intende illuminare, modellando stili rappresentativi comuni o convenzionali in senso più personale, “correggendoli” per far emergere la propria intenzione e mettere a punto la visione che su quel soggetto vuole proporre al pubblico. E Schulte sottolinea che utilizza la parola «“correggere” in senso, per così dire, oculistico: l'idea è quella della vista che dovrebbe migliorare dopo un'operazione»¹²⁰. Ma se è così, ovvero se la filosofia, come l'estetica, attraverso un'accurata e studiata presentazione di esempi e descrizioni mette in ordine – per analogia o per contrasto – i fenomeni di cui si occupa, facendone emergere il significato e la funzione profonda; e se, come l'arte, predispone tale sinossi in modo che essa appaia come “corretta” a dispetto di un uso travisato ed equivoco, che sia tanto convincente da forzare a vedere le cose secondo tale ordine («in modo tale che chiunque veda da sé come funzionano certe espressioni nel linguaggio, e come il loro uso filosofico costituisca una distorsione dell'uso ordinario»¹²¹), allora si è di fronte ad un esito sorprendente e, in qualche misura, paradossale.

¹¹⁸ Schulte [2013a], p.176.

¹¹⁹ Schulte [2013a], p.177.

¹²⁰ Schulte [2013a], p.176.

¹²¹ Marconi [1997c], p.92.

L'estetica – e l'interesse per l'arte in generale – nelle riflessioni wittgensteiniane da «largely speculative» (secondo la già citata espressione di Budd) per la mancanza di un esteso trattamento e per la scarsità di riferimenti nei testi e da elemento di approfondimento di soli specialisti e biografi per ricostruire la *personalità* e il *temperamento* filosofico del suo autore – di certo però non per fornire una vera e propria chiave d'accesso plausibile al suo *pensiero* – ricondurrebbe invece direttamente al centro della sua filosofia e del suo metodo. Infatti, se «i risultati di quell'impresa descrittiva che è la filosofia sono provvisori», poiché ogni sinossi e ogni descrizione è motivata dallo scopo circoscritto che ci si pone di volta in volta, e però «le regole che descriviamo svolgono – ci viene detto – un ruolo prescrittivo rispetto al linguaggio che governano [...] a uno che gioca con regole diverse e dubita di ciò che noi consideriamo ovvio possiamo [solo] dire “‘Tu non capisci proprio niente’ – ma non possiamo provare nulla” (RF, II, xi, p.297)»¹²². In altre parole se, come dice lo stesso Wittgenstein proprio nelle lezioni sull'estetica, attirare l'attenzione su certe differenze significa fare della persuasione (LC, III, §35) e se la sua stessa impresa filosofica può essere vista, in un certo senso, come il far «propaganda per un certo stile di pensiero contrapposto ad un altro» (LC, III, §37)¹²³, «che cosa autorizzerà a chiamare nonsenso, piuttosto che innovazione, il comportamento deviante di un “giocatore” [di un gioco linguistico]? Più in generale: come è possibile distinguere tra l'innovazione all'interno di un linguaggio, la trasformazione di quel linguaggio in un altro linguaggio, e la pura e semplice violazione delle regole del linguaggio?». Non c'è forse il rischio di non poter tracciare chiaramente «una differenza tra il rivoluzionario e il pazzo» se ci si appella solamente alla «base del consenso che ciascuno di essi è in grado di ottenere (il pazzo è un rivoluzionario che non convince, il rivoluzionario è un pazzo convincente)»? Se l'unico strumento di confronto razionale fa leva sulla persuasione¹²⁴ e il saper produrre una prospettiva che suoni convincente agli interlocutori che ne è della «pretesa di validità universale che caratterizza le regole in base alle quali giochiamo» e che è sentita dai “giocatori” come un'intuizione irrinunciabile? Che ne è della differenza tra il «raccontare barzellette e fare scienza naturale»? Non è forse vero, che pur muovendosi sullo sfondo di una scienza e di un'educazione condivisa, che certo informa e tiene

¹²² Marconi [1987], p.17.

¹²³ Cfr. Schulte [2007], p.59: «Per stile di pensiero Wittgenstein intende non solo la natura e il modo o la tecnica della riflessione, la forma della sua rappresentazione, ma, lo stile inteso in tal senso determina, in una certa misura, il possibile oggetto di pensiero, poiché influenza i procedimenti dell'indagare e del giustificare».

¹²⁴ La cui rilevanza diviene centrale nell'“ultima” opera di Wittgenstein: cfr., e.g., DC, §612: «Al termine delle ragioni sta la *persuasione*».

assieme la forma di vita, «la nostra scienza e la nostra educazione non presumono forse di essere, semplicemente, *la Scienza e l'Educazione*»?¹²⁵ Dal momento che la persuasione e il convincimento si servono – per giungere al loro scopo – tra le altre cose anche della “corretta” descrizione, della presentazione di un punto di vista che forzi l’interlocutore a vedere le cose in un certo modo, di analogie e differenze contrapposte ad arte per mettere in piena luce questo o quell’aspetto e che tutto questo strumentario – si è visto – ha a sua volta una stretta affinità con quanto fa l’estetica («dare *ragioni*») e l’arte (“costringere” alla «prospettiva giusta») ci si ritrova nel mezzo di quello che è «forse il problema centrale della seconda filosofia di Wittgenstein»¹²⁶ – che è rappresentato proprio dalle risposte alle precedenti domande (e che qui, certamente, verranno forse solo sfiorate). Ciò che importa rilevare qui è che la presunta irrilevanza o marginalità dell’estetica per la filosofia complessiva di Wittgenstein va, almeno in parte, ripensata e liberata dalle tendenze a leggerla esclusivamente come un portato della provenienza socio-culturale del ricco, elitario e stimolante ambiente del suo autore. Basti un solo esempio, tratto dalle *Ricerche Filosofiche*, a dimostrazione della misura in cui il tema estetico, indubbiamente in modo carsico, si intrecci in profondità con lo svolgimento delle riflessioni più generali di Wittgenstein:

Noi parliamo del comprendere una proposizione, nel senso che essa può essere sostituita da un'altra che dice la stessa cosa; ma anche nel senso che non può essere sostituita da nessun'altra (Non più di quanto un tema musicale possa venir sostituito da un altro.)

Nel primo caso il pensiero della proposizione è qualcosa che è comune a differenti proposizioni; nel secondo, qualcosa che soltanto queste parole, in queste posizioni, possono esprimere. (Comprendere una poesia.)¹²⁷

È di grande rilievo la sezione immediatamente seguente (*RF*, §532), in cui Wittgenstein nega che “comprendere” abbia due significati distinti a seconda della circostanza di utilizzo (all’interno del normale commercio linguistico o al di fuori di esso, come nell’estetica) e che, con una certa determinazione, aggiunga: «Preferisco dire che questi modi d’uso di “comprendere” formano il suo significato, il mio *concetto* del

¹²⁵ L’insieme degli ultimi virgolettati è ripreso da Marconi [1987], p.16-8.

¹²⁶ Che per Marconi [1987] è il relativismo, al cui trattamento dedica l’intero cap. VII (pp.121-61), in cui Wittgenstein figura come “relativista virtuale” (la cit. si trova invece a p.18). In Marconi [2007] – a testimonianza che il «problema centrale» ha certo ancora un ruolo importante nel dibattito filosofico attuale – Wittgenstein appare come “relativista epistemico” (cfr. p.53). Per un diverso posizionamento del rapporto tra Wittgenstein e il relativismo si rimanda all’ottimo volume di Coliva ([2009]), in particolare pp.28-33 e pp.116-20.

¹²⁷ *RF*, §531.

comprendere. Perché *voglio* applicare “comprendere” a tutte queste cose». Picardi [2001b], commentando proprio queste sezioni, scrive in proposito:

indubbiamente le teorie del significato si sono concentrate sul primo concetto di comprendere: la fissazione sul concetto di verità, di condizione di verità, di condizione di asseribilità inevitabilmente fa sì che l’attenzione si focalizzi su ciò che è comune a differenti proposizioni – il pensiero espresso, nella terminologia di Frege, le sue condizioni di verità, in quella del *Tractatus*. Ma c’è l’altra faccia del concetto di comprensione, che interessa non solo le espressioni linguistiche (Wittgenstein allude alla poesia), ma anche i componimenti musicali, le opere d’arte, la condotta umana nel suo complesso. Tutta questa gamma di temi venne esplorata da Wittgenstein [...] e attende di essere valorizzata, impiegata in positivo per illuminare quegli aspetti del linguaggio che poco hanno a che fare con la trasmissione di informazioni e di contenuti passibili di verità o falsità. In quest’area la fatica di descrivere ha non solo la funzione, in negativo, di liberarci dai fraintendimenti o dai crampi metafisici ma anche quella, in positivo, di restituirci un’immagine genuinamente umana e non naturalisticamente mortificata dell’esperienza.¹²⁸

E se è certo che nell’intessere assieme presentazione perspicua, descrizione, visione d’aspetti e fisionomia «l’estetica di Wittgenstein è incontestabilmente filosofica; ma non assomiglia molto all’estetica filosofica tradizionale», forse non è poi così sicuro, dall’angolatura proposta tra gli altri da Picardi, che non abbia fornito o non fornisca «alcun contributo preciso alla storia, alla critica o alla teoria della produzione dell’opera d’arte» o che non abbia costituito o non costituisca «nemmeno un tentativo di definizione concettuale di cose come il Bello, l’opera d’arte o il giudizio estetico».¹²⁹ In effetti, come si vedrà¹³⁰, molto dello sforzo di Richard Wollheim (e naturalmente di Stanley Cavell) va precisamente in tale direzione attingendo liberamente – anzi, nel caso di Wollheim facendone quasi lo sfondo tacito e costante – dal lavoro di Wittgenstein.

2. Quanti Wittgenstein in estetica?

Secondo un costume ben consolidato nella letteratura critica (e di cui si è seguito il solco finora), si è soliti attribuire a Wittgenstein almeno due filosofie, ben distinte e per molti versi contrapposte, riconducibili a quanto contenuto nel *Tractatus* (“primo”

¹²⁸ Picardi [2001b], pp.20-1.

¹²⁹ Bouveresse [1982], p.135.

¹³⁰ Cfr. *infra*, Parte II.

Wittgenstein) e a quanto esposto nelle *Ricerche Filosofiche* (“secondo” Wittgenstein). Innanzitutto furono in qualche modo le stesse dichiarazioni di Wittgenstein a suffragare una tale partizione, laddove – come visto in precedenza – non lesina certo ironia verso l’autore del *Tractatus logico-philosophicus* nel corso delle *Ricerche* e, in modo ancora più evidente, quando parla dei «gravi errori che avevo commesso in quel primo libro»¹³¹, che per lui costituiva «l’unica alternativa al punto di vista della sua opera successiva»¹³². In secondo luogo, come segnala Marconi¹³³, è stata in qualche misura la “storia degli effetti” delle sue opere a corroborare ancor più questa suddivisione: il *Tractatus* come fonte d’ispirazione per il neopositivismo logico¹³⁴ (il nome di Wittgenstein appare insieme a quelli di Russell e Einstein come figure di riferimento nel *Manifesto* del 1929) e le *Ricerche* con la loro straordinaria influenza sulla filosofia del linguaggio ordinario – che fa di Wittgenstein il suo «indiscusso padre putativo»¹³⁵ – vennero contrapposti dalle rispettive scuole filosofiche nell’aspra contesa che le coinvolse negli anni Cinquanta. La frattura tra i “due Wittgenstein” si accentuò inoltre per la stroncatura che Russell¹³⁶ indirizzò alle *Ricerche* e che si trova forse al fondo anche dello sloganistico titolo dell’articolo di Bergmann [1961]: *La gloria e la miseria di Ludwig Wittgenstein* (in cui al primo termine è associato il *Tractatus*, mentre le *Ricerche* rinviano al secondo). E oggi che “i Wittgenstein” proliferano?¹³⁷ Che con una certa unanimità¹³⁸ si identifica un Wittgenstein intermedio tra il *Tractatus* e le *Ricerche*

¹³¹ *RF*, Prefazione, p.4.

¹³² Malcolm [1958], p.97; cit. in Marconi [1997c], p.95.

¹³³ Marconi [1997c], p.95-6.

¹³⁴ Con molte specificazioni: a parte Waismann – di cui si è già detto – che se ne può ritenere discepolo, Schlick e Carnap ne subirono l’influenza in modi diversi mentre Neurath se ne sentiva distante, specie per la refutazione della metafisica che, a suo dire, si sarebbe ottenuta attraverso una posizione mistica, se non addirittura teologica. Come sostiene Valent ([1999], p.265) «al di là di alcuni specifici punti e temi, in realtà, non si può parlare di una generale adesione del Circolo di Vienna alle tesi e allo stile del *Tractatus*».

¹³⁵ Voltolini [1998], p.155.

¹³⁶ Russell [1959] a pp.216-7 è forse il primo a contrapporre ciò che chiama “W I” del *Tractatus* e il “W II” – per lui totalmente incomprensibile – delle *Ricerche*: «Its positive doctrines seem to me trivial and its negative doctrines unfounded. I have not found in Wittgenstein’s *Philosophical Investigations* anything that seemed to me interesting and I do not understand why a whole school finds import wisdom in its pages. [...] The earlier Wittgenstein, whom I knew intimately, was a man addicted to passionately intense thinking, profoundly aware of difficult problems of which I, like him, felt the importance, and possessed (or at least so I thought) of true philosophical genius. The later Wittgenstein, on the contrary, seems to have grown tired of serious thinking and to have invented a doctrine which would make such an activity unnecessary. I do not for one moment believe that the doctrine which has these lazy consequences is true. I realize, however, that I have an overpoweringly strong bias against it, for, if it is true, philosophy is, at best, a slight help to lexicographers, and at worst, an idle tea-table amusement»; cfr. *infra*, Parte II, cap.I.

¹³⁷ Qui ci si serve di Stern [2006] e di Perissinotto [2009] che lo cita alle pp.37-8. Stern assegna la visione standard nella letteratura critica di due filosofie distinte a Wittgenstein a Baker, Hacker [2005a] e [2005b].

¹³⁸ In realtà Kenny [1973], cap.12; Glock [1996], pp.11-30; Marconi [1997c], pp.89-101 mostrano con dovizia di argomenti le linee di continuità interne al pensiero di Wittgenstein. Anche Diamond [1991],

da collocarsi – variabilmente – tra la fine o addirittura lungo il corso degli anni Venti e il 1933-35 (ossia negli della dettatura del *Libro Blu* e del *Libro Marrone*)¹³⁹ oppure nel 1936 (in cui Wittgenstein avrebbe abbandonato l'idea di scrivere un libro per volgersi alla composizione di un «album» di «schizzi paesistici»)¹⁴⁰ o, ancora, nel 1934-36 (allorquando l'enfasi prima attribuita a regole esplicite – paragonabili a quelle di un calcolo – viene accantonata in ragione del primato dell'azione e della pratica che si manifesta, per esempio, attraverso l'esibizione di casi paradigmatici)¹⁴¹? C'è anche chi cerca di isolare, a fianco del “primo”, del “secondo”, ma senza tenere in conto né l'“intermedio” né un possibile “pre-primo” (generalmente inteso come l'autore degli scritti precedenti e preparatori il *Tractatus*) Wittgenstein, un “terzo” e “ultimo” Wittgenstein posteriore alle *Ricerche*¹⁴².

E come stanno le cose in estetica? Quanti Wittgenstein si possono contare? Nel *Tractatus* si trova solamente «a single gnomic remark about aesthetics»¹⁴³, ovvero la celebre sentenza secondo la quale «Etica ed estetica sono tutt'uno» (*T*, 6.421). Questa affermazione peraltro suona ancor più criptica e sconcertante se letta alla luce di una proposizione precedente – la 4.003 – in cui si sottolinea come alle domande filosofiche «noi non possiamo affatto rispondere, ma possiamo solo constatare la loro insensatezza» dal momento che «si fondano per la maggior parte sul fatto che noi non comprendiamo la nostra logica del linguaggio», un'idea che Wittgenstein corrobora con un inciso parentetico sorprendente: «esse [le domande e le proposizioni dei filosofi]

secondo un punto di vista del tutto diverso dai precedenti, nega che si debba contrapporre un “primo” Wittgenstein (metafisico) ad un “secondo” (antimetafisico).

¹³⁹ Stern [2006] attribuisce questa scansione a Rush Rhees e alla sua introduzione al *LBM*.

¹⁴⁰ *RF*, Prefazione, pp.3-4. Questa è l'idea di Pichler [2004] che sottolinea come congiuntamente nasca anche il caratteristico stile dialogico di quell'opera. Perissinotto ([2009], p.37, nota 139) rimarca che il 1936 «è considerato decisivo anche dagli Hintikka, i quali comunque indicano nell'ottobre 1929, allorché Wittgenstein avrebbe rifiutato il fenomenismo a favore del fisicalismo, l'inizio di quella svolta la cui piena maturazione si avrebbe, per l'appunto, nel 1936». Cfr. Hintikka [1986].

¹⁴¹ Secondo la tesi dello stesso Stern ([1995], pp.120-7).

¹⁴² Si veda Moyal-Sharrock [2004] che prende avvio da un commento di von Wright ([1982], p.136) per il quale «Part I of the *Investigations* is a complete work» che aggiunge inoltre che «Wittgenstein's writings from 1946 onwards represent in certain ways departures in *new directions*». Anche Hacker [1996] è dello stesso parere (cfr. p.xvi) – motivo per il quale il suo commentario termina con la fine della prima parte. Il “terzo” Wittgenstein sarebbe l'autore di un terzo capolavoro, *Della Certezza*, che chiuderebbe i conti lasciati aperti dagli altri “due”: se il “primo” Wittgenstein delimita i confini del dicibile attraverso le (non-)proposizioni della logica e il “secondo” fornisce regole grammaticali altrettanto prive di contenuto – nessuno dei “due” in grado però di difendere la conoscenza (non giustificata) dalle minacce dello scetticismo – il “terzo” Wittgenstein (ispirato dalla difesa del senso comune di Moore) proporrebbe delle proposizioni empiriche di statuto differente dalle altre (e.g. “la Terra esisteva già, e da molto tempo, prima che io nascessi”) in quanto regole grammaticali, e perciò stesso in grado di fornire certezza oggettiva e non bisognosa di ulteriori giustificazioni – e quindi nella posizione di mettere al riparo dal dubbio scettico (un'impostazione della materia, questa, in qualche modo coerente con l'idea che il problema di Wittgenstein sia quello delineato nel brillante e controverso Kripke [1982]). Cfr. Biletzki [2003], pp.103-4.

¹⁴³ Budd [2011], p.776.

sono come la domanda, se il bene sia più o meno identico del bello». Quindi la rappresentazione plastica di una proposizione metafisica, dunque insensata, proposta come esempio più calzante di quella allucinazione logica di cui sono vittime i filosofi, viene (almeno apparentemente) assunta in seguito nel corpo di quel testo che, a detta del suo autore, pretende di «avere definitivamente risolto nell'essenziale i problemi» (*T*, Prefazione). Sebbene Stern [2003] affermi che «to give a single coherent exposition of the book's doctrines or its method is [...] an illusion» dal momento che «on the one hand, its author had a metaphysical vision: the definitive solution to the leading problems of philosophy», ma «on the other hand, he was gripped by an equally powerful antimetaphysical drive, the aim of drawing a limit to language and to philosophy», sembra comunque arduo collocare nella dialettica di queste «two tendencies, one of them antipositivistic and the other in a more subtle way positivistic»¹⁴⁴ un'affermazione dal senso così diametralmente divergente nelle sue due occorrenze (4.003 e 6.421). La soluzione a questo puzzle preliminare sembra risiedere nel fatto che «Wittgenstein intende l'arte e l'estetica, così come, del resto, l'etica, in modo piuttosto particolare, non del tutto coincidente con quello della tradizione accademica»¹⁴⁵, cosicché la sfera del bene e del bello (tradizionalmente ed accademicamente coincidente con l'etica e l'estetica) non copra l'intero campo etico ed estetico nel senso in cui Wittgenstein vi si riferisce (ovvero come l'universo dei valori). È lo stesso Wittgenstein a sostenerlo nella più tarda *Conferenza sull'etica*, commentando la definizione dell'argomento data da Moore nei *Principia Ethica* («the general inquiry into what is good»¹⁴⁶):

io userò il termine "etica" in un senso un poco più lato, in un senso, di fatto, in un senso, di fatto, che include la parte secondo me più essenziale di ciò che di solito viene chiamato estetica. [...] Ora, invece che di dire che l'«etica è la ricerca su ciò che è bene», avrei potuto dire che l'etica è la ricerca su ciò che ha valore; o su ciò che è realmente importante, o sul significato della vita, o su ciò che fa la vita meritevole di essere vissuta, o sul modo giusto di vivere. Io credo che se voi guardate a tutte queste frasi, avrete un'idea approssimativa di ciò di cui l'etica si occupa.¹⁴⁷

Per questa ragione, quindi, è opportuno, al di là degli avvertimenti di Budd sulla natura congetturale di una ricostruzione dell'estetica wittgensteiniana, seguire Tomasi [2013a]

¹⁴⁴ Stern [2003], p.126. Cfr. Stern [1995], capp.1-3; 6; Tomasi [2006], p.29.

¹⁴⁵ Tomasi [2013a], p.37.

¹⁴⁶ Moore [1993], §2, p.54.

¹⁴⁷ *CE*, p.7.

ed utilizzare con qualche cautela la formulazione “concezione estetica” visto che potrebbe risultare «fuorviante»¹⁴⁸. Infatti sia dal punto di vista del materiale disponibile – anche volendo vedere i *Tagebücher* come testi organicamente uniformi al *Tractatus*¹⁴⁹ – che rende difficile parlare di una “concezione” in qualche modo definita (quando non in pericolo di insensatezza viste le note dichiarazioni di *T*, 6.54), sia dal punto di vista dell’idiolettale significato di “estetica” per il Wittgenstein di questi anni (ma le cose cambieranno di poco anche nelle successive stagioni), l’impresa sembra segnata da tratti di ineludibile arbitrarietà. Tuttavia sembra lecito affermare che sia l’arte che l’esperienza estetica siano più di un elemento importante del valore della vita e che Wittgenstein veda in esse, in modo più radicale, «la prospettiva che considerava all’origine del valore delle cose»¹⁵⁰. Per comprendere in che senso ciò sia possibile si deve risalire a *T*, 6.41, la proposizione da cui l’identità di etica ed estetica discende:

Il senso del mondo dev’essere fuori di esso. Nel mondo tutto è come è, e tutto avviene come avviene; non v’è *in* esso alcun valore – né, se vi fosse, avrebbe un valore.

Se un valore che abbia valore v’è, esso dev’esser fuori d’ogni avvenire ed essere-così.

Infatti, ogni avvenire ed essere così è accidentale.

Ciò che li rende non-accidentali non può essere *nel* mondo, ché altrimenti sarebbe, a sua volta, accidentale.

Dev’essere fuori del mondo.

La proposizione immediatamente successiva (*T*, 6.42) nega, concordemente, che vi possano essere proposizioni dell’etica, «le proposizioni non possono esprimere nulla di ciò che è più alto». Bisogna tenere a mente che “mondo” è un termine tecnico nel *Tractatus* che sta per la totalità dei fatti, laddove i fatti coincidono con il sussistere di stati di cose, gli stati di cose con nessi di oggetti e gli oggetti sono semplici e non ulteriormente analizzabili («formano la sostanza del mondo», *T*, 2.021): le proposizioni del linguaggio sono equivalenti ad immagini dei fatti che descrivono, ed essendo

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Tomasi [2006], a p.10, avverte: «Una tale strategia può essere discutibile, data la natura di questi testi; in molti casi e tanto più se si guarda ad essi dal *Tractatus*, si pone qualcosa come il problema di un primo e secondo “primo Wittgenstein”. Tuttavia non è solo per questo, che il loro uso è problematico. Le proposizioni del *Tractatus* sono spesso difficili e a volte appaiono come tessere di un *puzzle* da sistemare in un tutto coerente. La tentazione è di cercare nelle pagine di quaderni e diari delle chiavi o i pezzi mancanti. Il punto è che in tali pagine sono spesso sperimentati “movimenti di pensiero” autonomi ed esse presentano spesso testi che stanno per sé. Adottare come strategia, quella di poggiare su questo materiale per risolvere problemi posti dall’interpretazione del testo pubblicato sembra produrre un guadagno di comprensione; il prezzo che si paga può però essere alto: è la perdita dell’unità di contenuto ed espressione, implicata da un metodo di scrittura che Wittgenstein riassume nelle parole “cogliere nel segno (*den Nagel auf der Kopf treffen*)”».

¹⁵⁰ Tomasi [2013a], p.38.

intimamente articolate (*T*, 3.141; 3.251) è possibile far corrispondere alle loro parti – le parole – elementi della realtà. Questo il cuore di quella *picture theory* del linguaggio del *Tractatus*: la proposizione esibisce un fatto attraverso la sua raffigurazione («la proposizione è un’immagine della realtà», *T*, 4.021), facendo di quello stato di cose un’immagine per mezzo della relazione rappresentativa/denotativa tra (gli elementi del)la proposizione e gli oggetti della realtà e dell’identità di struttura tra proposizione e fatto («l’immagine può raffigurare ogni realtà della quale ha la forma», *T*, 2.171). Queste le ragioni, di conseguenza, del perché l’«etica non può formularsi» – la frase che inaugura *T*, 6.421 su cui (anche qui) tanta attenzione si è concentrata –, ovvero perché, nel quadro offerto dal *Tractatus*, non può essere che qualcosa abbia valore (in senso assoluto) in modo accidentale, alla stregua di un fatto del mondo. La cornice teorica del *Tractatus*, peraltro, affida proprio alla filosofia il compito di «delimitare il pensabile e, con ciò, l’impensabile», anzi «delimitare l’impensabile dall’interno attraverso il pensabile» (*T*, 4.114) – sarebbe dunque questo il senso dell’analisi logica delle «enormemente complicate» «tacite intese [...] del linguaggio comune» (*T*, 4.002) – rammentando che il pensiero si identifica senza residui con «la proposizione munita di senso» (*T*, 4) e che, conseguentemente, «tutto ciò che può essere pensato, può essere pensato chiaramente» e che «tutto ciò che può formularsi può formularsi chiaramente» (*T*, 4.116). L’etica invece non ha natura di fatto, si pone al di fuori del dominio del mondo e dunque non può formularsi. Queste dichiarazioni possono essere accostate¹⁵¹ a quelle contenute nella citatissima lettera di Wittgenstein al fondatore della rivista *Der Brenner* – allora possibile editore del *Tractatus* – in cui l’idea di “limite interno” fa nuovamente la sua apparizione:

Forse Le sarà di aiuto, se le scrivo un paio di parole sul mio libro: dalla lettura di questo, infatti, Lei, e questa è la mia esatta opinione, non ne tirerà fuori un granché. Difatti Lei non lo capirà; l’argomento Le apparirà del tutto estraneo. In realtà, però, esso non Le è estraneo, poiché il senso del libro è un senso etico. Una volta volevo includere nella prefazione una proposizione, che ora di fatto lì non c’è, ma che io adesso scriverò per Lei, poiché essa costituirà forse per Lei una chiave alla comprensione del lavoro. In effetti io volevo scrivere che il mio lavoro consiste di due parti: di quello che ho scritto, ed inoltre di tutto quello che non ho scritto. E proprio questa seconda parte è quella importante. Ad opera del mio libro, l’etico viene delimitato, per così dire, dall’interno; e sono convinto che l’etico è da

¹⁵¹ Lo fa anche Tomasi [2006] che qui si sta tenendo in considerazione, cfr. pp.19-21. Tomasi dedica, a parte la già citata monografia ([2006]), tutta una serie di articoli (ad esempio, [2005], [2011], [2013a]) le cui argomentazioni – sia nelle linee generali che nella discussione degli elementi di dettaglio più dibattuti – sono di estrema rilevanza per la materia, ragione per cui, in quanto segue, ci si rifà spesso a quanto da lui sviluppato in quelle sedi, a cui si rimanda per i relativi approfondimenti.

delimitare rigorosamente solo in questo modo. In breve credo che: tutto ciò su cui molti oggi parlano a vanvera, io nel mio libro l'ho messo saldamente al suo posto, semplicemente col tacerne. E per questo il libro, a meno che io non mi sbagli completamente, dirà molte cose che anche Lei vuol dire, ma non si accorge forse che son già state dette lì.¹⁵²

Ci si potrebbe chiedere, con Tomasi [2006], «perché questa operazione di limitazione dovrebbe aver un senso etico? Perché il limite che il libro traccia dovrebbe essere rilevante per la ricerca su ciò che ha valore o sul significato della vita?». ¹⁵³ È opportuno, per tentare una risposta, ritornare a *T*, 6.41: al di là di una lettura puramente condizionale e negativa – che è pure possibile¹⁵⁴ – secondo la quale il passo «*se un valore che abbia valore v'è*, esso dev'esser fuori d'ogni avvenire ed essere-così» attesterebbe solamente che Wittgenstein ammette la possibilità logica dell'esistenza di tali valori, la cui eventuale presenza – dato il *Tractatus* – non può che essere confinata a ciò di cui non si può parlare (benché Wittgenstein credesse nella loro esistenza, nulla né nel mondo fattuale né sul piano strettamente logico lo può confermare, da cui segue il necessario silenzio), la proposizione insiste nell'escludere che qualcosa sia semplicemente buono o cattivo (in senso assoluto) nel senso contingente e accidentale degli stati di cose del mondo. In questo modo è preparato il terreno per *T*, 6.421, secondo cui l'«etica è trascendentale» – e se lo è l'etica, lo è anche l'estetica (dal momento che immediatamente segue il sibillino *Ethik und Ästhetik sind Eins*). Questa è una proprietà che, nel *Tractatus*, etica ed estetica condividono con la logica (*T*, 6.13). Anche per la logica non si dà alcun genere speciale di “fatti logici” di cui essa offrirebbe una rappresentazione, la logica non restituisce alcuna immagine della realtà (*T*, 4.462): «le proposizioni della logica non “trattano” di nulla» (*T*, 6.124), ma non fanno altro che dimostrare «le proprietà logiche delle proposizioni connettendole in proposizioni che non dicono nulla» (*T*, 6.121). In questo senso, «la logica non è una dottrina» (*T*, 6.13). Sebbene non le pertenga uno specifico dominio fattuale, la logica tuttavia *riflette* quegli aspetti del mondo la cui struttura esso deve avere in comune con il linguaggio se questo – come avviene – ne fa un'immagine e lo rappresenta in proposizioni («l'immagine ha in comune con il raffigurato la forma logica di

¹⁵² *LvF*, pp.72-3.

¹⁵³ Tomasi [2006], p.21.

¹⁵⁴ È un'idea a cui cerca di dare corpo e plausibilità con evidenze testuali, pur non sostenendola, Gallerani Cuter [2012], pp.17-9. In effetti una simile opzione, al di là delle estrose e improbabili motivazioni che Gallerani Cuter prova ad indicare sulle ragioni di una simile scelta da parte di Wittgenstein (come l'importanza di un *gran finale* per un'opera che riguarda sostanzialmente altro, cioè la logica), non sembra poter esser «organically linked to the rest of the book» (p.18), in particolare con il rilievo che il Místico assume nelle ultime pagine del *Tractatus* («according to the “conditional reading”, absolute values would have a *place*, but not a *presence* in the book», *ibid*).

raffigurazione», *T*, 2.2). L'intero campo di possibili combinazioni degli oggetti del mondo è riflesso nell'articolazione della proposizione logicamente sensata, così come il contingente accadimento di qualunque fatto si rispecchia nelle funzioni di verità: è l'ontologia fattualista del *Tractatus* che impone che una cosa possa darsi solo in concomitanza e in relazione con altre entità nelle sue possibili configurazioni accidentali (stati di cose), all'interno del reticolo logico che costituisce il mondo¹⁵⁵: «nella logica nulla è accidentale: Se la cosa può ricorrere nello stato di cose, la possibilità dello stato di cose dev'essere già pregiudicata nella cosa» (*T*, 2.012), perciò «se posso concepire l'oggetto nel contesto dello stato di cose, io non posso concepirlo fuori della possibilità di questo contesto» (*T*, 2.0121). In tal modo, quindi, «la logica è prima d'ogni esperienza – d'ogni esperienza che qualcosa è così» (*T*, 5.552), e questo senso è forse adombrato nel *Tractatus* con i rimandi all'«armatura» (*das Gerüst*) del mondo che la logica “descrive” o, meglio, rappresenta (*T*, 3.42; 4.023; 6.124). Allora la logica non è trascendentale solamente perché non ha natura di fatto e dunque non è passibile di descrizione, bensì perché, in quanto «armatura», è la condizione di possibilità di ogni descrizione. Una simile lettura sembra trovare riscontro negli appunti dei *Quaderni*, in cui tale statuto di condizione appare più chiaramente:

L'etica non tratta del mondo. L'etica deve essere una condizione del mondo, come la logica.

Etica ed estetica son tutt'uno.¹⁵⁶

Questa annotazione, quasi uno schizzo preparatorio di *T*, 6.421, è più esplicita nel connotare l'etica e l'estetica come condizioni – al pari della logica – del mondo. Certamente «il volere buono o cattivo» non cambia in nulla i fatti del mondo – ovvero ciò che si può dire con il linguaggio, ciò che il linguaggio può rappresentare – ma può «alterare solo i limiti del mondo» (*T*, 6.43) – tenendo a mente che con «limite del mondo» Wittgenstein intende «il soggetto metafisico» (*T*, 5.641). È escluso dallo stesso Wittgenstein che tale soggetto possa identificarsi con qualcosa che si può incontrare nel mondo come un fatto («il corpo umano» di cui si occupano le scienze biofisiche e mediche o «l'anima umana della quale tratta la psicologia», *T*, 5.641). È questa la ragione che ha spinto molti commentatori a ricondurre fin qui l'influenza – ormai

¹⁵⁵ Infatti non c'è logica – che è necessaria e a priori – senza un mondo – contingente e a posteriori: cfr. *T*, 5.5521: «Si potrebbe dire: Se vi fosse una logica anche se non vi fosse un mondo, come potrebbe mai esservi logica, dato che un mondo v'è?».

¹⁵⁶ *TB*, 24 luglio 1916.

acquisita nella letteratura secondaria – di Schopenhauer nel pensiero del “primo” Wittgenstein: «nel fornire la sua versione semantica del solipsismo, Wittgenstein sviluppa in maniera originale tematiche schopenhaueriane», specialmente a proposito dell’«inevitabile passo successivo», ossia il capitolo che riguarda l’identificazione del soggetto, che porrebbe quindi – come appena accennato – il *Tractatus* «nel solco della concezione trascendentale, giunta fino a Wittgenstein attraverso il filtro di Schopenhauer»¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Frascolla [2000], pp.276-7. Se Wittgenstein sia o meno un rappresentante del trascendentalismo è tuttavia questione non pacifica (almeno quanto lo è intendere l’etica e l’estetica come trascendentali nello stesso modo in cui lo è la logica). Per esempio, Stenius ([1964], pp.214-22) è forse tra i primi e tra i più autorevoli interpreti a presentarlo come «Kantian philosopher». Anche Hacker [1972] si serve ampiamente dello strumentario kantiano per leggere in filigrana l’intera vicenda filosofica di Wittgenstein (un impianto che viene radicalmente rivisto nella seconda edizione [1986] – dove però la trattazione del solipsismo rimane sostanzialmente inalterata e dunque ricondotta a Schopenhauer). Sul versante italiano, a parte Frascolla, anche Marconi ([1997b], pp.56-7) sembra dar credito all’interpretazione in chiave trascendentalistica. Il luogo nel quale questo dibattito interpretativo trova un terreno di scontro privilegiato è l’egologia del *Tractatus*, e quindi la questione del solipsismo: per esempio, Hacker ([1972], p.64) afferma senza mezze misure: «Wittgenstein’s metaphors are identical with Schopenhauer’s. There can be little doubt that the last of the three extant notebooks [da cui deriverebbero le relative considerazioni sull’Io filosofico del *Tractatus*] was written while Wittgenstein was re-reading Schopenhauer». Anche la tesi al centro di Micheletti [1973] è che «la considerazione che il soggetto, in quanto non appartiene al mondo, ma ne è, secondo l’espressione schopenhaueriana, il “limite”, non si può esprimere» (p.9) dando così avvio non solo al solipsismo del *Tractatus* – che «è in realtà una riformulazione dell’idealismo di Schopenhauer che a sua volta deriva dall’idealismo trascendentale di Kant» – ma dimostrando che sia l’idealismo di Schopenhauer, rettamete inteso, che la posizione di Wittgenstein si riducano entrambi al realismo (cfr. p.125). Pure Pears ([1987], p.95) premette che Wittgenstein «is writing in the tradition of Kant and Schopenhauer» e che «his Kantian orientation is conspicuous in the *Tractatus*, but it can also be discerned in some of the work that he did in 1929-30» e pensa che il filtro con cui leggere il tema del solipsismo sia essenzialmente schopenhaueriano (pp.153-90). Tuttavia altri preferiscono ricondurre l’intera questione del trascendentalismo alla dialettica, notoriamente centrale nel (primo?) Wittgenstein, dire/mostrare: Anscombe ([1959], p.166), ad esempio, sostiene che «when the *Tractatus* tells us that “Logic is transcendental”, it does not mean that logic state transcendental truths; it means that they, like all other propositions, shew something that pervades everything sayable and is itself unsayable. If it were sayable, then failure to accord with it would have to be expressible too, and thus would be a possibility». Proprio a proposito del soggetto (per come è trattato in *T*, 5.631, 5.632, 5.633) Black ([1964], p.308) afferma che Wittgenstein prende in considerazione l’ipotesi, alla Schopenhauer, di un “io” trascendentale ma che, diversamente da lui, alla fine lo rifiuta (Wittgenstein se ne servirebbe semplicemente per illustrare il tipo di confusione in cui si può cadere se non si comprende la differenza tra ciò che si può dire e ciò che si mostra soltanto). Anche per Mounce ([1981], p.91) «what Wittgenstein means is that solipsism itself is confused, and not simply that is a confusion to try to express it», sebbene «there is, as it were, a truth *behind* solipsism, but it cannot be stated and solipsism is the confused result of trying to do so». Haller ([1981], p.39) mette in dubbio il nesso con Schopenhauer poiché questo significherebbe accettare l’idea contraddittoria di conciliare, da una parte, che le condizioni dell’esperienza e della sua possibilità siano date, kantianamente, a priori e, dall’altra, la professione di fede empiristica di Wittgenstein per il quale «nessuna parte della nostra esperienza è anche a priori» e che «tutto ciò che possiamo descrivere potrebbe anche essere altrimenti» (*T*, 5.634). Il tema dell’io, per Haller, va invece ricollocato sullo sfondo del «problema cardine della filosofia» (*L*, 63, p.86) ovvero di ciò che si può dire e di ciò che solo si mostra (che accomuna tanto la logica quanto il senso del mondo) ed ha, come attesta la tesi dell’unità di etica e logica, un’ascendenza weiningeriana – che non dipende in alcun modo, per quanto riguarda la metafisica della logica, da alcuna dottrina di Kant o Schopenhauer, ma che è prodotto originale di Weininger (cfr. Haller [1988], pp.93-6). Anche per Schulte ([1992b], p.8) «Hacker is wrong insofar as he is suggesting that Wittgenstein was thinking within anything like a Schopenhauerian framework» e che è un errore esagerare «the (Kantian) transcendental elements in Wittgenstein’s thinking» (p.10, nota 12). Si veda, su questi aspetti, il lavoro di Musio [2005] di cui ci si è qui largamente serviti. Il tema, che investe anche il cosiddetto realismo del *Tractatus* (ma cfr. Tomasi [2006], pp.17-8, nota 2), è certamente più ampio di quanto è possibile dire in

Si è forse ora nella posizione di dare qualche risposta ai quesiti fin qui sollevati. Le proposizioni sotto esame dipendono – secondo la già sottolineata organizzazione gerarchica del *Tractatus* – dalla precedente 6.4: «Tutte le proposizioni sono di eguale valore». Infatti, che uno stato di cose sussista o meno, dal punto di vista del valore, non fa alcuna differenza: nessun fatto ha valore in sé, così come nessun valore può configurarsi come un fatto – fatti e valori si escludono reciprocamente. I fatti sono contingenti e avrebbero potuto non sussistere: se qualcosa apparisse di valore (in senso assoluto) solo accidentalmente, secondo la stessa modalità di sussistenza dei fatti, ciò comporterebbe che la medesima cosa potrebbe similmente apparire di valore oppure no, secondo la stessa contingenza dei fatti – ma qualcosa di valore non è più lo stesso una volta che il valore si è perso, il suo possesso non inerisce alla cosa come una proprietà qualunque. Ecco quindi che «l'inesprimibilità dell'etica dipende da un lato dalla teoria della raffigurazione e dal carattere contingente dei fatti, dall'altro dal carattere necessario dell'inerenza dei valori»¹⁵⁸. Da questa prospettiva si può comprendere appieno la celeberrima affermazione che apre e chiude il *Tractatus*, ovvero «su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere» (*T*, Prefazione; 7): se sembra abbastanza autoevidente – ed in fondo banale – che non si parla di ciò di cui non si può parlare, ora, sulla scorta della già sottolineata impossibilità di formulazione dell'etica (*T*, 6.421), ed alla luce della dichiarazione di Wittgenstein per la quale, tuttavia, «v'è dell'ineffabile» (*T*, 6.522), l'operazione svolta nel *Tractatus* – ed il ruolo ritagliato in esso per la filosofia, ossia di significare «l'indicibile rappresentando chiaramente il dicibile» (*T*, 4.115) – può assumere (anche) una coloritura etica. Certamente tra ciò che non si può dire, ovvero tra le cose che non hanno la natura accidentale degli stati di cose, figura certamente la forma logica che si riflette nella proposizione: la forma logica, in quanto isomorfa alla realtà, ne permette la rappresentazione prodotta dalla proposizione, e quello che «nel linguaggio si rispecchia, il linguaggio non lo può rappresentare» (*T*, 4.121), dal momento che «ciò che *può* essere mostrato non *può* essere detto» (*T*, 4.1212). Ma, come è noto, il *Tractatus* offre cittadinanza anche ad altro indicibile, che «*mostra sé*», il Mistico (*T*, 6.522): anche una volta esaurito l'intero campo del dicibile, percorsi anche quindi tutti gli stati di cose possibili, «persino nell'ipotesi che tutte le *possibili* domande scientifiche abbiano avuto una risposta, i nostri problemi vitali non sono ancora neppure sfiorati» (*T*, 6.52). Ed è forse per questa ragione che per chi il senso della vita si è infine rivelato, dopo dubbi e ricerche, non è stato possibile metterlo

questa sede: si rimanda a Tomasi [2006] per una puntuale (e solidamente *opinionated*) trattazione e relativi riferimenti.

¹⁵⁸ Marconi [1997b], p.57.

in parole, dire in che cosa esso consista (*T*, 6.521). Sembra quindi del tutto corretto concludere che «ciò che l'austera teoria raffigurativa del *Tractatus* impone è di non forzare la sfera dei valori nei moduli di un linguaggio che non è deputato, per i suoi limiti strutturali, ad esprimerla, e di lasciare che essa, l'ineffabile, si mostri»¹⁵⁹. L'ingiunzione al silenzio intende quindi circoscrivere quanto si può dire sensatamente e – verrebbe da dire – “proteggere” (dalla chiacchiera, dal parlare a vanvera¹⁶⁰) quanto può solo mostrarsi: l'idea di porre un limite al dicibile e di consegnare ad un rispettoso silenzio ciò che è oltre quel limite assume pieno senso proprio perché c'è dell'ineffabile, ed è doveroso riconoscerlo come tale. Come sottolinea Tomasi, «nell'ingiunzione al silenzio vi è qualcosa del comando morale, appunto perché il parlare di ciò che si mostra comporta una perdita o un travisamento dell'essenza di ciò che non può essere detto e dunque anche del valore»¹⁶¹. C'è, allora, silenzio e silenzio¹⁶². Che i fatti non abbiano valore, tuttavia, non preclude la possibilità di

¹⁵⁹ Frascolla [2000], p.285.

¹⁶⁰ Nella lettera successiva a quella già menzionata all'editore del *Brenner*, Wittgenstein si riferisce apertamente al parlare a vanvera (*schwefeln*), all'uso improprio del linguaggio, in cui qualcosa rimane confuso. Forse in questa polemica contro la chiacchiera si può riconoscere quel filo rosso che porta Engelmann ([1970], pp.95-104) ad accomunare Wittgenstein a Kraus e Loos e su cui si concentra Schulte [2013b].

¹⁶¹ Tomasi [2006], p.26.

¹⁶² Anche se solo di passaggio si può aggiungere un altro elemento di continuità nel percorso filosofico di Wittgenstein: nella revisione a cui il *Big Typescript* sottopone il pensiero precedente, proprio in apertura della parte dedicata alla filosofia (§86, 1, p.407), che reca in testa – significativamente – il titolo: «La difficoltà della filosofia non è la difficoltà intellettuale delle scienze, bensì la difficoltà di una conversione. Si devono vincere le resistenze della *volontà*», si legge: «Come ho detto sovente, la filosofia non mi porta a nessuna rinuncia, perché non mi vieto di dire qualcosa, bensì abbandono una certa combinazione di parole come priva di senso. Ma in un altro senso la filosofia esige una rinuncia, però una rinuncia del sentimento, non dell'intelletto. Ed è forse questo il motivo che la rende così difficile a molti. Può essere difficile non usare un'espressione, com'è difficile trattenere le lacrime o uno sfogo dell'ira/della rabbia/». In primo luogo, in continuità con il *Tractatus*, Wittgenstein dichiara di evitare certe espressioni non nel segno di una rinuncia in quanto non consentite (come quando si voglia dire «qualcosa di metafisico», cfr. *T*, 6.53), bensì per via del loro essere prive di senso (*sinnlos*) – un aggettivo che nel *Tractatus* si accompagna, come si sa (cfr. *T*, 4.461 e ss.), principalmente alle tautologie e alle contraddizioni e che, in qualche modo, sembra contraddistinguere quei tentativi in spirito rispettosi della logica del linguaggio ma che si provano comunque di spingerlo oltre le sue possibilità di raffigurazione verso quei confini in cui il nesso di rappresentazione si dissolve. Se quel “sovente” (*oft*) si riferisce al *Tractatus* – in cui lo statuto della filosofia è certamente oggetto di indagine (si pensi in primo luogo alle ultime proposizioni *T*, 6.53-54) – o allo «stato di flusso» (Marconi [1996], p.x) del suo pensiero negli anni 1929-32, va comunque notato che le pretese di senso della filosofia cambiano registro, passando da «proposizioni [riconosciute come] insensate (*unsinnig*)» (*T*, 6.54) a prive di senso (*sinnlos*) – una tensione in qualche modo già presente nell'opera del 1921, ma che in questa sede si potrebbe congetturare essere risolta in modo più chiaro. La resistenza da abbattere è relativa alle trappole che il linguaggio ha in serbo per tutti, delle analogie fuorvianti che esso presenta, al fatto che siano così persuasive da diventare «ciò che la maggior parte degli uomini *vuole* vedere. Perciò le cose che sono più alla portata possono diventare le più difficili da capire. Si deve vincere una difficoltà non già dell'intelletto, bensì della *volontà*» (*BT*, §86, 2, p.407). E la *volontà* resiste perché «è profondamente radicata in noi la propensione a cadere nelle trappole tese dal linguaggio, a seguire percorsi che portano fuori strada, ad usare espressioni insensate» (Marconi [1996], p.xxxv), tanto che lo sforzo necessario a non usare un'espressione, a passarla sotto silenzio perché la si riconosce come ingannevole e fuorviante, è paragonabile a quella di trattenersi da una reazione naturale, come uno scoppio di rabbia o un moto di disperazione. Si tratta di una rassegnazione del sentimento (*Resignation* [...] *des Gefühls*), di quell'«espressione del [...] modo di sentire (*der*

un'esperienza del valore (etico come estetico), ed è a tal proposito che la critica ha riconosciuto, quasi concordemente, «accenti tipicamente schopenhaueriani»¹⁶³ nella linea di pensiero sviluppata nel *Tractatus* e, ancor prima, nei *Quaderni*. Sono proprio alcune annotazioni dei *Tagebücher* ad essere state utilizzate con più frequenza per rendere conto della criptica proposizione 6.421. La prima è la seguente:

L'opera d'arte è l'oggetto visto *sub specie aeternitatis*; e la vita buona è il mondo visto *sub specie aeternitatis*. Questa è la connessione tra arte ed etica.

Il consueto modo di vedere vede gli oggetti quasi dal di dentro; il vederli *sub specie aeternitatis*, dal di fuori.

Così che hanno per sfondo il mondo intero.

È forse che essa vede l'oggetto *con*, invece che *in*, lo spazio e il tempo?

Ogni cosa condiziona tutto il mondo logico, per così dire, tutto lo spazio logico.

(S'impone il pensiero): La cosa vista *sub specie aeternitatis* è la cosa vista con tutto lo spazio logico.¹⁶⁴

È attraverso il considerare una cosa *sub specie aeternitatis*, ovverosia contemplandola come unico ed esclusivo contenuto della coscienza, sottratta alla dimensione del tempo e dello spazio, vista cioè nell'insieme completo delle sue possibilità logiche – «come forma, ossia come possibilità di configurazione e dunque *con* lo spazio logico»¹⁶⁵ –

Ausdruck [des] *Gefühls*)» (BT, §87, 11, p.410) – che si è posta in precedenza tra quegli elementi latamente estetici della concezione wittgensteiniana della filosofia – il cui riconoscimento in quanto fisionomia dell'errore o in quanto analogia alla radice del pensiero erroneo (cfr. BT, §87, 10; 13, p.410) è il primo passo di avvicinamento a quella «parola liberatrice, quella parola che alla fine ci permette di cogliere ciò che fino allora, inafferrabile, ha sempre oppresso la nostra coscienza» (BT, §87, 7, p.410) – rammentando che il tema della «parola liberatrice» (*das erlösende Wort*) è presente fin dai *Geheime Tagebücher* (GTB, p.67; 83) e nei colloqui con il Circolo di Vienna (WCV, p.65).

¹⁶³ Frascolla [2000], p.280. Anche sul piano dei valori etici ed estetici, come per quello del soggetto metafisico (cfr. *supra*, nota 157), la dipendenza più o meno stretta da Schopenhauer, sebbene consolidata, è oggetto di ampio dibattito. Zemach [1966], per esempio, riconduce il tema del misticismo del *Tractatus* alle idee estetiche di Schopenhauer, istituendo quindi un nesso strettissimo tra i due pensatori e schiacciando pressoché interamente l'estetica tractariana su quella esposta nel *Mondo come Volontà e Rappresentazione* (cfr. Arielli [2012], p.52). Haller, molto critico – come visto in precedenza (cfr. *supra*, nota 157) – sull'influenza di Schopenhauer riguardo l'egologia del *Tractatus* non ha dubbi nel ricondurre in campo estetico a lui e a Spinoza «die *Quellen* von Wittgenstein Auffassung, was sie zweifelohne sind» (Haller [1983], p.31). Schulte invece si attiene, come principio generale, all'idea di un'originalità di fondo del pensiero wittgensteiniano («what Wittgenstein did was trying to absorb certain striking notions [di Schopenhauer] into his own way of thinking, thereby transforming them into something different and, in particular, depriving them of the specific roles they play in their original context» ([1992b], p.8)) le cui radici vanno cercate semmai nel clima culturale della Vienna *fin de siècle*, nelle *Selbstverständlichkeiten* di quell'ambiente e si concentra sulle tendenze profonde che queste produssero in Wittgenstein e che egli espresse in tutta la sua opera (Schulte [2013b]). Anche Tomasi [2013a] propende per una sostanziale originalità, dal momento che «la rinuncia ascetica sembra non esprimere compiutamente la posizione di Wittgenstein» (p.45).

¹⁶⁴ TB, 7 ottobre 1916, p.229.

¹⁶⁵ Tomasi [2006], p.65. Cfr. anche pp.64-5, nota 67: «spazio e tempo sono per Wittgenstein “forme degli oggetti” (T, 2.0251). Essendo la forma dell'oggetto “la possibilità della sua ricorrenza in stati di cose (T, 2.0141), la natura formale di spazio e tempo sta ad indicare che spazio e tempo ineriscono agli oggetti

sullo sfondo degli altri fatti empirici, come se fosse essa stessa un mondo a sé stante che quella cosa assume valore estetico. Ed è il medesimo atteggiamento, rivolto questa volta al mondo nella sua totalità, a conferire ad esso valore etico – ed ecco che la «connessione tra arte ed etica» è stabilita. Molto di questa linea argomentativa dipende – in modo diretto o indiretto – da Schopenhauer: a partire dall'espressione *sub specie aeternitatis* (che nel *Mondo* è ripresa da Spinoza)¹⁶⁶, alla stessa contrapposizione tra un «modo di vedere [...] gli oggetti quasi dal di dentro» e quello di «vederli [...] dal di fuori» per cui una cosa particolare è sradicata dal suo contesto di appartenenza e diviene *il mondo dell'osservatore*¹⁶⁷, il quale, a sua volta, – in una sorta di doppio movimento di affrancamento dai fatti del mondo a cui egli partecipa come corpo o anima – si contrae, nella prospettiva offertagli dalla visione “dal di fuori”, a «Io filosofico»¹⁶⁸. Questo sembrerebbe spiegare la ragione per cui, in seguito, Wittgenstein affermi che l'etica

come possibilità di ricorrere in stati di cose cui si addicono determinazioni spaziali e/o temporali. Ne consegue che spazialità e temporalità sono, in senso stretto, proprietà non degli oggetti, bensì delle configurazioni di oggetti».

¹⁶⁶ Vale la pena, per mostrare in modo più esplicito l'entità del “debito” e verificarne le consonanze con le idee che si stanno qui commentando, riportare alcuni stralci del *Mondo* (libro III, §34): «Se, sollevati dalla forza dello spirito, abbandoniamo la maniera usuale di considerare le cose, se cessiamo di tener dietro, seguendo il filo conduttore delle forme del principio di ragione, soltanto alle loro relazioni reciproche, il cui termine ultimo è sempre la relazione con la nostra volontà; se dunque non consideriamo più nelle cose il “dove”, il “quando”, il “perché” e l’“a che”, ma unicamente e solo il “che cosa”; se inoltre non lasciamo che il pensare astratto, i concetti della ragione occupino la coscienza; bensì, in luogo di tutto ciò, rivolgiamo tutta la forza della nostra mente all'intuizione, sprofondandoci intermanete in questa e lasciando che tutta la coscienza sia riempita della tranquilla contemplazione dell'oggetto naturale proprio al momento presente, che sia un paesaggio, un albero, una rupe, un edificio o qualunque altra cosa; in quanto, secondo un'espressiva locuzione tedesca, ci perdiamo totalmente in questo oggetto, cioè appunto dimentichiamo la nostra individualità, la nostra volontà, e in noi non resta altro che il soggetto puro, come chiaro specchio dell'oggetto, in modo che sia come se l'oggetto esistesse da solo, senza nessuno che lo percepisse, e non si potesse dunque separare più colui che intuisce dall'intuizione, bensì le due cose fossero diventate una sola, tutta la coscienza essendo totalmente riempita e occupata da un'unica immagine intuitiva; se quindi in tal modo l'oggetto è uscito da ogni relazione con qualcosa al di fuori di esso e il soggetto da ogni relazione con la volontà: allora, ciò che viene così conosciuto, non è più la cosa particolare come tale, ma è l'*idea*, la forma eterna, l'oggettività immediata della volontà in questo grado; e proprio perciò colui che è preso in questa intuizione non è più, nello stesso tempo, un individuo: giacché l'individuo si è appunto perduto in tale intuizione; ma è il *soggetto puro della conoscenza*, senza volontà, senza dolore, senza tempo. [...] È questa stessa cosa che Spinoza aveva in mente quando scriveva: *mensa eterna est, quatenus res sub aeternitatis specie concipit (Ethica V, prop. 31, schol.)* [...] Chi ora al modo suddetto si è a tal punto sprofondato e perduto nella contemplazione della natura, che non esista poi se non come puro soggetto del conoscere, si accorge proprio perciò immediatamente di essere in quanto tale la condizione, cioè il portatore del mondo e di ogni esistenza oggettiva, dato che ormai questa si presenta come dipendente dalla sua. [...] Ma come potrebbe, chi ciò sente, ritenere se stesso, in contratto con la natura imperitura, assolutamente perituro?». (Schopenhauer [2006], pp.363-9).

¹⁶⁷ Per Schopenhauer (*Mondo*, III, §36) l'arte «strappa l'oggetto della sua contemplazione dal flusso universale delle cose e se lo pone davanti isolato; e questo oggetto, che era in quel flusso una parte infinitamente piccola, diviene per essa qualcosa che rappresenta il tutto, un equivalente dell'infinita molteplicità nello spazio e nel tempo» (Schopenhauer [2006], pp.375-7, cit. anche in Tomasi [2013a], p.48, nota 12).

¹⁶⁸ Cfr. Tomasi [2006], p.66, nota 68; [2013], p.49. Per Schulte ([1999], pp. 411-2) è proprio questa la cifra distintiva del solipsismo sostenuto nel *Tractatus*: un io che è allo stesso tempo costitutivo di un mondo – in quanto soggetto metafisico – ma in nessun modo rintracciabile in esso (cit. in Tomasi [2006], p.66, nota 67).

tratti della «parte più essenziale di ciò che di solito viene chiamato estetica»¹⁶⁹: l'etica sarebbe un'estensione al mondo nel suo complesso di attribuire significatività e valore ad oggetti ordinari, proprio ciò in cui consiste l'estetica. Perlomeno questa è la morale che sembra potersi desumere dall'analisi del secondo passo solitamente citato per comprendere come il valore inerisca alle cose del mondo e al mondo stesso e, conseguentemente, per gettare luce sull'unità professata di etica ed estetica:

Quale cosa tra cose, ogni cosa è egualmente insignificante; quale mondo, ognuna è egualmenteificante.

Se ho contemplato la stufa e mi si viene a dire: ma adesso non conosci che la stufa, certo il mio risultato pare esiguo. Così infatti la si mette giù come se io avessi studiato la stufa tra le molte, molte cose del mondo. Ma, se ho contemplato la stufa, essa era il mio mondo, e di contro tutto il resto smoriva.

(Qualcosa di buono, in complesso, ma cattivo nei particolari).

Si può infatti concepire la mera rappresentazione presente sia come la vana immagine momentanea in tutto il mondo temporale, sia come il mondo vero tra ombre.¹⁷⁰

Questa entrata dei *Quaderni* sembra illustrare meglio quanto sostenuto nella precedente: si riaffaccia l'idea schopenhaueriana di un tipo di esperienza che “strappa” l'oggetto al flusso indistinto delle cose del mondo, per farla divenire «il mio mondo», liberandolo, verrebbe da dire, dalle «maglie [della] catena» in cui gli oggetti sono interconnessi nello stato di cose (cfr. *T*, 2.03). In questo modo si vede la cosa (la stufa dell'esempio) in tutto lo spazio logico, nell'insieme di quanto è possibile, impossibile e necessario rispetto ad essa. Questo aspetto sembra trovare un'eco nel *Tractatus* proprio nel sentimento mistico:

La visione del mondo *sub specie aeterni* è la visione del mondo come totalità – delimitata –

.

Il sentimento del mondo come totalità delimitata è il sentimento mistico.¹⁷¹

Vedere qualcosa come distinto dal nesso usuale con le altre cose, in tutto il suo spazio logico, fa il paio con il guardare al mondo non come alla totalità dei fatti (infatti l'esperienza che vi sia un mondo, «l'esperienza che qualcosa è [...] non è un'esperienza», *T*, 5.552), ma all'insieme delle possibilità che ci sono *in quanto* ci sono,

¹⁶⁹ *CE*, p.7.

¹⁷⁰ *TB*, 8 ottobre 1916.

¹⁷¹ *T*, 6.45. Cfr. Tomasi [2011], pp.118-20; [2013a], p.50.

e allo «stupore per il fatto che qualcosa esista [che nemmeno] può venir espresso sotto forma di domanda e infatti non vi è una risposta»¹⁷². Per l'appunto, per il *Tractatus*

Non *come* il mondo è, è il Mistico, ma *che* esso è.¹⁷³

Una formulazione non molto lontana da quanto si trova nei *Tagebücher* proprio relativamente all'arte, che sancisce la prossimità dei due domini, quello estetico e quello mistico:

Il miracolo per l'arte è che il mondo v'è. Che v'è ciò che v'è.¹⁷⁴

È proprio alla luce di questa contiguità, che è anche terminologica¹⁷⁵, tra il dominio estetico e il Mistico che sembra del tutto lecito ritenere che «per Wittgenstein la modalità dell'esperienza del valore ha una matrice estetica»¹⁷⁶, nella misura in cui si configura come una forma di visione, di ricezione del mondo che esubera del tutto il suo contenuto fattuale. Un'ipotesi che sembra trovare ulteriore conferma in un precedente passo dei *Quaderni* – relativo al tipo di connessione rintracciabile tra il desiderio e il suo adempimento e, più in generale, al mondo del felice a confronto con quello

¹⁷² WCV, p.55. Cfr. CE, pp.12-14, in cui Wittgenstein, alla ricerca di qualcosa che definisca il valore assoluto o etico, si riferisce ad un'esperienza particolare: «quando io ho questa esperienza, *mi meraviglio per l'esistenza del mondo*. E sono allora indotto a usare frasi come “Quanto è straordinario che ogni cosa esista”, oppure “Quanto è straordinario che il mondo esista”». A suo stesso dire, Wittgenstein sta «facendo un cattivo uso della lingua», dal momento che si può provare meraviglia per qualcosa in quanto essa è come è (meravigliarsi di qualcosa per come è significa poterla concepire diversamente), e conseguentemente «non ha senso dire che mi meraviglio per l'esistenza del mondo poiché non posso immaginarlo non esistente. Posso certo meravigliarmi che il mondo attorno a me sia così. Se, per esempio, avessi una tale esperienza mentre guardo il cielo azzurro, potrei meravigliarmi del suo essere azzurro, invece che coperto di nubi. Ma non è questo che voglio dire. Mi sto meravigliando del cielo, *comunque esso sia*. Si potrebbe essere tentati di dire che mi sto meravigliando di una tautologia, e cioè del cielo azzurro o no azzurro che sia, ma allora non ha senso dire di meravigliarsi di una tautologia». La menzione della tautologia presente nell'ultimo passaggio accosta nuovamente il dominio dei valori etico-religiosi ed estetici alla logica (tuttavia senza sbilanciarsi relativamente alla questione, di cui si è parlato in precedenza, se etica ed estetica siano trascendentali nell'identico modo in cui lo è la logica).

¹⁷³ T, 6.44. Cfr. Tomasi [2006], pp.62-3; [2011], pp.118-9; [2013], p.50.

¹⁷⁴ TB, 20 ottobre 1916. Cfr. Tomasi [2006], pp.67-8; [2011], pp.122-3; [2013a], p.50.

¹⁷⁵ I *Tagebücher* riportano «*das künstlerische Wunder*», mentre la *Lecture on Ethics* parla dell'esperienza per cui Wittgenstein «wonder[s] at the existence of the world». In entrambe le lingue il termine (*Wunder*, *wonder*) traduce sia “meraviglia” che “prodigio”, “miracolo”. Forse la caratterizzazione per via negativa che propone McGuinness circoscrive al meglio il senso in cui questa espressione è usata: «What is the *Wunder*? What question does it raise? Not apparently a question of origin or cause. An origin or cause that was outside the world might give sense to the world and might answer the felt question; but Wittgenstein seems to think that any origin or cause would in fact be inside the world and would hence form not a solution but rather part of the problem to be solved» McGuinness [1966] pp.315-6; ristampato in [2002] pp.148-9.

¹⁷⁶ Tomasi [2006], p.21. Continua Tomasi a p.22: «Possiamo riconoscere in ciò un elemento romantico, almeno in quanto non è considerata peculiare solo all'arte, bensì è investita di un significato più generale, la condizione di dover uscire dall'ordinario per intendere un'esperienza – in questo caso l'esperienza del mondo – nella sua pienezza». Su questo senso di “romantico” si rimanda, con Tomasi, a Gardner [2002].

dell'infelice – nel quale Wittgenstein si chiede di passaggio se vedere non sia «un'attività»¹⁷⁷ ed in uno successivo – di soggetto affine – in cui si domanda se «l'essenza del modo di vedere artistico non [sia] vedere il mondo con occhio felice»¹⁷⁸. Come a suggerire, in altre parole, la possibilità di porsi intenzionalmente in questa prospettiva, in questa modalità di ricezione e di accettazione del mondo, concependo l'etica – quindi – non tanto (non solo) come il momento della deliberazione riguardante un corso di azioni, quanto come il modo in cui una situazione è percepita e compresa nell'insieme delle possibilità, delle esigenze e delle alternative che determinano la scelta di quel corso di azioni.¹⁷⁹ Anche a testimonianza della natura congetturale che ogni lavoro sull'estetica di Wittgenstein porta con sé, è forse utile sottolineare che questa interpretazione al cui centro è posto lo “sguardo felicificante dell'arte” può sollevare resistenze e obiezioni. Un altro commentatore, di recente, pone il problema in questi termini:

L'estetica ovvero l'arte [...] non può definirsi unicamente come una “*künstlerische Betrachtungsweise*” ossia con l'occhio felice che guarda al miracolo del mondo, al “Che”, al fatto che “es das gibt, was es gibt” (TB, 20 ottobre 1916). Non solo perché è “il bello appunto che rende felici” (TB, 21 ottobre 1916) e il “bello è il fine dell'arte” (e sarebbe contraddittorio sostenere che il bello sta unicamente nell'occhio: la conoscenza che vale per la vita etica non può non valere per la vita estetica). Ma anche, e soprattutto, per il motivo che non c'è arte senza opere: “arte è espressione” e “l'opera d'arte buona è l'espressione perfetta” (*der vollendete Ausdruck*, TB, 19 settembre 1916).¹⁸⁰

La riserva è ben posta ed è molto chiara nel definire il proprio obiettivo: volendo essere più radicali ancora, se la bella opera d'arte è l'espressione compiuta, riuscita, sembra che qualcosa nel novero dei fatti del mondo abbia allora un valore, poiché il bello, oltre ad essere ciò a cui l'arte tende, rende felici. Per sciogliere (almeno in parte) queste tensioni – che sono presenti e (comunque) permangono nei testi, in qualche modo giustificando la cautela di chi non ritiene ermeneuticamente corretto accostare il

¹⁷⁷ TB, 29 luglio 1916. Cfr. Tomasi [2013a], p.47.

¹⁷⁸ TB, 20 ottobre 1916.

¹⁷⁹ Wilde [2004], p.181 (a cui rinvia anche Tomasi [2013a], p.49, nota 15), scrive a proposito di quanto tende a chiamare «the perspective of value», che «in the ethical case a person might speak of there being no alternative, of insoluble conflict, of open opportunity or as some judgement being “clearly” right. In such cases ethics does not enter at the point of deliberation about action. It has already entered in determining the way in which some situation is perceived or understood. [...] Thus if we want to understand how someone acts as they do, we need to know more than how they have chosen between alternative courses of action, we need at least also to know what they considered the alternatives to be in first place. It is this sort of thing that constitutes the character of a person».

¹⁸⁰ Desideri [2013], p.114.

Wittgenstein dei *Tagebücher* a quello del *Tractatus* – è opportuno rivolgersi proprio a uno dei passaggi dei *Quaderni* a cui l’obiezione fa riferimento e che non è ancora stato preso in esame. Questo:

L’umanità ha sempre cercato una scienza ove sia *simplex sigillum veri*.

Non vi può essere un mondo ordinato o un mondo inordinato, così che si possa dire che il nostro mondo è ordinato. In ogni mondo possibile, invece, v’è un ordine, anche se complicato, così come nello spazio non vi sono distribuzioni di punti inordinate e ordinate, ma ogni distribuzione di punti è ordinata.

(Quest’osservazione non è che del materiale per un pensiero.)

L’arte è un’espressione.

L’opera d’arte buona è l’espressione compiuta.¹⁸¹

Molti commentatori, specie chi è impegnato in una ricostruzione plausibile dell’estetica di Wittgenstein, si sono concentrati, non senza ragione, sulle ultime due righe dell’entrata, legittimamente collegandole a quanto segue (ovvero proprio quelle annotazioni sul vedere *sub specie aeternitatis* e sulla stufa, di cui ci si è già occupati) e probabilmente riconoscendo nell’andamento discontinuo del passaggio (che passa dalla scienza all’arte) proprio quella natura frammentaria di schizzo preparatorio e di appunto di lavoro che trova solo nel *Tractatus* una collazione stabile e plausibile, prestando in qualche modo fede all’ammissione parentetica di provvisorietà dell’autore stesso. In tal senso, l’attenzione è posta sul termine “espressione” (*Ausdruck*) che è qui riferito all’arte e all’opera d’arte, ma che nella prefazione al *Tractatus* connota precisamente «i pensieri [...] espressi» nel libro. È, seguendo Tomasi, certamente significativo che Wittgenstein «non descriva ciò che le *sue* proposizioni fanno, usando i termini *aussprechen* o *sagen*, di norma usati in relazione alle proposizioni, bensì *ausdrücken*»¹⁸² e che usi “dire” (*sagen*) apparentemente in un senso forse più ristretto – come avviene in *T*, 4.022, «La proposizione *mostra* il suo senso. La proposizione *mostra* come le cose stanno, *se* essa è vera. E *dice che* le cose stanno così». Questo *sagen* si limita ad asserire il senso che la proposizione mostra, e non ha nulla della natura di un atteggiamento proposizionale, non è, in altri termini, legato all’intenzione comunicativa di un soggetto. Per Tomasi, questo punto «è molto importante, perché l’intervento di un soggetto sembra invece cruciale per l’espressività delle proposizioni del *Tractatus*, le quali non

¹⁸¹ *TB*, 19 settembre 1916.

¹⁸² Tomasi [2006], p.186, che prosegue: «*Ausdrücken* rende *exprimere*, che è composto di *ex-* ‘fuori’ e *premere* ‘premere’ cioè premere, spingere fuori, quasi nel senso della secrezione di uno stato interno».

hanno situazioni da rappresentare, fatti da descrivere».¹⁸³ Quest'uso di *ausdrücken* potrebbe quindi essere avvicinato alla centralità che questo concetto riveste nelle teorie dell'arte come espressione¹⁸⁴, al cui centro vi è il tentativo da parte dell'artista di rendere pubblici e condivisibili in un'opera d'arte sentimenti, pensieri e stati d'animo che sono suoi propri. Wittgenstein potrebbe essere venuto in contatto con tale concezione dell'arte attraverso la sua consuetudine con gli scritti di Tolstoj¹⁸⁵, per il quale «suscitare in se 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» ed aggiunge significativamente che «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»¹⁸⁶. Così, l'espressione compiuta diviene, concordemente a quanto scritto nella prefazione del *Tractatus*, quella che *coglie nel segno*, dove il “cogliere nel segno” ha a che fare con la possibilità che autore e lettore («solo colui che già a sua volta abbia pensato i pensieri ivi espressi», *T*, Pref.) condividano quanto è associato alle espressioni in oggetto. In questo modo, il *Tractatus* è in parte avvicinabile ad un'opera d'arte, un'idea non del tutto aliena allo stesso Wittgenstein, almeno – si è visto in precedenza – per un certo gruppo di interpreti. Per corroborare una simile lettura, Tomasi si concentra su un passo dei *Quaderni* in cui Wittgenstein sembra mettere in discussione l'impossibilità di parlare *del* linguaggio:

Ma è il *linguaggio* l'*unico* linguaggio?

Perché non vi dev'essere un modo di espressione con il quale io possa parlare *sopra* il linguaggio, così che questo mi possa apparire in coordinazione con qualcos'altro?

Supponiamo che la musica fosse quel modo d'espressione: Allora è ad ogni modo caratteristico della *scienza* che *non v'*occorrano temi musicali.

Io stesso scrivo qui solo proposizioni. E perché?

Come il linguaggio è unico?¹⁸⁷

¹⁸³ Tomasi [2006], p.187.

¹⁸⁴ Sulle teorie dell'arte come espressione si rimanda a Ridley [2004] e a Graham [2013].

¹⁸⁵ L'importanza e l'influsso di Tolstoj sono attestate da McGuinness [2005²] e Monk [2000] e riguardano in particolare *Chadži-Murat* di cui Wittgenstein consiglia caldamente la lettura a Russell in una lettera dell'estate del 1912 (*L*, 6, pp.39-40), ma anche a Rhees (*L*, 330, p.329) e a Malcolm (*L*, 331, pp.329-30) nel 1945 e le *Spiegazioni dei Vangeli* che lo accompagnarono durante il periodo al fronte e che, secondo Monk ([2000], p.121) lo salvarono dal suicidio e ne determinarono, almeno per un periodo, la conversione religiosa.

¹⁸⁶ Tolstoj [1964], p.193, cit. anche in Tomasi [2006], p.186-7, nota 43. Un passo tratto da *Pensieri Diversi*, che data al 1947 (*PD*, p.114), conferma che Wittgenstein (con certezza a quella data, ma presumibilmente anche prima) conoscesse – e in parte criticasse – le idee estetiche di Tolstoj, **si veda *infra***.

¹⁸⁷ *TB*, 29 maggio 1915.

Se il modo in cui il linguaggio è unico è – presumibilmente – per via della sua intima relazione con i fatti, è forse possibile pensare alla musica, nel senso suggerito dal passaggio, come un modo per parlare *del* linguaggio? Se così fosse, la musica non parlerebbe del linguaggio nel modo in cui, per esempio, la scienza parla dei fatti: la musica, sotto questo punto di vista, è insensata. Tuttavia sembra esserci un modo per cercare di dare credito al suggerimento presente nell’annotazione, ovvero sia alla possibilità che la musica parli del linguaggio, che è considerare l’ipotesi che la musica possa esprimere qualcosa di ineffabile, in un modo non dissimile da questo: “Ecco, le cose stanno come *questa* musica, in *queste* condizioni, le esprime”¹⁸⁸. Questa soluzione permette di tenere traccia, a parte del senso etico che Wittgenstein autoattribuisce alla sua opera di cui si è detto, anche quell’«innegabile dimensione estetica, evidente nella scelta della struttura e della forma letteraria del testo, oltre che nella cura dell’espressione»¹⁸⁹ da lui stesso evocata in un’altra lettera di presentazione del proprio lavoro a von Ficker, in cui è descritto come «rigidamente filosofico ed insieme letterario»¹⁹⁰. Forse la ricercatezza stilistica e la cura estrema dell’esposizione del proprio sistema non esauriscono questa dimensione estetica, «forse – come sostiene Tomasi – il *Tractatus* “funziona” come un’opera d’arte»¹⁹¹, rammentando che – come visto – «l’opera d’arte ci costringe, per così dire, alla prospettiva giusta»¹⁹². Il *Tractatus* quindi metterebbe il suo lettore nella condizione di vedere «rettamente il mondo» attraverso la richiesta, sconcertante e paradossale, contenuta in *T*, 6.54, di «gettar via la

¹⁸⁸ Tomasi qui si serve di un’intuizione, in altro contesto, di Moore ([2003], p.174, nota 15). Questo schematico riassunto non rende pienamente giustizia all’elaborata articolazione della tesi di Tomasi al cui fondo si trova la *vexata quaestio* di rinvenire uno statuto plausibile per le proposizioni stesse del *Tractatus*. La strategia proposta prova ad attirare l’attenzione invece che su due possibili sensi di “nonsenso” (quello della lettura tradizionale e quello dell’interpretazione austera), su «un possibile secondo senso di “senso”», un senso non proposizionale. In quest’ottica la musica indicherebbe qualcosa, “come le cose stanno”, senza descriverlo: «con le proposizioni del *Tractatus* la situazione potrebbe essere simile; di esse si potrebbe dire: “Ecco, la conoscenza in questione è tale che, se si tenta di esprimerla, ciò che ne risulta sono proposizioni come *queste*» (Tomasi [2006], p.190, nota 48). L’idea di considerare le espressioni del *Tractatus* nel senso artistico del termine (una tesi compendiata e radicalizzata dal brillante ribaltamento ironico di *T*, 7 dell’Eco dell’introduzione a *Il nome della rosa*, «di ciò di cui non si può teorizzare, si deve narrare») per risolverne lo statuto è oggetto di dibattito che esorbita gli obiettivi di questo lavoro: una trattazione approfondita e convincente si trova nei lavori di Tomasi in particolare [2006], pp.169-205 (ma cfr. anche [2005], [2013a]).

¹⁸⁹ Tomasi [2013a], pp.57-8.

¹⁹⁰ *LvF*, p.71. Il già citato Glock [2013] però obietta, a proposito del valore testimoniale della missiva, che «non bisogna dimenticare [...] che questa affermazione proviene da una lettera con cui si offriva il manoscritto a un potenziale editore che, come Wittgenstein sapeva perfettamente, era molto più interessato a questioni letterarie ed etiche che alla rigorosa filosofia della logica» (p.145).

¹⁹¹ Tomasi [2013a], p.58.

¹⁹² *PD*, p.24.

scala dopo essere ascenso su essa».¹⁹³ In questo processo di ascesi filosofica, di progressiva spoliatura di senso di ciò che a tutta prima non appare come nonsenso, l'aspetto artistico-letterario (lo stile e la struttura espositiva) è una tessera fondamentale nel far riconoscere che le descrizioni attribuite alla realtà o al linguaggio a mano a mano nel testo sono insensate e da superare, ritenendo tuttavia «qualcosa come un sentimento, una consapevolezza dell'aspetto in questione e, insieme, dei limiti del linguaggio»¹⁹⁴.

Tuttavia, questo non è l'unico modo per collocare i concetti di "espressione" ed "espressione completa" nel mosaico estetico del Wittgenstein dei *Quaderni*. Tornando all'annotazione del 19 settembre 1916, da cui si è preso le mosse, è forse possibile individuare una coerenza interna all'entrata nel suo complesso, senza concentrarsi esclusivamente sulle ultime due righe. In primo luogo, il riferimento al motto erasmiano sembra rimandare a quelle parti del *Tractatus* collegate alla filosofia della scienza (*T*, 6.341 e ss.) in cui si mette un po' più a fuoco l'idea che, sebbene l'«indicazione di tutte le proposizioni elementari vere descrive il mondo completamente» (*T*, 4.26), la scienza, «le proposizioni della scienza naturale» (*T*, 6.53) non si riducono ad un'accozzaglia di proposizioni vere disposte senz'ordine. La conoscenza scientifica, così come è prospettata in *T*, 6.341, è, invece, prima di tutto sistematica, si propone di descrivere il mondo «in forma unitaria» (come è attestato dal corollario di *T*, 6.343 per cui la meccanica newtoniana – che è il caso discusso in *T*, 6.341 – «è un tentativo di costruire tutte le proposizioni vere, che ci servono per la descrizione del mondo, secondo un unico piano»). Quale sia lo statuto di queste proposizioni scientifiche (sia le leggi della meccanica che i principi generali che regolano l'impresa scientifica nel suo complesso), dal momento che «fuori della logica tutto è accidente» (*T*, 6.3), non è detto esplicitamente nel *Tractatus*, Wittgenstein si limita a dire, in continuità con l'analogia proposta in *T*, 6.341 (quella di un reticolo di una forma arbitraria che ricopre e permette la descrizione di una superficie costellata di macchie nere irregolari), che esse «trattano della rete, non di ciò che la rete descrive» (*T*, 6.35). Forse è proprio alla luce del fatto che «noi non crediamo a priori in una legge [...], ma conosciamo a priori la possibilità di una forma logica» (*T*, 6.33) e che «attraverso tutto l'apparato logico, le leggi fisiche parlano tuttavia degli oggetti del mondo» che va letta anche l'affermazione dei *Tagebücher* relativa ad ogni mondo possibile come ordinato, nel senso che ogni

¹⁹³ Tomasi [2013a] conclude così la sua linea argomentativa: «Come un'opera d'arte il *Tractatus* mette così nella giusta prospettiva, ossia nella prospettiva mistica sul mondo come tutto delimitato; esso conduce il lettore a quella visione *sub specie aeternitatis* il cui *pendant* etico è l'accettazione del mondo, dei limiti che esso pone, ovvero la vita buona perché felice è l'uomo che accetta tali limiti senza vederli come costrizioni, come cause di disperazione» (p.61).

¹⁹⁴ Cfr. Morris, Dodd [2007], p.267, cit. in Tomasi [2013a], p.60.

tentativo di leggere un senso nei fatti del mondo, è mediato da una rete, dalla «scelta di un formato di descrizione [che] è arbitraria, quel che non è arbitrario, ma dipende da come il mondo è fatto, è il contenuto della descrizione, così come dipende dal mondo che sia più semplice descriverlo in un certo formato piuttosto che in un altro»¹⁹⁵. Certamente vi sono altre considerazioni che fanno in modo che la scienza propenda per un'opzione descrittiva invece di un'altra, infatti «il procedimento dell'induzione consiste nell'assumere la legge *più semplice* che possa essere accordata con le nostre esperienze» (*T*, 6.363)¹⁹⁶. A questo gruppo di sezioni si può ricondurre quindi l'aspirazione ad una scienza che manifesti lo spirito e la lettera del motto erasmiano, *Simplex sigillum veri*.

Forse è lecito credere che la medesima aspirazione trovi risposta, agli occhi di Wittgenstein, anche nell'arte. «L'arte è un'espressione (*Die Kunst ist ein Ausdruck*)» dice il testo dei *Quaderni*. Ora, è importante tenere presente che “espressione” (*Ausdruck*) è (anche) un termine tecnico¹⁹⁷ la cui stipulazione e discussione occupa un paio di pagine del *Tractatus* (*grosso modo* dalla sezione 3.3 alla 3.318), che peraltro non trovano corrispondenza nella versione preliminare del cosiddetto *Prototractatus*, in cui si parla esclusivamente di “simbolo” (*Symbole*) come unione del segno e del senso che esso veicola.¹⁹⁸ *T*, 3.31 è chiaro in materia: «ogni parte della proposizione che ne caratterizzi il senso, io la chiamo un'espressione (un simbolo)» perciò «espressione è quanto d'essenziale al senso della proposizione le proposizioni possono aver in comune l'una con l'altra. L'espressione contrassegna una forma e un contenuto». Due

¹⁹⁵ Marconi [1997b], p.40. Cfr. Frascolla [2000], pp.184-5: «La scelta del tipo di rete è arbitraria, ossia non ci sono ragioni a priori che necessitino l'una a scapito dell'altra, ma non tutte le scelte possibili sono al pari per quanto riguarda la semplicità e l'esattezza delle descrizioni che ne derivano. Inoltre, che una maglia della rete della forma selezionata risulti bianca o nera è una circostanza per nulla arbitraria, perché dipende da come sono distribuite le macchie sul foglio, non da com'è fatta la rete. E anche il fatto che certe reti siano in grado di produrre una descrizione completa e precisa delle macchie e certe altre no dà un'indicazione sulle proprietà delle macchie».

¹⁹⁶ Cfr. Marconi [1997b], p.41: «La legge scientifica non è, per Wittgenstein, la registrazione di una necessità naturale – una “legge di natura” – che *fonda* l'uniformità che si è constatata; essa è una generalizzazione basata su un principio di economia descrittiva».

¹⁹⁷ Tra i pochi a ricordarlo in merito all'interpretazione del passo vi è Tomasi [2006], p.186, nota 42. Cfr. anche Arielli [2012], pp.45-6.

¹⁹⁸ Cfr. Arielli [2012], pp.45-6. In *T*, 3.2 quest'idea prende forma così: «Il segno è ciò che nel simbolo è percepibile mediante i sensi» e ancora nelle *LWL*, p.45 in questo modo: «Tutto ciò che è necessario affinché il segno divenga un simbolo è parte del simbolo, tutte le condizioni necessarie per attribuirgli un senso o un significato sono parti del simbolo. Queste condizioni sono interne al simbolo e non lo connettono con nient'altro. La spiegazione completa del simbolo non va per così dire fuori di esso. Un segno può essere privo di senso, un simbolo no». Altrove (p.64), in modo non molto differente, si legge che «in un certo senso il simbolo è contenuto in se stesso; lo si afferra come un tutto. Esso non indica qualcosa al di fuori di se stesso, non anticipa qualcos'altro come se fosse un'ombra», tesi su cui Gargani ([1995], p.169) riconosce «il passo decisivo della svolta filosofica che Wittgenstein compie durante queste *Lezioni*» ovvero che è «il passaggio da un'espressione del nostro linguaggio nella sua inerte letteralità al suo uso, che conferisce a essa un significato [e ciò] implica un salto, un *jump*, che nessuna spiegazione, descrizione o illustrazione può risparmiarci» (p.170).

proposizioni, “*a* insegna a *b*” e “*a* è madre di *b*”, pur avendo un senso diverso, costituiscono una classe accomunata da un’espressione che lo caratterizza, esse, in altre parole, esibiscono la medesima struttura logica. L’espressione infatti «presuppone le forme di tutte le proposizioni nelle quali essa può ricorrere» (*T*, 3.311) e perciò è «costante» (*T*, 3.312), quindi, è ciò che è comune a diverse proposizioni, e per questa ragione «è dunque rappresentata da una variabile, i cui valori sono le proposizioni che contengono l’espressione» (*T*, 3.313). Da questo punto di vista, affermare che «l’arte è un’espressione» potrebbe significare che, anche in campo artistico, l’opera deve possedere la stessa capacità articolatoria e analoghe risorse rappresentative per raffigurare ciò che raffigura che è richiesta alla proposizione per rappresentare la realtà: ovverosia, anche per l’opera d’arte la relazione che intercorre tra il raffigurare e ciò che è raffigurato è interna, così come nella proposizione la rappresentazione dei fatti del mondo avviene all’interno del sistema di rappresentazione: «la realtà viene “messa in scena” (*dargestellt*) nell’espressione non semplicemente denotata da essa»¹⁹⁹. Come

¹⁹⁹ Arielli [2012], p.46, di cui ci si è serviti nello sviluppo di questo punto. Non è il caso di prendere in senso troppo letterale i verbi “rappresentare” e “raffigurare” in connessione con (tutte) le arti, infatti si potrebbe obiettare che la musica non rappresenta né raffigura proprio nulla, ed è proprio per questa ragione ossia «nell’essere un linguaggio dotato di senso ma privo di carattere rappresentativo, [che la musica] si rivela essere, dunque, un ottimo strumento di paragone per comprendere l’importanza della proposizione intesa come configurazione di elementi» (Brusadin [2013], p.188). Se, forse, l’uso del termine “linguaggio” in questo contesto va letto con certa cautela, il punto dell’accostamento è chiaro, e si riferisce a quei luoghi di *T* (3.141; 4.014; 4.0141) in cui è proprio Wittgenstein ad avvicinare musica e linguaggio: «la similitudine con il tema musicale è illuminante perché induce il lettore a distogliere per un attimo l’attenzione dalla funzione denotativa del linguaggio e a rivolgerla, piuttosto, al suo aspetto strutturale e combinatorio» (*ibidem*). Infatti, «La proposizione non è un miscuglio di parole. – (Come il tema musicale non è un miscuglio di suoni.) La proposizione è articolata» (*T*, 3.141). La musica, in quanto insieme di configurazione di suoni dotate di un senso pur non dando un’immagine del mondo, sembra offrire un ottimo esempio della funzione della proposizione: così come un «un mero susseguirsi di suoni nel tempo non è ancora *musica*» e «lo diventa nel momento in cui i suoni sono posti in relazione gli uni agli altri in maniera articolata, dando origine ad una configurazione ordinata», così solo la proposizione «ha *senso* (*T*, 3.142; 3.3), ed è solo in quanto combinazione articolata di nomi (*T*, 4.22), i quali rimandano a oggetti (*T*, 3.22), che la proposizione è immagine di un possibile stato di cose (*T*, 4.01)», in modo non dissimile dall’analogia proposta tra la proposizione e una freccia (*T*, 3.144), secondo la quale «il *senso* non è qualcosa che appartiene a un mero insieme di punti ma, piuttosto, a un insieme di punti dotato di una direzione» (*ibidem*). Anche nel caso degli altri due riferimenti (*T*, 4.014; 4.0141) – per i quali disco fonografico, pensiero musicale, notazione musicale e onde sonore sono connessi l’un l’altro «in quell’interna relazione di raffigurazione che sussiste tra linguaggio e mondo» (*T*, 4.014) dal momento che condividono la medesima struttura logica – il punto dell’accostamento si incentra sull’aspetto strutturale del “linguaggio” (musicale e verbale): la proposizione condivide con la realtà la medesima forma logica ed è grazie a ciò che riesce a farne un’immagine così come il disco e le onde sonore condividono la medesima struttura, la stessa organizzazione interna – una possibilità offerta, in entrambi i casi (linguistico e musicale), dalla disponibilità di una notazione. L’accento quindi cade sull’aspetto strutturale e combinatorio che la musica ha in comune con il linguaggio, e sul senso che in entrambi i casi si definisce attraverso una successione ordinata di suoni o di parole: la musica, quindi, come le altre arti, conferma di essere dotata di queste medesime risorse interne (struttura e senso) per fare ciò che fa. Certamente i suoni non rimandano in nessun modo ad oggetti, come avviene nel caso delle proposizioni che trattano del mondo, ma l’analogia sembra potersi mantenere con le proposizioni della logica, che, come visto, sono *sinnlos*. È lo stesso Wittgenstein a suggerirlo in qualche annotazione dei *Quaderni*: «La melodia è una specie di tautologia, è conclusa e compiuta in sé; basta a se stessa» (*TB*, 4 marzo 1915) così come in una di poco precedente «I temi musicali sono, in un certo senso, proposizioni. Conoscere

l'espressione restituisce, esibendola nelle proposizioni in cui ricorre, la medesima molteplicità delle realtà e delle relazioni di cui è immagine, il che è conseguenza diretta dell'isomorfismo che lega linguaggio e realtà, similmente l'espressione artistica, l'opera d'arte si presenta come un insieme articolato, ordinato secondo un senso, le cui risorse e i cui mezzi sono interni all'opera e bastano a loro stesse per mostrare il loro oggetto di contemplazione. Anche il "linguaggio" artistico, secondo questa prospettiva, *si mostra* ed è proprio questo che rende così difficile il *parlarne*.²⁰⁰

Questo pensiero potrebbe lasciare aperta l'eventualità che la medesima espressione (artistica) possa ricorrere in più opere di arti differenti, un esito che alla fine non sarebbe troppo lontano dalle idee estetiche dello stesso Schopenhauer, secondo il quale vi è un salto dal modo di «riconoscere nelle cose le loro idee, e di spogliarsi proprio con ciò momentaneamente della [propria] personalità» e il «riprodurre le cose così conosciute in un'opera volontaria» – l'opera d'arte – che «comunica l'idea còlta agli altri» (*Mondo*, III, §37)²⁰¹. Tuttavia, solo «l'opera d'arte buona è l'espressione compiuta (*der vollendete Ausdruck*)», quella che induce a vedere ciò che presenta, «dal di fuori», «con tutto lo spazio logico», come un insieme unitario di ciò che è possibile ed impossibile rispetto ad essa, slegata da ogni altra relazione. È la studiata, artistica articolazione delle parti attraverso mezzi espressivi specifici ad ogni singola disciplina, che può conferire quella sensazione di saturare interamente lo spazio logico, di esibire

l'essenza della logica porterà quindi a conoscere l'essenza della musica» (*TB*, 7 febbraio 1915). Il "bastare a se stessa" della musica rimanda al "curarsi di sé" della logica (*TB*, 22 agosto 1914; 2 settembre 1914; *T*, 5.473): la proposizione mostra il suo senso attraverso il suo immediato raffigurare uno stato di cose, senza che si possa dire come ciò avvenga, parlando dell'armatura logica che questo rappresentare consente. Allora, «music, like logic, does not *say* anything. Rather, tunes and themes *show* the structure of music, like logic *shows* the structure of the world» (Szabados [2006], pp.651, cit. anche in Brusadin [2013], p.190, nota 14). È del tutto inverosimile provare a trattare una materia così complessa come il rapporto tra Wittgenstein e la musica nello spazio qui consentito, si rinvia quindi, oltre alla già citata Brusadin, ad Arielli [2012], pp.93-105 per una prima panoramica sul tema. Anche gran parte di Budd [2011] discute principalmente della musica in rapporto allo sviluppo della filosofia di Wittgenstein, così come Gargani [2008] (in particolare pp.1-25). Più nello specifico, si segnalano invece Lewis [1977]; Chauviré [1986]; Gargani [1993], pp.83-98; Hanfling [2004]; Sharpe [2004]; Appelqvist [2005]; Szabados [2006]; Desideri [2008]; Hagberg [2011]; Ignesti [2013]. Sul versante biografico a parte i classici Janik, Toulmin [1973]; Monk [1991], McGuinness [2005] Brusadin indica anche lo scambio epistolare tra Wittgenstein e Koder (*LK*).

²⁰⁰ Schulte [2001] attira l'attenzione sull'ammissione dello stesso Wittgenstein in una conversazione (che data al 1949) con Drury sulla difficoltà di spiegare la funzione essenziale che la musica ha rivestito nella sua opera («Nel mio libro [*le Recherche*], mi è impossibile dire una sola parola su tutto quello che la musica ha significato nella mia vita. Come posso sperare allora di essere capito?» (*CR*, p.113; p.220)) e suggerisce di chiarire questa funzione come condizione che si mostra, e di cui perciò non si riesce a dire.

²⁰¹ Schopenhauer [2006], p.395. Infatti, «il genio ha in più rispetto [agli altri] soltanto il grado maggiore e la maggiore durata di quel modo di conoscere, che gli consentono di mantenere in quello la riflessione occorrente per riprodurre le cose così conosciute in un'opera volontaria, riproduzione che è l'opera d'arte» (*ibidem*). Correttamente aggiunge Tomasi ([2013a], p.48, nota 13) che «rispetto a questo processo, la realizzazione materiale di un'opera d'arte gli appariva [a Schopenhauer], in fondo, qualcosa di contingente, sostanzialmente legato alla volontà comunicativa dell'artista», una caratteristica che accomuna tutto l'idealismo (cfr. *infra*, Parte II, cap. 2).

compiutamente le possibilità logiche di ciò che presenta come una sorta di necessità immanente che, a sua volta, intima quel senso di eternità, di essere un mondo conchiuso e a sé stante, di contro a cui tutto il resto smuore. In questo modo, agendo sul proprio ordine e sulla propria organizzazione attraverso le risorse che le sono specifiche, l'espressione compiuta assolve a quella medesima aspirazione che «l'umanità ha sempre cercato [in] una scienza ove sia *simplex sigillum veri*», in modo che «si possa dire che il nostro mondo è ordinato»²⁰². Come la scienza cerca di restituire un'immagine del mondo in forma unitaria, in modo sistematico, costruendo – come la meccanica – «tutte le proposizioni vere, che ci servono per la descrizione del mondo, secondo un unico piano» (T, 6.343), quindi attraverso l'imposizione di un ordine semplificante alla molteplicità delle proposizioni vere, così l'(opera d')arte attraverso l'imposizione di un proprio ordine a ciò che esibisce prova ad innescare intenzionalmente quel punto di vista *sub specie aeternitatis* che (come dimostra l'esempio della stufa) sembra essere sempre un'opzione aperta per il soggetto. Quale che sia, quindi, il significato da assegnare alle formulazioni per cui l'«arte è un'espressione», e «la buona opera d'arte è un'espressione compiuta», queste, secondo le interpretazioni ora considerate²⁰³, non

²⁰² È lo stesso Wittgenstein in un'entrata precedente dei *Quaderni* (TB, 1 agosto 1916) a mettere insieme scienza ed arte (e religione): «È solo dalla consapevolezza dell'*unicità della mia vita* che sorgono religione – scienza – ed arte». Così Tomasi ([2006], p.130) a commento proprio di questo passo (che lega al tema del solipsismo): «ciò che esse hanno in comune è il fatto di essere modi della visione *sub specie aeternitatis*, forme dello sguardo che conferisce senso al mondo, rivelandolo come il *mio* mondo, l'*unico* mondo che ho».

²⁰³ Che sebbene differenti non vanno necessariamente contrapposte; si prendano per esempio le annotazioni del 15 ottobre 1916, laddove Wittgenstein scrive: «Un'idea: Come, dalla mia fisionomia, posso concludere al mio spirito (carattere, volontà), così posso concludere, dalla fisionomia di una cosa, al suo spirito (volontà). Ma posso *concludere* dalla mia fisionomia al mio spirito? Questo rapporto non è puramente empirico? Il mio corpo esprime realmente qualcosa? È esso stesso l'espressione interna di qualcosa? La faccia cattiva, ad esempio, è cattiva in sé o solo poiché empiricamente connessa con il cattivo umore? Ma è chiaro che il nesso causale non è affatto un nesso. È allora vero che il mio carattere (secondo la concezione psicofisica) s'esprime solo nella struttura del *mio* corpo o del mio cervello e non nella struttura di tutto il resto del mondo? Ecco un punto saliente». È forse lecito pensare che questo espressivismo ed il connesso interesse per la fisionomia (sui quali molto insiste Gargani [2008] come caratteristici del pensiero maturo di Wittgenstein) sia anch'esso un (a questo punto persistente) tassello dell'influenza del pensiero morfologico di cui si è già detto al cui centro si troverebbe nuovamente Schopenhauer che rielabora osservazioni di Lichtenberg e Goethe e le cui idee hanno di certo un riverbero nel pensiero di Weininger e Spengler, ovvero una costellazione di autori di certo molto noti a Wittgenstein. Scrive, ad esempio, Gurisatti ([2001], pp.80-1), lamentando la quasi totale indifferenza del tema sulla ricezione critica di Schopenhauer, che questi, «inserendo la fisiognomica e l'espressione al cuore del suo sistema metafisico, ne fornisce a tutti gli effetti quella interpretazione filosofica profondamente "laica" che, pur mantenendo lo schema epistemologico di fondo dell'opera di Lavater, ne liquida *goethianamente* sia la *Schwärmerei* teologico-cristologica, magico-poetica, estetizzante, moraleggiante e filantropica, sia le impacciate costruzioni pseudoscientifiche, mantenendosi su un piano rigorosamente fenomenologico. In ciò consiste il suo innegabile merito storico riguardo alla disciplina. In termini più generali, si potrebbe dire che, in base alla medesima intuizione empirica dei fatti espressivi concernenti la corporeità, Schopenhauer *spiega* filosoficamente, cioè dà un fondamento filosofico a ciò che la fisiognomica in genere si limita a *mostrare*, ed è senz'altro il primo a sviluppare, nel moderno, una vera e propria ermeneutica filosofica basata sul volto e sul corpo intesi come fenomeni espressivi» (si rimanda anche a Gurisatti [2006], in special modo le voci dedicate a Lichtenberg, Goethe, Schopenhauer e Spengler – e bene avrebbe certo figurato anche una voce destinata allo stesso Wittgenstein). Più

rappresentano un valore presente nel mondo dei fatti, ma piuttosto configurano (spingono a configurare) un punto di vista *sub specie aeternitatis*. Ed è grazie all'ottenimento di un simile punto di vista che è possibile tenere fede all'«unico imperativo wittgensteiniano»²⁰⁴ a proposito di etica, ovvero quel «Vivi felicemente!» (TB, 29 luglio 1916) che trova un rimando implicito nelle entrate successive del 20 ottobre 1916 in cui l'autore si chiede, retoricamente, se l'essenza del modo di vedere artistico non sia «vedere il mondo con occhio felice», dal momento che deve esserci «pur qualcosa nella concezione che il bello sia il fine dell'arte» e questo qualcosa è che «il bello è appunto ciò che rende felice» (TB, 21 ottobre 1916). «Seria è la vita, allegra è l'arte» (TB, 20 ottobre 1916), conclude Wittgenstein con un prestito da Schiller²⁰⁵, quasi affidando all'arte la possibilità di “trasfigurare” e di alleviare la serietà della vita, dirigendo l'attenzione non tanto (non solo) altrove, a quell'oasi di felicità che l'arte è in grado di rinvenire nel mezzo degli affanni dell'esistenza (ovverosia ad un universo fittizio i cui “fatti” nulla hanno a che vedere con gli stati di cose), ma a *come* lo sguardo possa essere catturato e convinto dai prodotti e dai mezzi dell'arte²⁰⁶. A come, cioè, l'arte possa, con i suoi propri strumenti, reinvestire di significato anche gli oggetti più

specificatamente sull'influsso diretto della “tradizione fisiognomica”, attraverso la mediazione di Schopenhauer e Weininger, su Wittgenstein Stimilli ([1986], p.45) argomenta: «Già in data 26 ottobre 1914 Wittgenstein aveva osservato che, perché si instauri una relazione di significato deve sussistere tra segno e designato “una relazione interna, logica [...] una specie di identità fondamentale – interna”. In questo senso, il rapporto tra corpo e volontà, quale era stato ipotizzato da Schopenhauer, doveva apparire a Wittgenstein il modello più idoneo a risolvere il problema della coordinazione tra segno e designato e, in certo senso, il paradigma di ogni possibile relazione semantica. Nel volto infatti, in modo esemplare, si mostra quella concordanza interna di segno e significato, che non può essere espressa e nella quale solo risiede la possibilità di raffigurazione. Il linguaggio del volto è dunque, in certo modo, un linguaggio ideale; vi è in esso un'assoluta trasparenza del senso, per cui non si pone neppure, come ribadiranno le *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, il problema di una deduzione “da un esterno alla verosimile esistenza di un interno; ma è come se il volto umano fosse quasi trasparente ed io lo vedessi non nella luce riflessa, ma nella propria luce” [OFP, II, §170, p.368]. Anche nella proposizione “qualcosa dev'essere *identico* alla realtà” anche se essa non può essere identica al suo significato; essa deve cioè possederne i “tratti logici”, quei “tratti essenziali” (*wesentliche Züge*) che le consentono di esprimere il proprio senso [T, 3.34]. Non a caso perciò Wittgenstein avrebbe definito nel *Tractatus* la “proprietà interna” di un fatto come un “tratto” di questo, nel senso appunto in cui parliamo di “tratti del volto” (*Gesichtszüge*) [T, 4.1221]». Quindi, l'espressione come diretta manifestazione di uno “stato interno” e l'espressione come risorsa autonoma di articolazione e “comunicazione” di quello stesso “stato” si richiamano vicendevolmente nella suggestiva proposta in chiave fisiognomica di Stimilli.

²⁰⁴ Tomasi [2013a], p.53.

²⁰⁵ Un'accurata e filologica analisi comparativa tra la prospettiva etico-estetica di Schiller e quella di Wittgenstein, che mette in luce analogie e differenze e restituisce con chiarezza l'influenza del primo sul Wittgenstein del *Tractatus* e dei *Quaderni*, è offerta da Tomasi [2013a], pp.54-7.

²⁰⁶ Tomasi ([2013a], p.57, nota 26) rimanda al seguente passo di Schopenhauer (*Mondo*, vol. II, cap. 30): «Ogni stato, ogni uomo, ogni scena della vita hanno bisogno solo di essere colti in maniera puramente oggettiva e di esser fatti oggetto di una descrizione, sia col pennello che con le parole, per apparire interessanti, amabilissimi, invidiabili [...] Perciò dice Goethe: “Ciò che in vita c'infastidisce/In immagine ci rapisce”. [...] La vita non è *mai* bella; solo le immagini della vita lo sono, cioè nello specchio trasfiguratore dell'arte o della poesia» (Schopenhauer [2006], p.1697; p.1703).

anonimi e ordinari, come un paio di scarpe rotte²⁰⁷, compiendo in piccolo, su un solo frammento di mondo, ciò che è una possibilità aperta anche per la condotta di vita nei riguardi del mondo nel suo complesso. Non è allora né la dotazione di beni né l'appagamento di desideri (che sono entrambi legati ai fatti del mondo, e pertanto possono essere descritti nel linguaggio) a fare del «mondo del felice [...] un altro mondo che quello dell'infelice» (*T*, 6.43)²⁰⁸. L'esperienza della felicità piuttosto è legata al modo, alla meraviglia con cui l'arte è in grado di rivestire i propri (s)oggetti, astraendoli dal nesso con tutti gli altri, perché essa «può diventare così il modello di una forma di accettazione del mondo, della vita, a partire dalla quale diventa possibile conferire ad essa valore e senso»²⁰⁹. In tal senso è così dipanato il complicato groviglio di *T*, 6.421, «etica ed estetica sono tutt'uno» – in un modo che, come si è visto, l'identità assoluta di etica ed estetica è esclusa²¹⁰ e ricondotta a una più intellegibile

²⁰⁷ Cyrill Barrett, peraltro il curatore di *LC*, è tra i primi a istituire un paragone tra le considerazioni estetiche di Wittgenstein e quelle di Heidegger. Barrett ([1984], p.17) scrive: «Whereas ethics sees the whole world *sub specie aeternitatis*, aesthetics sees objects *sub specie aeternitatis*, with the whole world as background. (This is akin to Heidegger's notion of art)». Barrett si riferisce allo scritto del 1935 su *L'origine dell'opera d'arte*, pubblicato in *Holzwege* (Heidegger [1950]) e prosegue così (p.22, nota 3): «Two ideas are similar to those of Wittgenstein. One is that in the eyes of the artist and of his public a thing – the shoes of a peasant, a Greek temple – becomes a world. The other comes at the end of his essays where he suggests a link between ethics and aesthetics insofar as aesthetic expression is an example (if not *the* example) of authentic existence. In this Heidegger echoes Rilke's remark that a work of art is nothing but a means of making the centre of one's own being invulnerable (*Vorträge und Aufsätze* [Heidegger [1957]]). Rilke in turn echoes Wittgenstein when he speaks in *Die Sonette an Orpheus* (I.9) about the status of the poet». Sui nessi possibili tra Wittgenstein e Heidegger si è occupato Mulhall in due monografie ([1990]; [2001a]); si veda anche Volpi [1998] per un confronto sulle tematiche di stampo etico.

²⁰⁸ Non essendo quindi un contenuto *del* mondo, ma una presa *sul* mondo nel suo insieme, la felicità (o l'infelicità) non è passibile di descrizione linguistica. Il tema della crisi della funzione rappresentativa del linguaggio è di certo largamente diffuso nella società asburgica prebellica: lo stesso Wittgenstein menziona nel *Tractatus* (*T*, 4.0031) la *Sprachkritik* di Fritz Mauthner (Mauthner [1982]), prendendo le distanze dagli esiti fortemente scettici che connotano quella posizione (secondo la quale il linguaggio, non rappresentando correttamente il pensiero e la realtà, altro non fa che organizzare economicamente le sensazioni, e proprio per questo non ha alcun titolo per parlare di verità relativamente al mondo) – tuttavia, è forse proprio dalla lettura di Mauthner che deriva la celebre immagine della scala da gettare una volta ascesi contenuta in *T*, 6.54 (Mauthner infatti in apertura della propria *Kritik der Sprache* riprende infatti questa metafora dal trattato *Contro i logici* di Sesto Empirico), cfr. Janik, Toulmin [1973], pp. 120-32; Tomasi [2006], p.24, nota 13; p.203, nota 70. È forse non del tutto fuori luogo, a riprova della centralità del tema dei limiti del linguaggio, citare una delle battute conclusive dell'*Elektra* di Strauss (1909), in cui Elettra – a tragedia ormai conclusa – dice: «Schweig, und tanze. Alle müssen/herbei! hier schließt euch an! Ich trage die Last/des Glückes, und ich tanze vor euch her./Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins:/schweigen und tanzen!». Il libretto è opera di Hugo von Hofmannsthal che già con la *Lettera di Lord Chandos* (1902) segnala l'inadeguatezza intrinseca del linguaggio ad affrontare ciò che è più importante, come i valori ultimi o il significato della vita (cfr. Janik, Toulmin [1973], pp.112-7); Richard Strauss era frequentatore del salotto Wittgenstein e per il fratello di Ludwig, Paul – eccellente pianista che perse un braccio in guerra –, compose alcuni lavori per sola mano sinistra.

²⁰⁹ Tomasi [2013a], p.57.

²¹⁰ Un'identità che invece sembra suggerita dalla versione inglese di *T*, come nota Barrett ([1982], p.17): «in the McGuinness and Pears translation it [*T*, 6.421] is rendered as: "Ethics and aesthetics are *one and the same*". [...] (This goes rather farther down the road of interpretative translation than that pair normally went.) The German says simply: *Ethik und Ästhetik sind Eins* [...] and this is bad enough, without making it seem like the absolute identity (with the only difference of nomenclature) of the Morning Star and the Evening Star which "one and the same" implies. However, "one and the same"

identità *sub specie aeternitatis*, quindi ad una fondamentale somiglianza e connessione tra i due ambiti valoriali.

Se l'ottenimento di una prospettiva *sub specie aeternitatis* è il compito che Wittgenstein assegna all'estetica (e – come visto – forse allo stesso *Tractatus*), non va dimenticata la ragione per cui un simile punto di vista è tanto cruciale (l'accesso al ambito valoriale e la possibilità della vita felice) e, ancor di più in questo contesto, il modo specifico che l'estetica detiene per innescare una tale *Betrachtungsweise*: l'opera d'arte “costringe” alla prospettiva giusta, ma «solo l'artista tuttavia può rappresentare la cosa singola in modo che essa ci appaia come un'opera d'arte», poiché «senza l'arte [...] l'oggetto è un pezzo di natura come un altro»²¹¹. Senza l'intervento dell'artista, l'oggetto in questione non può che rimanere all'interno del consueto commercio con il mondo, ed è solo con il suo sforzo che l'oggetto si mostra negli aspetti che si debbono percepire (a dispetto del fotografo amatoriale di paesaggi che innalza quegli scatti con il proprio entusiasmo, ma che è solo in grado di ingenerare «giustificata freddezza»²¹²). Ma se è così, forse non è del tutto fuorviante congetturare che vi sia solamente *un* Wittgenstein in estetica, concentrato dapprima su ciò che un'opera d'arte è in grado di mostrare, in quanto esemplificazione o propedeutica all'adozione di un punto di vista che consti nel vedere rettamente il mondo (come avviene peraltro nel pervenimento ad una *Übersicht*), ed in seguito attento a spostare l'enfasi – parallelamente al mutamento di orientamento filosofico generale – sull'altra faccia della medaglia, ovvero sulle effettive pratiche estetiche, sulle reazioni, sulle esperienze, sui giudizi, sulle regole e sulle forme di vita sottese alle opere così come alle pratiche stesse.²¹³

suggests an identity which is hardly credible on its own terms, since it is almost unintelligible, and is certainly not what Wittgenstein intended». Cfr. Anche Tilghman [1991], p.45. Più di recente, in merito a questa identificazione, Desideri [2013], scartando anch'egli una soluzione di stampo fregeano a proposito dell'unità di etica ed estetica, sottolinea inoltre in modo convincente che a suo avviso, «si debba prendere le distanze dalle principali tesi sostenute da Cora Diamond, dove l'idea della filosofia come attività terapeutica si precisa in un lavoro su di sé che si dispiega nella forma di un'interrelazione tra immaginazione e vita etica. Quel che è singolare in questo nesso tra immaginazione e vita etica, difeso da Cora Diamond e dai sostenitori di un “new Wittgenstein”, è il suo glissare del tutto sulla necessità di distinguere concettualmente l'etica dall'estetica, assumendo *sic et simpliciter* la loro unità, congiuntamente a una sostanziale assimilazione o annessione della seconda alla prima. L'estetico risulta, così, essere niente più che di una variante dell'etico, che se differenzia tutt'al più per gli oggetti su cui si esercita il pensiero (letteratura, cinema, musica). Il cardine concettuale su cui gira l'idea terapeutica del lavoro filosofico resta comunque quello dell'etica, di un'etica da ripensare radicalmente mediante un impegno immaginativo in prima persona» (p.111).

²¹¹ PD, p.24.

²¹² *Ibidem*. Scrive Schulte ([2013a], p.176): «Ci sono dunque tipi molto diversi di cambiamento di prospettiva. E sicuramente le differenze sono dovute ai modi in cui la tecnica dell'artista [...] si pone in relazioni riflessive, acquisite o innate, con il suo contesto sociale e culturale».

²¹³ È legittimo credere che per una sostanziale unità del pensiero estetico di Wittgenstein propenda anche Schulte [2013a], che associa liberamente nel suo resoconto passi tratti dal *Tractatus* (è esplicito, come visto *supra*, nell'accostare la visione del mondo *sub specie aeterni* (T, 6.45) alla *Übersicht*) a pensieri molto più tardi, dagli anni Trenta fino agli ultimi anni Quaranta.

II. *KULTUR* E *ZIVILISATION*: LO SFONDO CULTURALE DELL'ESTETICA DI WITTGENSTEIN

Per cogliere in che senso si possa parlare di un'unità complessiva del pensiero estetico di Wittgenstein – al netto dei cambiamenti, anche radicali, che intervengono nel suo pensiero e che coinvolgono anche l'accostamento all'opera d'arte – è opportuno volgere lo sguardo a quella parte del corpus che se ne occupa in modo meno ellittico ed elusivo del *Tractatus* e degli stessi *Quaderni* che sono serviti da schizzi preparatori, ovvero gli scritti coincidenti con il ritorno alla filosofia negli anni Trenta. In primo luogo pare assodato che la dicotomia fatto/valore permanga inalterata anche nel momento del ritorno alla filosofia, come è attestato dal resoconto di alcuni colloqui con i membri del Circolo di Vienna (17 dicembre 1930) in merito al valore:

Che cosa ha di prezioso una sonata di Beethoven? La successione delle note? No, perché è solo una successione fra molte. Sì, affermo persino che anche i sentimenti di Beethoven, mentre componeva la sonata, non erano più preziosi di qualunque altro sentimento. E in sé non è prezioso neppure il fatto che una cosa sia preferita ad un'altra.

Il valore è un determinato stato d'animo? O una forma che aderisca a un dato di coscienza? Rifiuterei qualunque risposta che mi venga data, e non perché la spiegazione sia sbagliata ma perché è una *spiegazione*.¹

Molto di queste affermazioni va ricondotto alla contestuale discussione delle idee di Schlick [1930], in cui si compie il tentativo di sviluppare un'etica empiristica, intesa come «scienza dei fatti» e come parte della psicologia, un'impresa certamente non congeniale a Wittgenstein che ribadisce, coerentemente al *Tractatus*, che «se potessi spiegare ad un altro, mediante una teoria, la natura dell'etico, l'etico non avrebbe alcun valore», e, sulla scorta della *Lecture on Ethics*, che in materia di etica «qualcosa di molto essenziale» consista nel presentarsi come individualità e «parlare in prima persona».² Va tuttavia sottolineato che per Wittgenstein né la successione delle note di una sonata di Beethoven, né i sentimenti provati dal compositore nello scrivere l'opera³

¹ WCV, p.106.

² WCV, p.107.

³ Non sembra casuale il riferimento ai sentimenti dell'autore che, come visto *supra* nel paragrafo precedente, svolge un ruolo di primaria importanza nella "teoria del contagio" proposta da Tolstoj, il che depone a favore dell'idea che Wittgenstein avesse una qualche familiarità con quanto esposto in *Che cos'è l'arte?* di Tolstoj. La critica *qui* riportata è relativa al valore dell'opera che non può essere ricondotto alla semplice identificazione dei sentimenti (prima dell'autore e poi del fruitore) che, in quanto tali, fanno parte del dominio fattuale della psicologia e, in ottica tractariana, non hanno quindi alcun valore. Questo non infirma necessariamente l'ipotesi, esaminata *supra*, che l'opera d'arte sia

sono in nessun senso importanti per l'assegnazione di valore alla musica stessa. Queste considerazioni che trattano del valore estetico esclusivamente per via negativa – delimitando ciò che esso non è e non può essere – conservano tuttavia un'immagine del valore in continuità con la precedente, dal momento che sia la distinzione dire/mostrare sia il tema dell'ineffabilità sembrano permanere come elementi centrali della concezione wittgensteiniana in materia, se, ancora nel 1931, si legge in un'annotazione che «L'inesprimibile (*Unausprechbare*) (ciò che mi appare pieno di mistero e che non sono in grado di esprimere) costituisce forse lo sfondo (*Hintergrund*) sul quale ciò che ho potuto esprimere acquista significato»⁴. Un simile approccio – appunto, per via negativa – al tema del valore, in particolare estetico, sembra essere corroborato dalle osservazioni di “critica culturale” di cui il corpus wittgensteiniano è disseminato e che ha ricevuto una laboriosa sistemazione in *Pensieri Diversi*⁵. Si pensi al tentativo di prefazione per le *Philosophische Bemerkungen*, ovvero un'opera in cui quasi non si trova alcun cenno rispetto alle questioni estetiche⁶:

Questo libro è scritto per coloro che guardano amichevolmente lo spirito in cui è scritto. Questo spirito, io credo, è diverso da quello della grande corrente della cultura (*Zivilisation*) europea e americana. Lo spirito di questa cultura (*Zivilisation*), che si esprime nell'industria, nella musica, nell'architettura, nel fascismo e nel socialismo del nostro tempo, è estraneo e non congeniale all'autore. Questo non è un giudizio di valore. Non che egli creda che quanto oggi si spaccia per architettura sia architettura, e non che non nutra la

un'espressione nel senso di condivisione di sentimenti, pensieri e stati d'animo tra artista e pubblico, ma nega solamente che il valore dell'arte possa risiedere in quei sentimenti, invece che nell'ottenimento di una visione *sub specie aeterni*.

⁴ *PD*, p.43.

⁵ È lo stesso curatore von Wright a testimoniare la difficoltà e le incertezze nella scelta di un criterio nella sua prefazione a *Vermischte Bemerkungen*: gli aforismi e i frammenti che li compongono, talvolta espunti da contesti più ampi e che non sempre sopportano senza una qualche perdita di senso una tale estrapolazione, hanno inoltre subito un editing piuttosto libero, come ammesso nella prefazione alla seconda edizione rivista di *Culture and Value* (*CV*, p.xii) in cui i passi selezionati sono stati trascritti interamente. È oggetto di dibattito se una tale raccolta possa dar forma ad una filosofia della cultura coerente: come visto in precedenza (nota 1) Cavell appare scettico rispetto all'interesse che tale materiale può suscitare, rimandando alle *Ricerche* come il luogo privilegiato in cui cercare quanto di filosoficamente originale anche in tema di *Kulturkritik* si possa trovare in Wittgenstein, e, non molto distante in verità appare la posizione dello stesso von Wright, che ammette che il materiale raccolto, in certi casi, appare «di evidente bellezza e profondità», ma che è possibile capirlo e apprezzarlo «soltanto sullo sfondo della filosofia di Wittgenstein» (*PD*, pp.11-3), implicitamente sottintendendo che esso non forma altro che un insieme di osservazioni personali che gettano sì una luce su quella filosofia e concorrono a darne una retta comprensione, ma che non ne fanno parte organicamente (cfr. anche von Wright [1982], cap.VIII). Più possibilisti invece rispetto ad una valenza più propriamente filosofica delle annotazioni contenute in *Vermischte Bemerkungen* sono, esplicitamente o implicitamente, Lurie [1989], [1991], [1992]; Dilman [1996]; Bouveresse [2000].

⁶ Perlomeno apertamente: Marino Rosso, nella sua preziosa introduzione alle *OF*, paragona il lavoro ad un documentario di viaggio e a una composizione musicale, tanto da ritenere che se è «ovvio che le *Osservazioni* vanno lette come opera di teoresi [...], dovrebbe essere non meno ovvio che andrebbero lette come opera d'arte» (*OF*, p.xxi), in modo quindi del tutto analogo al *Tractatus* e a quella sua innegabile dimensione estetica riscontrata in precedenza.

massima diffidenza (pur senza comprenderne il linguaggio) nei confronti della cosiddetta musica moderna; tuttavia la scomparsa delle arti non giustifica un giudizio di condanna per gli uomini del nostro tempo. Infatti, nature autentiche e forti proprio in quest'epoca si allontanano dal campo delle arti per indirizzarsi ad altro, e il valore del singolo trova modo comunque di esprimersi. Certo, non come al tempo di una grande civiltà (*einer großen Kultur*). La civiltà (*Kultur*) è come 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. Ma in un'epoca, come la nostra, di non-civiltà (*Unkultur*) 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. Energia però rimane energia, e anche se lo spettacolo che offre quest'epoca non è quello del divenire di una grande opera di civiltà (*eines großen Kulturwerkes*), nella quale i migliori collaborano allo stesso grande scopo, ma lo spettacolo poco edificante di una moltitudine dove i migliori perseguono solo fini privati, non dobbiamo lo stesso dimenticare che non è lo spettacolo ciò che importa. E per quanto mi sia ben chiaro che la scomparsa di una civiltà (*Kultur*) non significa la scomparsa del valore umano, bensì soltanto di certi modi di esprimerlo, rimane però il fatto che io considero senza simpatia la corrente della cultura (*Zivilisation*) europea, né ho comprensione verso i suoi fini, ammesso che ne abbia. Io scrivo quindi in realtà per alcuni amici dispersi negli angoli del mondo.⁷

È quindi lecito, se non opportuno, leggere le dichiarazioni estetiche (nel senso ampio che è, come visto, anche del *Tractatus*, quindi sia le riflessioni sulla bellezza e sull'arte, sia i commenti e i giudizi su singoli artisti e opere) in controtuce all'(abbozzo di) filosofia della cultura che trova in questo passaggio piena esplicitazione⁸. Nel passo citato Wittgenstein si serve ampiamente della distinzione e della contrapposizione *Kultur/Zivilisation* elaborata in area tedesca lungo l'Ottocento (presente già in Kant) e sedimentata in particolare ne *Il Tramonto dell'Occidente*: se, proprio Spengler, con *Kultur* si riferisce, con accezione positiva, a quanto contraddistingue lo sviluppo di un popolo, di una *civiltà* come «storia vivente di uno stile che dà forma a tutta l'esistenza»,

⁷ *PD*, pp.26-7. Il traduttore di *PD*, Michele Ranchetti, rende la coppia *Kultur/Zivilisation* con *civiltà/cultura*, «intendendo per “cultura” innanzitutto quella dominata dal progresso tecnico». In quanto segue, al fine di evitare confusione (e sperando di non ingenerarne) laddove sia necessario riferirsi ai testi originali, si preferisce porre tra parentesi anche la lezione tedesca, dal momento che Julius Evola, il traduttore del *Tramonto dell'Occidente* con cui si traccia un breve confronto, rende la medesima coppia con *civiltà/civilizzazione*.

⁸ Lo fa in modo perentorio e convincente Quattrocchi [2013], servendosi a sua volta dei testi già citati di Lurie ([1989], [1991], [1992]). Sebbene è certo pensabile esaminare l'estetica wittgensteiniana concentrandosi sul contenuto delle *Lezioni* – che infatti corrisponde al *modus operandi* abituale della ricezione critica – si può senza dubbio concordare con Quattrocchi che una preliminare rassegna dell'orizzonte di pensiero da cui sorgono le note di Wittgenstein sull'estetica, sull'arte e sulla condizione dell'artista moderno avviano ad uno studio del soggetto maggiormente consapevole. Proprio per questa ragione in ciò che segue ci si lascerà guidare da alcuni elementi dell'impianto argomentativo di Quattrocchi [2013].

come «sistema» e «lingua delle forme con profonda necessità simbolica», in quanto «popoli con uno stile definito e un sentimento del mondo unitario», e quindi «Nazioni»; con *Zivilisation*, *civilizzazione*, intende, in senso negativo, «esistenza priva di una forma interna, arte cosmopolita quale consuetudine, eccitamento per i nervi, stili alla moda in continuo cambiamento, senza un contenuto simbolico (riesumazioni, scoperte arbitrarie, plagio)», «dissoluzione delle nazioni, ormai compenstrate dallo spirito delle grandi città, in masse deformi», «la metropoli e la provincia», «il quarto Stato (la massa), inorganico e cosmopolita»⁹. In uno scritto posteriore al *Tramonto*, Spengler riprende i nuclei di fondo del tema e li compendia utilmente in modo più sintetico:

una civiltà superiore è una *pianta*, i cui elementi vitali sono classi, nazioni ed individui, così come il tronco, i rami e le foglie formano l'albero; una pianta, che ha in sé il ritmo di ogni organismo, nascita, gioventù, vecchiaia e morte. Civilizzazione è un *abito* (*Köstm*), una somma di forme di vita esteriori di durata incerta (*eine Summe äußerer Lebensformen von unbestimmter Dauer*), che possono irrigidirsi, andare in rovina, essere eliminate e cambiate. Civiltà (*Kultur*) è un corpo che possiede un'anima istintuale, consapevole di sé soltanto in minima parte; civilizzazione (*Zivilisation*) è un sistema di tratti comprensibili, consapevoli di uno scopo. La civilizzazione (*Zivilisation*) può perciò essere appresa come una lingua straniera; la civiltà (*Kultur*) la si possiede o meno dalla nascita, come una possibilità in sé. È un'eredità (*ein Erbe*). Vive in tradizioni (*Traditionen*) che collegano il futuro, fino alla necessaria fine, con il passato *nel suo complesso*. La civilizzazione (*Zivilisation*) si può estendere, viene compresa e facilmente imitata da popolazioni di culture primitive estranee – “barbari” –, con sufficiente maturità spirituale per quel che riguarda la sua superiorità pratica. La civiltà (*Kultur*) è legata al sangue dei suoi creatori e delle sue creature, il che è lo stesso, e con ciò, ai confini in cui essi vivono. Non è comunicabile.¹⁰

Quindi, mentre la *Kultur* è espressione autentica dei valori istintivi e naturali sia dell'individuo che di un popolo (tra i quali figura in primo piano proprio l'arte), ha carattere spirituale ed è organica, la *Zivilisation* designa un insieme di norme e valori esteriori e convenzionali, si manifesta primariamente nella rilevanza assegnata

⁹ Spengler [2012], p.89, «tavola delle epoche artistiche», cfr. anche p.57: «Che cos'è la civilizzazione, intesa come conseguenza logica e organica, come compimento e sbocco di una data civiltà? Giacché ogni civiltà ha una *sua* civilizzazione. Qui, per la prima volta, queste due parole che finora avevano designato una vaga distinzione d'ordine etico, vengono assunte in un senso periodico a esprimere una *successione organica* rigorosa e necessaria. La civilizzazione è l'inevitabile *destino* di una civiltà. Con ciò si può raggiungere un'altezza, dalla quale si può scorgere la soluzione dei problemi ultimi e più ardui della morfologia storica. Le civilizzazioni sono gli studi *più esteriori e più artificiali* di cui una specie umana superiore è capace. Esse rappresentano una fine, sono il divenuto che succede al divenire, la morte che segue alla vita, la fissità che segue all'evoluzione [...]. Esse rappresentano un *termine*, irrevocabile ma sempre raggiunto secondo una necessità interna da qualsiasi civiltà».

¹⁰ Spengler [1937], pp.256-7; trad. it. di Moretti [1991], p.316.

all'accrescimento scientifico-tecnologico ed è artificiosa, meccanica e irrigidita. Un tale modo di porre la questione, seguendo cioè la dialettica *Kultur/Zivilisation*, è per alcuni il lascito fondamentalmente goethiano presente in Spengler, che la rielabora in vista della propria filosofia della storia, la quale mette però in discussione proprio quell'unità organica di natura e storia – che accomuna sia Goethe che i romantici – e che «si modella sull'esempio della trasformazione naturale», lasciando «ben poco spazio all'intervento attivo del soggetto»¹¹ (per Spengler, invece, nietzscheamente, «*la natura è funzione, ogni volta, di una data civiltà*»)¹². Certo,

Wittgenstein did not, like Spengler, developed a philosophy of history. But he *lived* the “*Untergang des Abendlandes*”, the decline of the West, one could say. He lived it, not only in his disgust for contemporary Western civilization, but also in his deep awe and understanding of this civilization's great past.¹³

A conferma di questo rilievo e del fatto che il modo di ragionare di Wittgenstein su tali questioni fosse influenzato da Spengler in senso profondo e durevole, basti pensare ad un pensiero, molto più tardo, contenuto nelle *Vermischte Bemerkungen*:

è molto strano 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, 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 (*von allem Großen*) e, per così dire, da Dio. È una strana immagine quella che qui ci viene imposta.¹⁴

Sebbene l'andamento di questa nota sia dubitativo, è tuttavia certo che Wittgenstein si serve del vocabolario spengleriano per descrivere i termini del problema a proposito dell'immagine che «ci viene imposta». Di considerazioni sulla grandezza dell'epoca passata a confronto della miseria di quella presente sono disseminati gli appunti

¹¹ Moretti [1991], p.308.

¹² Spengler [2012], p.260. Cfr. Moretti [1991], p.317-8: «La separazione-opposizione di *Kultur* e *Zivilisation* rappresenta il tratto goethiano di Spengler. [...] [Tuttavia] non si sottolineerà mai a sufficienza che *proprio la decisione spengleriana di separare qualitativamente e definitivamente processo naturale e processo storico è all'origine del nascosto allontanamento dall'eredità goethiana*».

¹³ von Wright [1982a], p.116.

¹⁴ *PD*, p.99. L'annotazione risale al 1946; nel prosieguo di questa sezione ci si allontana temporaneamente, quando necessario, dalla scansione cronologica a cui ci si è finora attenuti: sembra infatti che la natura pressoché implicita e non sviluppata della “filosofia della cultura” rimanga perlopiù uniforme nell'intero itinerario di Wittgenstein e non subisca quei mutamenti che in altri ambiti del suo pensiero invitano ad una maggiore e circostanziata cautela nell'accostare riflessioni temporalmente distanti.

personali di Wittgenstein e i resoconti delle sue conversazioni, basti questo ricordo di Drury ad avvalorarlo:

stavo passeggiando per Cambridge e mi sono imbattuto in una libreria; nella vetrina c'erano i ritratti di Russell, Freud e Einstein. Un po' più avanti, in un negozio di musica ho visto i ritratti di Beethoven, Schubert e Chopin. Mettendo a confronto questi ritratti ho avuto la netta sensazione di che terribile degenerazione abbia avuto luogo nello spirito umano nel corso di soli cent'anni.¹⁵

In qualche caso tali inclinazioni e giudizi personali così come lo stesso tentativo di prefazione alle *Osservazioni Filosofiche* hanno spinto alcuni ad attribuire un atteggiamento conservatore (che potrebbe anche essere integrato ad una posizione politica, perlopiù implicita e non del tutto sviluppata, in continuità con il conservatorismo vero e proprio o con quel vasto ed eterogeneo panorama di movimenti politico-culturali etichettati come *Konservative Revolution*)¹⁶, ma la questione, sia nelle evidenze biografiche sia negli esiti filosofici, appare quantomeno problematica¹⁷. È infatti possibile tenere nettamente distinto il conservatorismo culturale da quello politico, ricordando che Wittgenstein, anche in campo culturale (laddove l'idea di un pensatore conservatore sembra maggiormente corroborata), non esprime solamente alcune riserve relative alle arti a lui contemporanee (in particolare alla musica) ma

¹⁵ CR, p.153.

¹⁶ Nyíri [1982] è forse all'origine di quella tendenza critica che vuole Wittgenstein, in misura sottintesa nel periodo tractariano ma maggiormente manifesta a partire dai tardi anni Venti, «as belonging to a constellation of conservative thinkers» (p.45), nella misura in cui «Wittgenstein's later philosophy definitively permits of a conservative interpretation» (p.62). Cfr. anche Jones [1986].

¹⁷ Per Schulte [1983] sebbene vi siano ragioni (le medesime indicate da von Wright nel passo citato) per credere che Wittgenstein avesse personalità e gusti orientati al passato e in questo senso conservatori, nulla della sua filosofia soddisfa le condizioni che Nyíri [1982] attribuisce al conservatorismo (ovvero: i) atteggiamento antirazionalista e antiteorico; ii) ostilità ai cambiamenti; iii) ostilità all'idea di progresso; iv) la concezione per la quale la libertà dell'essere umano dipende interamente dall'accettazione di presupposti stabiliti da un contesto precedente). Schulte contesta anche la pretesa che la filosofia di Wittgenstein sia un contributo teoretico al pensiero conservatore vista l'enfasi, nella discussione sul *rule-following*, sugli usi, i costumi e le istituzioni (anche von Wright [2002], p.25 ritiene l'etichetta di "conservatorismo" inappropriata). In effetti, come è attestato da CR e dalle ricostruzioni di chi lo ha conosciuto, Wittgenstein simpatizzò negli anni Trenta e Quaranta per la sinistra (sempre von Wright [2002] a p. 26 riferisce che «l'unica rivista che lo vidi leggere senza fare critiche fu "The New Statesman and Nation", che era assai più in sintonia con i gusti degli intellettuali di sinistra che con quelli dei conservatori apolitici» – per inciso a quella rivista collabora a partire dagli anni Cinquanta anche Wollheim la cui appartenenza politica alla sinistra è fuori discussione) tanto, come è noto, di pensare di trasferirsi in Unione Sovietica – anche se, come ricorda Fania Pascal (CR, p.69), l'attrazione per la Russia era mediata innanzitutto dagli «insegnamenti morali di Tolstoj o dalle intuizioni spirituali di Dostoevskij» e non da considerazioni di ordine politico. Sullo (sfaccettato) conservatorismo di Wittgenstein si vedano anche Lugg [1985], O'Hear [1990], Cahill [2006], i saggi raccolti in Sparti [2000] (a cura di) e in Perissinotto [2013] (a cura di).

reagisce in modo intensamente creativo alle novità introdotte da Frege e Russell in campo logico.¹⁸

Tuttavia, tornando alle tematiche estetiche, si confronti l'attacco della prefazione succitata con questo passo di Spengler:

Che possediamo oggi in fatto di "arte"? Una musica falsa piena del rumore artificiale di masse di strumenti, una pittura falsa piena di effetti stupidi, esotici e da affisso, un'architettura falsa che ogni dieci anni "fabbrica" un nuovo stile mettendo mano al tesoro delle forme di millenni passati, nel segno del quale stile ognuno poi fa quel che vuole, un'arte plastica falsa che ruba dall'Assiria, dall'Egitto e dal Messico.¹⁹

La retorica di Spengler è di certo connotata da un furore e da un fervore che mancano al testo di Wittgenstein, i cui toni sono più distaccati e disillusi anche se non meno perentori, ma colpisce la concordanza nei giudizi: laddove Spengler parla di architettura "falsa", Wittgenstein guarda a quanto «oggi si spaccia per architettura» ma non lo è; e se Spengler sente una certa artificialità della musica, piena di rumore, Wittgenstein nutre «la massima diffidenza (pur senza comprenderne il linguaggio) nei confronti della cosiddetta musica moderna» (in altra occasione, sempre nello stesso giro di anni, dice a Drury che «la musica si ferma completamente con Brahms; e già in Brahms comincio a sentire il suono delle macchine»²⁰). Quindi, perlomeno sul terreno del giudizio sull'arte Spengler e Wittgenstein si trovano d'accordo nel decretarne la scomparsa – o qualcosa concettualmente molto vicino, la non-autenticità – nella (loro) contemporaneità. Anche per il significato complessivo della polarità *Kultur/Zivilisation* si possono comunque riscontrare numerose prossimità: l'aspetto di organismo che caratterizza la cultura si sviluppa nei termini di una grande organizzazione (*große Organisation*) che assegna a ciascuno il proprio posto per contribuire da par suo allo spirito del tutto e che consente a ognuno di poter misurare se stesso attraverso i risultati conseguiti nella totalità a cui partecipa, e che in definitiva costituisce la cultura/civiltà. Vi è quindi anche un tratto epico-collettivo, deprivato dei toni apertamente nazionalistici spengleriani, a contrassegnare lo sviluppo di una civiltà come organismo, o meglio, «il procedere di questa civiltà (*Kultur*)», in questo caso quella occidentale, può essere descritto come «un'epopea (*Epos*)». In realtà, per Wittgenstein, questa è una possibilità aperta solo per chi è nel novero dei suoi «esponenti più grandi»: «per questo

¹⁸ Lo ricorda, con Schulte [1983], anche Glock [2013], p.138.

¹⁹ Spengler [2012], p.444.

²⁰ *CR*, p.153.

non vi è affatto da meravigliarsi se l'epopea è scritta nell'oscuro linguaggio del presagio ed è comprensibile a pochissimi»²¹, poiché soltanto i *größte dieser Kultur*, i migliori rappresentanti di una civiltà sono dotati della sensibilità necessaria per presentirne la fine e sono provvisti dei mezzi espressivi necessari per descriverla, *dal suo interno*, dall'intimo del suo corpo vivente (per tenere fede all'immagine organica). E questo avviene perché crescere all'interno di una *Kultur* significa essere immersi in una forma di vita, "respirarne" i valori, apprendere e commisurare i propri comportamenti e creazioni *in modo naturale* con quelli che trovano espressione in quella civiltà. Significa essere parte e partecipare di una tradizione, ricordando che

Tradizione (*Tradition*) 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 (*Ahnen*). Chi non ha tradizione e vorrebbe averla è come un innamorato infelice.²²

Non si può apprendere intellettualmente (*lernen*) una tradizione, è un retaggio che discende dai propri antenati, è un'eredità, come dice Spengler. In seguito, quando quella civiltà si esaurisce, «non c'è più nessuno che la possa descrivere»²³, perché è quella tradizione a essersi sfibrata e logorata, ed è il momento in cui la *Zivilisation* si sostituisce alla *Kultur*. In tempi di *Zivilisation* si fronteggia lo sgretolamento di un'unità organica, l'energia del singolo – che nella *Kultur* si armonizza e rifluisce in una totalità che ne costituisce l'orizzonte di senso – è ostacolata «da forze contrarie e da resistenze d'attrito», si disperde in occupazioni frammentarie dimentiche di un fine globale, di una collaborazione che mira ad uno «stesso grande scopo». È il momento della moltitudine amorfa, allorquando le «nature autentiche e forti [...] si allontanano dal campo delle arti per indirizzarsi ad altro» e «i migliori perseguono solo fini privati», che offre, agli occhi di Wittgenstein, uno «spettacolo poco edificante». Una delle manifestazioni più lampanti di questa frantumazione, incapace di tenere traccia della totalità, è il rilievo assegnato alla scienza dall'epoca presente:

essere capito o apprezzato dal tipico uomo di scienza occidentale non mi importa affatto, perché costui non capisce lo spirito in cui io scrivo. La nostra cultura (*Zivilisation*) è caratterizzata dalla parola "progresso" (*Fortschritt*). Il progresso è la sua forma (*Form*), non una delle sue proprietà, quella di progredire. Essa è tipicamente costruttiva. La sua attività

²¹ *PD*, p.31.

²² *PD*, p.143: la nota è datata 1948.

²³ *PD*, p.31. Poco prima scrive per illustrare il punto: «Così come si può solo prevedere la propria morte e descriverla contemplandola in anticipo, e non riferirne da testimoni diretti».

consiste nell'erigere qualcosa di sempre più complesso. E anche la chiarezza serve a sua volta solo a questo scopo, non è fine a se stessa.²⁴

Non è tanto la scienza o la tecnica in sé ad attirare i rilievi critici di Wittgenstein, ma la trasformazione in ideologia dell'impresa scientifica che si estende ad ogni settore della *Zivilisation* e che si cristallizza nell'idea di progresso²⁵ e, in ultima analisi, nell'ipostatizzazione delle «magnifiche sorti e progressive»:

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 di desiderabile e che l'umanità, mirando ad essa, cada in una trappola. Non è affatto ovvio che le cose non stiano così.²⁶

È contro l'immagine – pervasiva, ma per Wittgenstein fundamentalmente erronea – di una possibile progressione spirituale che si conformi al modello scientifico di accrescimento mattone dopo mattone, come avviene nell'erezione dell'edificio complessivo della conoscenza scientifica, che si rivolgono simili considerazioni. A Wittgenstein invece,

non interessa innalzare un edificio, ma piuttosto vedere in trasparenza dinanzi a me le fondamenta degli edifici possibili. Il mio scopo è diverso da quello dell'uomo di scienza, e il movimento del mio pensiero diverso dal suo. [...] Il primo movimento fa seguire un pensiero all'altro, il secondo mira sempre allo stesso punto. L'uno costruisce prendendo in mano una pietra dopo l'altra, l'altro afferra sempre la stessa pietra.²⁷

Lo spirito dell'insieme di queste riflessioni altro non fa che ribadire che «persino nell'ipotesi che tutte le *possibili* domande scientifiche abbiano avuto risposta, i nostri problemi vitali non sono neppure sfiorati» (*T*, 6.52), anche se la polemica contro l'idea di progresso (perlomeno nell'accezione qui presentata) spinge Wittgenstein, nello stesso contesto, ad abbandonare l'immagine tractariana della scala (*T*, 6.53): ora «ciò che è

²⁴ *PD*, p.27.

²⁵ Cfr. *PD*, p.117: «La scienza: arricchimento e impoverimento. C'è *un solo* metodo che mette in ombra tutti gli altri. Paragonati a esso, tutti gli altri sembrano miserevoli, al più stadi preliminari. Devi andare alle fonti primigenie per vederli tutti sullo stesso piano, quelli abbandonati e quelli prescelti» (1947).

²⁶ *PD*, pp.109-10: l'annotazione è del 1947.

²⁷ *PD*, p.28. Questo stralcio è parte della già citata prefazione progettata per le *Osservazioni Filosofiche* (1929-30).

raggiungibile salendo una scala» non gli interessa più, poiché «dove debbo tendere davvero, là devo in realtà già essere»²⁸. L'afferrare «sempre la stessa pietra» restituisce un'immagine della *Kultur* come uno sviluppo immanente di temi ed elementi che vengono ripresi, approfonditi e variati che matura all'interno di una *Tradition*, mentre il procedere «prendendo in mano una pietra dopo l'altra» rimanda alla costruzione di un ideale non ancora presente e che, giocoforza, si sposta assieme all'orizzonte di volta in volta raggiunto, ed è, in questo modo, *transcendente*, nel senso che l'obiettivo di una *Zivilisation*, che ve ne sia uno esplicito o meno, è comunque inscritto e sotteso alla stessa concezione (mistificata e mitizzata) di progresso, per cui non è mai interamente disponibile ma è sempre assente e di là da venire²⁹. La *Kultur* allora ha il volto, la fisionomia di un'epopea (*Epos*), mentre la *Zivilisation* assume la forma, la *Darstellungsform* del progresso. È evidente tuttavia che, rispetto a Spengler a cui tanto devono queste distinzioni, Wittgenstein non è impegnato nella costruzione di una vera e propria filosofia della storia, connotata da un necessario e ineluttabile avvicendamento di *Kulturen* e *Zivilisationen*, prova ne sia che, in primo luogo, Wittgenstein stesso si considera, in qualche modo, erede di una tradizione a cui sente di appartenere per istinto³⁰ e che, inoltre, si rivolge a qualcuno di presente³¹, «alcuni amici», che sebbene «disperso ai quattro angoli del mondo» egli intende «stimolare [...] a pensare da sé» (*RF*, Pref.). L'opposizione civiltà/civilizzazione è quindi da considerare non alla luce di una qualche filosofia della cultura che Wittgenstein starebbe elaborando, quanto piuttosto in senso euristico, per il quale, secondo un ben consolidato *modus operandi*, due *Darstellungsformen* vengono messe a confronto – «l'una, la *Kultur*, fluida, organica e più vicina all'uomo naturale, l'altra, la *Zivilisation*, frammentaria, artificiale e incline

²⁸ *Ibidem*. L'esergo di Nestroy (*Überhaupt hat der Fortschritt das an sich, daß er viel größer ausschaut, als er wirklich ist*) alle *Ricerche Filosofiche* completa il quadro di un atteggiamento critico e polemico a proposito del progresso in generale, di cui si è data ampia rassegna attraverso le *Vermischte Bemerkungen*, ma che conferma un sentimento in fondo presente fin dal *Tractatus*, un'opera che per il suo autore aveva «definitivamente risolto nell'essenziale i problemi», il cui valore, però, consisteva «nel mostrare a quanto poco valga l'essere questi problemi risolti» (*T*, Pref.). Sul motto di *RF* si rimanda ancora a Baker, Hacker [2005b], pp.29-32.

²⁹ Cfr. Quattrocchi [2013], pp.68-9.

³⁰ Cfr. *PD*, p.20: «Mi domando spesso se il mio ideale di civiltà (*Kulturideal*) sia nuovo, cioè attuale, o se esso non risalga all'epoca di Schumann. Quanto meno mi sembra una prosecuzione di quell'ideale, ma non la prosecuzione che esso ha di fatto avuto a quell'epoca. Dunque escludendo la seconda metà del secolo XIX. Devo dire che questo è avvenuto per puro istinto, e non come risultato di una riflessione» (1929).

³¹ Un riferimento, tra i pochissimi, in cui i toni di appartenenza comunitaria, così acuti in Spengler da divenire nazionalistici, si affacciano in Wittgenstein in modo del tutto stravolto e sublimato – depurato quindi di ogni elemento *Blut und Boden* – appare in una nota del 1931: «Se dico che il mio libro è destinato solo ad una piccola cerchia di persone (se così la si può chiamare), non voglio dire, con questo, che per me tale cerchia sia l'élite dell'umanità; sono però le persone alle quali mi rivolgo, e non perché migliori o peggiori delle altre, ma perché esse costituiscono la mia cerchia culturale (*Kulturkreis*), in certo modo sono gli uomini della mia patria (*die Menschen meines Vaterlandes*), a differenza degli altri che mi sono *stranieri (fremd)*» (*PD*, p.32).

a cristallizzare i propri ideali»³² – ma non al fine di consolidare, attraverso l'accertamento degli avvenimenti passati, una certa idea del cammino dell'umanità o del suo destino. Il punto del confronto, al netto delle evidenti simpatie di Wittgenstein per la *Kultur* che lo rendono per questo aspetto riconducibile alla tradizione romantica e ne fanno una figura con pochi dubbi antimodernista, è invece mettere in piena luce, qui come altrove, i rischi di quella «modellizzazione meccanicistica di tutte le sfere dell'esistenza umana» che egli ritiene intimamente connessa con la *Zivilisation*, che sarebbe responsabile di quella «distorsione immanente alla situazione della nostra cultura e della nostra vita che [...] genera la propensione ad assumere in termini causalistici gli assetti formali nei quali risultano disposti i processi simbolici»³³.

Tuttavia, non solo Wittgenstein non esclude che dalla presente *Zivilisation* possa emergere una *Kultur*³⁴, ma ritiene inoltre che sia in qualche modo possibile ricollegarsi ad una tradizione, ad una *Kultur*, in modo sincero, anche se essa appare ormai tramontata:

si può, in certo modo, riprodurre uno stile antico in un linguaggio più moderno; per così dire rieseguirlo da capo secondo un ritmo adatto al nostro tempo. A dire il vero, in questo caso si è solo riproduttivi. È ciò che io ho fatto con le mie elaborazioni. Ma la mia intenzione *non* è quella di rabberciare in un nuovo modo uno stile antico. Non si prendono le forme antiche per aggiustarle in accordo con il nuovo gusto. Al contrario, si parla veramente il vecchio linguaggio, forse senza saperlo, ma in una forma e in un modo che appartengono al mondo moderno, anche se non necessariamente al suo gusto.³⁵

Forse è lecito riconoscere nel non voler semplicemente raffazzonare una maniera moderna da una antica, ma nel tentare di far rivivere il linguaggio antico in altra forma un precipitato, nuovamente, goethiano, basti pensare al celebre verso del *Faust*: *Was du ererbt von deinen Vätern hast, // Erwirb es, um es zu besitzen!*³⁶ – un compito a cui Wittgenstein non è convinto di essere all'altezza vista la sua allusione qui, e frequente anche altrove, al suo talento esclusivamente riproduttivo³⁷ (di un qualche interesse,

³² Quattrocchi [2013], p.70.

³³ Gargani [2003], p.110 e 145.

³⁴ Cfr. *PD*, p.123: «Un giorno, forse, da questa cultura (*Zivilisation*) trarrà origine una civiltà (*Kultur*). Si avrà allora la vera storia delle invenzioni dei secoli XVIII, XIX e XX, che sarà ricca di profondo interesse» (1947).

³⁵ *PD*, p.116, (1947).

³⁶ «Ciò che hai ereditato dai tuoi padri, riconquistalo, per possederlo», Parte I, *Notte*, vv.682-3.

³⁷ Si pensi alla spesso citata riflessione sulla propria originalità come «originalità del terreno, non del seme. [...] Getta un seme nel mio terreno e crescerà in modo diverso che in qualsiasi altro terreno», una caratteristica che Wittgenstein pensa di avere in comune con Freud (*PD*, p.76, 1939-40; cfr. anche ad esempio *PD*, p.47).

anche solo di passaggio, è inoltre l'insistenza sul tema del *gusto*, che sembra dare un indizio sul *Kulturkreis*, sulla comunità a cui Wittgenstein si rivolge, che pare identificarsi *estheticamente*, radunarsi cioè in una patria *sentimentale*). Tuttavia questa stessa possibilità di ricollegarsi alla tradizione passata è per gli stessi artisti da una parte un obbligo – essi stessi possono partecipare di quell'arte solo perché qualcuno li ha preceduti in quel percorso ovvero ha condotto quell'arte fino a quel momento – dall'altra è un rischio poiché i raggiungimenti del passato possono gettare un'ombra di insincerità sull'opera del presente:

Ogni artista ha subito l'influsso di altri e ne mostra le tracce nelle sue opere; a noi però importa solo la *sua* personalità. Ciò che deriva dall'altro sono soltanto gusci d'uovo. Sul fatto che esistano possiamo anche transigere, ma essi non diventeranno mai il nostro nutrimento spirituale.³⁸

Anche in questa citazione si intravede l'influenza di una teoria dell'arte come espressione attraverso anche un certo «gergo dell'autenticità»³⁹, vista l'insistenza sulla necessità di far affiorare la personalità dell'autore in modo che possa servire da “nutrimento spirituale”. Proprio di inautenticità è tacciato, come è noto, uno dei maggiori musicisti a lui contemporanei, Gustav Mahler, con la cui figura tuttavia Wittgenstein intrattiene un rapporto a dir poco controverso⁴⁰:

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.⁴¹

³⁸ *PD*, p.55 (1932-34).

³⁹ La celebre formula adorniana è riadattata in contesto simile anche da Quattrocchi ([2013], p.71).

⁴⁰ Al di là delle numerose e spesso violente critiche verso il compositore – e qualche esempio verrà a breve discusso – John King (*CR*, p.101) riferisce che Wittgenstein possedeva «una foto particolarmente impressionante di Mahler» e che gli disse che «per capire Mahler bisognava conoscere a fondo la storia e l'evoluzione della musica» (un episodio presumibilmente databile attorno ai primi anni Trenta). In *PD* (p.79) si trova una conferma indiretta di una qualche somiglianza che Wittgenstein stesso riscontra con Mahler in un'annotazione che riguarda il proprio magistero di insegnante: «è possibile che un maestro elevi i suoi scolari ad un'altezza per loro innaturale quando essi si trovano sotto il suo influsso diretto, ma non sia capace di guidare il loro sviluppo portandolo sino a quell'altezza; così che essi precipitano appena il maestro abbandona l'aula. Questo vale forse per me; ci ho pensato. (Le esecuzioni didattiche di Mahler erano splendide quando dirigeva lui; ma l'orchestra sembrava crollare appena lui stesso smetteva di dirigerla)». A parte Quattrocchi [2013] si veda per la relazione Wittgenstein-Mahler anche Scruton [2004], Szabados [2007], Ignesti [2013].

⁴¹ *MP*, p.46 (1930-32).

È proprio questa mancata riappropriazione secondo modi che diano luce alla personalità di Mahler a suscitare le critiche di Wittgenstein: non, quindi, l'uso di prestiti in sé – dal momento che questi potrebbero anche rendere esplicita una matrice comune con la tradizione musicale a cui il compositore si riferisce – quanto la loro semplice presentazione ed accostamento in moduli che ricalcano e mimano quella tradizione. Insomma, in questa chiave, Mahler contravviene al principio goethiano di riconquistare e far proprio quanto ereditato, un principio tanto goethiano quanto wittgensteiniano dal momento che egli stesso scrive, in vena simile, che «ciò che hai preso per un regalo è un problema che devi risolvere»⁴². È, in questa lettura, l'omissione di farsi carico del lascito artistico come un problema da risolvere oltre che come una possibilità gratuita di espressione a rendere Mahler, agli occhi di Wittgenstein, quasi un emblema dello stato delle arti in epoca di *Zivilisation*:

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 patellina. 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. (Ma anche questa osservazione è propriamente spengleriana).⁴³

Bruckner si relaziona alla propria tradizione musicale ancora come appartenente (o perlomeno con l'anelito di appartenere ancora) alla *Kultur* di cui essa è emanazione, sebbene i suoi esiti non siano paragonabili (altrove Wittgenstein afferma, non in senso del tutto svilente, ma pur sempre con l'intento di affermare una certa scala di valori, che «Bruckner per un film va bene»⁴⁴). È lo stesso Wittgenstein a rimarcare come “una patellina possa crescere ai piedi di un albero”:

La Nona di Bruckner è come una *protesta* contro la Nona di Beethoven ed è per questo che diventa sopportabile, il che non sarebbe se intesa come una sorta di imitazione. Il suo comportamento verso la sinfonia di Beethoven è molto simile a quello del *Faust* di Lenau nei confronti del *Faust* goethiano, e cioè del *Faust* cattolico rispetto a quello illuminista, ecc., ecc.⁴⁵

⁴² *PD*, p.88 (1943).

⁴³ *PD*, p.49 (1931).

⁴⁴ *PD*, p.58 (1934/37). Su Bruckner cfr. anche *MP*, pp.54-5.

⁴⁵ *PD*, p.72 (1938).

La Nona di Bruckner va *vista come* un confronto polemico con la Nona di Beethoven e – va sottolineato – vi sono, per Wittgenstein, elementi *nella sinfonia* e (presumibilmente) *nel contesto musicale* che permettono di comprenderla in questo modo, ovvero come legata anche solo idealmente all'epoca eroica, che sciolgono il dubbio che la si possa equivocare con uno sterile tentativo di imitazione. Secondo Wittgenstein, e stando alla sua similitudine, la musica di Mahler può anche presentarsi come la riproduzione più perfetta di una grande sinfonia composta in epoca di *Kultur*, ma è tanto lontano dall'esserlo quanto un'immagine fedele di un albero lo è dall'albero vero e proprio. Mahler è, in tale prospettiva, un artista di *Zivilisation*, nel senso spengleriano richiamato da Wittgenstein, per cui simili periodi artistici sono caratterizzati da «riesumazioni, scoperte arbitrarie, plagi»⁴⁶. Se Mahler compone musica nel senso che tale musica è arte, allora essa lo è in un modo che per Wittgenstein è completamente diverso dal precedente: che a questa posizione sia sotteso un giudizio di valore non si comprende solamente dagli indizi disseminati nei testi sotto esame – il periodo ipotetico con cui introduce alla comparazione Bruckner-Mahler, la diffidenza espressa per la musica moderna *tout court* (il rapporto tra l'albero e l'immagine dell'albero ricorda l'opinione spengleriana relativa alla musica contemporanea come falsa non artistica) – ma appare esplicitamente in una più tarda, lunga e spesso citata annotazione contenuta in *Vermischte Bemerkungen*:

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 certamente *una serie di talenti assai rari*. Avrebbe dovuto, ad esempio, scrivere le sue sinfonie e bruciarle? Oppure avrebbe dovuto usarsi violenza, e non scriverle?⁴⁷

La stroncatura è netta e senz'appello e con un ragionevole margine di certezza si può affermare che la possibilità prospettata dall'ultima domanda avrebbe trovato il favore di Wittgenstein.⁴⁸ La seconda parte della nota apre nuovamente ad un confronto tra arte in tempi di *Kultur* e arte in tempi di *Zivilisation*. Così continua Wittgenstein a proposito delle opere di Mahler:

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

⁴⁶ Spengler [2012], p.89, «tavola delle epoche artistiche».

⁴⁷ *PD*, pp.127-8.

⁴⁸ Cfr. *PD*, p.54: «In arte è difficile dire qualcosa che sia altrettanto buono del non dire niente» (1932/34).

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 grandi compositori, – ma non per questo ammetterà che essi sono privi di qualsiasi valore; infatti potrà sempre dire a se stesso di essere, sì, *diverso* dagli altri (che però ammira), ma perché il suo valore è di 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.⁴⁹

È rilevante notare che per Wittgenstein sebbene Mahler possa comporre proprio grazie agli artisti che lo hanno preceduto (e che hanno condotto la musica fino a lui, per così dire, come processo storico) e che nelle sue opere riecheggino moduli altrui (probabilmente nel senso dei “gusci d'uovo” che non apportano alcun “nutrimento spirituale”) gli è impedito di vedere la pochezza del proprio operato a confronto con il loro per una sorta di autoinganno e di inautenticità che per Wittgenstein assume i tratti del difetto morale:

ingannare se stessi a proposito di se stessi, ingannare se stessi a proposito della propria inautenticità, deve avere un cattivo effetto sul proprio stile: la conseguenza, infatti, sarà 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 se stessi, questo fatto deve esprimersi nello stile. Lo stile non può essere il proprio. Chiunque non voglia conoscere se stesso sta scrivendo una forma di inganno.⁵⁰

Anche in questo passo si nota l'ambivalenza di Wittgenstein verso Mahler che se da una parte viene imputato del difetto dell'inautenticità tipica dell'uomo (dell'artista, del pensatore) in un'epoca di *Zivilisation*, in cui lo stile si mostra come una specie di travisamento e travestimento di se stessi ma che infine risulta artificiale e vuoto, dall'altra è percepito come vicino, come l'incarnazione di un rischio che egli stesso corre nel lavorare nell'epoca che gli è concessa. In questo senso Mahler rappresenta per Wittgenstein non tanto (non solo) l'autore di cattiva musica, quanto l'emblema vero e proprio di un periodo contrassegnato da inautenticità e autoinganno che dalla concezione di sé promana direttamente alle opere (anche qui nel solco di una

⁴⁹ *PD*, p.128.

⁵⁰ MS 120, 72V, riportato e tradotto da Quattrocchi ([2013], p.74). È soprattutto Quattrocchi ad insistere sull'idea che Wittgenstein imputi a Mahler una vanità tale da irradiarsi nella propria opera musicale – frantesa come grandiosa e unica nei rispetti di quella della tradizione –, vanità che è per Wittgenstein un costante obiettivo polemico sia negli scritti di destinazione pubblica (*OF*, Premessa) che in quelli diaristici (cfr. ad esempio *PD*, p.75; 94; *MP*, p.38; 47) (cfr. Quattrocchi [2013], p.73, nota 6).

concezione espressivista – forse *qui*, ingenuamente espressivista – dell’opera d’arte come manifestazione diretta della personalità dell’artista). A conferma di ciò si ritorni alla conclusione del brano delle *Vermischte Bemerkungen* da cui la digressione su Mahler ha preso avvio, in cui Wittgenstein abbandona il giudizio sul singolo e allarga il punto di vista rimettendo implicitamente in primo piano la contrapposizione *Kultur/Zivilisation*:

Sembra [...] che la cosa più pericolosa di tutte sia mettere in qualche modo il proprio lavoro nella condizione per cui esso sia confrontato con le grandi opere del passato (*mit den alten großen Werken*), 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 propria opera e quelle del passato non è possibile, allora non è possibile neanche il raffronto fra i rispettivi *valori*. Io stesso commetto continuamente l’errore di cui sto parlando. L’incorruttibilità è tutto!⁵¹

È quindi rischioso anche solo suggerire un confronto tra le opere d’arte dei tempi di *Zivilisation* con la grande arte (*große Kunst*) prodotta in epoca di *Kultur*, dal momento che anche se i moduli espressivi sono rimasti formalmente invariati (secondo il loro *genere*, nel caso specifico, la sinfonia) e tuttavia si sono svuotati o sono divenuti ripetitivi e fiacchi perché è l’intero ambiente sociale e culturale in senso ampio ad essersi scomposto e frantumato da organismo “naturale” e unitario (civiltà) a molteplicità artificiale e frammentata (civiltà/civilizzazione), essi, pur rimanendo gli stessi, *non sono più la stessa cosa*. In un senso, qui solo prefigurato da Wittgenstein e in seguito sviluppato e approfondito nelle riflessioni sul modernismo da Cavell e con accenti diversi dallo stesso Wollheim⁵², quelle convenzioni espressive che sono sorte organicamente alla *Kultur* non sono più sostenute in modo vitale da una *Tradition*, da quella trama di intenzioni e attese che unisce esplicitamente e tacitamente artista e pubblico, e si scaricano a tal punto, per Wittgenstein, da non essere nemmeno lontanamente comparabili con quelli precedenti (come l’immagine di un albero rispetto ad un albero vero e proprio). E l’estensione di tale incommensurabilità⁵³ appare vividamente nella differenza esibita nel loro *valore*: gesti significativi e colmi di valore

⁵¹ *PD*, p.128 (1948). Si segue la versione data da Quattrocchi ([2013], p.72), in cui il passo di *PD* è riportato interamente dal manoscritto originale (MS 136, 110b) e in cui compare l’ultima frase non presente nella prima versione: «*Unbestchlichkeit ist alles!*» (cfr. *CV*, p.77).

⁵² Cfr. *infra*, Parte II, cap. I.

⁵³ Il vocabolario dal sapore kuhniano non è accidentale: l’ipotesi di un’influenza non unidirezionale tra Kuhn e Cavell a proposito di *conservazione* e *rivoluzione* nella continuità tradizionale di una pratica – temi che entrambi desumono da Wittgenstein – è esplorata in dettaglio da Kindi [2010].

in un'epoca di civiltà divengono quindi spenti, triti o del tutto insignificanti e incomprensibili nel contesto del tutto diverso e ormai mutato di una civilizzazione. Tuttavia, come visto in precedenza, la possibilità di ricollegarsi con la grande arte del passato e le sue grandi opere non è del tutto esclusa da Wittgenstein, anche se ciò può significare il rischio di consegnarsi all'irrelevanza e all'incomprensione. In questo senso, forse, va letta la chiusa del passo, dall'aura quasi religiosa, relativa all'incorruttibilità.

Infatti, in precedenza, Wittgenstein scrive:

La differenza fra un buon architetto e un cattivo architetto consiste oggi nel fatto che quest'ultimo soccombe a ogni tentazione, mentre l'altro le resiste.⁵⁴

Resistere a che cosa? Forse non si va lontano da una risposta appropriata richiamando – spenglerianamente – gli «stili alla moda in continuo cambiamento, senza contenuto simbolico» e, proprio a proposito dell'architettura, le forme e l'ornamentistica «senza senso, vuote, artificiose, sovraccariche» e l'«imitazione di motivi arcaici ed esotici»⁵⁵. Al di là dell'impresa artistica – o forse, nella misura in cui si sente in continuità con essa – l'insistenza sulla necessità di “resistere alle tentazioni” (prima fra tutte, la vanità) e sull'inattualità del proprio lavoro è il compito e il destino a cui ritiene di essere legato lo stesso Wittgenstein⁵⁶. Tuttavia, la possibilità di rimanere fedele ad una tradizione di *Kultur* e “resistere alle tentazioni” è certamente ostacolata e contrastata dalle diverse condizioni che sono offerte dal contesto della *Zivilisation*, tanto da far pensare a Wittgenstein a due attività del tutto differenti:

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 l'inconfrontabilità.⁵⁷

⁵⁴ PD, p.22 (1930).

⁵⁵ Spengler [2012], p.89, «tavola delle epoche artistiche».

⁵⁶ Cfr. CR, p.220: «Quando abbandonai l'insegnamento pensavo che almeno mi ero sbarazzato della mia vanità. Ora mi sembra di essere vanitoso nello stile in cui mi riesce di scrivere il mio attuale libro. [...] Il mio modo di pensare non è richiesto all'epoca attuale... devo nuotare così vigorosamente contro la corrente. Forse tra cento anni la gente vorrà davvero ciò che sto scrivendo» (1949).

⁵⁷ PD, p.140 (1948). Eduard von der Null, in collaborazione con August Sicard von Sicardsburg, realizzò negli anni Sessanta dell'Ottocento la Staatsoper di Vienna a cui fu riservata un'accoglienza fortemente critica sia dalla stampa che dalle istituzioni del tempo, tanto da spingerlo al suicidio.

Non stupisce che siano presenti negli appunti tanti riferimenti all'architettura, nella quale Wittgenstein – come è noto – aveva maturato una grande esperienza realizzando la celebre residenza per la sorella negli anni antecedenti il rientro a Cambridge. Coerentemente alle riflessioni sul linguaggio in generale, di cui si è detto in precedenza, Wittgenstein avverte che sebbene indicate dal medesimo sostantivo (“architetto”), le funzioni e il lavoro relativo (verrebbe da dire, il suo significato) sono profondamente dissimili al limite della comparabilità, così come avviene nella copula è usata come simbolo dell'identità o come simbolo della predicazione (secondo la lezione, già del *Tractatus*, di spingersi al di là delle convenzioni con cui il linguaggio traveste il pensiero, o, per usare lo strumentario concettuale successivo, di smascherare i trabocchetti che il linguaggio ha in serbo per tutti). Le precondizioni di tale divario tra l'artista in un buon periodo (*Kultur*) e uno di un cattivo periodo (*Zivilisation*) dipendono largamente dal contesto in senso ampio in essi cui si trovano ad operare. Per dare un'idea che specifichi ulteriormente i tratti distintivi dei prodotti artistici della civiltà di contro a quelli della civilizzazione – al di là dell'enfasi sull'unità organico-naturale della prima e sulla scomposta artificialità e artificiosità della seconda – si consideri il seguente passo:

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.⁵⁸

Sono quindi perfino le attese riguardanti le finalità stesse dell'operatività artistica nel suo complesso ad essere del tutto stravolte in epoca di civilizzazione, in cui il magistero educativo e pedagogico in senso ampio è affidato all'ideologia tecnico-scientifica ed alle arti spetta, al più, un ruolo di intrattenimento e di diversione. Questo è perlomeno quanto si aspetta il pubblico medio dei consumatori di prodotti dell'industria culturale: ecco quindi che le «nature autentiche e forti proprio in quest'epoca si allontanano dal campo delle arti per indirizzarsi ad altro», magari per perseguire «fini privati», come scrive Wittgenstein nella prima versione della prefazione alle *Osservazioni Filosofiche*. L'artista, in questa prospettiva, è posto di fronte ad un bivio: o cede alle “tentazioni” e alla vanità e pensa se stesso e la propria opera in funzione dell'intrattenimento a cui la *Zivilisation* lo relega o trovandosi del tutto disallineato allo spirito del proprio tempo, per tenere fede a se stesso e alla sua arte, si pone

⁵⁸ *PD*, p.77 (1939/40).

intenzionalmente contro di esso, a rischio di sembrare non solo inattuale e quindi di scarso successo, ma completamente assurdo e incomprensibile per gli stessi contemporanei⁵⁹:

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 deve 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 vengono enunciate, sono assurdità. La verità suonerebbe 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. Labor ne è un esempio là dove ha creato qualche cosa di veramente significativo come in alcuni, pochi pezzi.⁶⁰

Le arti sono impregnate delle attese e dei valori del contesto che le sostiene e da cui sorgono: ecco quindi che in musica e in poesia o in letteratura – cioè a dire, nei loro raggiungimenti migliori – si possono riconoscere il medesimo senso della misura e dell'eccellenza. Gli stessi valori quindi trovano espressione trasversale ai media in cui di volta in volta si incarnano e possono condensarsi in particolari espedienti stilistici o in certe ricorrenze formali: nel caso di una civiltà ciò è conseguenza diretta del fatto che è proprio lo stile di una “storia vivente” – per dirla à la Spengler – a dare forma organicamente all'intera esistenza, con quel sentimento di ineluttabile necessità a contraddistinguere l'evoluzione di ogni suo prodotto; nel caso di una civilizzazione invece temi e stilemi inseguono i dettami della moda corrente e si adeguano alle oscillazioni del gusto e alle esigenze dell'intrattenimento tanto da apparire artificiosi e disuniti, privi di senso e quindi “assurdi”. In questo passo l'andamento del pensiero di Wittgenstein è particolarmente intricato: gli esiti artistici del tempo presente, se corrispondenti alle formule e alle massime figlie della civilizzazione, sono «lerciume» perché in continuo cambiamento in funzione dell'eccitamento dei nervi o dell'intrattenimento, senza un contenuto simbolico, per tornare nuovamente ad un lessico spengleriano. La loro assurdità dipende dalla continua ricerca del nuovo e dell'inatteso che possa incontrare i gusti incostanti del pubblico, che si rivolge all'arte

⁵⁹ Cfr. Quattrocchi [2013], pp.74-5.

⁶⁰ *MP*, pp.36-7 (1930/32).

più con l'idea di essere divertito e irretito invece che educato o illuminato sul proprio stare al mondo. Quasi nessun artista, per Wittgenstein, è in grado in un «cattivo periodo» di «formulare ciò che è giusto», in parte perché non lo sa, non conosce cioè la «verità» non partecipando di una *Kultur*, e in parte perché, «anche se la sente dentro di sé nel suo sentimento», non è in grado di reperire i mezzi espressivi necessari ad esprimerla (ad esprimere i valori e la verità di una *Kultur*) all'interno di un repertorio multiforme, arbitrario e instabile di una *Zivilisation*. Fosse anche in grado di “nuotare vigorosamente controcorrente” tanto da arrivare ad un esito paragonabile a quello di una *Kultur*, sarebbe tuttavia destinato all'incomprensione e all'assurdità – non quella assurdità così appetibile al palato del pubblico medio della civilizzazione, si premura di sottolineare Wittgenstein, ma dell'insignificanza e della paradossalità. Wittgenstein ne fa una questione di «intelligenza»: pressoché nessuno sarebbe in grado in epoca di *Zivilisation* di utilizzare le risorse mediatiche e le convenzioni («formule» e «massime») artistiche a disposizione, quindi in assenza di un regime di tradizione a sostegno, in modo da non far suonare come «paradossale» e «assurda» la “verità” dell'arte che appare così chiaramente in una *Kultur*. Forse Labor, per Wittgenstein, vi riesce di quando in quando, condannandosi però ad una certa irrilevanza (Wittgenstein invece lo teneva in altissima considerazione ripetendo in più occasioni che vi erano solo sei grandi compositori: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms e, appunto, Labor⁶¹).

Traspare qui più che altrove quanto all'incommensurabilità delle opere di *Kultur* e *Zivilisation* sia sotteso un preciso giudizio di valore, che di tanto in tanto Wittgenstein cerca di mitigare – aprendo alla possibilità che sì i lavori di Mahler siano opere d'arte, per esempio, ma di un tipo del tutto diverso, composte in un linguaggio che forse è lui a non capire –, ma che è tuttavia sempre al fondo delle proprie considerazioni estetiche. Nella prima delle *Lectures on Aesthetics* (§22), infatti, è riportato affermare che

puoi avere un'immagine di ciò che puoi 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.⁶²

E secondo gli appunti in proposito di Taylor – che assisteva alle lezioni –, Wittgenstein aggiunge:

⁶¹ Monk [2000], p.15.

⁶² *LC*, I, §22, p.61.

spiegate cosa capita quando un mestiere si deteriora. Un periodo in cui tutto è fissato e si prodiga un'attenzione straordinaria su certi particolari; e un periodo in cui tutto è copiato e nulla è pensato.⁶³

Sollecitato dalle domande di Rhees a riguardo del proprio uso della nozione di “deterioramento” (*deterioration*), Wittgenstein replica (§§33-4):

pensi che io abbia una teoria? Pensi che stia dicendo cosa sia il deterioramento? Ciò che faccio è di 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”. [...] Il nostro modo di vestire è in un certo senso più semplice di quello del diciottesimo secolo, ed è adatto, piuttosto, a certe attività movimentate, come l’andare in bicicletta, camminare, ecc. Supponi che notiamo un mutamento simile nell’architettura e nell’acconciatura dei capelli, ecc. Supponi che io abbia parlato del deterioramento dello stile di vita. 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. Io posso collegarlo con le cose che mi piacciono, e tu con le cose che non ti piacciono. Ma la parola può essere usata senza alcun elemento affettivo; la si usa per descrivere un tipo particolare di cose che sono capitate.⁶⁴

Con questa linea argomentativa, che distingue uso valutativo da uso descrittivo, Wittgenstein cerca di rispondere all’obiezione dello stesso Rhees che gli chiede se egli non stia sussumendo una «preferenza nell’usare “deterioramento” in un certo modo»⁶⁵ e arriva a dire che

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”.⁶⁶

Insomma, la strategia di Wittgenstein, in continuità con il suo generale orientamento filosofico del tempo, è ricordare che «“Deterioramento” acquista il suo significato dagli esempi che posso fornire» e che quindi «“Questo è un deterioramento” può essere

⁶³ LC, I, §22, p.62.

⁶⁴ LC, I, §33, pp.65-6.

⁶⁵ LC, I, §33, p.66.

⁶⁶ LC, I, §34, pp.66-7.

un'espressione di disapprovazione oppure una descrizione»⁶⁷. Sembra tuttavia perlomeno arduo pensare ad una nozione quale “deterioramento” in senso puramente avalutativo, ed è lo stesso Wittgenstein a palesarlo in alcuni tentennamenti del passaggio («*forse*, benché niente affatto necessariamente, *con un elemento di denigrazione*») nel quale non è da escludere che serpeggi una certa ironia («“Molto bene, la vostra bella cultura musicale: sono molto lieto che i bambini, oggi, non imparino l'armonia”»). È l'insieme di questi fattori che porta a ritenere quasi unanimemente Wittgenstein un conservatore (in ambito culturale) antimodernista e tardoromantico. È la sua concezione di grande arte (*große Kunst*) a ribadirlo – se ce ne fosse ancora bisogno – aggiungendo ulteriori e significativi tasselli al mosaico:

nella grande arte (*große Kunst*) c'è sempre un animale SELVAGGIO: *addomesticato* (*eine WILDES Tier*: gezähmt). In Mendelssohn, ad esempio, no. La grande arte ha sempre come basso continuo gli istinti primitivi dell'uomo. Essi non costituiscono la *melodia* (come forse in Wagner), ma ciò che dà alla melodia la sua *profondità* e la sua forza. In *questo* senso si può dire di Mendelssohn che è un artista “*riproduttivo*”. Nello stesso senso: la mia casa per Gretl è il prodotto di un orecchio certamente molto fine, di *buone* maniere, l'espressione di una grande *comprensione* (per una civiltà (*Kultur*), ecc.). Manca tuttavia la vita primordiale, la vita *selvaggia* (*das ursprüngliche Leben, das wilde Leben*) che vorrebbe trovare uno sfogo. Si potrebbe dire, quindi, che manca la *salute* (Kierkegaard). (Pianta di serra).⁶⁸

Questo passaggio è prototipico del modo di procedere contenuto nelle *Vermischte Bemerkungen*: giudizi su singoli artisti o opere sono inestricabilmente connessi a frammenti di teoria estetica e a paragoni con la propria persona, il proprio lavoro e il proprio valore ed è proprio ciò che rende molto difficile parlare di un sistema di considerazioni omogeneo nelle valutazioni, saldo nei principi che le istradano e coerente nelle strutture che lo sorreggono che trasformino quelle annotazioni in una filosofia della cultura vera e propria. Qui, al netto dei commenti sulla mancata originalità di Mendelssohn e sulla mancata profondità di Wagner e al di là

⁶⁷ LC, I, §34, p.66. È certamente significativo notare che tipico delle strategie non-cognitiviste riguardanti l'ascrizione di valore (morale ed estetico) consiste precisamente nella possibilità di distinguere due componenti distinti nell'impiego di un concetto morale o estetico: la capacità di padroneggiare un significato descrittivo – parallelo quindi al riconoscimento di un aspetto naturale del mondo, indagabile perciò anche dalle scienze – e la presenza di un elemento motivante e direttivo verso quell'aspetto, un componente non descrittivo e puramente valutativo indifferenziato da un giudizio etico-estetico all'altro. Solitamente sono proprio le considerazioni sul *rule-following* di Wittgenstein ad essere sfruttate, segnatamente da McDowell, per mostrare come il non-cognitivismo sia una posizione insostenibile (il fatto che quella di McDowell sia un'interpretazione della lezione di Wittgenstein è accertato che da quella medesima lezione Blackburn attinge per tirare acqua al mulino quasi-realista, quindi non-cognitivista).

⁶⁸ PD, p.78 (1940).

dell'autocritica rivolta al proprio operato di architetto – certo di gusto e di buone maniere («Pianta di serra»), ma non di genio (come l'albero di mele della citazione precedente, ovvero autonomamente creativo e fruttuoso) –, trova manifestazione l'idea *au fond* romantica di una natura vivente e primordiale – nel duplice senso di “naturale” come primitivo/primigenio/originario e come autentico/sincero/spontaneo – che perviene ad una voce, una voce comprensibile e articolata, non un verso o uno strepito sconnesso e inintelligibile⁶⁹. Una grande cultura si esprime in una grande arte che, all'interno di una tradizione viva di convenzioni vigenti e media artistici operanti, non può che esibire in modo accessibile e completo, ma non per questo meno suggestivo e convincente, un qualche aspetto profondo della natura umana. Anche nei ragionamenti sulle arti e sull'estetica, quindi, è presente quel rilievo che Wittgenstein assegna alla natura umana nell'impianto generale del proprio itinerario filosofico e che molta attenzione ha attirato da parte della letteratura secondaria. Senza indagare qui se Wittgenstein intenda con natura umana un sostrato invariante e comune a tutti gli uomini o una costruzione plurale e aperta a molteplici risultati in differenti società umane, è certo che, anche alla luce del percorso finora presentato, è solo l'arte di un periodo di *Kultur* – e non l'arte della *Zivilisation* – a poter rappresentare vividamente quei tratti primari in grado di mettere l'uomo di fronte all'uomo stesso, così da svolgere – in tale rispecchiamento – quel magistero educativo che contrassegna l'arte autentica. Forse anche in questo si può leggere l'influenza goethiana visto «il disprezzo di Goethe per l'esperimento condotto in laboratorio» – perfetta epitome dell'attitudine iperproblematizzante e ultranalitica dell'uomo di *Zivilisation* – e «la sua esortazione a imparare dal vivo della natura»⁷⁰: la *große Kunst* di una grande civiltà squaderna precisamente la *freie Natur* dell'uomo e gli permette così di averla di fronte e di impararla dal vivo. Ecco quindi che la coppia oppositiva spengleriana

⁶⁹ Cfr. Berlin ([2003], p.130): «the romantics did not think that the arts ought to be unbridled, that one should simply sing whatever comes into one's head, paint whatever one's mood orders one to paint, or give completely undisciplined expression to the emotions [...] Novalis says very clearly, “When storms rage in the poet's breast, and he is bewildered and confused, gibberish results.” A poet must not wander idly all day in search of feelings and images. Certainly he must have these feelings and images, plainly he must allow these storms to rage – for how indeed can he avoid it? – but then he must discipline them, then he must find the proper medium for their expression. Schubert said that the mark of a great composer is to be caught in a vast battle of inspiration, in which the forces rage in the most uncontrolled way, but to keep one's head in the course of this storm and direct the troops». Il saggio di Berlin rimane un punto di riferimento ineludibile per comprendere come «the word “romanticism” stands at one and the same time for two such contradictory things as, on the one hand, noble savages, primitivism, the simple life, rosy-cheeked peasants, a turning away from the frightful sophistication of the cities and towards the then smiling prairies of the United States, or some other simple form of life in some real or imaginary part of the globe; and on the other blue wigs, green hair, absinthe and Gérard de Nerval pulling his lobster along the streets of Paris in order to attract some degree of attention to himself, which indeed he succeeded in doing» (p.134).

⁷⁰ *PD*, p.34 (1931).

Kultur/Zivilisation, sebbene lo stesso Wittgenstein si serva occasionalmente di una loro scansione storica, non è presentata come una stretta e immanente logica dello sviluppo storico, quanto come un'alternanza, mutualmente esclusiva, di atteggiamenti possibili verso, in primo luogo, l'arte e la scienza⁷¹ – che certo ha trovato di volta in volta più vivida incarnazione nelle tendenze maggioritarie di certe epoche piuttosto che di altre⁷². È, in altre parole, sempre possibile per Wittgenstein accostarsi ad arte e scienza secondo i modi della *Kultur* anche in epoca di *Zivilisation* e leggere il mondo e il rapporto dell'uomo con il mondo attraverso quelle lenti, ben sapendo che – a parte casi eccezionali – si è di fronte ad un compito di altissima difficoltà e quasi certamente condannato a non trovare luce «nell'oscurità del tempo presente».

1. Le *Lezioni degli anni Trenta*

Definito lo sfondo generale di *Kulturkritik* in cui si inseriscono le riflessioni sull'arte e sull'estetica, che vedono Wittgenstein quindi come diffidente verso l'arte a lui contemporanea – consegnata ad una sorta di ruolo palliativo dalla *Zivilisation* – e nostalgico della grandiosa arte del passato in grado di portare ad emersione la componente originaria dell'essere umano, è ora possibile volgersi con maggiore consapevolezza delle finalità e delle attese (oltre che dei gusti personali) che egli stesso assegna all'impresa artistica alle lezioni sul tema degli anni Trenta. Una premessa metodologica sembra tuttavia inevitabile. Il rapporto idiosincratico e problematico che Wittgenstein ebbe con l'insegnamento – l'accennata incapacità di “fare scuola”, le perplessità sulle sue doti di insegnante, i ripetuti inviti ad allievi e discepoli di abbandonare la carriera accademica o le professioni intellettuali per indirizzarsi verso mestieri più vicini alla realtà quotidiana, l'uggia verso il manierismo che il suo stile di

⁷¹ Contro una lettura quindi indebitamente universalizzante e dogmatica della storia dell'uomo, come, agli occhi di Wittgenstein, avviene in Spengler. Cfr. *PD*, p.39-40: «Spengler si potrebbe capire meglio se dicesse: io stabilisco un *confronto* fra diverse epoche della civiltà e la vita di gruppi familiari; all'interno di una famiglia c'è un'aria di famiglia, ma anche tra membri di famiglie diverse c'è una somiglianza; l'aria di famiglia si distingue dall'altro tipo di somiglianza in questo e in quest'altro, ecc. [...] Ma poiché si fa confusione tra modello e oggetto si è obbligati ad attribuire dogmaticamente all'oggetto ciò che caratterizza obbligatoriamente solo il modello».

⁷² Quattrocchi nel suo brillante articolo si spinge a dire che *Kultur* e *Zivilisation* 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 (*RF*, §131). Lo scopo delle osservazioni di Wittgenstein è, quindi, condurre il lettore a mutare il proprio punto di vista su alcune questioni vitali» (p.70). Se forse è eccessivo credere che la “filosofia” contenuta in *Vermischte Bemerkungen* abbia un obiettivo esplicito è indubbio che in quelle osservazioni così come la nella sua filosofia nel complesso la strategia di tratteggiare e giustapporre *Darstellungsformen* è frequente e appartiene allo stile “terapeutico” di Wittgenstein.

pensiero aveva parzialmente diffuso tra i suoi studenti – si riflette in qualche modo nei confronti del materiale proveniente dalle sue lezioni. Se, da una parte, le lezioni venivano meticolosamente precedute da un attento lavoro di preparazione preliminare, il che avvalorava quanto riportato da Malcolm – secondo cui Wittgenstein «had always regarded his lectures as a form of publication»⁷³ – e da Lewy – a cui disse che «“to publish” means “to make public”, and that therefore lecturing is a form of publication»⁷⁴ –, dall'altra è pur vero che estremamente di rado Wittgenstein si serviva di testi scritti e che il suo insegnamento era, in questo senso, del tutto estemporaneo, in cui la vivacità dei toni, le interiezioni, le divagazioni e le risposte alle domande, così come le pause di silenzio, giocavano un ruolo non marginale nell'elaborazione e nella comunicazione del proprio pensiero. In questo senso va letto quanto riportato da Drury proprio in una classe di estetica:

durante questa lezione uno degli studenti stava prendendo appunti. Wittgenstein gli disse di non farlo. «Se annoti queste osservazioni spontanee, un giorno qualcuno potrà pubblicarle come mie ponderate opinioni. Non voglio che ciò accada. Ora sto parlando a braccio, così come le idee mi vengono in mente, ma tutto questo ha bisogno di essere pensato di più e di trovare un'espressione migliore».⁷⁵

Come è noto l'ingiunzione non è stata ascoltata e le *Lectures* sono state in seguito pubblicate – nella prefazione Barrett conferma che è dubbio che Wittgenstein ne avrebbe approvato la stampa, perlomeno in quella forma – ma non è indifferente, ai fini del presente elaborato, che è proprio in occasione di una lezione di estetica che Wittgenstein leva la sua protesta più esplicita contro la possibile circolazione di testi a suo nome non rivisti né controllati da lui. Che si tratti di un atteggiamento parzialmente reminiscente del silenzio dell'epoca del *Tractatus* oppure che egli fosse semplicemente consapevole dell'enorme complessità della materia – si sono già sottolineate le incertezze e le ambiguità relative alla questione del “deterioramento” proprio nelle *Lectures* – ciò non toglie che queste riserve indicano qualcosa sulla natura del suo insegnamento. Se non è di sicuro questo il luogo per definire quali siano le opportunità e i vantaggi relativi forniti dalle lezioni o alternativamente dai manoscritti come porte d'accesso alla filosofia di Wittgenstein, è tuttavia chiaro che le lezioni gli diedero innumerevoli possibilità e pretesti per articolare le proprie idee e saggiare la validità del

⁷³ Malcolm [1984], p.48. Cit. in Klagge, Nordmann [2003], p.331.

⁷⁴ Lewy [1976], p.ix. Cit. in Klagge, Nordmann [2003], p.331.

⁷⁵ CR, p.193 (1938).

proprio metodo (metodi?) filosofico ed in questo senso «played a central part in his philosophical life»⁷⁶.

È con tali *caveat* in mente che è opportuno approcciare le lezioni che Wittgenstein dedica interamente all'estetica (1938) e quelle sezioni (grosso modo §§31-36) delle precedenti dedicate alla filosofia che toccano temi estetici (1932/33). Il loro contenuto non diverge di molto, se non rispetto al generale ordine espositivo, all'accento posto alla rilevanza di certi temi e alla possibilità di approfondirli maggiormente nelle circostanze offerte dal semestre del 1938. Punto di avvio di entrambe è la discussione sull'uso del termine “bello” (*beautiful*) che Wittgenstein vede in qualche modo in parallelo con quello del termine “buono” (*good*)⁷⁷: oggetto della sua critica è la tendenza consolidata, nella storia della sua analisi, a trattare la bellezza come quella proprietà comune a tutte le cose belle. È questo «desiderio di generalità», secondo la nota diagnosi contenuta nel *Libro Blu*, «a cercare qualcosa di comune a tutte le entità che noi designiamo con un unico termine generale»⁷⁸ a rendere «l'argomento (Estetica) [...] del tutto frainteso»⁷⁹. È soprattutto negli appunti delle lezioni presi da Ambrose che il fraintendimento di cui parla Wittgenstein è sottoposto ad un'indagine accurata e la generalità è messa “sotto pressione”.

Come si apprende che qualcosa è bello? Ad esempio, un viso: sono il suo profilo, i suoi tratti e la tinta del suo incarnato nel loro insieme a rendere il viso bello oppure queste caratteristiche sono semplicemente un sintomo della sua bellezza? Credere che la presenza di tali caratteristiche sia meramente un sintomo della bellezza dovrebbe aprire alla possibilità di un loro esame indipendente, così come è lecito concludere dalla disposizione delle particelle di una barra metallica la sua elasticità, una elasticità che ovvio aspettarsi in aste che presentano una simile collocazione delle particelle. Ma una simile ricerca indipendente non sembra corrispondere al caso della bellezza di un volto, il che significa che «intendiamo con “bellezza di un viso” una certa disposizione di colori e spazi» e non altro. Se è così – se la bellezza di un volto è inerente ad una particolare disposizione di caratteristiche – allora non vi è nulla che *tutti* i bei visi condividono, infatti

⁷⁶ Klagge, Nordmann [2003], p.332.

⁷⁷ *LC*, I, §1, p.51. In *AWL* le riflessioni sulla bellezza prendono più esplicitamente la forma di una divagazione sull'etica e sono inizialmente richiamate in modo da poter fornire un mezzo di contrasto per potersi illuminare vicendevolmente (I, §31-3, pp.34-6).

⁷⁸ *LBM*, p.26.

⁷⁹ *LC*, I, §1, p.51.

nessuna disposizione è bella in sé. La parola “bellezza” è usata per migliaia di cose diverse. La bellezza di un volto è diversa da quella dei fiori e degli animali. Che si stia giocando giochi completamente diversi è evidente dalla differenza che emerge nella discussione di ciascun caso. Possiamo accertarci del significato della parola “bellezza” solamente guardando a come la usiamo.⁸⁰

In questo modo Wittgenstein sta cercando di convalidare un’intuizione precedente, ovvero che termini come «“bello” sono vincolati alle parole che modificano, e applicarli ad un volto non è come applicarli ai fiori o agli alberi», laddove questi due ultimi casi si presentano come giochi linguistici effettivamente simili – ma non identici⁸¹. Osservazioni del genere prefigurano in qualche modo la distinzione tra aggettivi predicativi e attributivi a cui presta attenzione in seguito Geach⁸²: in certi casi è necessario conoscere a che classe una tal cosa appartenga prima di essere in grado di confermare la verità di un enunciato che la riguarda – come nel caso dei termini che indicano la dimensione di qualcosa: è necessario avere familiarità con i criteri relativi alla stazza di quel qualcosa per poter attribuire ad un particolare elemento la qualità di grande o piccolo. In altri casi, ciò non è necessario, non serve sapere qualcosa sulla classe di appartenenza dell’individuo per predicarne la rossezza⁸³. Considerazioni non dissimili appaiono anche nelle *Vermischte Bemerkungen*, pressoché nello stesso torno di anni:

se qualcuno dicesse: “Gli occhi di A hanno un’espressione più bella di quelli di B”, direi che costui con la parola “bello” non intende certo ciò che è comune a tutto quello che chiamiamo bello. Al contrario, egli fa con quella parola un gioco estremamente circoscritto. Ma questo come si esprime? Mi è forse balenata nella mente una qualche connotazione ristretta della parola “bello”? Certamente no. – Eppure è addirittura probabile che io non sia disposto a confrontare la bellezza dell’espressione degli occhi neanche con la bellezza della forma del naso. Si potrebbe dire qualcosa del genere: se in una certa lingua si dessero due termini diversi, e quindi l’aspetto comune non fosse indicato, nel caso mio adotterei tranquillamente uno di questi due termini specifici e, quanto al senso, nulla andrebbe perduto.

Se dico che A ha dei begli occhi, mi si può chiedere che cosa io ci trovi di bello, e magari risponderci: la forma a mandorla, le lunghe ciglia, le palpebre delicate. Che cos’hanno in comune questi occhi e una cattedrale gotica, che anche trovo bella? Dirò forse che mi fanno

⁸⁰ AWL, I, §32-3, pp.35-6.

⁸¹ AWL, I, §32, p.35.

⁸² Geach [1975].

⁸³ In campo estetico la distinzione è discussa e in parte criticata con attenzione soprattutto da Sibley in alcuni articoli ora raccolti in [2001]. Cfr. Lyas [2013].

un'impressione simile? E se dicessi che la mia mano è tentata di ritrarre gli uni e l'altra e che questo è l'elemento comune? Sarebbe in ogni caso una *definizione ristretta* del bello.⁸⁴

Nel passo rimane quanto mai viva l'istanza di conservare tante più differenze possibili tra circostanze differenti che rischiano di essere in qualche modo oscurate dal funzionamento del linguaggio, ossia dalla forma linguistica omologante e generalizzante in cui compaiono termini come "bello", la prima fonte dei fraintendimenti estetici di cui si parla in apertura delle lezioni del 1938, già toccata come visto in quelle dei primi anni Trenta. Che l'obiettivo polemico di Wittgenstein sia Moore – che pure assistette alle medesime lezioni di Ambrose e che in apertura dei *Principia* sostiene che il funzionamento linguistico di "buono" è avvicicabile a quello di "giallo" nel denotare una qualità semplice e indefinibile delle cose⁸⁵ – o che il ragionamento faccia parte della vasta campagna antiplatonica che prende forma negli scritti di quegli anni, esso non è l'unico presente in entrambi i gruppi di lezioni. Anche se solo adombrato velocemente nella citazione precedente, un ulteriore bersaglio critico è rappresentato dal balenare nella mente «una qualche connotazione ristretta di "bello"» che potrebbe iscriversi nella più vasta impresa di un'estetica come «scienza che ci dice cosa è bello»,⁸⁶ nel senso e con gli strumenti della psicologia sperimentale. È tuttavia proprio a questo progetto – «quasi troppo ridicolo per parlarne»⁸⁷ – che lo stesso Wittgenstein si dedicò nei suoi primi anni a Cambridge (1912/13), come attestano le pagine di diario di un suo caro amico, David Hume Pinsent, che alternano resoconti di concerti alla registrazione dei loro appuntamenti nel laboratorio di psicologia per alcuni esperimenti sul ritmo⁸⁸. Tali esperimenti risultarono peraltro in una presentazione che Wittgenstein diede con Bernard Muscio – assistente universitario di psicologia sperimentale – alla British Society of Psychology nel luglio del 1912 e in una dimostrazione di alcuni nuovi dispositivi per l'indagine psicologica del ritmo per

⁸⁴ *PD*, p.55 (1933). Cit. anche in Tomasi [2013b] a cui si fa qui riferimento nella trattazione complessiva della materia.

⁸⁵ Moore [1993], §7, p.59. Cfr. anche *LC*, I, §5, p.53: «(Se dovessi dire quale sia l'errore più grave commesso dai filosofi della presente generazione, Moore incluso, direi che consiste nel fatto di aver considerato il linguaggio come forma delle parole e non come uso che della forma delle parole si è fatto)». Come ricorda Lewis ([1998], p.20) però Moore tratta diversamente il caso di "bello" rispetto a quello di "buono" («I shall use the word "beautiful" to denote that of which the admiring contemplation is good in itself», §124, p.256) concordando sostanzialmente con Wittgenstein che nessun insieme di qualità è condizione sufficiente a determinare che qualcosa è bello (§125).

⁸⁶ *LC*, II, §2, p.68.

⁸⁷ *Ibidem*. Critiche severe a tale modello, che originano dall'atteggiamento verso la scienza e la distinzione tra logica e psicologia presente fin dal *Tractatus* (e anche prima, cfr. *L*, 2, p.36, lettera datata 22.6.12, cit. anche in Lewis [1998], p.23-4) e si inseriscono nell'analisi della distinzione tra cause e ragioni, si trovano in *AWL*, I, §§34-5, pp.36-9 in *LC*, II, §§35-8, p.77-8; III, §§7-11, pp.81-3.

⁸⁸ Pinsent [1992]. Si vedano, per esempio, le entrate del maggio 1912.

l'apertura del nuovo laboratorio nel maggio 1913. Fin da allora, comunque, nonostante l'interesse di Wittgenstein verso le procedure sperimentali, è riscontrato un suo generale scetticismo, per non dir di peggio, sulla possibilità di operare indagini estetiche su base scientifico-psicologica: Rhees, introducendo le annotazioni relative a Freud, scrive che Wittgenstein gli disse che «quando si trovava a Cambridge, prima del 1914, aveva ritenuto la psicologia una perdita di tempo»⁸⁹ e a Russell scrisse, poco prima della presentazione per la British Society, che si dispiaceva di non potersi dedicare interamente alla logica perché impegnato in «questo saggio *assolutamente* assurdo sui ritmi per il seminario di psicologia»⁹⁰. Con l'indicazione dei fraintendimenti estetici – in primo luogo dei termini estetici – Wittgenstein è impegnato a corroborare una certa terapia in grado di dissipare la confusione filosofica ingenerata dal linguaggio in generale, che nelle lezioni dei primi anni Trenta è già chiaramente annunciata e che è poi largamente approfondita nel *Libro Blu*, ovvero quella di considerare «come apprendiamo tali parole»: infatti, «noi non scopriamo da bambini la qualità della bellezza e della bruttezza in un *volto* e poi troviamo che sono queste le qualità che un *albero* ha in comune con esso»⁹¹. Il riferimento al contesto di apprendimento è ancor più esplicito nelle lezioni del 1938 e diviene cruciale negli scritti successivi (nelle *Ricerche Filosofiche*, per esempio, nella demistificazione della definizione ostensiva come momento aurorale del linguaggio, *RF*, §§27-38):

quando discutiamo una parola, ci domandiamo sempre come ci è stata insegnata. Far questo distrugge, da una parte, molte concezioni errate, dall'altra fornisce un linguaggio primitivo in cui si fa uso della parola. [...] Se ti chiedi come un bambino impari "bello", "grazioso", ecc., ti accorgerai che, grosso modo, li impara come interiezioni. ("Bello" è parola di cui è

⁸⁹ *LC*, p.121. Cit. anche in Lewis [1998], p.23.

⁹⁰ *L*, 3, p.37, lettera del 1.7.1912. È di un certo interesse sottolineare, con Lewis [1998], che a precedere la presentazione di Wittgenstein e Muscio alla British Society of Psychology, vi fu una conferenza di Edward Bullough che compendia quanto scritto in Bullough [1912]. Lì Bullough mette a confronto i diversi atteggiamenti (pratici) di passeggeri e marinai durante una traversata in mare in mezzo alla nebbia – dalla noia all'ansia al terrore – con l'atteggiamento estetico in cui ogni preoccupazione è sospesa e semplicemente l'attenzione è rivolta a quei tratti che costituiscono "oggettivamente" il fenomeno, come la densa opacità della nebbia, la grottesca distorsione della forma delle cose, la levigatezza dell'acqua, l'acuto senso di remotezza e solitudine. Lewis discutendo la possibilità che tale idea di "*psychical distance*" possa aver influito sull'estetica tractariana *sub specie aeternitatis* (proposta da Hodges [1990]), infine la rifiuta sia per l'influenza ben più consolidata della lettura di Schopenhauer (di cui si è detto *supra*), sia perché la *psychical distance* è, per Bullough, un tratto dell'esperienza estetica indagabile empiricamente, per introspezione, e ciò la pone inevitabilmente nel novero delle teorie che fraintendono il campo dell'estetica (secondo la formulazione del 1938) ovvero, in ultima analisi, nell'incomprensione delle relazioni tra logica (grammatica) e psicologia (secondo la terminologia precedente).

⁹¹ *AWL*, I, §32, p.35. Cfr. *LBM*, p.27: «L'idea di un concetto generale che sia una proprietà comune ai suoi casi particolari è connessa con altre idee (primitive e semplicistiche) sulla struttura del linguaggio. Essa si può paragonare all'idea che le *proprietà* siano *ingredienti* delle cose che hanno quelle proprietà: ad esempio, che la bellezza sia un ingrediente di tutte le cose belle come l'alcool lo è della birra e del vino, e che, quindi, sia possibili avere la bellezza allo stato puro, non adulterata da qualcosa di bello».

strano parlare, perché non è usata quasi mai). [...] Una cosa straordinariamente importante nell'insegnamento è l'esagerazione dei gesti e delle espressioni del volto. La parola viene insegnata come sostituto di un'espressione del volto o di un gesto. I gesti, i toni della voce, ecc., in questo caso sono espressione di assenso. Che cosa *fa*, di una parola, un'interiezione di assenso? [*Nota di Rhees*: E non di disapprovazione o di sorpresa, per esempio? (Il bambino capisce i gesti che usi nell'insegnarli qualcosa. Se così non fosse, non potrebbe capire nulla)]. È il gioco in cui appare, con la forma della parola.⁹²

Poco oltre (§7), Wittgenstein insiste nuovamente nell'affermare che servirsi di aggettivi quali “bello” e “grazioso” non è affatto necessario, e dal momento che sono usati come interiezioni si chiede

Che importanza avrebbe se, invece di dire “questo è grazioso”, io avessi detto solo “Ah!”, e avessi sorriso, oppure mi fossi solo massaggiato lo stomaco? Finché si tratta di questi linguaggi primitivi, non sorgono affatto problemi intorno a ciò a cui queste parole si riferiscono, a ciò che è il loro soggetto reale.⁹³

Serpeggia, nell'insieme dei testi riprodotti, una vena demistificatoria verso quegli aggettivi, quali, appunto, “bello”, “meraviglioso”, “splendido”, “grazioso”, che sono al centro dei giudizi estetici verdettivi – tesi a stabilire se le cose abbiano o manchino di merito o valore estetico⁹⁴ – che per Wittgenstein hanno «scarsissima importanza» e sono usati dai conoscitori «in pochissime occasioni»⁹⁵. Questa tendenza diviene quasi irrisoria quando Wittgenstein sostiene che nel formulare un giudizio estetico su qualcosa, «non ci limitiamo a rimanere a bocca aperta dicendo “Oh, che splendido!”», così come non si qualificherebbe come musicale un uomo che esclami “Ah!” all'ascolto di un brano «allo stesso modo che non chiamiamo musicale un cane se muove la coda quando si esegue musica»⁹⁶: quest'ultimo paragone in particolare si appaia al tenore del discorso relativo ai linguaggi primitivi, perlomeno ad un suo aspetto, quello di mera sostituzione di un'espressione non verbale con un'emissione linguistica. Ma un conoscitore, qualcuno che sa ciò di cui si sta parlando, «non si rileva dalle interiezioni che usa, ma dal suo modo di scegliere, selezionare»⁹⁷.

⁹² *LC*, I, §5, pp.52-3.

⁹³ *LC*, I, §7, pp.54-5.

⁹⁴ Cfr. Zangwill [1995], [1998] che si rifà ovviamente a Austin [1962].

⁹⁵ *LC*, I, §§8-9, p.55.

⁹⁶ *LC*, I, §17, p.60.

⁹⁷ *LC*, I, §19, p.61.

Il discredito in cui versano, in questa prospettiva, i proferimenti tipici dei giudizi verdettivi ha attirato l'attenzione, e in alcuni casi l'ironia, dei commentatori⁹⁸. Peter Lewis, per esempio, nell'articolo già menzionato, gioca, fin dal titolo – «Wittgenstein's Aesthetic Misunderstandings» –, sul fatto che i fraintendimenti discussi nelle lezioni del 1938 siano in primo luogo di Wittgenstein stesso e presenta in questo senso una rassegna di occorrenze di superlativi legati all'apprezzamento estetico nell'insieme degli scritti, pubblici e privati, dell'autore. In una lettera a Russell del 1912, per esempio, Wittgenstein lo invita a leggere *Chadži-Murat* di Tolstoj nel caso non lo avesse già fatto «perché è *meraviglioso (wonderful)*»⁹⁹; anche in risposta all'invio da parte dell'amico Engelmann di una poesia di Uhland lo ringrazia scrivendogli che è «veramente magnifica (*wirklich großartig*)»¹⁰⁰; e in una lettera a Moore concorda con lui nell'affermare che il *Quintetto* in do maggiore di Schubert (op.163, D.956) «possiede una grandezza di tipo *fantastico (a fantastic kind of greatness)*»¹⁰¹. Perfino nelle stesse lezioni del 1938 Wittgenstein esprime il proprio entusiasmo di fronte all'opera poetica di Klopstock, una volta trovato il modo corretto di leggerla, con l'affermazione «“Questo è *grande*” (*This is grand*)»¹⁰² e anche Bouwsma annota che nelle conversazioni intercorse tra loro Wittgenstein, dopo averlo letto e riletto durante tutta una vita, gli disse di non essere più interessato ai *Fratelli Karamazov*, ma che «gli sarebbe piaciuto tornare a *Delitto e Castigo*. Parlò dei particolari del libro, la casa del delitto, la stanza, il corridoio, la scala, ecc. Ma quel che lo colpì più profondamente era che Raskolnikov si fosse dimenticato di chiudere la porta. Straordinario! (*That was tremendous!*)»¹⁰³.

Lewis, in buona sostanza, rivendica la legittimità dell'uso di termini quali “Stupendo!” e “Meraviglioso” nella formulazione di giudizi estetici genuini invece di pensarli come meri sostituti di una reazione estetica basilare e primitiva, e proprio per questo quasi insignificante. Sebbene Lewis concordi che molto spesso sono proprio queste le interiezioni sulla bocca di chi non sa di che cosa sta parlando, aggiunge anche che è del tutto fuorviante affermare che «aggettivi estetici come “splendido”, “bello”, ecc. abbiano scarsissima importanza»: infatti, raccogliendo in parte la “sfida” lanciata da Wittgenstein con una domanda retorica («Si usano aggettivi estetici in una critica

⁹⁸ Cfr. Zangwill [1995], Lewis [1998], Tam [2002], Baz [2004], Tomasi [2013].

⁹⁹ *L*, 6, p.40 (estate 1912).

¹⁰⁰ Engelmann [1970], p.7 (9 aprile 1917).

¹⁰¹ *L*, 334, p.331 (7 agosto 1945).

¹⁰² *LC*, I, §12, p.57.

¹⁰³ Bouwsma [1986], p.28. L'elenco di Lewis, che si è qui riportato (Lewis [1998], pp.31-2) potrebbe ampliarsi con il materiale presente in *CR* (cfr. ad esempio p.152 e 203).

musicale?»¹⁰⁴), risponde compendiando una serie di critiche e recensioni musicali tratti dalla rivista *Gramophone* e scritte da fini conoscitori che non si precludono l'opportunità, per sottolineare il merito estetico, di servirsi di parole come “superbo”, “glorioso” e, naturalmente, “meraviglioso” e “bellissimo”. È opportuno cercare di cogliere il senso profondo, certamente provvisti di una certa carità interpretativa, del *demolition job* che Wittgenstein compie in apertura della prima lezione del 1938. Wittgenstein è impegnato, come detto, a liberare l'estetica da alcuni fraintendimenti che ritiene – coerentemente con l'adozione del suo nuovo metodo – fondamentalmente ingenerati dal linguaggio, nel caso in esame, in particolare dall'uso di “bello”: come già anticipato dalle lezioni del 1930/32 in primo luogo l'uso aggettivale di “bello” induce a credere che alla parola corrisponda una qualità oggettiva nelle cose, riscontrabile nello stesso modo nei volti, nel mondo naturale e nelle opere d'arte e che sia proprio l'insistenza (l'ossessione, verrebbe da dire) sul giudizio estetico relativo alla bellezza a offuscare un altro tipo di giudizio estetico che egli ritiene cruciale per la comprensione dell'arte, quello relativo alla correttezza e alla scorrettezza degli elementi pertinenti all'opera (un passaggio musicale, una cadenza ritmica, una proporzione architettonica, ecc.) – sul quale si ritornerà. Tali tendenze portano a isolare il giudizio estetico verdettivo a detrimento non solo degli altri tipi di giudizio (sostanziali¹⁰⁵) ma anche dell'insieme delle pratiche e dei fenomeni estetici in generale, tanto da ipostatizzare la bellezza, favorendo così l'idea che un'indagine psicologico-scientifica sul tema sia possibile (e auspicabile) attraverso il rinvenimento di cause fisico-fisiologiche invece che di ragioni che motivano un apprezzamento (o una perplessità). Questa la cornice in cui inserire le riflessioni wittgensteiniane sull'uso degli aggettivi estetici quali “bello”. Tuttavia tali considerazioni non precludono a Wittgenstein né l'opportunità di riferirsi alla bellezza come finalità dell'arte e come elemento fondamentale per la sua comprensione, né – a ben guardare – la possibilità di utilizzare le parole tipiche dei giudizi verdettivi. A tal proposito si legga un passo spesso citato e commentato dai *Pensieri Diversi* risalente al 1947:

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

¹⁰⁴ *LC*, I, §8, p.55.

¹⁰⁵ Similmente a Wittgenstein anche Austin invita a dimenticare «for a while about the beautiful and get down to the dainty and the dumpy» (Austin [1961], p.131; cit. in Zangwill [1995], p.320).

che si schiude. Che cos'ha di *meraviglioso* (*herrlich*)?. Diciamo: “Guarda come si schiude!”¹⁰⁶

Il contesto descritto da questo breve estratto non solo sembra legittimare l'idea che parole come “meraviglioso” o “bello” possano trovare, per Wittgenstein, un impiego differente dalla mera sostituzione di interiezioni o dall'espressione di una reazione basilare (sembra difficile sostenere, *in questo caso*, che sarebbe lo stesso «se mi fossi solo massaggiato lo stomaco»), ma sembra suggerire che queste sono le uniche parole possibili per tentare di articolare la meraviglia che si prova di fronte ai *Wunder der Natur*. Ed è Wittgenstein stesso a collegare questa meraviglia all'arte, alla possibilità che l'arte offre – di tanto in tanto – di provare la medesima ammirazione: anzi è proprio uno stupore analogo che l'arte cerca di rievocare con le proprie opere. Inoltre, alla domanda sul bocciolo che si dischiude, alla meraviglia che questo suscita, Wittgenstein non replica con una descrizione o con un gesto espressivo, ma con l'esortazione a *guardare come si stia aprendo*, che è un modo di indicare qualcosa, di mostrare qualcosa che a sua volta si mostra.¹⁰⁷ Naturalmente, molti interpreti hanno sentito nell'andamento di questo passaggio riaffacciarsi non solo il vocabolario bensì le concezioni estetiche del Wittgenstein dei *Tagebücher*, del *Tractatus*, dei *Colloqui* e della *Lecture on Ethics* a proposito del *künstlerische Wunder* e della meraviglia per l'esistenza del mondo che lo induce «a usare frasi come “Quanto è straordinario che ogni cosa esista”, oppure “Quanto è straordinario che il mondo esista”». Sebbene nel testo del 1947 non vi sia alcun riferimento al vedere il mondo *sub specie aeternitatis*, né alcuna traccia che possa richiamarsi a Schopenhauer, la meraviglia resta essenzialmente legata ad un *modo di vedere* le cose e alla meraviglia è essenziale il mostrarsi, dal momento che ciò di cui ci si meraglia – i *Wunder der Natur*, il prodigioso o il miracoloso¹⁰⁸ – va oltre il linguaggio e può essere mostrato, ma non detto – se non forse

¹⁰⁶ *PD*, p.111.

¹⁰⁷ L'analisi di questo punto dipende interamente dalle considerazioni di Tam ([2002], p.315) e Tomasi ([2013b], p.134).

¹⁰⁸ Lewis ([1998], p.27) scrive a riguardo: «Must “Wunder” be translated thus? [i.e. “miracle”] Certainly, the passage has a different flavour if we translate it as “wonder”. [...] This not only avoids the theological ring of “miracle” but is also less likely to make us think of that special way of seeing which is characteristic of the Schopenhauerian/Tractarian conception of the aesthetic». Tam [2002], che invece è più propenso a vedere una sostanziale continuità sul tema con il *Tractatus*, scrive: «The German word *Wunder* means “wonder” and “miracle”, and these two ideas are intimately connected in Wittgenstein's thought. There is something miraculous in the blooming of a blossom, just as there is something miraculous in the formation of a crystal, which is in strict accordance with mathematical formulae (cf. *CV*, pp.65e and 47e [*PD*, p.111 e 85]). Both these phenomena are miraculous to the extent that one does not attempt to explain them; and the miracle consists in their very inexplicability» (pp.315-6).

con la minima articolazione consentita proprio da “Meraviglioso!” o “Bellissimo!”.¹⁰⁹ Ciò sembra suggerire che anche all’arte pertiene, perlomeno in qualche occasione, un simile mostrarsi che fa recuperare a “bello” una ragion d’essere diversa dall’interiezione e dalla semplice reazione estetica “primitiva”.¹¹⁰ Tam suggerisce di leggere il passaggio in cui Wittgenstein afferma che alla base dell’arte vi è il concetto dei prodigi della natura in un senso coerente con il generale anti-fondazionalismo della sua filosofia, sostenendo che il punto dell’osservazione non è fare dell’esperienza della meraviglia un presupposto per *tutte* le esperienze estetiche di ogni sorta. Piuttosto, se l’arte ha del miracoloso è perché «art is essentially inexplicable and every experience of art must sooner or later encounter the inexplicability of *that-it-is* of the world»¹¹¹. Per capire in che senso si possa parlare di “inesplicabilità” dell’arte – in fondo Wittgenstein dissemina sia le *Lezioni* che i riferimenti nelle sue opere principali di note relative alla *comprensione* dell’arte (basti pensare alla possibilità di capire una melodia come parallelo esemplificativo del comprendere un linguaggio, dal *Tractatus* alle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*¹¹²) – è utile riportare un’annotazione coeva da *Pensieri Diversi*:

Anche il matematico, ovviamente, può ammirare (*anstaunen*) i prodigi (il cristallo) della natura; ma può farlo anche quando è diventato problematico (*problematisch*) ciò che egli contempla (*anschaut*)? È davvero possibile se e fintanto che l’oggetto stupefacente (*Staunenswerte*) o degno di stupore (*Angestaunte*) è *velato* da una specie di foschia filosofica? Potrei immaginare qualcuno che ammira gli alberi, nonché le loro ombre o riflessi da lui presi per alberi. Se però una volta egli dice a se 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.¹¹³

È facile vedere nella figura del matematico la rappresentazione prototipica dell’uomo di *Zivilisation*¹¹⁴, probabilmente anch’essa di matrice spengleriana¹¹⁵,

¹⁰⁹ Cfr. Tam ([2002], p.315), Tomasi ([2006], p.166), Tomasi ([2013b], p.134).

¹¹⁰ Tomasi [2013b], p.134.

¹¹¹ Tam [2002], p.316.

¹¹² Cfr. Gargani [2008].

¹¹³ *PD*, p.111 (1947).

¹¹⁴ Così anche Quattrocchi [2013], p.78.

¹¹⁵ Cfr. Spengler ([2012], p.14): «Il mezzo per conoscere le forme morte è la legge matematica. Il mezzo per intendere le forme viventi è l’analogia». Proprio perché per Spengler la matematica è anche un’arte e «subisce di epoca in epoca imprevedibili mutamenti» (Spengler [2012], p.104), la matematica occidentale contemporanea rappresenta la perfetta incarnazione ed il migliore strumento dello spirito di frammentazione che caratterizza la *Zivilisation*.

incapace di stupore e di meraviglia. Quando si comincia a guardare allo *Staunenswerte*, a ciò che degno di ammirazione, con il piglio problematizzante di chi vuole cercare una causa dietro al miracolo e al prodigio, si verifica quello strappo che occlude la vista al *che* del mondo, al miracoloso esserci di ciò che c'è, che è al di là di ogni spiegazione. Questo, in relazione all'arte, vuol dire non tanto che essa sia inesplicabile, quanto che la possibilità aperta alla *große Kunst*, all'arte che resiste alle tentazioni, è di poter risanare la frattura, recuperare lo stupore per l'esserci del mondo e della vita, operare una sorta di conversione dello sguardo. Ecco che cosa gli artisti possono insegnare – riecheggiando le considerazioni svolte in precedenza – e forse lo stesso compito anche Wittgenstein ha sentito per se stesso sia nella dimensione terapeutica del proprio lavoro di mutamento e correzione del punto di vista,¹¹⁶ sia nell'insistenza metodologica sulla descrizione come strumento in grado di arginare la tendenza a porre sempre un nuovo “perché?” (causale).¹¹⁷

Una simile esperienza di meraviglia, legata però all'arte, si ritrova anche all'inizio degli appunti degli studenti da una lezione di Wittgenstein appartenente ad un corso sulla descrizione:

Uno dei punti più interessanti cui è connessa la questione dell'incapacità a descrivere [è che] l'impressione prodotta in voi da un certo verso o da una certa battuta musicale è indescrivibile. “Io non so cosa sia... Osserva questo passaggio... Che cos'è?...”. Penso vorreste dire che vi dà esperienze che non possono essere descritte. Prima di tutto, non è certo vero che, ogni volta che sentiamo un brano di musica o un verso di una poesia che ci impressiona molto, diciamo: “Questo è indescrivibile”. È vero, però, che ci sentiamo più volte portati a dire “Non posso descrivere la mia esperienza”. Ho in mente un caso in cui dire di essere incapace di descrivere deriva da uno stato di perplessità e di *voglia* di descrivere, uno stato in cui si chiede “Che cos'è? Che cosa sta facendo quell'uomo, che cosa vuol fare, qui? – Dio, se solo potessi dire che cosa sta facendo ora”.¹¹⁸

È lecito credere, seguendo Baz [2004] e Tomasi [2013b], che trovarsi nella situazione illustrata nel passaggio, in cui si vorrebbe descrivere qualcosa ma tale descrizione elude una formulazione linguistica adeguata, sia avvicicabile all'uso estetico verdettivo di “Bellissimo” e “Meraviglioso”. In tali casi, quindi, non si sta semplicemente reagendo

¹¹⁶ Questa l'idea di Quattrocchi [2013], p.78.

¹¹⁷ Anche con questa sfumatura – con l'intento cioè di riguadagnare un posto alla meraviglia e allo stupore per ciò che vi è – possono forse essere lette le numerose osservazioni riguardanti la «difficoltà [...] nel fermarsi» (Z, §314), nell'«accettare il fenomeno [...] senza spiegarlo» (OFP, I, §509); nel «cominciare dall'inizio. E non tentare di andare ancora più indietro» (DC, §471).

¹¹⁸ LC, p.111.

in modo immediato, con un'interiezione, perché non ci si sa esprimere con proprietà¹¹⁹, piuttosto *non si è in grado* di esprimersi con proprietà, perché l'arte a volte si presenta come un miracolo o manifesta il prodigio dell'esserci di ciò che c'è e il suo apprezzamento rimane sostanzialmente ineffabile, al di là del linguaggio.¹²⁰

2. Reazioni primitive

Stabilito quindi che vi sono elementi testuali rilevanti che consentono di affermare che Wittgenstein quindi *non* esclude né l'impiego di "bello" o "meraviglioso" nei giudizi estetici genuini, né tantomeno la bellezza (e l'esperienza di stupore che da essa può derivare) come fine dell'arte quando essa si presenta come un prodigio – un'idea che come visto sembra accreditare in qualche misura una sostanziale continuità nell'estetica wittgensteiniana al mutare delle sue stagioni filosofiche – resta da chiedersi la ragione di tanta nettezza nel trattamento che al tema è riservato nelle lezioni. Forse la più importante compare nell'ultima sezione della prima lezione del 1938, in cui discutendo un esempio posto da Lewy – che ritiene un dipinto orrendo mentre per la sua affittacamere è grazioso – Wittgenstein risponde:

In un certo senso vi contraddite. Lei lo spolvera accuratamente, lo guarda spesso, ecc. Tu vuoi buttarlo nel fuoco. Questo è proprio lo stupido tipo di esempi che si danno in filosofia, come se cose del genere "Questo è orrendo", "Questo è grazioso", fossero i soli generi di cose che si dicono. Ma è invece una cosa sola nel vasto ambito di altre cose – un caso speciale.¹²¹

È quindi lecito pensare che i reiterati inviti a guardare a certi usi linguistici principalmente come interiezioni serva proprio a evitare il crampo mentale di confinare l'estetica nello spazio segregato del personale gusto soggettivo (frutto di un qualche meccanismo fisiologico, per esempio), che si risolve in una sorta di contrapposizione di opinioni e affermazioni contrastanti. In qualche modo questo passo rimanda ad una difficoltà già incontrata in precedenza: Wittgenstein è ancora convinto che «le domande e le proposizioni dei filosofi si fondano per la maggior parte sul fatto che noi non comprendiamo la nostra logica del linguaggio», come per la domanda «se il bene sia più o meno identico del bello» (*T*, 4.003) e proprio perciò intende evitare «lo stupido tipo di esempi che si danno in filosofia» per non cadere, «quando penetriamo in nuovo campo,

¹¹⁹ *LC*, I, §9, p.55.

¹²⁰ Cfr. Tomasi [2013b], p.135 che si serve di Baz [2004], pp.69-70.

¹²¹ *LC*, I, §36, p.67.

[nei] nuovi scherzi che il linguaggio ci riserva»¹²², ovvero, nel caso in questione, nel trabocchetto che il linguaggio (dell'estetica) serba nella semplice e immediata opposizione di enunciati divergenti, formalmente corretti poiché aderenti alla forma soggetto-predicato. Ed allargare lo sguardo al «vasto ambito di altre cose» significa in primo luogo, secondo la strategia in atto nelle lezioni, domandare come una parola è stata insegnata e appresa affinché si possano distruggere «molte concezioni errate» e dotarsi di «un linguaggio primitivo in cui si fa uso della parola». Queste sono due esigenze collegate: riferendosi ad un linguaggio primitivo, Wittgenstein probabilmente intende un linguaggio meno complesso di quello vigente nelle ordinarie transizioni linguistiche (specie in campo estetico) e il caso di “bello” sembra servire precisamente ad una simile esemplificazione. Forse tuttavia l'uso di “primitivo”, nel corso della prima lezione, non è immune anche da una sfumatura negativa, paragonabile a quando si stigmatizza un comportamento rozzo ed eccessivamente rude. In special modo nel §7 quando, secondo le circostanze lì descritte, Wittgenstein sostiene che poco cambia se invece di usare “questo è grazioso” ci si massaggiasse semplicemente lo stomaco, ed aggiunge che «finché si tratta di questi linguaggi primitivi, non sorgono affatto problemi intorno a ciò a cui queste parole si riferiscono». A giudicare dall'ironia che percorre interamente le lezioni¹²³ sembra legittimo ritrovare anche qui quanto Schulte [2004a]¹²⁴ riscontra nelle sezioni iniziali delle *Ricerche Filosofiche* proprio sull'uso di “primitivo” da parte di Wittgenstein. Se in un senso, Wittgenstein connota come “primitivo” un linguaggio che usa aggettivi come interiezioni – come visto, non senza una certa ironia –, dall'altro egli si serve precisamente di un linguaggio meno complesso per farne un modello di paragone con il linguaggio corrente (dell'estetica), ossia per circoscrivere un habitat linguistico in cui sia più semplice studiare il funzionamento delle espressioni senza cadere «in un nuovo gruppo di confusioni»¹²⁵. In questo modo si entra «in the realm of [...] *Urphänomene* which, according to Wittgenstein, are not only the last links in chains of explanation or justification but also fulfil peculiar explanatory functions: they make it possible to develop, step by step, a sequence of form, the last of which is

¹²² LC, I, §4, p.52.

¹²³ Si prenda, tra gli altri, LC, I, §21, p.61 in cui Wittgenstein discutendo della valutazione si esprime in modo pungente, (un modo che, peraltro, attraverso la scelta terminologica, veicola perfettamente la *sua* valutazione delle arti di cui parla): «Dovrei – per dire ciò che sia la valutazione – per esempio spiegare un'enorme escrescenza come le arti applicate, questa particolare sorta di malattia. Dovrei anche spiegare cosa fanno oggi i nostri fotografi – e perché sia impossibile avere un ritratto decente del tuo amico anche se paghi mille sterline».

¹²⁴ È Tomasi [2013b] che qui si sta seguendo attentamente che rimanda a Schulte [2004a].

¹²⁵ LC, I, §3, p.52.

the form we are interested in»¹²⁶. Infatti è proprio alla luce dell'esame ravvicinato consentito da questo modello che Wittgenstein riesce a distruggere «molte concezioni errate» e a liberarsi dell'idea che la bellezza sia una proprietà: in quanto interiezione "bello" non si riferisce a nulla. L'ironia che percorre le scelte terminologiche delle lezioni serve quindi allo scopo, per riprendere la brillante chiusura dell'articolo di Schulte, di tenersi lontano da una concezione primitiva di qualcosa attraverso la concezione di qualcosa di primitivo. È peraltro lo stesso Wittgenstein delle *Ricerche* (§7) a confermare che l'analisi di un linguaggio primitivo è in primo luogo una forma di delucidazione, accostandolo apertamente ad una nozione chiave della sua seconda maniera, quella di gioco linguistico. Nel *Libro Blu*, Wittgenstein si sofferma più estesamente sul senso e sulle finalità di tale nozione:

I giochi di linguaggio sono modi di usare i segni, modi più semplici di quelli nei quali noi usiamo i segni del nostro complicatissimo linguaggio quotidiano. I giochi di linguaggio sono le forme di linguaggio con le quali un bambino comincia ad usare le parole. Lo studio dei giochi di linguaggio è lo studio delle forme primitive o dei linguaggi primitivi. [...] Quando noi consideriamo tali forme di linguaggio semplici, si dissolve la nebbia mentale che sembra avvolgere il nostro uso comune del linguaggio. Noi vediamo attività, reazioni, che sono nette e trasparenti. Dall'altra parte, in questi processi semplici, noi riconosciamo forme di linguaggio che non sono del tutto separate dalle nostre forme di linguaggio più complicate. Noi vediamo che le forme complicate si possono costruire dalle forme primitive aggiungendo gradualmente forme nuove.¹²⁷

Quindi il quadro che è riconsegnato da questa linea argomentativa assume l'idea di una stratificazione ed una sofisticazione progressiva dell'uso del linguaggio che da forme semplici (reazioni e attività) si sviluppa e concreosce sempre più. Nel caso estetico, per esempio nel campo dell'apprezzamento, si può presumere un cammino analogo: da forme di reazione prelinguistiche, come le espressioni del viso o i gesti di approvazione, fino alle più raffinate e ricercate formulazioni linguistiche. Norman Malcolm, tra i primi, insiste sull'idea che il linguaggio sorga e si sviluppi innanzitutto e perlopiù dalle reazioni primitive e dal comportamento istintuale e che la pervasività di tali componenti che caratterizzano il primo apprendimento delle parole soggiaccia all'intero complesso delle azioni umane e dell'impiego del linguaggio¹²⁸. Seguendo

¹²⁶ Schulte [2004a], p.27.

¹²⁷ *LBM*, p.26.

¹²⁸ Cfr. Malcolm [1986], p.152, cit. in Säätelä [2002], p.55. Cfr. Hertzberg [1998], pp.39-40.

Hertzberg e Säätelä¹²⁹ è lecito etichettare tale idea di relazione tra il comportamento prelinguistico e il linguaggio come il modello sostituzione/affinamento¹³⁰, sottolineando che non è affatto necessario che in modo uniforme a tutti i giochi linguistici siano sottese reazioni primitive, ammettendo un qualche ordine gerarchico tra essi in modo che solo alcuni si avvicinino maggiormente alle forme di comportamento istintive e siano così più primitivi.¹³¹ Una considerazione celeberrima di qualche anno successiva riassume la materia con l'icasticità di un aforisma:

L'origine e la forma primitiva del gioco linguistico è una reazione: solo sulla base di questa possono crescere le forme più complicate. Il linguaggio – direi – è un affinamento, “in principio era l'azione”.¹³²

Al rinvio alle reazioni primitive è stato attribuito un ufficio cruciale nell'insieme generale della filosofia di Wittgenstein dopo il suo ritorno a Cambridge in merito a una grande varietà di questioni, dall'apprendimento del linguaggio al significato linguistico, dalla giustificazione della conoscenza, al problema delle altre menti alla formazione dei concetti. Wittgenstein contrappone, per esempio, la comprensione o la reazione immediata all'interpretazione – in primis, nelle sezioni delle *Ricerche* dedicate al seguire una regola – sottolineando come quest'ultima sia spesso caratterizzata da una anche minima articolazione linguistica laddove la prima è diretta e priva di interposizioni (ad esempio, di supposti stati mentali di comprensione), o, ancora, nella seconda parte delle *Ricerche*, allorché confronta il vedere un aspetto con l'interpretazione di quanto si ha davanti agli occhi (che tipicamente si serve della formulazione di qualche ipotesi). È però nel contesto del linguaggio delle sensazioni che la strategia esplicativa collegata alle reazioni primitive trova l'applicazione più evidente: chiedendosi come si imparano i nomi delle sensazioni, Wittgenstein risponde che certe parole vengono collegate «con l'espressione originaria, naturale, della sensazione, e si sostituiscono ad essa», ovvero la reazione irriflessa al dolore viene sostituita da «esclamazioni e, più tardi, proposizioni» che divengono «un nuovo comportamento del dolore» (*RF*, §244). Quindi, nel caso delle sensazioni (come il dolore), non solo il linguaggio sostituisce un comportamento primitivo, ma ne

¹²⁹ La trattazione del tema delle reazioni primitive che segue attinge largamente ai lavori di questi due studiosi, in particolare Hertzberg [1992]; [1998]; [2011] e Säätelä [2002], e allo studio di Schulte [1993] (in particolare cap.2) e [2004b].

¹³⁰ Hertzberg [1998], p.42; Säätelä [2002], p.55.

¹³¹ Schulte [1993], p.23; cit. in in Säätelä [2002], p.55.

¹³² *PD*, p.67 (1937).

rappresenta un'estensione o, appunto, un affinamento, tanto da poter trasmettere ciò che il comportamento non- o preverbale non è nella possibilità di veicolare¹³³. L'appello alle reazioni primitive serve, nel complesso, al duplice scopo di impedire un regresso infinito, poiché in quanto *primitive* tali reazioni avvengono senza essere precedute da alcun processo di pensiero o apprendimento¹³⁴ e ciò segnala che non vi è altra causa o giustificazione da rintracciare (“la vanga si piega”), e, in quanto *reazioni*, mira a chiarire che cosa significhi un'espressione linguistica rimarcando il contesto di attività in cui viene proferita e delimitando in qualche modo il perimetro di indagine, senza quindi cadere, per esempio, nell'immagine fallace di un qualche oggetto o fenomeno mentale che stia per la parola attraverso l'intermediazione di una rappresentazione interna¹³⁵. Questa breve digressione sul primitivo e sulle reazioni primitive ha una ricaduta anche per la tematica estetica, non solo per il rinvio al contesto di apprendimento delle parole della prima lezione, ma anche per l'estesa trattazione che, nella seconda lezione, Wittgenstein svolge di ciò che è «forse, la cosa più importante in rapporto con l'estetica [e] che si può chiamare reazione estetica»¹³⁶.

Preliminarmente è interessante notare che Wittgenstein si attenga allo strumentario concettuale che va definendo in quegli anni e non parli, in linea con la tradizione, né di esperienza né di risposta estetica, ma appunto di *reazioni*, il che sembra avvalorare la legittimità del paragone con le reazioni primitive di cui si è data una sommaria descrizione. In qualche modo ciò consente di entrare nel laboratorio in cui Wittgenstein sta mettendo a punto nozioni e strategie esplicative che trovano maggiore definizione nei suoi scritti sul linguaggio o sulla filosofia della psicologia, ma il cui utilizzo nel contesto informale ed estemporaneo delle lezioni permette di comprendere in modo spesso illuminante.¹³⁷ Anche questo aspetto avvalorava quindi l'idea di fondo del presente lavoro, che vede nell'estetica un impegno più costante e meno marginale all'interno del suo progetto filosofico complessivo di quanto la letteratura su

¹³³ Cfr. Z, §545, p.116: «Esser sicuro che l'altro prova dolore, dubitare se provi dolore, e così di seguito, sono altrimenti modi istintivi naturali di comportarsi nei confronti degli altri uomini, e il nostro linguaggio è soltanto un mezzo ausiliario e un'ulteriore estensione di questo comportamento. Il nostro gioco linguistico è un'estensione del comportamento primitivo. (Infatti il nostro *gioco linguistico* è comportamento.) (Istinto.)». Cit. anche in Säätelä [2002], p.54.

¹³⁴ Cfr. OFP, I, §916: «Ma che cosa vuol dire qui la parola “primitivo”? Senza dubbio che questo modo di comportarsi è *prelinguistico*: che *su di esso* si basa il gioco linguistico, che esso è il prototipo di un modo di pensare e non il risultato del pensare». Cit. in Säätelä [2002], p.54.

¹³⁵ Cfr. RF, II, xi, p.285: «A queste parole mi venne in mente quel tale”. – Qual è la reazione primitiva con cui incomincia questo gioco linguistico? – la reazione che poi può essere tradotta in queste parole? Come avviene che gli uomini usino queste parole? La reazione primitiva potrebbe essere uno sguardo, un gesto, ma anche una parola».

¹³⁶ LC, II, §10, p.71.

¹³⁷ Cfr. Säätelä [2002], p.50.

Wittgenstein abbia considerato. Sulla scorta dell'analogia con le reazioni primitive ed il loro ruolo nella formazione e nell'impiego del linguaggio sembra potersi affermare che anche la produzione artistica, la fruizione e l'apprezzamento critico sorgano da forme di reazioni primitive. È lo stesso Wittgenstein a corroborare questa intuizione nelle lezioni:

Come si esprime il nostro gradimento di qualche cosa? È solo ciò che diciamo, oppure le interiezioni che usiamo o le smorfie che facciamo? No, ovviamente. È, spesso, quanto frequentemente io leggo qualche cosa o quanto frequentemente indosso un vestito. Forse, non direi neppure "È bello", ma lo indosserei spesso e lo guarderei [*nella variante di Rhees*: Se mi piace un abito, potrei comprarlo o indossarlo spesso – senza esclamazioni o senza fare smorfie]. Supponi che noi costruiamo delle case e diamo alle porte e alle finestre certe dimensioni. Forse che il fatto di *gradire* queste dimensioni necessariamente si mostra in qualche cosa che diciamo? Quel che ci piace si mostra necessariamente in un'espressione di gradimento? Per esempio supponi che i nostri bambini disegnano delle finestre e che quando le disegnano in modo sbagliato noi li puniamo. Oppure, qualcuno costruisce un certo tipo di casa, e noi ci rifiutiamo di viverci o scappiamo via.¹³⁸

Quelle appena esposte sono tutte reazioni estetiche e ciò che salta agli occhi è innanzitutto che Wittgenstein è impegnato a smarcarle dall'obbligatorietà dell'approvazione linguistica interiettiva ("Bello!") per mostrarne la grande varietà nei termini delle azioni che vengono compiute (leggere, indossare, guardare, comprare, punire, scappare). Presentarle in questo modo permette di liberarle da un equivoco che i precedenti esempi – che ponevano l'esclamazione "bello" su un piano logicamente equivalente al dire "Ah!", sorridere o massaggiarsi lo stomaco – possono ingenerare, ovvero che l'appello al comportamento primitivo e istintivo proposto dal modello di sostituzione/affinamento si fondi una spiegazione naturalistica in cui sia le pratiche linguistiche che quelle estetiche, in altre parole, trovino un fondamento biologico-naturalistico. Oltre ad essere estranea all'intera speculazione di Wittgenstein (visto il ruolo e le prospettive che egli assegna all'impresa scientifica di cui si è discusso corvivamente in precedenza), la possibilità di «una scienza dell'Estetica» è apertamente osteggiata nelle lezioni ed è additata come un fraintendimento «quasi troppo ridicolo per parlarne». È pur vero che Wittgenstein di tanto in tanto parla delle reazioni primitive in senso naturale (biologico)¹³⁹ il che ha portato alcuni interpreti ad una lettura

¹³⁸ *LC*, II, §§6-7, pp.69-70.

¹³⁹ Ad esempio *OFP*, II, §689: «L'istinto è la prima cosa, il ragionamento la seconda. Le ragioni esistono soltanto all'interno di un gioco linguistico». Cfr. anche *OFP*, I, §47, pp.22-3. *DC*, §475, pp.76-7: «Qui voglio considerare l'uomo come un animale; come un essere primitivo a cui si fa credito bensì dell'istinto, ma non della facoltà di ragionamento. Come un essere in uno stato primitivo. Di una logica

naturalistica di alcune delle nozioni chiave della sua filosofia¹⁴⁰, e, dal punto di vista estetico, sembra possibile ascrivere a tali comportamenti la tendenza naturale di reagire ai suoni (sentire e seguire il ritmo, per esempio) o ai colori (se l'apparato visivo umano non fosse com'è, avrebbero ben poco senso i dipinti per come li conosciamo). Tali reazioni primitive pertengono a quei «fatti molto generali della natura» (*RF*, II, xii), a quel «che di animale» (*DC*, §359) dell'essere umano, e, in quanto tali, non possono essere oggetto di istruzione o di convenzione. Hertzberg¹⁴¹ chiama quest'uso della nozione di “reazione primitiva” in correlazione alla costituzione degli istinti e della natura dell'uomo, *antropologico*, e aggiunge però che, per Wittgenstein, non svolge alcun ruolo esplicativo all'interno del programma offerto dalla sua filosofia. Wittgenstein, in altre parole, non è impegnato in alcun tentativo riduzionistico che fondi il linguaggio o il complesso delle attività estetiche nella biologia, né è interessato a definire una gerarchia delle reazioni primitive (estetiche e non) che definisca una serie dal naturale al convenzionale.¹⁴² Il senso dell'appello alle reazioni primitive appare più chiaro se letto in controluce ad un passo molto commentato delle *Ricerche Filosofiche*:

Se la formazione dei concetti può essere spiegata ricorrendo a fatti naturali, allora, invece che alla grammatica, non dovremmo interessarci a ciò che, in natura, sta alla sua base? – Certamente ci interessa anche la corrispondenza dei concetti con fatti molto generali della natura. (Tali che per lo più non ci sorprendono a causa della loro generalità.) Ma il nostro interesse non ricade su queste possibili cause della formazione dei concetti; noi non facciamo scienza naturale, e neanche facciamo storia naturale, – perché, per i nostri scopi, una storia naturale potremmo anche inventarla. Non dico: Se questi e questi altri fatti della naturali fossero diversi da quelli che sono gli uomini avrebbero concetti diversi (nel senso di un'ipotesi). Ma: Chi crede che certi concetti siano senz'altro quelli giusti e che colui che ne possedesse altri non si renderebbe conto di quello di cui ci rendiamo conto noi, – potrebbe immaginare certi fatti generalissimi della natura in modo diverso da quello in cui noi siamo soliti immaginarli; e formazioni di concetti diverse da quelle abituali gli diventerebbero comprensibili.¹⁴³

che sia sufficiente per un mezzo di comunicazione primitivo non dobbiamo vergognarci. Il linguaggio non è venuto fuori da un ragionamento».

¹⁴⁰ L'esempio più rappresentativo è Hunter [1968]. Cfr. Andronico [1998], pp.76-9.

¹⁴¹ Hertzberg [1992], p.26, cit. in Säätelä [2002], p.57.

¹⁴² Cfr. *OFP*, I, §48, p.23: «Ma io non sto dicendo: Se i fatti della natura stessero diversamente, avremmo concetti diversi. Questa è un'ipotesi. Un'ipotesi che non saprei come impiegare né mi interessa saperlo».

¹⁴³ *RF*, II, xii, p.299. Schulte [2004b] appunta la propria attenzione sullo specifico termine adoperato in *RF* (*Naturgeschichte*), confermando che, se in tedesco il suo significato corrisponde grosso modo alla conoscenza di fatti biologici, questo non è certo il senso che si può ritrovare nell'opera di Wittgenstein che va piuttosto ricollegato alla nozione di *Übersicht* e all'invenzione di casi intermedi, un espediente che permette di mitigare il senso di incomprendimento di fronte a pratiche e a comportamenti che appaiono incongrui (sull'uso tedesco di *Naturgeschichte* si veda anche Andronico [1998], pp.82-3, nota 104). Schulte paragona questa situazione proprio all'opera d'arte e ai giudizi estetici discordanti che può

Gli scritti di Wittgenstein sono costellati da narrazioni fittizie che intimano il lettore di immaginare tribù con bizzarri sistemi di misurazione e di compravendita, leoni parlanti, persone con sensazioni cromatiche diverse, rituali di pulci e così via ed anche nelle *Lezioni* (I, §6) questo stratagemma fa la sua parte quando egli si riferisce a marziani in forma di sfere e con bastoni sporgenti e a popolazioni remote che usano la bocca solo per respirare e fare musica e le orecchie per il linguaggio. Il loro uso insistito è inteso essere chiarificatore di alcuni punti grammaticali relativi alla comprensione e all'uso del linguaggio e delle attività estetiche, ed è ciò che, per Hertzberg, caratterizza il senso *logico* del rimando alle reazioni primitive: «The point here is to see that something is a foundation, a beginning, and not to seek for any more basic justification or explanation for it»¹⁴⁴. La distinzione tra questi due sensi di “reazione primitiva” permette di

suscitare, per cui se a fronte di ulteriori descrizioni e ragioni non si riesce a far «“vedere quel che voi vedete”, allora [...] la discussione si deve considerare giunta “al termine”» (*LM*, p.126 cit. in Schulte [2004b], p.194). Più in generale il passo è stato largamente commentato soprattutto per dare una fisionomia all'anti-fondazionalismo e dell'eventuale relativismo (di cui si è detto *supra*) di Wittgenstein, il cui naturalismo trova nell'autonomia e nell'irriducibilità della normatività delle forme di vita uno dei suoi elementi più caratteristici. Tale naturalismo è stato etichettato in molti modi: linguistico (Pears [1971], p.35, 172) e, in senso lato, disposizionale (Pears [1995], p.419), profondamente convenzionale (Cavell [1979], p.111, 277), “humiano” (Kripke [1982], Strawson [1985], Pears [1987], [1995]), non deterministico (Andronico [1998], pp.249- che sfrutta Putnam [1992], pp.168-79 e Hertzberg [1992]), prassiologico (Voltolini [1999] che pure si rifà a Putnam [1992]). Ovviamente oggetto del contendere riguarda il modo di comportarsi comune agli uomini: se esso sia in ultima analisi dipendente da una forma di vita umana, in qualche senso, strutturale e costitutiva che garantisce infine la possibilità della comunicazione e della comprensione tra le culture a cui le comunità umane hanno dato vita (e che ammette variazioni dei giochi linguistici esclusivamente in certi limiti (Conway [1989])) o se i giudizi sulla correttezza linguistica che lo caratterizzano si fondano in ultimo sulle propensioni naturali ad usare le parole in un certo modo (McGinn [1984], p.84, cit. in Andronico [1998], p.244) o che tale concordanza si basi su fatti biologici (Hunter [1969]) oppure che sia semplicemente «a fact of human nature that given a similar training people react in similar ways» (Fogelin [1976], p.143, cit. in Voltolini [1999], nota 38) o, all'opposto, che tale uniformità di comportamenti vada chiarita ponendo enfasi su qualcosa di esterno alla natura umana da cui si può far dipendere tale accordo, come le relazioni complessive con la comunità linguistica di appartenenza (Kripke [1982]). La questione relativa alla natura umana assume una particolare rilevanza poiché Wittgenstein stesso allude ad una sorta di differenza tra prima e seconda natura (cfr. *OFP*, II, §678, p.496: «Noi siamo abituati a una determinata classificazione delle cose. Insieme alla lingua, o alle lingue, è divenuta per noi una seconda natura». Cfr. anche §§14-9, 23-4), sebbene, a giudicare da *RF*, §25, questa distinzione non sia elaborata nel modo più intuitivo, raggruppando intenzionalmente nella «nostra storia naturale» attività di prima natura (camminare, mangiare, bere – ed aggiunge significativamente – giocare) con quelle di seconda (comandare, interrogare, raccontare, chiacchierare) – nonostante ammetta implicitamente che la differenza riguardi innanzitutto il linguaggio. Anche questo insieme di idee fa parte, come è noto, del lascito wittgensteiniano presente nella filosofia di John McDowell che teorizza una concezione di una seconda natura, distaccata dalla prima – condivisa per certi versi con gli animali, da cui dipende quella classificazione delle cose a cui allude Wittgenstein e che è appresa con l'educazione e la formazione culturale in senso ampio e che trasfigura in mondo l'ambiente naturale condiviso con gli animali (McDowell [1994]). Tuttavia Wittgenstein sembra molto lontano dall'idea che la differenza tra prima e seconda natura vada spiegata nei termini di natura animale vs natura umana, ma è portato a considerare la natura umana nella sua unità complessiva e per illustrarla si serve spesso di analogie con il mondo animale (cfr. per esempio *RF*, §647, p.217: «Qual è l'espressione naturale di un'intenzione? – Guarda un gatto mentre si avvicina strisciando a un uccello; o una bestia, mentre vuole fuggire»). Ampio spazio a queste tematiche è dedicato da Andronico [1998], Voltolini [1999], Tripodi [2009].

¹⁴⁴ Hertzberg [1992], p.26, cit. in Säätelä [2002], p.58. Hertzberg [1998] mette a confronto con finezza le reazioni di dolore e rabbia come reazioni primitive per scongiurare «the temptation to assimilate all appeals to this notion to the explanation of abilities» (p.42). La questione delle reazioni primitive è

emendare di una certa crudezza il modello sostituzione/raffinamento che sembra ammettere che la reazione a qualcosa (come il dolore) fornisca direttamente il concetto relativo (di dolore), invece che lo schema di comportamento in grado di far posto allo sviluppo di un linguaggio di (quella) sensazione. Il pianto (di dolore) non è quindi il prototipo del concetto di dolore, quanto il prototipo dell'espressione linguistica del dolore: padroneggiare un linguaggio di sensazione significa certamente possederne il concetto relativo, ma ciò che viene affinato o esteso è la sua espressione da una forma non-linguistica ad una linguistica. In altre parole, è il contesto più ampio del gioco linguistico a fornire la cornice entro cui è possibile innanzitutto identificare e comprendere le reazioni di cui si sta parlando e "primitivo" contraddistingue le reazioni relative a *quel* gioco linguistico, già considerato a suo proprio titolo. È all'interno del gioco linguistico che è possibile riscontrare nelle reazioni e nei comportamenti primitivi i *criteri di giudizio* con cui si può sancire se certi comportamenti e reazioni naturali sono primitivi, in senso antropologico. Ciò in cui è impegnato Wittgenstein quindi – anche in estetica – non è una spiegazione della formazione dei concetti (come quello di bellezza), quanto la descrizione delle circostanze in cui un gioco linguistico assume il senso che gli è attribuito¹⁴⁵. Specificato questo, ecco come Wittgenstein presenta le reazioni estetiche nelle lezioni del 1938:

Disegni una porta e la guardi, e dici "Più alta, più alta, più alta... oh, adesso va bene" [*variante di Rhees*: "... così grazie a Dio"]. (Gesto). Che cos'è? È un'espressione di soddisfazione? Forse, la cosa più importante in rapporto con l'estetica è ciò che si può chiamare reazione estetica, ad esempio, insoddisfazione, disgusto, disagio. L'espressione di insoddisfazione non è la stessa dell'espressione di disagio. L'espressione d'insoddisfazione è "Falla più alta... troppo bassa!... facci qualche cosa".¹⁴⁶

Wittgenstein intravede una confusione che il linguaggio dell'estetica sembra suggerire, ovvero che «un'espressione di insoddisfazione [sia] qualcosa di simile a un'espressione di disagio *più* il sapere la causa del disagio e chiedere di rimuoverla» (§11) e ciò sembra implicare che rimossa la causa anche l'insoddisfazione viene eliminata. È la nozione di causa, qui, a fare uno scherzo, poiché legittima una forma di

tuttavia decisamente più articolata di quanto sia possibile discutere qui e riguarda come visto la controversa relazione (logica e interna o causale ed esterna?) tra la natura umana e la formazione dei concetti: per una discussione approfondita cfr. Hertzberg [2011].

¹⁴⁵ Cfr. Säätelä [2002], p.58. Per le critiche al modello sostituzione/affinamento nei termini presentati da Malcolm [1986] si vedano Winch [1993], Knott [2007], Hertzberg [2011].

¹⁴⁶ *LC*, II, §§9-10, pp.70-1.

quella “logica del doppio”¹⁴⁷ che Wittgenstein prende in considerazione già nel *Libro Marrone* di fronte al disegno di un viso:

È come se potessimo dire: “Questo volto ha un’espressione particolare: e precisamente questa” (indicando qualcosa). Ma se io dovessi qui indicare qualcosa, ciò che indicherei dovrebbe essere il disegno che sto guardando. (Per così dire, noi siamo vittime di un’illusione ottica, che, per una sorta di riflessione, ci fa pensare che vi siano due oggetti là dove ve n’è solo uno. L’illusione è confortata dall’uso del verbo “avere” nell’espressione: “Questo volto *ha* un’espressione particolare”. Le cose si presentano altrimenti quando invece diciamo: “Questo è un volto peculiare”. Ciò che una cosa è, è per noi legato ad essa; ciò che una cosa *ha* può separarsi da essa.)¹⁴⁸

Riferirsi alla causa dell’insoddisfazione, dire che l’insoddisfazione *ha* una causa può lasciare intendere che si possa sensatamente parlare quello che si potrebbe qualificare come il linguaggio della causa, dando cittadinanza a previsioni, congetture e ipotesi riguardanti un supposto oggetto interno che ne è alla radice e che è su quello che bisogna agire per eliminare l’insoddisfazione. D’altronde, come gli rammenta uno studente, «far la porta più alta elimina la tua insoddisfazione», ma questo per Wittgenstein è «un modo infelice di esprimersi [...] perché presuppone “elimina”»¹⁴⁹:

Ma quando in realtà dico “Troppo alta!”, “Troppo alta!” in questo caso non è una congettura. Si può paragonare “Troppo alta!” con “Penso di aver mangiato troppi pomodori, oggi”? [...] La cosa importante è che io dica “Troppo alta!”. È una reazione analoga al mio ritrarre la mano da un piatto che scotta – il che può anche non alleviare il mio disagio. La reazione specifica a questo disagio è dire “Troppo alta!” o qualche cosa di analogo.¹⁵⁰

Come è stato notato, l’analogia con il ritrarre la mano scottata è parzialmente fuorviante poiché modella la reazione estetica sullo schema della coppia stimolo-risposta propria dei riflessi ordinari e può quindi far credere che Wittgenstein stia proponendo un resoconto emotivistico dell’intera materia, in cui le reazioni estetiche figurerebbero semplicemente come espressione di atteggiamenti non-cognitivi¹⁵¹. Probabilmente il riferimento al riflesso serve a Wittgenstein a sottolineare che la reazione è immediata

¹⁴⁷ Gargani [2004], p.435.

¹⁴⁸ *LBM*, p.207.

¹⁴⁹ *LC*, II, §13, p.71.

¹⁵⁰ *LC*, II, §§14-5, p.72.

¹⁵¹ Säätelä [2002], p.60. Anche Shiner [1974] sembra propendere in più luoghi per questa lettura dell’estetica di Wittgenstein.

(nel senso che può accadere che si ritragga la mano prima ancora che ci si renda conto che il piatto scotta) e difficile o impossibile da reprimere (nel senso che non richiede iniziativa o ragionamento da parte dell'attore)¹⁵² e tutto questo ammette un trattamento in termini di un linguaggio causalistico. Ma a Wittgenstein non interessano le cause di queste reazioni, quanto i loro oggetti:

Dire "Provo disagio e conosco la causa" è del tutto fuorviante perché "conoscere la causa" significa di solito qualcosa di molto diverso. Quanto fuorviante sia, dipende dal fatto se, quando dici "Conosco la causa", tu intenda così fornire una spiegazione o meno. "Provo disagio e conosco la causa" fa sembrare come se ci fossero due processi mentali, in me: disagio e sapere la causa. In questi casi, la parola "causa" non è quasi mai usata. Si usa "perché?" e "poiché [*because*]", ma non "causa" [*nella variante di Rhees: Perché sei disgustato? Perché è troppo alta*]. Si ha qui un tipo di disagio che possiamo chiamare "indirizzato [*directed*]", per esempio, se ho paura di te, il mio disagio è indirizzato. Dire "conosco la causa" richiama alla mente il caso della statistica o l'individuazione di un meccanismo. Se dico "Conosco la causa", sembra come se io avessi analizzato le sensazioni (come analizzo la sensazione di sentire la mia voce e, nello stesso tempo, di fregarmi le mani) ciò che, naturalmente, non ho fatto.¹⁵³

La "logica del doppio" è ciò che viene indotto dal discorso causalistico, dal fatto che si cooptino termini tipici di quell'ambito di linguaggio ("perché", "poiché", ecc.) – o meglio, che quegli stessi termini svolgano in questo gioco linguistico un compito del tutto diverso. Questo riconsegna una concezione del mentale distorta che porta a fraintendere l'intera disciplina, per esempio, avvalorando il fraintendimento che sia suscettibile di indagine scientifica. L'insoddisfazione, il disagio estetico sono indirizzate ai loro oggetti, non si riducono ad una vaga sensazione generale (come l'acidità di stomaco che si può ipotizzare derivi dai troppi pomodori). Ecco che l'analogia con il piatto che scotta perde terreno, perché, in quanto riflesso, non è indirizzata a nulla, mentre è essenziale per una reazione estetica genuina che sia diretta verso qualcosa (la porta):

Il disagio estetico ha un "perché?", non una "causa". L'espressione di disagio assume la forma di una critica e non di "La mia mente non è in riposo", o qualche cosa di simile. Potrebbe assumere la forma di guardare un quadro e dire "Che cosa c'è di sbagliato?"¹⁵⁴

¹⁵² Un punto simile in altro contesto è in Hertzberg [1998], p.43.

¹⁵³ *LC*, II, §§16-7, p.72.

¹⁵⁴ *LC*, II, §19, p.73.

La “fenomenologia del disagio estetico”, si potrebbe dire, prende tipicamente la forma di *dire* qualcosa, di formulare una critica, non di riferirsi ad una sensazione interiore: è dire “Troppo alta!” (rivolti alla porta) la reazione estetica genuina, «la reazione specifica a questo disagio». Questo, per Wittgenstein, è un risultato importante: affermare che il sentimento è indirizzato infatti significa fornire «una spiegazione *grammaticale*» (§18), dal momento che l’analogia con il discorso causale sembra irresistibile («Se pensiamo al disagio – causa, sofferenza – causa di sofferenza naturalmente si suggerisce da sé. La causa, nel senso dell’oggetto cui è indirizzata, è anche la causa in altri sensi»).¹⁵⁵

È proprio dal fatto che la perplessità estetica prenda la forma di una reazione verbale – anzi, che la reazione estetica sia eminentemente il dire qualcosa – a ispirare il parallelo con il linguaggio di sensazione (come il dolore) cui si accennava in precedenza. In realtà, è lo stesso Wittgenstein che lo suggerisce:

Cfr. “Perché dico ‘Più alto!’?” con “Perché dico ‘Ho un dolore?’”. [nella versione di Rhees: Qui “spiegazione” è sullo stesso livello di un’espressione orale [*utterance*] – dove l’espressione (quando dici di aver dolore, per esempio) è l’unico criterio. La spiegazione qui è come un’espressione orale fornita da un’altra persona – come insegnargli a piangere. (Questo toglie ogni carattere di sorpresa al fatto che in una spiegazione la cosa importante è che essa sia accettata. Ci sono espressioni orali che corrispondono a queste spiegazioni, così come ce ne sono che hanno l’aspetto di asserzioni).]¹⁵⁶

Il linguaggio del dolore (“Fa male!”) è connesso con la reazione primitiva e naturale del dolore e ne prende il posto: «un bambino si fa male e grida; gli adulti gli parlano e gli insegnano esclamazioni e, più tardi, proposizioni. Insegnano al bambino un nuovo comportamento del dolore» (*RF*, §244). Similmente le reazioni estetiche sono esclamazioni, ammissioni (*Äusserungen*) – paragonabili a “Fa male!” – e in quanto “spiegazioni” sono «come un’espressione orale fornita da un’altra persona» che sta imparando un “nuovo comportamento estetico”¹⁵⁷. Questa spiegazione può prendere la forma di un’esclamazione o avere l’aspetto di un’asserzione, ma «la cosa importante è

¹⁵⁵ *LC*, II, §§20-1, p.73.

¹⁵⁶ *LC*, II, §40, p.79.

¹⁵⁷ Säätelä [2002], p.63, nota 31 sottolinea acutamente una discrepanza tra il punto posto dalle lezioni e quello delle *Ricerche*: nelle *Lezioni* infatti Wittgenstein si serve del piangere come esempio del comportamento di dolore *appreso*, il che rende il ragionamento confuso dal momento che il pianto è l’esemplificazione quasi paradigmatica dell’espressione di dolore primitiva e prelinguistica, laddove è certamente più facile vedere, come nelle *Ricerche*, le esclamazioni e le parole come un nuovo comportamento del dolore. Si può concordare con lui nel ritenere che questa asimmetria sia ascrivibile – come quella relativa al piatto che scotta – al contesto estemporaneo e informale delle lezioni.

che essa sia accettata»: accettarla significa che essa vale direttamente come una spiegazione – è garantita dai suoi «particolari criteri della *veridicità*»¹⁵⁸ – e non abbisogna di ulteriori verifiche o esami (ed è proprio questo aspetto che la differenzia dalla spiegazione causale). La spiegazione a “Più alto!” è quindi sullo stesso livello di un’espressione orale, dal momento che “Più alto!” è un’ammissione di insoddisfazione in modo non dissimile da come “Fa male!” funziona come un’espressione di dolore – e non come una descrizione di uno stato interno di cui si è presa visione. Non che senza alcun comportamento o espressione tipici del dolore non si possa provare dolore, tuttavia «quando vedo qualcuno torcersi dal dolore per cause evidenti, non penso: quello che prova mi è nascosto»¹⁵⁹: l’espressione del dolore è quindi sia sintomo che criterio del dolore. Allo stesso modo, affermare “Più in alto!” non costituisce solamente la reazione alla particolare insoddisfazione estetica relativa alla porta, ma ne è anche il criterio. Naturalmente tale reazione non necessita di prendere la forma di un’esclamazione verbale, ma può essere un gesto, un sbuffo, una smorfia:

Parole come “pomposo” e “imponente” potrebbero essere espresse da facce. Così facendo, le nostre descrizioni sarebbero molto più flessibili e varie di quanto siano se espresse con aggettivi. Dire di un brano di Schubert che è melanconico, è come dargli una faccia (non esprimo approvazione o dissenso). Potrei usare gesti o [Rhees] danzare. Di fatto, se si vuole essere esatti, usiamo un gesto o un’espressione della faccia.¹⁶⁰

Naturalmente si potrebbe anche rimanere in silenzio (che tuttavia assumerebbe significati differenti a seconda del contesto e delle espressioni del volto che lo accompagnano) oppure fingere o anche semplicemente non far trapelare nessuna reazione: tuttavia, come ricorda Säätelä, il sentimento di disagio rispetto alla porta – anche se inespresso – è internamente connesso con quanto si sarebbe pronti a fare, a dire, ad accettare come descrizione della situazione.

Tirando le fila dell’intricata matassa osservata finora: il punto grammaticale delle lezioni è duplice. Da una parte Wittgenstein intende mettere fuori gioco il linguaggio causa-effetto dai problemi estetici, nonostante la tentazione irresistibile di parlare di “cause” per rispondere ai “perché” estetici («È giusto chiedere “Non possiamo eliminare questa analogia?”. Ebbene non possiamo.»)¹⁶¹, dal momento che è proprio questo ad innescare la “logica del doppio” che spinge ad una distorta visione del

¹⁵⁸ *RF*, II, xi, p.291.

¹⁵⁹ *RF*, II, xi, p.292.

¹⁶⁰ *LC*, I, §10, p.56.

¹⁶¹ *LC*, II, §20, p.73.

mentale: pensare la reazione estetica come un peculiare stato psicologico o fisiologico soggettivo che può trovare sollievo da un opportuno aggiustamento equivale a ipotizzare che l'abbuffata di pomodori sia l'origine del mal di stomaco, a cui si deve provvedere con un opportuno medicinale. Invece, «i quesiti estetici non hanno niente a che fare con gli esperimenti psicologici, si risponde ad essi in modo totalmente diverso»,¹⁶² né peraltro hanno a che fare con un elemento psicologico sotteso a tutti i casi in cui sorgono. A tal proposito, Wittgenstein prende esplicitamente in esame il tema del piacere ed attira l'attenzione sul fatto che è ben difficile trovare anche solo una riga a riguardo della gradevolezza (*agreeableness*) studiando le leggi dell'armonia su un manuale, «la psicologia si ritira»¹⁶³. È ancora una fuorviante analogia con il discorso causale che vuole identificare il bello con il piacevole: ammirare una rappresentazione di *Re Lear* non dimostra certo che si tratti di un'esperienza gradevole, e se anche lo fosse «questa circostanza “sarebbe la cosa di minor conto, l'ultima cosa da dire sul *Re Lear*”». ¹⁶⁴ Non si risponde ai quesiti estetici, come visto, elencando una serie di sintomi, né, tantomeno, servendosi della «statistica su come reagisce la gente»: ¹⁶⁵

Fornire una causa non rimuove l'enigma estetico (*the aesthetic puzzle*) che si prova quando ci si chiede che rende bella una cosa. [...] Il tipo di esperimenti che conduciamo per scoprire che cosa piace o meno alla gente non è estetica. Se lo fosse, allora si potrebbe dire che l'estetica è una questione di gusti (*a matter of taste*). In estetica la domanda non è “Ti piace?” ma “Perché ti piace?”. Non appena arriviamo al punto in cui è una questione di gusti, non è più estetica. ¹⁶⁶

Trattare l'estetica alla stregua di una questione di gusti significa svuotarla di ogni significato, equivocarla del tutto, ridurla alla mera risposta personale nel senso di chi ama un alimento e chi no («Suppongo che dovrebbe includere quale tipo di caffè ha un buon sapore») ¹⁶⁷ – una situazione di cui Wittgenstein intravede le secche e la vuotezza nella discussione tra Lewy e la sua affittacamere di cui si è detto. Sicuramente «la

¹⁶² *LC*, II, §36, pp.77-8.

¹⁶³ *AWL*, I, §32, p.35.

¹⁶⁴ *LM*, p.125. Cfr. *AWL*, I, §32, p.35. Tra gli interpreti c'è però chi vede Wittgenstein ragionare sostanzialmente in continuità con il solco tracciato dall'empirismo di Hume (cfr. Stecker [1981]). Cometti [2013] mostra come il punto di vista humiano e quello wittgensteiniano in materia sia invece ben distinto. Cfr. Arielli [2012], p.82, nota 28.

¹⁶⁵ *LC*, III, §11, p.83.

¹⁶⁶ *AWL*, I, §34, p.38.

¹⁶⁷ *LC*, II, §2, p.68. Il punto è espresso in maniera leggermente fuorviante: infatti è certamente possibile pensare che l'estetica possa includere quale vino o quale caffè ha un buon sapore. Com'è noto le dispute sulla degustazione (del vino così come del caffè) hanno una loro razionalità e la loro discussione è altamente disciplinata tanto svilupparsi in una vera e propria *expertise*. Per una difesa della degustazione come esperienza estetica genuina, si rimanda a Tomasi [2010].

discussione estetica è qualcosa che procede all'interno della sfera di ciò che piace e di ciò che non piace»,¹⁶⁸ nel senso che, sebbene l'ambito dell'espressione del piacere sensoriale (ad esempio per un buon cibo) sia del tutto diverso dall'ambito dell'arte, è comunque possibile «connetterli con casi intermedi»¹⁶⁹. Tuttavia la disputa estetica «procede prima che sorga qualunque questione di gusto».¹⁷⁰

Queste considerazioni conducono all'altro lato della nota grammaticale dell'affermare che il sentimento estetico è indirizzato, ovvero che occorre concentrarsi «sulla situazione enormemente complicata in cui l'espressione estetica è importante», mentre le parole che si dicono hanno «per lo più un ruolo trascurabile»: insomma, «non partiamo da certe parole, ma da certe occasioni o attività».¹⁷¹ Infatti, partendo dal linguaggio, come visto, si rischia di incorrere nella duplicazione (il disagio *e* la sua causa interna) e nella semplice contrapposizione di opinioni la cui forma soggetto-predicato è corretta (“Questo è grazioso” vs “Questo è orrendo”) ma alla fine ingannevole dal momento che riconsegna un'immagine dell'estetica del tutto depauperata, sterile e generica – nel senso già citato del *Libro Blu* – invece che «una famiglia immensamente complicata di casi»¹⁷² tra loro interconnessi. Ciò che importa, in estetica, è l'oggetto della reazione, che ciò che la suscita è posto nel dominio pubblico e condivisibile: è per questo che rispetto alle espressioni di dolore le reazioni estetiche prendono una forma più “oggettiva”, perché sono rivolte all'oggetto di interesse estetico e non alle sensazioni e alle emozioni del sofferente.¹⁷³ È proprio questo aspetto indirizzato della reazione estetica a legare assieme il senso antropologico e logico della sua primitività distinti in precedenza: il fatto che una reazione sia naturale nel senso di prelinguistica non la rende di per sé stesso immediatamente *comprensibile*; per vederla come reazione estetica primitiva, in senso antropologico, occorre il contesto di attività (*Umgebung*) fornito dal gioco linguistico, che nel caso in specie connette tale reazione alla presenza di un oggetto. Anche laddove le reazioni non fossero in se stesse linguistiche è solo il loro essere intimamente intessute con il gioco linguistico e i dintorni dell'agire pertinenti che le rende possibili: se la reazione non fosse indirizzata ad un oggetto, non si sarebbe neppure in grado di identificare quel comportamento come una reazione. Non vi sono, quindi, reazioni estetiche *sui generis* che connotano l'“esperienza estetica” (che sarebbe un altro modo per reintrodurre il modello causale,

¹⁶⁸ AWL, I, §34, p.38.

¹⁶⁹ LC, II, §§3-4, pp.68-9.

¹⁷⁰ AWL, I, §34, p.38.

¹⁷¹ LC, I, §§5-6, pp.53-4.

¹⁷² LC, I, §32, p.65, trad. modificata.

¹⁷³ Cfr. Schroeder [1993], p.267, cit. in Säätelä [2002], pp.62-3.

per cui in assenza di *quella* reazione o di *quello* stato cerebrale non si starebbe vivendo una simile “esperienza”),¹⁷⁴ né il fatto che queste reazioni prendano forma principalmente come espressioni verbali non le rende per questo meno naturali delle reazioni prelinguistiche. In alcune note tarde, Wittgenstein scrive a proposito delle parole che si scambiano gli innamorati che sono “cariche” di sentimento:

e non sono certo sostituibili – come le espressioni tecniche – con altri suoni qualsiasi sulla base di una convenzione. Non è forse perché sono *gesti*? Un gesto non deve necessariamente essere innato; è inculcato, ma anche *assimilato*. [...] Infatti tratti caratteristici dell’assimilazione sono proprio il fatto che io voglio usare *questa* parola e che preferisco non impiegarne nessuna piuttosto che una che mi è stata imposta, e reazioni simili.¹⁷⁵

Questo significa che si danno reazioni primitive anche in seguito all’apprendimento del linguaggio, non solo prima di esso: comprendere l’“atmosfera” di una parola, per stare a un testo dello stesso giro di anni¹⁷⁶, sentirla carica di espressione sono reazioni possibili non perché si verifichi una speciale esperienza accompagnatoria o per qualche causa esterna:

“Addio!” “Tutto un mondo di dolore sta in queste parole”. Come *può* stare in esse? – Vi è connesso. Le parole sono come la ghianda da cui può crescere una *quercia*.¹⁷⁷

Sentire il dolore in una parola è connesso essenzialmente e intimamente all’uso del linguaggio, non solo perché è necessario conoscere l’italiano standard per capire che cosa significa, ma anche perché si parte da certe attività e da certe occasioni, da un contesto di relazioni linguistiche che pervade e intesse le circostanze e i dintorni dell’agire. Si confronti questo caso con quello di una lingua creata a tavolino:

Esperanto. Il senso di ribrezzo, quando pronunciamo una parola *inventata* con desinenze inventate. La parola è fredda, non ha associazioni e gioca però al “linguaggio”. Un sistema di segni che venisse soltanto scritto non ci farebbe altrettanto ribrezzo.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Già Coleman, nel primo esame critico dedicato alle *Lezioni* ([1968], p.265) sottolinea questo aspetto: «“Aesthetic experience” is not the name of a peculiar feeling because it is not the name of a feeling at all». Cfr. Säätelä [2002], p.67.

¹⁷⁵ *US*, I, §712, p.112 (1948/49).

¹⁷⁶ *US*, I, §726, p.114 (1948/49).

¹⁷⁷ *PD*, p.103 (1946).

¹⁷⁸ *PD*, p.103 (1946).

Di fronte alla familiarità, alla fisionomia, al ritmo, alla gestualità del linguaggio, in una parola, alla sua organicità, una lingua inventata è avvertita immediatamente come del tutto scollegata dai contesti d'uso, semplicemente veicolare e informazionale, “fredda” nel senso di inespressiva, incapace di far riverberare le emozioni e gli affetti che non trovano traduzione, ma espressione e articolazione nel linguaggio. Queste capacità, comprendere l'atmosfera della parola – ed altre altrettanto importanti – come usare le parole con un significato secondario, vedere l'aspetto, riconoscere il suono proposizionale, sono tratti costitutivi del linguaggio che lo rendono inerentemente legato al resto della vita («Soltanto nel fluire del pensiero e della vita le parole hanno significato»)¹⁷⁹ e sono – come la percezione del ribrezzo nel caso dell'esperanto – non mediate da interpretazioni, da meccanismi interni o da calcoli, ma dirette, immediate. Esse trovano una controparte anche nell'universo estetico, per esempio nel sentire dell'ironia nella musica:¹⁸⁰ sentirla è una reazione estetica primitiva, non dipendente dall'interpretazione o da esperienze concomitanti – o si sente o non si sente (e ciò non significa che non si possa farla sentire a qualcuno attraverso paragoni, ripetizioni, variandola in un certo modo e così via), e tuttavia dipende dall'aver competenza e conoscenza musicale oltre che dal reagire “naturale” ai suoni e al ritmo. È quindi la sostanziale armonia e concordanza delle reazioni e dei giudizi che rende conto di queste capacità estetiche – in modo non dissimile da quello per cui la «comprensione che si raggiunge tramite il linguaggio» (inclusi i suoi tratti “organici”) non dipende soltanto da «una concordanza nelle definizioni» (che si potrebbe dare anche nell'esperanto) ma anche da «una concordanza nei giudizi» (*RF*, §242):

Confronta un concetto con uno stile pittorico: anche il nostro stile pittorico è arbitrario? Possiamo sceglierne uno a nostro piacimento? (Per esempio, lo stile egizio.) Oppure qui si tratta unicamente di bello e di brutto?¹⁸¹

Similmente ai concetti che riposano su quei fatti generalissimi della natura che non li rende del tutto arbitrari (ma non rende nemmeno impossibile immaginarne altri) così anche i concetti estetici non sono completamente arbitrari – il che aggiunge un'ulteriore sfumatura al loro statuto “oggettivo” – ma non per questo è assicurata un'armonia tra giudizi e reazioni estetiche. Certamente l'arbitrarietà (o la non arbitrarietà) degli stili

¹⁷⁹ *Z*, §173, p.38.

¹⁸⁰ Cfr. *PD*, p.108 (1946): «L'ironia nella musica. In Wagner, ad esempio, nei *Maestri Cantori*. Incomparabilmente più profonda nel primo movimento della Nona, nel *Fugato*. Vi è qualcosa, qui, che corrisponde nel discorso all'espressione di una felice ironia». Cfr. Säätelä [2002], p.68.

¹⁸¹ *RF*, II, xii, p.299.

pittorici e dei giudizi estetici è molto diversa dall'arbitrarietà del concetto di "vita umana": in fondo è un punto grammaticale del gioco linguistico estetico che nessuno sia costretto ad accettare un giudizio su un'opera d'arte (e se non si è in grado di convincere un interlocutore, la controversia giunge al termine). Tuttavia, come aggiunge Säätelä il cui filo argomentativo si è fin qui seguito, nessun concetto è garantito da qualcosa di esterno al gioco linguistico, perciò non si può dire che «certi concetti siano senz'altro quelli giusti».¹⁸² Le reazioni estetiche sono possibili – come detto – solo nel contesto del gioco linguistico, e «ciò che appartiene a un gioco linguistico è un'intera cultura» (*LC*, I, §26) in modo particolarmente rilevante e ricco di conseguenze in estetica. Infatti ciò aggiunge un ulteriore aspetto al discorso relativo alla polarità *Kultur/Zivilisation* di cui si è lungamente trattato in precedenza: la scomparsa di una *Kultur*, di una tradizione vivente che permette a ciascuno di esprimersi «nello spirito del tutto», implica la «la scomparsa delle arti», perché sono i suoi stessi giochi linguistici e le sue stesse reazioni a frammentarsi e a frantumare e disgregare l'accordo nei giudizi estetici. Tolta la linfa vitale della *Kultur* alla *große Kunst* ci si ritrova a «tappare con la paglia il vuoto che si è aperto nell'organismo dell'opera d'arte, ma per tranquillizzarsi la coscienza si usa la paglia migliore».¹⁸³

¹⁸² *RF*, II, xii, p.299. Cfr. Säätelä [2002], p.69-70.

¹⁸³ *PD*, p.22 (1930).

III. ESPRESSIONE, INTRANSITIVITÀ, REGOLE

L'analisi grammaticale offerta da Wittgenstein, prevalentemente nella seconda lezione del 1938, a proposito delle reazioni estetiche, ovvero di ciò che è «forse, la cosa più importante in rapporto con l'estetica», permette di mettere in primo piano il contesto, le attività e i dintorni dell'agire a cui le reazioni sono correlate da una parte, e dall'altra squalifica l'assunto psicologista per il quale tali reazioni siano riducibili ad esperienze interne concomitanti che ne sono la causa e a cui il soggetto avrebbe un accesso privilegiato nel proprio privato teatro mentale. Questo motivo – che lega strettamente, ancora una volta, le considerazioni sull'estetica ad alcuni dei principali temi indagati nelle opere “principali” – trova grande rilievo nella quarta lezione. Lì Wittgenstein sottolinea apertamente che se un francese e un inglese affermano rispettivamente nelle loro lingue “Piove”, «non è che accada qualcosa nelle loro menti che è il senso reale di “piove”».¹ L'immagine di cui si è prigionieri in questo caso è una sorta di linguaggio internazionale che si impone irresistibilmente come una specie di «*pensare per immagini*», ma di fatto questo linguaggio per immagini non è in alcun modo un processo che accompagna il pronunciare o l'ascoltare delle parole, né il senso della frase è riconducibile alle parole proferite *più* l'immagine mentale. Poche righe oltre, per corroborare il punto generale su linguaggio e pensiero, Wittgenstein propone questo scambio:

“Guarda una faccia – importante è la sua espressione – non il suo colore, le misure, ecc.”.
“Bene, dàci l'espressione senza faccia”. L'espressione non è un *effetto* della faccia – su di me, o su qualsiasi altro. Non potresti dire che se qualcosa d'altro avesse questo effetto, dovrebbe avere l'espressione di questa faccia. [*nella variante di Smythies: La faccia non è un mezzo per produrre l'espressione*].²

Questo esempio si ricollega direttamente alla trattazione sviluppata in modo molto più dettagliato nel *Libro Marrone*, che si è vista in precedenza: vedere un volto compiaciuto e stupidamente arrogante (magari in un disegno) non significa vedere un insieme di linee a cui si deve aggiungere il compiacimento, la stupidità e l'arroganza, come elementi aggiuntivi ed essenziali che caratterizzano queste linee, nel quadro di una sommatoria di esperienze aggiuntive (linee *più* compiacimento *più* stupidità, ecc.).

¹ LC, IV, §2, p.97.

² LC, IV, §3, p.98.

Piuttosto: si vede la stupida arroganza e il compiacimento *nel* volto, non si vede cioè che il volto ha la proprietà dell'arroganza (così come non si desume dai sintomi la presenza della proprietà "bellezza" in qualcosa). Wittgenstein sta quindi rammentando un'importante distinzione, questa:

l'uso della parola "particolare" può produrre in noi una specie di illusione, illusione prodotta dal doppio uso di questa parola. Da un lato (possiamo dire) essa è usata preliminarmente ad una specificazione, una descrizione, una comparazione; dall'altro lato, essa è usata come espressione di énfasi. Chiameremo: uso transitivo il primo uso, uso intransitivo, il secondo. Così, da una parte dico: "Questo volto mi dà un'impressione particolare che non posso descrivere". Questo enunciato può significare qualcosa come: "Questo volto mi fa una forte impressione". Questi esempi sarebbero forse più efficaci se a "particolare" [*particular*] noi sostituissimo la parola "peculiare" [*peculiar*]. Se dico: "Questo sapone ha un odore peculiare: è quello che usavamo da bambini". La parola "peculiare" può essere usata meramente come introduzione alla comparazione che la segue, come se io dicessi: "Ti dirò quale odore ha questo sapone:...". Se, invece, io dico: "Questo sapone ha un odore *peculiare!*", o: "Ha un odore peculiarissimo", qui "peculiare" sta per un'espressione quale "fuori dell'ordinario", "non comune", "che colpisce".³

Per Wittgenstein è cruciale, in generale, riuscire a tenere separati i due usi qui esemplificati da "particolare" e "peculiare": utilizzare in senso transitivo un termine che in realtà è impiegato in senso intransitivo è parte integrante del processo che fa sorgere le più intricate confusioni filosofiche. Infatti, il «desiderio di generalità» è alimentato dalla supposta possibilità di cercare le essenze specifiche dei fenomeni concentrando l'attenzione su un concetto o su un'espressione in isolamento (in senso intransitivo), dimenticandosi delle circostanze d'uso e del contesto in cui essi trovano impiego (per esempio nel senso transitivo di introdurre un confronto). Come nel caso della definizione di tempo menzionata da Agostino:⁴ finché nessuno glielo chiede egli sa che cosa è il tempo, ma cessa di saperlo non appena gli è richiesta una definizione. L'enigma sorge, in altre parole, non appena il concetto è svincolato dalle circostanze d'uso abituali e allorquando si cade nell'illusione di poterne dare una definizione del tutto libera da quelle circostanze.⁵ Anche la confusione opposta è però carica di conseguenze: sebbene per Wittgenstein sia una tentazione irresistibile intendere in senso transitivo l'espressione della stupidità e del compiacimento di un volto, come se l'espressione di stupidità fosse qualcosa che è possibile sovrapporre o aggiungere ad un

³ *LBM*, p. 202.

⁴ *LBM*, p.37-8

⁵ Cfr. Gargani [1983], p.xxxviii.

volto inerte, questa è una tentazione a cui si deve resistere. Il volto non è un mezzo per produrre espressioni, un volto è espressivo, *ha* un'espressione solo in senso intransitivo:

Il timore – in generale – io non lo congetturo in lui, lo *vedo*. Non è, per me, come inferire da qualcosa di esterno la probabile esistenza di qualcosa di interno; piuttosto è come se il volto umano fosse quasi trasparente, e non lo vedessi in una luce riflessa, ma nella sua luce propria.⁶

L'intransitività è un tratto specifico dell'espressivismo⁷ di Wittgenstein ed è un elemento che gioca un ruolo cruciale non solo all'interno della sua estetica, ma per la sua intera concezione del linguaggio. Tornando a interrogarsi sull'ammissibilità del discorso causalistico relativamente alle opere d'arte, Wittgenstein, dopo aver escluso che vi sia una causa interna (mentale, cerebrale) per la reazione estetica, si volge ora a mettere fuori gioco quelli che, in questo quadro, potrebbero essere confusi con gli effetti delle opere d'arte e delle loro reazioni:

Vi è una tendenza a parlare dell'“effetto di un'opera d'arte” – sensazioni, immagini, ecc. [nella variante di *Smythies*: Significa che se dai a una persona gli effetti ed elimini l'immagine, andrebbe altrettanto bene? Certo, prima vedi il dipinto o pronunzi le parole di una poesia. Una siringa che producesse questi effetti su di te, andrebbe altrettanto bene che il dipinto?]. Viene allora naturale di domandare “Perché ascolti questo minuetto?”, e c'è una tendenza a rispondere “Per ottenere questo particolare effetto”. E il minuetto in se stesso non ha importanza? – il fatto di ascoltare *questo* minuetto: un altro sarebbe andato altrettanto bene?⁸

L'immagine di cui vuole liberarsi Wittgenstein è nuovamente quella dell'oggetto interno: sebbene le reazioni estetiche all'opera invitino quasi naturalmente a concentrarsi sulle proprie sensazioni – come, per esempio, l'essere molto toccati da una rappresentazione teatrale, tanto da sentirsi sconvolti a lungo (e in certi casi rischiare di essere investiti)⁹ – queste sensazioni *non* sono slegate dalla particolare opera a cui si è assistito:

⁶ *OFP*, II, §170, p.368.

⁷ Per una trattazione di questo tema fondamentale si rimanda almeno a Johnston [1993], in particolare cap.4; Schulte [1993], in particolare cap.4; Casati [1997]; Gargani [2008], capp.1-2; sulla rilevanza per l'estetica si veda Arielli [2012], capp.4-6, che si sono tenuti presenti qui.

⁸ *LC*, IV, §2, p.96.

⁹ Cfr. *CR*, p.162 in cui Drury riferisce che Wittgenstein si rammaricava del fatto che l'amico si fosse perso la messa in scena di *Re Lear*: «Non avresti dovuto perdertela; è stata un'esperienza molto toccante. [...] Andando via dal teatro ero così preso da quello che avevo ascoltato che attraversando la strada stavo quasi per essere investito da un taxi».

Puoi suonare una volta un minuetto e ricavarne molto, e suonare lo stesso minuetto un'altra volta e non ricavarne nulla. Ma non ne deriva che ciò che ne ricavi è quindi indipendente dal minuetto.¹⁰

Non sono gli effetti dell'opera in termini emotivi o fisiologici a renderla l'opera che è – altrimenti una sostanza che desse quegli stessi effetti le sarebbe del tutto equivalente o se quegli effetti non occorressero non sarebbe più quell'opera o un'opera *tout court*. È lo stesso Wittgenstein, qui, ad accostare esplicitamente questo tema, e il suo possibile fraintendimento, al linguaggio, all'«errore di pensare che il significato o il pensiero siano solo un accompagnamento della parola, e che la parola non abbia importanza»,¹¹ una questione anch'essa già presente nel *Libro Marrone*:

Ciò che chiamiamo “comprendere un enunciato” è, in molti casi, molto più simile al comprendere un tema musicale di quanto penseremmo. Ma non voglio dire che il comprendere un tema musicale corrisponda all'immagine che noi tendiamo a farci della comprensione di un enunciato; ciò che voglio dire è, piuttosto, che quest'immagine della comprensione è errata, e che il comprendere un enunciato è molto più simile di quanto sembri a prima vista a ciò che nella realtà accade quando noi comprendiamo una melodia. Infatti, comprendere un enunciato, noi diciamo, indica una realtà fuori dell'enunciato. Mentre invece si potrebbe dire: “Comprendere un enunciato significa afferrare il suo contenuto; ed il contenuto dell'enunciato è *nell'*enunciato”.¹²

Come già nel *Tractatus*, Wittgenstein si serve dell'esempio della musica per gettare luce su alcuni aspetti del linguaggio, in quel caso sulla funzione della proposizione: lì il tema musicale è presentato in stretta analogia alla proposizione, principalmente perché dotato di una struttura isomorfica in tutte le sue manifestazioni (dalla notazione all'onda sonora), perché passibile di articolazione – nel senso che una melodia non è una semplice accozzaglia di suoni –, e infine perché in quanto non rappresentativa di uno stato di cose la melodia è avvicinabile alla tautologia, nel senso che anch'essa è «compiuta e conclusa in sé; basta a se stessa».¹³ Si era già visto discutendo del *Tractatus* come il concetto di espressione nelle arti potesse essere ricondotto ad un'immanenza intrinseca delle loro risorse e dei loro mezzi in grado di mostrarsi autonomamente (come la logica), senza necessità di riferirsi a qualcosa di

¹⁰ *LC*, IV, §2, p.96.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *LBM*, p.213. Cfr. *RF*, §527.

¹³ *TB*, 4 marzo 1915.

esterno, per essere compresi.¹⁴ Questo tratto di intransitività *ante litteram* che lì è in qualche modo prefigurato, ritorna nel passaggio del *Libro Marrone* appena riportato. Anche qui la musica si contraddistingue per il suo carattere autosufficiente e appunto intransitivo, ma se in precedenza l'accostamento era pensato dalla logica alla musica,¹⁵ per così dire, qui, come nota Arielli, è «*il linguaggio che viene descritto e ricondotto ad una comprensione di tipo musicale*» dal momento che «questa rende più intuitivamente l'idea di espressività intransitiva, anti-denotativa e perspicua che caratterizza anche il linguaggio, sul quale gravano in modo più pesante le interpretazioni referenzialiste o mentaliste».¹⁶ Ascoltare un brano musicale non significa, tipicamente, associare le note che si susseguono alle loro rappresentazioni grafiche su un “pentagramma mentale” oppure ad una sequela di esperienze interiori, così come la comprensione di un enunciato non prende la forma di una decodificazione di un processo esterno (il suono o la parola scritta) nei termini di un processo interno (il significato mentale che è ad esse associato). La comprensione è contrassegnata da immediatezza e unitarietà, di quello stesso tipo che contraddistingue il riconoscimento di un'emozione nel volto di un altro. La tristezza di un volto o di una melodia non viene inferita dai tratti del primo o dalla sequenza di note della seconda, ma «la tristezza, nella misura in cui posso vederla, posso anche udirla», per esempio in «una melodia lamentosa».¹⁷

S'è detto talvolta che ciò che la musica ci comunica siano sensazioni di gioia, di melanconia, di trionfo, ecc., ecc., e ciò che ci repugna in questa concezione è che essa sembra dire che la musica sia uno strumento per produrre in noi sequenze di sentimenti. E da questo si potrebbe inferire che qualsiasi altro mezzo per produrre siffatte sensazioni possa far le veci della musica. – A tale concezione siamo tentati di obiettare: “La musica ci comunica *se stessa!*”.¹⁸

La musica non serve per veicolare sentimenti da un punto di avvio a un punto d'arrivo, il medium musicale non trasmette meramente sensazioni ed emozioni, piuttosto le articola, permette che vengano a manifestazione con i suoi propri mezzi, così come il linguaggio non riproduce un'emozione dopo che se ne è avuto accesso attraverso l'introspezione o un esame interno in cui se ne riscontra la presenza, piuttosto la esprime, la lascia affiorare. Ecco perché «se amo un minuetto, non posso dire “Prendine

¹⁴ L'idea che la musica mostri se stessa, il che rende così difficile parlarne è suggerita in Schulte [2001].

¹⁵ *TB*, 7 febbraio 1915: «Conoscere l'essenza della logica porterà [...] a conoscere l'essenza della musica».

¹⁶ Arielli [2012], p.96.

¹⁷ *RF*, II, xi, p.275.

¹⁸ *LBM*, p.227.

un altro. Fa lo stesso'», perché «non è lo stesso»,¹⁹ dal momento che il sentimento che prende corpo in quella musica solo lì si esprime in quel modo peculiare, e non altrove. Proprio perché le opere d'arte hanno la capacità di lasciare sconvolti e di riverberare a lungo nella vita delle persone, si può credere che siano queste sensazioni ciò che conta, la ragion d'essere dell'esperienza estetica. Ma non è possibile separare le associazioni esperienziali che l'opera suscita dall'opera stessa, l'opera non è una via tra le altre per arrivare alle sensazioni, che sono la cosa di vero interesse, altrimenti una pillola o una droga – che vengono in questi passi menzionate di frequente a illustrazione del punto – potrebbero ottenere il medesimo risultato. «Non leggiamo poesia per avere associazioni. Non lo facciamo, ma potremmo farlo»,²⁰ sostiene Wittgenstein: leggere poesia è parte di quel complesso insieme di attività che costituisce una forma di vita e certamente le risposte emotive che la poesia suscita hanno contribuito grandemente alla sua diffusione e permanenza al centro del canone delle arti, ma non perché alcune emozioni le sono associate estrinsecamente (come mezzo per un fine esterno), quanto perché la poesia le porta ad emersione, perché le articola, perché queste emozioni le sono inestricabilmente connesse, ne impastano le parole. Certo, si può pensare di leggere della poesia per ricercare una qualche sensazione o una qualche associazione emotiva, magari per descrivere a qualcuno l'angoscia che si sta attraversando, ma anche in questo caso, l'unico modo per indicarla sarebbe attraverso i mezzi espressivi offerti dalla poesia stessa. L'insistenza dell'accostamento tra linguaggio e musica disseminata nell'opera di Wittgenstein, in questa fase,²¹ sembra voler sottolineare, oltre a quella sorta di autosufficienza e di precorsa intransitività che il paragone tractariano con la logica mette in qualche modo in evidenza, anche tutti quegli elementi musicali che sono già presenti nel linguaggio, l'importanza del ritmo e dell'intonazione, per esempio.²² Con questo paragone, in altre parole, Wittgenstein rileva come il linguaggio sia più di un simbolismo astratto dipendente da convenzioni arbitrarie, ma costituisca invece una sorta di «ambiente familiare»²³ con cui il parlante è in totale prossimità e in cui si muove con piena dimestichezza – proprio all'opposto di una lingua inventata (come l'esperanto della citazione precedente), in cui non si è del tutto padroni dei propri movimenti, nel senso che, per esempio, non si riesce pienamente a soppesare i toni propri e dell'interlocutore (si tratta di un'espressione cortese a cui basta rispondere con

¹⁹ *LC*, IV, §9, p.104.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. ad esempio *GF*, §4a, pp.7-8; *RF*, §527; *Z*, §172.

²² Cfr. *Z*, §161, p.35: «Nel linguaggio delle parole è presente un forte elemento musicale. (Un sospiro, il tono della domanda, dell'annuncio, del desiderio, e tutti gli innumerevoli *gesti* del tono della voce)».

²³ *Z*, §155, p.35.

un sorriso?).²⁴ Sono questi elementi di espressività, familiarità, gestualità, ambientamento in un'atmosfera – che fanno del linguaggio una sorta di seconda natura per l'uomo – che sono messi in primo piano attraverso l'avvicinamento con la musica e l'immediatezza intransitiva che si può riscontrare nella sua comprensione («la cosa capita è quasi autonoma, e il capire si può paragonare al capire una melodia»²⁵).

Tuttavia, abbandonando per un attimo le lezioni degli anni Trenta in cui questi temi vivono una prima incubazione soprattutto in parallelo con la musica, e concentrandosi sull'esempio poetico lì solo accennato, è il caso di ricordare che «una poesia, anche se è stata composta nel linguaggio che serve alla comunicazione, non può essere impiegata nel gioco linguistico della comunicazione».²⁶ La poesia, che vive nel linguaggio, può quindi fare il medesimo effetto di una melodia – anche per la poesia infatti vi è l'inclinazione irresistibile ad affermare di sentire impressioni o sensazioni speciali:

“Leggendola vivo un'altra esperienza [*erleben*]”. – E di che specie è? – Non posso rispondere nulla di soddisfacente. – Infatti, quello che dichiaro io non è la cosa più importante. – “Ma non l'hai forse goduta *mentre* leggevi?” Certamente – infatti la risposta contraria vorrebbe dire: l'ho goduta prima o poi; e questo non voglio dirlo. Ma certo quando leggi ti ricordi sensazioni e rappresentazioni che sono connesse con il godimento, con l'impressione. – Queste però hanno ricavato la loro significanza solamente dal loro ambiente: dalla lettura della poesia, dalla mia confidenza con la lingua, con il metro, e da innumerevoli connessioni.²⁷

Le associazioni quindi prendono vita solo nell'ambiente della poesia: dalla conoscenza e dalla confidenza con la lingua, con le istituzioni che classicamente regolano la poesia (il metro, il ritmo, le rime, ecc.), dalle connessioni che le parole suscitano. Le parole hanno un aspetto, un volto, una fisionomia a cui la poesia attinge e che illumina pienamente: è impensabile ottenere le medesime reazioni estetiche attraverso una parafrasi, ed è difficile credere che anche la sola sostituzione di un termine con un sinonimo possa non alterare o infrangere irreversibilmente l'impressione generale (la sua forza, la sua intensità) di un testo poetico. “Cavallo” e “destriero”, per esempio, pur condividendo il medesimo significato di base e pur essendo coreferenziali, a seconda delle circostanze d'uso e del contesto in cui compaiono, possono apparire

²⁴ Cfr. *OFP*, II, §§259-60, pp.394-5.

²⁵ *GF*, §37c, p.44.

²⁶ *Z*, §160, p.35.

²⁷ *Z*, §170, p.37.

significativamente diverse, e non solo in poesia. Ogni parola infatti, per mezzo delle rete di rimandi, di somiglianze e differenze con cui è relata a tutte le altre, giunge ad assumere un valore unico e irripetibile (la sua storia, il suo suono, le associazioni che essa suscita possono tutte svolgere un ruolo in questo posizionamento). D'altronde la semplice scelta di un vocabolo piuttosto che di un altro è una componente essenziale dell'atto linguistico che si effettua, del modo in cui, per esempio, si tratta il destinatario di quell'atto (con confidenza o reverenza), del senso complessivo del gesto che si compie: in simili frangenti possono esserci sfumature di significato di difficile esplicitazione. Solo chi è a casa nella lingua riesce a produrre e a cogliere la forza e la valenza che scaturiscono dalla particolare relazione che le parole hanno l'una con le altre, è così che le parole possono arrivare a contenere un mondo ("Addio!").²⁸ Questa fuga in avanti relativa alla poesia consente quindi di far risaltare i tratti espressivistici e intransitivi del linguaggio, affrancandolo dall'idea che sia esclusivamente un mezzo di comunicazione che si serve di meri segni arbitrari e convenzionali che si conformano a regole prestabilite. Le parole di una lingua infatti appaiono al parlante significative in modo del tutto indipendente dalla loro capacità e funzione di trasmettere informazioni (un esempio frequente – di ascendenza goethiana – è relativo ai nomi di persone celebri che divengono una specie di incarnazione di chi lo porta e che assorbono e irradiano lo spirito e la personalità della loro opera, tanto da diventare difficile immaginare che l'autore di quell'opera possa chiamarsi altrimenti).²⁹ Ecco come è possibile ritenere quella dimensione unitaria di "capire" che Wittgenstein vuole conservare (*RF*, §§531-2) e che ricorre, superficialmente disgiunta, rispettivamente in "comprendere un enunciato" e "comprendere una poesia".

L'espressività del linguaggio poetico – che presenta perspicuamente l'espressività del linguaggio *tout court* in modo così paradossale che si sarebbe tentati da dire che una poesia non si può mettere in parole – è un tratto caratteristico condiviso anche dalle altre arti. Anche l'ascolto della musica, per tornare all'esempio di elezione di Wittgenstein, non si riduce ad una sorta di grado zero dell'udire (una sorta di puro acustico del tutto slegato dalle relazioni molteplici che una melodia può instaurare), ma reca con sé elementi extra-uditivi che sono ad essa internamente correlati, come nel caso del "*Wie aus weiter Ferne*" tratto dai *Davidsbündler Tänze* di Schumann, che per Wittgenstein incarnano in un gesto di "passato" una sensazione di "molto, molto tempo fa".³⁰ Così

²⁸ Cfr. Johnston [1993], pp.111-5.

²⁹ Cfr. Z, §184, p.40; OFP, I, §338-41.

³⁰ *LBM*, p.234. *Wie aus weiter Ferne* è il numero 17 dei *Davidsbündler Tänze*, op. 6, di Schumann. Il rimando è tratto da Arielli [2012], p.97.

come una parola è intessuta dei suoi rimandi, della sua storia, delle associazioni che evoca e del suo ruolo nell'intero contesto delle attività in cui trova applicazione – ossia «tutte quelle connessioni ulteriormente ramificate a cui ciascuna parola dà luogo» – anche la singola nota apre un «campo»³¹ di relazioni simili che ne costituiscono il volto, l'aspetto.

Si potrebbe pensare che i numerosissimi riferimenti alla musica abbiano costituito un vero e proprio paradigma esplicativo per l'indagine di Wittgenstein sul linguaggio. Questa affermazione è sostanzialmente vera, tuttavia non va presa alla lettera, ossia nel senso di una priorità teorica della musica sul linguaggio. Ciò che Wittgenstein ricerca invece è, conformemente alla sua esigenza di perspicuità, un termine di confronto che aiuti (o intimi) a considerare qualcosa alla luce dell'altra:

Il capire una proposizione è più affine di quanto non si creda al capire un brano musicale. Perché queste battute devono essere suonate proprio così? Perché il *diminuendo* e il *crescendo*, l'*accelerando* e il *rallentando* devono associarsi proprio a quest'immagine? – Vorrei rispondere: “Perché so che cosa vuol dire tutto ciò”. Ma allora che vuol dire? – Non saprei dirlo. Per spiegarlo posso soltanto tradurre l'immagine musicale nell'immagine di un altro processo; e fare in modo che questa illumini quella.³²

Il paragone con la musica serve quindi a rimarcare l'inerente espressività del linguaggio, a togliere di mezzo la concezione che lo vuole esclusivamente denotativo, informativo, parafrasabile. La musica si addice perfettamente a questo compito, dal momento che non svolge alcuna funzione referenziale. Ma ciò non significa che l'espressività del linguaggio sia riconducibile alle sole modulazioni di toni e ritmo tipiche della musica, il linguaggio è costitutivamente in grado di articolare, affinare ed espandere le esperienze vissute riassorbendole nelle parole stesse che le comunicano, nel contesto delle relazioni che queste parole istituiscono con altre a cui sono collegate e con il complessivo scenario delle attività e dei dintorni dell'agire della forma di vita. Ecco perché Wittgenstein guarda al rapporto musica/linguaggio anche capovolgendo i termini fin qui incontrati:

Fenomeni affini al linguaggio in musica e in architettura. L'irregolarità significativa – nel gotico, ad esempio (mi vengono in mente anche i campanili della cattedrale di San Basilio).

³¹ *RF*, II, p.287.

³² *GF*, I, §4a, pp.7-8

La musica di Bach è più simile al linguaggio che non quella di Mozart e di Haydn. I recitativi dei bassi nel quarto movimento della Nona Sinfonia di Beethoven.³³

E ancora, in modo forse più esplicito:

Pensa a quel che si diceva a proposito del modo di suonare di Labor: “Labor *parla*”. Strano! Che cosa, in quel modo di suonare, ricordava a tal punto il parlare? Ed è proprio strano che la somiglianza col parlare non sia per noi qualcosa di accessorio, ma anzi una cosa grande e importante! – La musica, o almeno, sicuramente, una *certa* musica, vorremmo chiamarla un linguaggio; ma una *certa altra* musica senz’altro no. (Non che così si debba dare necessariamente un giudizio di valore!).³⁴

In questo modo il tratto espressivistico del linguaggio permette di cogliere quello della musica, le due sfere di attività non sono solo contigue, ma si compenetrano vicendevolmente: il linguaggio è ritmico e tonale³⁵ e la musica può “parlare” (sebbene questo caratterizzi solo *uno* dei modi in cui la musica può esprimersi, non quello a cui la musica deve tendere per essere espressiva):

“Egli vive il tema intensamente. Qualcosa avviene in lui mentre lo ascolta”. Ma *che cosa?* Il tema non rinvia a nulla che lo travalica? Oh sì! Ma questo significa che la sensazione che esso suscita in me è legata con le cose che gli stanno intorno – per esempio con l’esistenza della lingua tedesca e la sua intonazione, ossia con l’intero ambito dei nostri giochi linguistici. Se per esempio dico: è come se qui venisse tratta una conclusione, come se qualcosa venisse sottolineato, come se *questa* fosse una risposta a ciò che è stato detto prima – vuol dire che la mia comprensione presuppone appunto una familiarità con le conclusioni, con le sottolineature, con le risposte. Un tema, non meno di un volto, ha un’espressione.³⁶

Il significato del tema musicale è immanente al tema stesso, ma questa immanenza non è un geroglifico chiuso in se stesso nei termini di un puro sentire acustico (la mera sensazione uditiva), bensì si configura in una reazione in ampia correlazione con il linguaggio e «con l’intero ambito dei nostri giochi linguistici».

E tuttavia *non vi è* qui alcun paradigma al di fuori del tema. Eppure un paradigma al di fuori del tema *c’è*: è il ritmo del nostro linguaggio, del nostro modo di pensare e sentire. E il

³³ PD, p.73 (1938).

³⁴ PD, pp.119-20 (1947).

³⁵ Cfr. GF, I, §4e, p.8: «Non dimenticare come stanno le cose quando si legge una proposizione con la cadenza sbagliata, e perciò non la si capisce, – e poi ti viene in mente come si debba leggerla».

³⁶ PD, p.102 (1946).

tema, a sua volta, è anche una parte *nuova* del nostro linguaggio, si incorpora in esso; impariamo un nuovo *gesto*. Il tema interagisce con il linguaggio.³⁷

La semplice sensazione uditiva (il brutto dato di senso) è sorda se non è calata nel contesto del linguaggio e delle costellazioni di attività e modi di agire che il linguaggio istituisce e che internamente lo collega all'universo musicale (ritmo, tono e accentuazione che contrassegnano la comprensione di un enunciato o segnalano che ciò che si sta dicendo è una domanda, ecc.). Nuovamente, come nelle lezioni del 1938, l'obiettivo polemico da screditare è la possibilità che il paradigma al di fuori del tema sia l'ipostatizzazione di un'esperienza mentale privata accompagnatoria o una causa fisico-fisiologica.

Tuttavia, il punto in esame è ancora più profondo e riguarda da vicino l'espressività in generale, come elemento trasversale e costitutivo di tutte le attività di una forma di vita, come segnalato dal riferimento alla disponibilità di un nuovo gesto nel linguaggio. La scomparsa dell'espressività e della possibilità di esprimere la propria personalità è una preoccupazione di lungo corso per Wittgenstein, che investe anche la filosofia stessa:

L'aura della filosofia è andata perduta. In effetti, noi abbiamo un metodo per fare filosofia, e possiamo parlare di filosofi *abili*. Confrontate la differenza tra alchimia e chimica; la chimica ha un metodo e possiamo parlare di chimici abili. Ma una volta che è stato trovato un metodo, le possibilità di esprimere la personalità risultano corrispondentemente ristrette. La tendenza della nostra epoca è quella di restringere tali possibilità; ciò è caratteristico di un'età di cultura in decadenza o senza cultura. Non per questo un grand'uomo dev'essere meno grande in tali periodi, ma la filosofia ora si sta riducendo a una questione di abilità e l'aura del filosofo sta scomparendo.³⁸

1. Cecità e visione

L'enfasi sulla dimensione espressivista ed organica del linguaggio (si ricordi la metafora della ghianda da cui può nascere una quercia), sottolineata dal parallelo con la musica – «in contrasto con la concezione informazionale e denotativa che è sintomo della *Zivilisation*, ossia della società basata su automatismi meccanici e nessi causali – è lo strumento per poter ancora dare voce alla personalità umana che risulterebbe invece

³⁷ *PD*, pp.102-3 (1946).

³⁸ *LWL*, p.39.

ridotta e mutilata dalle metodologie rigide e da una cultura intesa come esercizio di abilità». ³⁹

Wittgenstein arriva a dire, nei suoi scritti dei tardi anni Quaranta, che non esprimere quella reazione dalla quale prende corpo l'esperienza vissuta del significato, dell'aroma della parola, del riconoscimento della sua atmosfera in modo non dissimile a quanto accade con un volto familiare è paragonabile all'essere *cieco rispetto al significato*. Chi, per esempio, ripetendo numerosissime volte la stessa parola, non dicesse che essa per lui ha perso significato, oppure chi non percepisse alcuna differenza di atmosfera tra parole omografe, ma con significati differenti (come "Stato" e "stato") avrebbe un rapporto del tutto differente con il linguaggio rispetto a chi esprime questo tipo peculiare di esperienze. Probabilmente, il cieco al significato si arresterebbe alla percezione letterale delle parole nel linguaggio di codice e il suo rapporto con il linguaggio sarebbe puramente funzionale e informativo: non percepirebbe l'aura che avvolge alcune parole (come "filosofia" o "arte") – che, come detto, può essere così seducente da portare ad un'allucinazione di senso e alla postulazione di proprietà (come nel caso di "bellezza") – né sentirebbe come talvolta le parole possono apparire come traboccanti di significato, o come alcune parole sembra lo abbiano condensato nella propria ortografia. La cecità al significato non determina l'esclusione alla partecipazione alla maggior parte dei giochi linguistici, né tantomeno l'impossibilità di padroneggiare il linguaggio. Alla cecità al significato non corrisponde nemmeno la mancanza di un certo tipo di sensazioni né di impressioni, non dipende insomma dall'assenza di adeguati processi introspettivi. ⁴⁰ Ma, come ricorda Picardi, «Wittgenstein vuole vaccinarci dal mentalismo, ma non per consegnarci legati mani e piedi al comportamentismo». ⁴¹ Infatti, il comportamento linguistico del cieco al significato non è per Wittgenstein distinguibile da chi invece sente l'aroma delle parole, nella maggior parte dei casi: ciò che gli manca è piuttosto una certa sensibilità, una certa intimità verso il linguaggio. Chi è cieco al significato si rapporta ad esso in senso esclusivamente meccanico, come avviene frequentemente nell'usuale commercio linguistico, in cui ci si scambiano domande e risposte, informazioni e comandi senza aver mai la sensazione che le parole siano avvolte da un'aura speciale, piuttosto muovendo da un significato ad un altro in modo esclusivamente funzionale. Una

³⁹ Gargani [2008], pp.11-2.

⁴⁰ Come sostiene Kripke [1982], pp.46-8, nota 29; cfr. Schulte [1993], pp.65-8.

⁴¹ Picardi [2001b], p.19. Per un esame dettagliato, nonché critico, dell'opposizione di Wittgenstein al mentalismo e al comportamentismo (e anche al cripto-comportamentismo) si rimanda a Casati [1997].

differenza però potrebbe emergere con più nettezza in quei casi in cui si sta cercando la parola appropriata alla situazione:

In che modo trovo la parola “giusta”? In che modo la scelgo tra le altre parole? È vero che qualche volta accade come se paragonassi le parole secondo sottili differenze del loro profumo: *Questa* è troppo..., *quest'altra* troppo..., – *questa* è la parola giusta. – Ma non sempre devo pronunciare giudizi, dar spiegazioni; il più delle volte potrei limitarmi a dire: “Semplicemente, non va ancora”. Sono insoddisfatto, continuo a cercare. Finalmente mi viene una parola: “È *questa!*” *Qualche volta* posso dire perché. Questo è appunto, qui, l'aspetto del cercare e questo l'aspetto del trovare.⁴²

Come sottolinea Johnston commentando questo passo, il punto non riguarda la ricerca e il rinvenimento di un termine tecnicamente appropriato in grado di rappresentare adeguatamente una situazione specifica: se così fosse, si sarebbe certo in grado di dire per quale ragione è il termine giusto.⁴³ Spesso invece accade di non essere nella posizione di formulare nessun motivo a supporto (e meno che mai di menzionare una causa) né si sarebbe d'accordo nell'accettarne la sostituzione con un termine sinonimico, che si sente tuttavia completamente inesatto.⁴⁴ La parola così trovata deve incontrare la soddisfazione e l'assenso del parlante e questo è il criterio che convalida l'uso della parola nel contesto, che la ratifica come il corretto gesto espressivo. È certo importante notare che tale quadro è interamente prefigurato nella conclusione della seconda lezione sull'estetica del 1938, in chiave anti-causalistica e anti-psicologista:

“Cosa c'è nella mia mente quando dico questo e quest'altro?”. Scrivo una frase. Una parola non è quella di cui ho bisogno. Trovo la parola giusta. “Cosa voglio dire? Oh sì, volevo dire questo”. La risposta, in questi casi, è quella che vi soddisfa, per esempio qualcuno dice (come diciamo spesso in filosofia) “Vi dirò ciò che si trova al fondo della vostra mente...”. “Oh, sì, proprio così”. Il criterio per stabilire se sia effettivamente quella la parola che si trovava nella vostra mente è dato dal fatto che, quando ve la dico, siete d'accordo. Questo non è ciò che si chiama un esperimento psicologico.⁴⁵

Ancora una volta non è il rinvenimento di una causa occulta o di un processo mentale interno a giustificare la liceità dell'adozione della parola nel contesto dato, bensì la reazione di assenso, il fatto che il vocabolo soddisfa l'interlocutore, che prende

⁴² *RF*, II, xi, p.286.

⁴³ Johnston [1993], p.104.

⁴⁴ Cfr. Schulte [1993], p.73.

⁴⁵ *LC*, II, §37, p.78.

la forma di un riconoscimento immediato, intransitivo di qualcosa che è familiare, come un volto conosciuto. È sulla medesima base di consuetudine e intimità con il linguaggio che è possibile giustificare quei fenomeni espressivi di espansione semantica che Wittgenstein chiama *significati secondari*.⁴⁶ Questo tema non riceve un'ampia trattazione nel corpus wittgensteiniano e nei termini di un'opposizione tra *significato primario* e *secondario* compare solamente nella seconda metà degli anni Quaranta,⁴⁷ tuttavia anch'esso è anticipato in chiave anticausalistica nel *Libro Marrone*. Lì Wittgenstein immagina che venga richiesto a un parlante di disporre alcuni oggetti in ordine di oscurità, tra cui le vocali, o di distinguere i giorni della settimana per magrezza o grassezza (entrambi gli esempi sono ridiscussi nelle *Ricerche*). Conformemente alle strategie dissolutive che si sono finora discusse, anche qui Wittgenstein rifiuta che vi sia un processo mentale interno (che si tratti di una scala mentale dei colori a cui appaiare le vocali secondo un elemento comune) o una causa fisiologica (come un organo di senso che permetta di elaborare la successione) che possano essere condizioni necessarie per spiegare il comportamento del parlante.⁴⁸ Certamente se richiesto di dare ragioni della propria successione di vocali, l'interlocutore potrebbe verosimilmente ribadire le sue scelte e affermare che "e" è più chiara di "o", e, sebbene questo atteggiamento possa stupire, «ammetteremmo che non è una riposta ingiustificata». ⁴⁹ Si potrebbe replicare chiedendo se la "e" è più chiara della "o" nel modo in cui questo libro è più chiaro di quello, e tuttavia l'immaginaria controparte potrebbe limitarsi a fare spallucce e non fornire ulteriori delucidazioni. La morale che Wittgenstein vuole trarre da questa serie di complicati esempi riguarda l'uso normale delle parole e, sebbene ammetta che il caso delle vocali sia «una specie di anormalità», ⁵⁰ dal punto di vista della giustificazione il caso normale (il libro) non ne dispone di più del caso anormale (le vocali). Nelle *Ricerche* la discussione prende questo aspetto:

⁴⁶ Ciò che segue è una superficiale esposizione di un tema molto affascinante e complesso che meriterebbe approfondimenti di altro tenore: si rimanda a Hanfling [1991]; Johnston [1993], cap. 4; Schulte [1993], capp.4-5; Picardi [2007]; Hark [2011] che si sono qui tenuti presenti.

⁴⁷ L'esame del *Nachlass* attesta come nei manoscritti e nei dattiloscritti *sekundäre Bedeutung* abbia solo tre occorrenze mentre *sekundäre Verwendung* (uso secondario) solamente sei.

⁴⁸ *LBM*, pp.175-9.

⁴⁹ *LBM*, p.178.

⁵⁰ *Ibidem*.

Il significato secondario non è un significato “traslato”. Quando dico: “Per me la vocale *e* è gialla”, non intendo “giallo” in significato traslato – infatti quello che voglio dire non potrei esprimerlo in nessun altro modo se non per mezzo del concetto “giallo”.⁵¹

Poco prima Wittgenstein discute della grassezza e della magrezza dei giorni:

Dati i due concetti “grasso” e “magro”, saresti disposto a dire che mercoledì è grasso e martedì magro, o saresti meglio disposto a dire il contrario? (Io sono propenso a scegliere la prima alternativa.) Ebbene, qui “grasso” e “magro” hanno un significato diverso dal loro significato ordinario? Hanno un impiego diverso. – Dunque, per parlar propriamente, avrei dovuto usare altre parole? Certamente no. – *Qui* io voglio usare *queste* parole (con i significati che mi sono familiari). – Non dico nulla sulle cause del fenomeno. *Potrebbero* essere associazioni che hanno la loro origine nella mia infanzia. Ma questa è un’ipotesi. Qualunque sia la spiegazione, – quell’inclinazione sussiste.⁵²

Il punto è ulteriormente definito dal fatto che, davanti ad una domanda sul significato di “grasso” e “magro”, l’unica risorsa disponibile a Wittgenstein è spiegare «il significato nel modo assolutamente ordinario», non riferendoli agli esempi di martedì o mercoledì. Wittgenstein nega che l’espressione in oggetto vada ricondotta a qualche causa (forse si può leggere la preferenza per il “martedì magro” nella somiglianza in tedesco di *dünn* e *Dienstag*) ma si concentra sull’inclinazione che trova voce nell’impiego dei concetti “grasso” e “magro”. Il significato secondario è parassitario rispetto al significato primario: solo il parlante in grado di utilizzare correttamente la parola “magro” nel normale commercio linguistico (nel suo «significato “primario”») – nonché di spiegarla attraverso esempi standard di “magro” – è in grado di servirsene nel suo «significato “secondario”») come nel caso in oggetto. Non occorre ricorrere ad uno speciale senso metaforico o a un significato traslato per spiegare che cosa si intende quando si utilizzano “grasso” e “magro” in questi modi: la particolarità di questi enunciati (“Martedì è magro”) va fatta risalire piuttosto ad un uso specifico del significato standard di “magro”, all’inclinazione ad usare proprio *quella* parola – appresa in altri contesti e per altri scopi – in questa nuova situazione.

Rispetto alle espressioni figurate o metaforiche, che è possibile lasciar cadere o parafrasare, o alle descrizioni (per cui è essenziale che possano riformulate in altri termini o con altri mezzi) il significato secondario non è sostituibile. In altri termini, non vi è una spiegazione di “magro” che mostri come questa sia la parola giusta per

⁵¹ RF, II, xi, p.284.

⁵² RF, II, xi, p.283.

“martedì”: qualunque spiegazione non sarebbe che un’ipotesi che non agevolerebbe per nulla il comprendere il senso per cui martedì è magro. Ciò che si è appreso sull’uso della parola, sulla sua atmosfera e sul suo volto, sul reticolo di connessioni che essa stabilisce con le altre e con i contesti extralinguistici in cui trova impiego, sembra imporsi nell’uso in senso secondario, in modo che una metafora o un uso figurato del linguaggio non potrebbe esprimere.⁵³ Quando per esempio si è spinti a dire che ci si sente come se tutto fosse irreale,⁵⁴ “irreale” non è un termine la cui introduzione originaria sia finalizzata a rappresentare qualcosa che una persona possa provare, e tuttavia si sente che il volto di quell’esperienza non può che imporsi in quelle parole, specie se ulteriori richieste di descrizione dell’esperienza non trovano voce se non con la ripetizione della medesima espressione (ripetere “irreale” con un certo tono di voce accompagnandolo con una certa gestualità è ciò che costituisce l’esperienza in simili contesti). Benché, strettamente parlando, ciò che si manifesta in questo modo è insensato, questa espressione sembra pur sempre dire qualcosa (e non qualcosa di trascurabile, peraltro) e, malgrado l’assenza di regole e giustificazioni, si è compresi (“So bene di che parli”). Il parassitismo del senso secondario su quello primario quindi va pensato essenzialmente dal punto di vista logico, in modo non molto dissimile da come l’espressione verbale di dolore si collega al comportamento preverbale del dolore e lo articola in un nuovo comportamento: se non vi fossero certi fatti di natura relativi al dolore, il concetto di dolore non sarebbe quello che è, similmente se non vi fosse una tecnica primaria di impiego delle parole, dei contesti linguistici e non linguistici in cui le parole sono utilizzate in prima istanza, non ci sarebbe modo di esprimere spontaneamente e comprendere immediatamente queste parole in contesti devianti, in senso secondario. Ogni particolare applicazione della parola infatti costituisce un nuovo uso che può essere ricondotto o meno alle applicazioni precedenti che ne stabiliscono il significato: se, in nuove circostanze, questo apra alla possibilità di un nuovo gioco linguistico è cosa che non può essere determinata in anticipo (nel caso delle vocali, Wittgenstein sostiene, «noi siamo ancora liberi di parlare di due parti dello stesso gioco [...] o di due giochi differenti»). Ciò che conta è che queste precise parole mirano a far condividere all’interlocutore la medesima espressione (e quindi la medesima esperienza) perché anch’egli le trova appropriate quanto chi le proferisce, riscuotono il suo assenso, ne condivide la medesima familiarità, ne riconosce lo stesso volto.

⁵³ Per un confronto tra metafora – secondo la teoria attualmente più accreditata, Davidson [1984] – e senso secondario, si rimanda a Schulte [2007], cap. 6.

⁵⁴ Cfr. *OFP*, I, §125.

L'interlocutore non comprende l'espressione dell'esperienza di irrealtà ricavando dalle parole il "cartellino" con cui confrontare il proprio arredo interiore fino a trovare ciò con cui si abbina. Anche in questo caso l'obiettivo di Wittgenstein è squalificare l'idea che certe espressioni – apparentemente idiosincratiche – non rinviano in alcun modo ad un qualche occulto oggetto interno, ma sono parassitarie di certi usi primari. Ecco perché le osservazioni sul significato secondario si accompagnano con la descrizione di pratiche secondarie:

Solo a colui che ha imparato a calcolare – oralmente o per iscritto – si può rendere comprensibile, per mezzo di questo concetto di calcolo, che cosa sia il calcolare a mente.⁵⁵

I due tipi di calcolo sono sì connessi, ma la natura della loro relazione può indurre fraintendimenti, per la tentazione irresistibile di credere che il calcolo (a voce o scritto) e il calcolo mentale siano due facce – esterna e interna – della medesima pratica. Nel *Libro Marrone* Wittgenstein si chiede, in riferimento a questo argomento, quale somiglianza vi sia tra il cercare una parola nella propria memoria e il cercare un amico nel parco ed esamina la possibile replica che entrambi i casi coinvolgano la sensazione di tensione e di distensione. «Che cos'hanno in comune tutti questi casi, che ci fa dire che essi siano casi di tensione e di distensione?»⁵⁶ – si chiede – ed una possibile risposta starebbe nell'elaborare una serie perspicua di casi intermedi che conduca dall'uno all'altro in grado di illuminare la somiglianza. Sebbene l'esperienza di usare questa espressione si imponga irresistibilmente e la «grammatica di una parola sembra suggerire la "necessità" d'un certo stadio intermedio, [...] in realtà la parola [è] usata in casi in cui un tale stadio intermedio non v'è».⁵⁷ Il punto, nuovamente, è che spesso si descrivono processi e stati mentali come copie conformi di processi esterni (il calcolo a mente si serve di strumenti omologhi all'uso dei segni e dei supporti materiali, solo che essi sono immaginati), ma questa assimilazione del processo mentale con quello fisico è scorretta e mette in ombra le fondamentali differenze (oltre a indurre in confusioni cariche di disastrose conseguenze per la filosofia della mente). Non è pertinente riferirsi alla distinzione interno/esterno per chiarire che cosa distingua i due casi: il calcolo a mente presuppone la conoscenza del calcolo (a voce o per iscritto), proprio come la capacità di usare una parola con un significato secondario presuppone la conoscenza del suo significato primario. Tra gli oggetti che possono essere magari non compaiono i

⁵⁵ *RF*, II, xi, p.284.

⁵⁶ *LBM*, p.167.

⁵⁷ *LBM*, p.168.

giorni della settimana, tuttavia l'espressione si può comprendere, se si ha familiarità con l'ambiente e la fisionomia della parola. Un altro modo di illustrare quanto detto si può rintracciare nelle *Ricerche Filosofiche*:

Nel triangolo posso vedere ora *questo* come vertice, *quest'altro* come base – ora *quello* come vertice, *quell'altro* come base. – È chiaro che allo scolaro, che ha appena fatto conoscenza con i concetti di vertice, base, ecc., le parole “Ora vedo *questo* come vertice” non possono ancora dir nulla. – Ma io non intendo questa come proposizione empirica. Soltanto di colui che è *in grado* di fare speditamente certe applicazioni della figura si dice che ora la vede in *questo modo*, ora in *quest'altro*. Il substrato di questa esperienza vissuta è la padronanza di una tecnica.⁵⁸

Questa citazione mette in piena luce come l'insieme dei fenomeni fin qui passati in rassegna – relativi alla fisionomia, al volto, al significato secondario delle parole da una parte e all'intransitività e all'espressivismo dall'altra – siano profondamente intrecciati con ciò che Wittgenstein chiama il “notare un aspetto” (*das Bemerken eines Aspekts*) e il “vedere-come” (*sehen-als*) – vi è «connessione tra i concetti “vedere l'aspetto” ed “avere l'esperienza vissuta del significato di una parola”»,⁵⁹ e questo spiega inoltre l'uso secondario di *cecità* nell'espressione vista in precedenza di *cieco al significato*. Il vedere l'aspetto mette in primo piano un particolare tipo di reazione e ciò assume un ruolo di grandissima importanza proprio in relazione all'estetica. Si pensi per esempio alle arti visive: loro ineludibile presupposto è la capacità di relazionarsi direttamente (senza l'intermediazione di una progressiva decodifica) con le rappresentazioni pittoriche. Davanti al disegno di un'accozzaglia di linee non si può che dire che lì non vi è nulla, che non si vede niente, mentre di fronte al disegno di un volto, lo si vede, e ci si può interrogare sulla sua espressione, se appartenga ad un uomo o ad una donna, se sia triste o allegro. Può capitare, come nel caso degli enigmi visuali, che ad un primo riscontro di un mero complesso di linee si faccia strada la consapevolezza di trovarsi di fronte ad una figura (per esempio un volto): in tali casi, non si riconosce il volto di qualcuno in particolare, né si crede di vedere un volto reale, quanto si “vede qualcosa come qualcosa”, in modo non dissimile dal vedere una figura disegnata (bidimensionale) come un cubo (tridimensionale).⁶⁰ Non è questo il luogo di un'accurata esplorazione dell'argomento, che è stata definita come «one of the least explored and least understood of the major themes in [Wittgenstein's] later

⁵⁸ *RF*, II, xi, p.274.

⁵⁹ *RF*, II, xi, p.280.

⁶⁰ *LBM*, p.208.

philosophy»,⁶¹ e ci si limiterà ad una circoscrizione del fenomeno soprattutto in rapporto alla sua rilevanza per l'estetica. È in particolare la sezione xi della seconda parte delle *Ricerche Filosofiche* ad occuparsi ampiamente del vedere-come. Concordemente all'atteggiamento volto ad eliminare eventuali processi interni o cause occulte – e che qui giunge ad una formulazione sloganistica («Liberati sempre dell'oggetto privato»)⁶² – Wittgenstein afferma che ciò che gli interessa è il concetto di vedere-come e non le sue cause, di cui si occupa lo psicologo. In questo senso caratterizza la natura del «balenare improvviso dell'aspetto [...] metà come un'esperienza vissuta del vedere, metà come un pensiero».⁶³ Wittgenstein vuole sottolineare che, sebbene il vedere-come non sia del tutto riconducibile al vedere normale, vi è tuttavia un genuino elemento percettivo che lo caratterizza e che prende la forma, appunto, del *notare* un aspetto, ossia nella concentrazione dell'attenzione visiva su certi punti dell'oggetto visto. Tuttavia, «il vedere un aspetto e l'immaginare sono sottoposti alla volontà. Esiste il comando: “Immagina *questa cosa!*” e “Ora vedi la figura in *questo modo!*” ma non “Ora vedi questa foglia verde!”».⁶⁴ Questo tratto volontaristico non va comunque esagerato: in primo luogo è soggetto anche alle caratteristiche materiali dell'oggetto in visione (non si può chiedere di vedere un triangolo come un cerchio, per esempio); inoltre, esso è condizionato dalla dimestichezza con una tecnica di applicazione dei concetti che informano la percezione degli aspetti (come sottolineato dall'esempio del triangolo, per cui solo chi ben conosce i concetti di “vertice” e “base” è in grado di ribaltare la figura a piacimento, non il neofita). Ciò su cui si appunta l'attenzione di Wittgenstein – per esempio nella discussione della celebre figura bistabile di Jastrow, in cui è possibile riconoscere alternativamente un'anatra o un coniglio – è cercare di dar conto della complessità dell'esperienza percettiva, che è tentato di qualificare come «un misto di vedere e pensare».⁶⁵ A tal fine si chiede se la natura del vedere-come sia riducibile all'atto di interpretare la figura una volta in un modo (anatra) e una volta in un altro (coniglio):

⁶¹ Mulhall [2001b], p.246. Per un'ottima ricognizione sul tema – che in parte smentisce l'opinione di Mulhall – si rimanda a Budd [1989], cap. 4; lo stesso Mulhall [1990]; Voltolini [1998], pp.142-7; con particolare attenzione per la rilevanza estetica del fenomeno si veda Johnston [1993], cap. 2; Schulte [1993], capp. 4-5; [2007], cap.4; Arielli [2012], pp.118-22; Majetschak [2013] che qui ispirano lo sviluppo della trattazione.

⁶² *RF*, II, xi, p.272.

⁶³ *RF*, II, xi, p.260.

⁶⁴ *RF*, II, xi, p.279. A questa esposizione sommaria della distinzione tra vedere-come e vedere *tout court* va aggiunto anche quello che è stato definito “vedere-come continuo” che è per esempio lungamente approfondito in Mulhall [2001a]. Cfr. anche Voltolini [1998], p.143, nota 117.

⁶⁵ *RF*, II, xi, p.261.

È proprio vero che ogni volta vedo qualcosa di diverso, o invece non faccio altro che interpretare in maniera differente quello che vedo? Sono propenso a dire la prima cosa. Ma perché? – Interpretare è pensare, far qualcosa; vedere è uno stato. Ebbene, i casi in cui *interpretiamo* sono facilmente riconoscibili. Quando interpretiamo facciamo ipotesi che potrebbero anche dimostrarsi false. – “Vedo questa figura come un...” può essere verificata tanto poco quanto (o soltanto nel senso in cui) può essere verificata “Vedo un rosso brillante”.⁶⁶

Quindi, il vedere-come non si configura come una sovrapposizione di un’interpretazione (il concetto di “coniglio” o di “anatra”) su un’occorrenza di visione normale (la figura disegnata), ma «l’interpretazione è per così dire qualcosa che si sedimenta all’interno di un’esperienza percettiva»,⁶⁷ la figura si vede in accordo all’interpretazione. Non si sperimenta, non si sottopone ad un test la propria esperienza percettiva, secondo un procedimento che potrebbe essere convalidato o meno: semplicemente si vede (l’anatra o il coniglio) o non si vede. E nel caso non si veda, si può essere opportunamente stimolati, si possono seguire i consigli che invitano a guardare la parte sinistra della figura come il becco dell’anatra, e così via. *Se* questo dovesse accadere, si comprende la figura come un’anatra, l’immagine si schiude. Come per ogni processo interno, nessun fattore fisiologico (uno stato cerebrale, per esempio) può servire da condizione necessaria per un episodio di vedere-come, piuttosto, come per ogni stato mentale, il criterio parziale di identità di un’esperienza di vedere-come, è un criterio esterno, nel caso in oggetto, «la rappresentazione di ciò che è visto». ⁶⁸ Il sostrato, per così dire, dell’esperienza rimane visivo (appunto non si fanno congetture che vengono messe alla prova) e questo è il tratto fenomenologico che attira l’attenzione di Wittgenstein nelle figure bistabili: «l’espressione del cambiamento d’aspetto è l’espressione di una *nuova* percezione, e, nel medesimo tempo, l’espressione della percezione che è rimasta immutata». ⁶⁹ Ciò che rimane inalterato nella percezione è l’esperienza della figura (la sua forma e i suoi colori che ne costituiscono le proprietà in quanto oggetto materiale), ma «quello che percepisco nell’improvviso balenare non è una proprietà dell’oggetto, ma una relazione interna tra l’oggetto e altri oggetti». ⁷⁰ Ciò significa – come ricorda Voltolini – che l’esperienza del vedere-come è categorialmente

⁶⁶ *RF*, II, xi, p.279.

⁶⁷ Voltolini [1998], p.144. Cfr. *RF*, II, xi, p.264: «Ma come è possibile che si *veda* una cosa conformemente a una *interpretazione*? – La domanda presenta la faccenda come un fatto strano; come se qui qualcosa fosse stato costretto in una forma che, propriamente, non gli si adatta. Ma qui nessuno ha spinto, o forzato nulla».

⁶⁸ *RF*, II, xi, p.261. Cfr. Voltolini [1998], p.142.

⁶⁹ *RF*, II, xi, pp.258-9.

⁷⁰ *RF*, II, xi, p.278.

differente dallo stato del vedere semplice, perché ciò che viene percepito è la somiglianza della figura con qualcos'altro. Non si tratta di una somiglianza estrinseca (anatre e conigli condividono un numero di proprietà molto maggiore tra loro, in quanto animali, che non con il disegno), ma di una relazione interna tra la figura e le anatre e i conigli. In questo modo la figura viene ricondotta ad una cosa dello stesso tipo (ora) delle anatre, (ora) dei conigli, ovvero come istanza (ora) del concetto di anatra, (ora) del concetto di coniglio.⁷¹ Ecco perché nei casi di vedere-come Wittgenstein crede che «l'abitudine e l'educazione abbiano da dire la loro»:⁷² per riconoscere l'anatra e il coniglio bisogna innanzitutto conoscere le anatre e i conigli (o perlomeno le loro sagome). Similmente nel caso del triangolo: bisogna avere dimestichezza con i termini "vertice" e "base" e padroneggiarne la tecnica d'applicazione per poter dire di avere certe esperienze e poter svolgere certi compiti relativi al ribaltamento della figura. Questo spiega perché «il substrato [dell'] esperienza vissuta è la padronanza di una tecnica», un'affermazione che può suonare strana al pensiero che «tu non dici che uno "ha mal di denti" soltanto se è in grado di fare questo e quest'altro», ma questo spiega solamente che «non abbiamo a che fare con lo stesso concetto», ma con uno «affine a questo».⁷³ Il vedere-come apre la possibilità di tutta una serie di esperienze per cui il vedere semplice non è sufficiente. Tutto questo assume una rilevanza cruciale nel caso dell'estetica, per cui il vedere un aspetto è intimamente (internamente, intransitivamente) connesso con tutta una serie di saperi, competenze, esperienze, fattori della forma di vita che consentono il suo "accendersi":

Potrei dire come dovrebbe essere fatta un'immagine per produrre quest'effetto? No. Ci sono, per esempio, stili pittorici che non mi comunicano nulla in questo modo immediato, ma che tuttavia comunicano qualcosa ad altri uomini.⁷⁴

Gli stili pittorici dipendono ampiamente dall'abitudine e dall'educazione, sono convenzionali, immanenti alla forma di vita e tuttavia suscitano reazioni immediate, si comprendono immediatamente, non sono arbitrari, nel senso della piena e completa disponibilità di scelta – come sottolineato in precedenza, non si può «sceglierne uno a nostro piacimento [...] (Per esempio lo stile egizio)». La reazione quindi dipende dal

⁷¹ Voltolini [1998], pp.146-7.

⁷² *RF*, II, xi, p.265.

⁷³ *RF*, II, xi, p.274. Crf. Johnston [1993], pp.47-8.

⁷⁴ *RF*, II, xi, p.274.

medium dell'espressione e dalla conoscenza di questo medium espressivo.⁷⁵ proprio come il comprendere un dipinto come una carica di cavalleria richiede che i suoi elementi vengano visti in un determinato modo, anche l'ascolto di un brano musicale può esigere che lo si senta in un determinato modo. In ogni caso, la capacità di vedere un aspetto è cruciale: l'assenza di ogni reazione diretta al medium espressivo comporterebbe l'impossibilità stessa di un suo uso artistico. Chi vedesse nella carica di cavalleria un miscuglio indistinto di forme e colori, non potrebbe partecipare delle attività artistiche relative alla pittura, né ne avrebbe il desiderio – e un ragionamento non dissimile varrebbe pure per chi nel dipinto vedesse esclusivamente la rappresentazione di uno stato di cose (il numero dei cavalleggeri, il loro ordine, ecc.) e non reagisse a ciò che essa rappresenta come, almeno in parte, all'evento che il quadro evoca direttamente (l'assalto dei cavalieri). Per Wittgenstein, perfino per il mezzo di riproduzione più fedele e naturalistico nella cultura occidentale – la fotografia –, si possono «facilmente immaginare uomini che non hanno questo rapporto con tali immagini. Uomini, per esempio, che provino una vera e propria repulsione per le fotografie, perché un volto privo di colore, e forse anche un volto in proporzioni ridotte, gli sembra inumano».⁷⁶ Al di là dell'iniziazione ad una certa cultura (visiva, musicale, poetica, ecc.) – intesa anche nel senso passivo di immersione – la possibilità di notare l'aspetto dipende anche da un ulteriore elemento:

Il concetto di aspetto è affine al concetto di immaginazione (*Vorstellung*). Oppure: il concetto “ora lo vedo come...” è affine a “ora mi immagino *questo*”. Non ci vuol forse fantasia (*Phantasie*) per sentire una certa cosa come variazione di un determinato tema? E tuttavia, in questo caso, si percepisce qualcosa.⁷⁷

Nel caso specifico relativo alla comprensione delle opere d'arte, la competenza consiste principalmente nel mettere in piena evidenza «le relazioni interne tra la forma dell'opera che si ha davanti e altri oggetti e con ciò nel *rendere* visibili aspetti alla luce dei quali l'opera d'arte può essere compresa»⁷⁸ ed assolvere questo compito necessita di immaginazione e fantasia. In questo senso, allora, la visione d'aspetti comporta una duplice relazione interna: quella tra l'immagine e l'aspetto e quella tra l'immagine e la sfera di esperienze e conoscenze che la rendono comprensibile.⁷⁹

⁷⁵ Cfr. Johnston [1993], pp.44-5; Schulte [1993], p.39; [2013a], p.176.

⁷⁶ *RF*, II, xi, p.270.

⁷⁷ *RF*, II, xi, p.279.

⁷⁸ Majetschak [2013], p.102.

⁷⁹ Cfr. Arielli [2012], p.121.

2. «Non mi ci raccapezzo»

La discussione relativa alla visione d'aspetti amplia quanto detto nelle lezioni degli anni Trenta rispetto alle reazioni estetiche e fornisce gli strumenti per un quadro più perspicuo rispetto ai temi lì trattati della comprensione e dell'argomentazione critica in campo estetico. «*Molte cose* – infatti – possono dirsi intorno a una sottile distinzione estetica – questo è importante»: ⁸⁰ molte più cose che non siano il semplice esclamare “Bello!” o “Meraviglioso!” o il cercare (erroneamente, come visto) di concentrarsi sulle sensazioni che potrebbero essere identificate come cause di tali reazioni. È Wittgenstein stesso a provvedere a qualche esempio del tipo di cose che spesso si dicono «in un discorso su argomenti estetici», per citare nuovamente un passo importante riportato più sopra:

“Devi vederlo *così*; è così che è inteso”; “Se lo vedi *così*, vedi dov'è l'errore”; “Devi sentire questa battuta come un'introduzione”; “Devi sentirla in questa chiave”; “Devi fraseggiarla *in questo modo*” (e quest'ultima affermazione può riferirsi tanto al sentire quanto al suonare). ⁸¹

Con queste formule si prova ad attirare l'attenzione su un determinato aspetto dell'opera in questione che permette di dischiuderne il senso, di renderla comprensibile e – come riportato nell'inciso parentetico – tali inviti non sono esclusivamente riferibili ai fruitori dell'opera impegnati nel tentativo di afferrarla, ma anche agli artisti stessi: il processo di selezione e di scarto del materiale è una componente ineliminabile della produzione artistica in corso d'opera. Concordemente a quanto già evidenziato nelle lezioni, le reazioni citate da Wittgenstein in questo passo sono indirizzate all'oggetto e prendono la forma di una critica che intende descrivere e sottolineare un aspetto illuminante dell'opera. In questo senso, come sostiene Schulte, comprendere un'opera d'arte «è quasi come il vedere un nuovo aspetto di un oggetto», ⁸² nel senso che si percepisce una somiglianza che lega internamente le proprietà dell'opera fruita ad altri oggetti appartenenti a contesti differenti – lontani (extra-artistici) o affini (appartenenti ad opere della medesima arte o di arti diverse, per esempio). Per restare agli esempi

⁸⁰ RF, II, xi, p.287.

⁸¹ RF, II, xi, p.267.

⁸² Schulte [2007], p.83. Cfr. Schulte [1993], capp. 4-5.

prediletti di Wittgenstein, quelli musicali, nelle *Osservazioni Filosofiche* si trova un'esemplificazione molto chiara che avvalorata l'intuizione di Schulte:

Comprendere un modo ecclesiastico non vuol dire abituarsi alla melodia nel senso in cui mi posso abituare a un odore e dopo un po' di tempo non sentirlo più sgradevole. Vuol dire, invece, udire qualcosa di nuovo, che in passato non ho ancora udito, diciamo nella maniera in cui – anzi, del tutto analogamente a come – la cosa andrebbe se 10 tratti |||||, che in passato ho potuto vedere solo come due 5 tratti, improvvisamente potessi vederli come un tutto caratteristico. Oppure, se il disegno di un cubo, che finora ho potuto vedere solo come ornamento piano, tutto in una volta lo vedessi spazialmente.⁸³

Alla luce di questa lunga trattazione riguardante l'espressivismo, l'intransitività e il vedere-come è possibile cogliere in pieno il senso dell'affermazione wittgensteiniana per cui ciò che fa l'estetica è «attirare l'attenzione su certi aspetti, porre le cose fianco a fianco per esibire quelle caratteristiche»:⁸⁴ enfatizzare certi tratti con gesti o descrizioni, operare confronti con altri oggetti artistici o extra-artistici, contrapporre e confrontare opere e i loro particolari in modo che gli aspetti che si vogliono fare emergere spicchino in tutta evidenza è parte di quella ricerca di perspicuità che l'indagine estetica mette in opera al fine di mostrare, di esibire con la massima chiarezza l'oggetto d'arte sotto esame.⁸⁵ Infatti, anche in estetica, come in filosofia, un problema assume «la forma: “Non mi ci raccapezzo”»:⁸⁶ per risolvere i quesiti estetici – dice Wittgenstein nella quarta lezione del 1938 – «in realtà abbiamo bisogno di certi confronti – di raggruppare certi casi»,⁸⁷ quindi non certo di uno scandaglio introspettivo che vada in caccia della causa interna (fisiologica o esperienziale), bensì dei motivi e delle ragioni relative all'oggetto che suscitano l'eventuale apprezzamento o insoddisfazione e che permettono, di fronte ad interlocutore scettico, di mostrargli ciò che si vede nel modo in cui lo si vede. Wittgenstein rammenta in tal senso che la risposta di Brahms a Joachim, il quale sosteneva che la sua *Quarta Sinfonia* dovesse aprirsi con due accordi, non verteva sul «fatto che questa soluzione non avrebbe provocato nel pubblico il sentimento che lui voleva provocare», ma riguardava «qualcosa di più simile a quello che Brahms avrebbe potuto esprimere dicendo: “Questo non è quello che intendevo”».⁸⁸ Nuovamente, Wittgenstein cerca di fare piazza pulita dell'equivoco causalista, questa

⁸³ *OF*, pp.236-7.

⁸⁴ *AWL*, I, §35, p.38.

⁸⁵ Cfr. Arielli [2012], p.85.

⁸⁶ *RF*, §123.

⁸⁷ *LC*, IV, §2, p.96.

⁸⁸ *LM*, p.125.

volta considerando la materia da parte di chi compie l'opera: non si identifica, sembra dire Wittgenstein con questo riferimento alla replica di Brahms, ciò che un artista ha in mente, ciò a cui intende arrivare con un "effetto" che vorrebbe produrre. Capire la propria intenzione, ovvero la ragione per cui si fa o non si fa una determinata cosa (aprire con due accordi, per esempio), non si riduce nel provare certe sensazioni che si vorrebbe similmente provocare nel pubblico. Il senso di un'opera d'arte, quello che essa esprime, non è qualcosa che questa ha in comune con tutto ciò che è in grado, eventualmente, di produrre il medesimo effetto: come nel caso dei due minuetti, visto in precedenza, ammesso anche che possano ottenere lo stesso effetto, non perciò si possono considerare intercambiabili: questo significa quindi – come già rilevato – che non li si ascolta per sentire un certo effetto, e che il minuetto non è un mezzo per conseguire il fine estrinseco di provare quella sensazione, ma che è un fine in sé, che comunica se stesso.⁸⁹ Per meglio illustrare il punto, Wittgenstein elabora un paragone con quanto avviene di fronte a un tribunale: la differente grammatica di "ragione" e "motivo" da un lato, e di "causa" dall'altro si mostra in tutta evidenza quando un giudice è chiamato a valutare il comportamento di un accusato: «in un'aula di tribunale, vi si richiede il motivo di una vostra azione e si suppone che lo sappiate. A meno che mentiate, vi si suppone in grado di dire il motivo della vostra azione. Non si può pretendere che sappiate le leggi che governano il vostro corpo e la vostra mente».⁹⁰ In tribunale, per valutare la posizione degli imputati, non si procede secondo spiegazioni di ordine scientifico-causali, ma si cerca di ricostruire e presentare in modo convincente e perspicuo un quadro dei moventi, delle ragioni e degli intendimenti degli attori coinvolti e per farlo si cerca di illuminare alcuni aspetti dei fatti a disposizione. Il punto grammaticale in esame è già presente nel *Libro Blu*:

La differenza tra le grammatiche di "ragione" e di "causa" è simile a quella tra le grammatiche di "motivo" e di "causa". La causa è oggetto non di *conoscenza*, ma solo di *congettura*. [...] Quando dico: "La causa possiamo solo *congetturarla*, mentre il motivo lo *conosciamo*", questo asserto [...] è un asserto grammaticale.⁹¹

E anche «in estetica non siamo interessati in connessioni causali ma nella descrizione di una cosa», dal momento che la risposta tipica ad una perplessità come «"Che cosa c'è che non va in questa melodia?" è un'affermazione del tipo "È troppo forte!", e non

⁸⁹ Cfr. Bouveresse [1982], p.149-50.

⁹⁰ *LC*, III, §12, p.83.

⁹¹ *LBM*, p.24.

qualcosa di simile all'affermazione che essa produce zolfo nel sangue».⁹² Ciò che fa l'estetica – e che l'avvicina così tanto alla filosofia, come si è cercato di mostrare lungamente nel primo capitolo – è appunto dare ragioni, del disagio, dell'apprezzamento, dell'indifferenza, che prendono la forma di ulteriori descrizioni dell'oggetto che mettono in luce l'aspetto rilevante che si vuole esaminare – e in caso porre nel contraddittorio di una controversia.

L'aspetto a cui la descrizione (la “spiegazione” estetica) si riferisce non è – come visto – una proprietà dell'oggetto e pertanto non è suscettibile di convalida attraverso i criteri tipici della verifica e della falsificazione degli asserti fattuali. Sebbene, infatti, le descrizioni che esprimono la reazione estetica siano relative ad un oggetto appartenente al dominio pubblico e intersoggettivo – dal momento che sono indirizzate e “oggettive”, nel senso che si è cercato di mettere in evidenza nel paragrafo precedente –, possa indurre a credere che tali affermazioni siano suscettibili di verità o falsità, non è possibile rimandare a nessuna istanza indipendente dalla spiegazione stessa, né a standard esterni che stabiliscono e certificano le “buone ragioni” rispetto a quelle non convincenti.⁹³ Piuttosto si attira l'attenzione sulle «somiglianze nello stile di un poeta e di un musicista che vivevano nello stesso periodo, o di un pittore»:

Brahms e Keller, per esempio. Ho spesso notato come certi temi brahmasiani fossero estremamente kelleriani. Era davvero sorprendente. Per prima cosa l'ho detto a qualcuno. Tu potresti dire “Che interesse avrebbe una simile espressione verbale?”. L'interesse sta in parte nel fatto che vivevano nello stesso tempo. Se avessi detto che era shakespeariano o miltoniano, avrebbe potuto non avere interesse alcuno, o presentare un interesse del tutto diverso. Se avessi insistito nel dire “Questo è shakespeariano”, di un certo tema, ciò avrebbe avuto un interesse relativo o nullo. Non avrebbe avuto nessuna connessione con qualcosa d'altro. [...] Se dico che questo tema di Brahms è estremamente kelleriano, l'interesse di ciò risiede in primo luogo nel fatto che i due vivessero nello stesso tempo, e quindi nel fatto che si possa dire lo stesso tipo di cose per entrambi – la cultura del tempo in cui vivevano. Se dico questo, la cosa presenta un interesse obiettivo. L'interesse potrebbe consistere nel fatto che le mie parole propongono una connessione nascosta.⁹⁴

Nel caso di una rinnovata perplessità dell'eventuale interlocutore, «perfino iniziarlo alla comprensione della poesia o della pittura, può essere necessario per potergli spiegare che cosa sia comprendere la musica».⁹⁵ Tuttavia,

⁹² *AWL*, I, §34-5, p.38.

⁹³ Cfr. Majetshack [2013], p.103.

⁹⁴ *LC*, IV, §5, pp.100-1.

⁹⁵ *PD*, p.134 (1948).

non era affatto obbligato ad *accettare* la spiegazione; non è che io gli abbia dato – per così dire – dei motivi convincenti per pensare che quel brano è paragonabile alla tal cosa o alla tal altra. Non è che gli stia spiegando, ad esempio, che il brano deve rappresentare questo e quest'altro sulla base di dichiarazioni del compositore.⁹⁶

Perciò Wittgenstein insiste sull'assenso, sul produrre una perspicuità in grado di mostrare ciò che si vede in modo così efficace da produrre convinzione (e questo peraltro è un elemento distintivo del gioco linguistico del dare ragioni rispetto a quello di fornire delle cause): il criterio per stabilire se la spiegazione è corretta, è fornito dalla soddisfazione, dal fatto che tale chiarimento è accettato («Devi dare la spiegazione accettata. Ecco in che cosa consiste soprattutto la spiegazione»),⁹⁷ oppure – in modo non troppo dissimile – dalla dissoluzione della perplessità, dal riconoscimento che si è trovato ciò che si cercava e ciò pone fine alle inquietudini. Infatti,

sarebbe proprio questo riconoscimento a far sì che la soluzione si rivelasse come tale. Come quando, scrivendo, tu cerchi una parola e dici a un certo punto: “*Eccola, è questa* la parola che dice quello che volevo!”. – Il tuo riconoscimento fa diventare quella parola la parola trovata, e quindi cercata.⁹⁸

Al paragrafo 12 della prima lezione del 1938, Wittgenstein offre un esempio chiaro di questo stesso tipo di riconoscimento a proposito, non di una parola, ma di un'opera d'arte e racconta di una sua esperienza con l'opera poetica di Klopstock. Dopo averne letta a lungo, senza ricavarne niente, Wittgenstein si risolse di seguire il suggerimento del suo autore e di marcare con maggiore intensità certi accenti, e, improvvisamente sentì di aver capito:

Quando lessi le sue poesie in questo nuovo modo, dissi: “Ah, ora so perché lo ha fatto”. Cos'era accaduto? Avevo letto questo tipo di rima e mi ero abbastanza annoiato, ma avendolo letto, intensamente, in quest'altro modo, ho sorriso, dicendomi “Questo è *grande!*”, ecc. Ma avrei anche potuto non dir nulla: il fatto importante era che continuavo a leggerlo e a rileggerlo. E, leggendo queste poesie, facevo gesti e espressioni che si sarebbero potuti definire questi di approvazione. Ma il fatto importante era che ora leggevo

⁹⁶ *PD*, p.132 (1948).

⁹⁷ *LC*, II, §39, p.79.

⁹⁸ *PD*, p.130 (1948).

le poesie in modo totalmente diverso, più intensamente, e dicevo agli altri “Ecco come dovrebbero essere lette”.⁹⁹

Che cosa si può dire di aver capito, quando si capisce una poesia in questo modo? Nel caso in esame, per usare un lessico che ha brillato in altre stagioni, l'*intentio operis*, che in qualche modo (da qualificare) si rifà alle intenzioni dell'autore, all'*intentio auctoris*, ciò che l'autore ha “voluto dire”.¹⁰⁰ Ma – come nota Bouveresse – capire la sua intenzione «equivale a dire che sappiamo non tanto in effetti ciò che ha voluto, quanto le ragioni per cui lo ha voluto»:

E la nostra sensazione di aver capito le sue ragioni discende, così sembra, essenzialmente dal fatto che, allorché leggiamo l'opera nella maniera indicata, *una* intenzione o *un* senso ci appaiono, l'opera ci parla, ci “dice” qualcosa, ecc.¹⁰¹

È vero – come si è accennato prima relativamente all'uso interiettivo degli aggettivi verdetivi – che la prima lezione è ampiamente dedicata a sgombrare il campo dalla confusione che si può ingenerare nel cercare una proprietà (come la “bellezza”) dietro le parole che la segnalerebbero (“Bello!”) e, infatti, Wittgenstein conclude il passo affermando che «gli aggettivi estetici avevano un'importanza molto scarsa». ¹⁰² Infatti, sostiene che la sua esclamazione (“Questo è *grande!*”) avrebbe potuto essere sostituita da altre attività (sorrisi, gesti, espressioni di approvazione) e che la cosa davvero importante consisteva nel leggere e rileggere le poesie «in modo totalmente diverso, più intensamente». Questo esempio dà un quadro più ampio e comprensivo della soddisfazione estetica a cui Wittgenstein fa riferimento e la delinea come un'esperienza possibile esclusivamente all'interno di una cultura per la quale la reazione (che costituisce la soddisfazione /giustificazione in esame) è «both more immediate, and vastly more expansive, than any simple mechanistic account could accommodate». ¹⁰³ È più immediata, dal momento che non si danno (quasi mai) pre-condizioni di felicità specificabili in anticipo della gratificazione estetica – poco oltre, infatti, parla in questo senso di qualcosa che “fa click” per suggerire la sensazione in cui tutto va al posto giusto (anche se questa similitudine può nuovamente suggerire un'esperienza interiore privata che attende di verificarsi, «in realtà – come si affretta a dire Wittgenstein – non

⁹⁹ LC, I, §12, p.57.

¹⁰⁰ Per la distinzione cfr. Eco [1990], pp.110-3.

¹⁰¹ Bouveresse [1982], p.138.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Hagberg [2014], 2.2.

vi è nulla che “faccia click” o “combaci”»,¹⁰⁴ si tratta solo di un modo figurato di dire «che è occorsa la cosa giusta»,¹⁰⁵ cioè la soddisfazione). Ed è anche più sfaccettata e multiforme di quanto consentito da un modello causalistico-meccanico che riproporrebbe rigidamente una sensazione particolare (o un tipo di sensazione particolare), mentre, per Wittgenstein, la reazione potrebbe prendere la forma di un gesto o di una danza.¹⁰⁶

È importante precisare infatti che scoprire le ragioni di un autore non vuol dire in nessun modo produrre un’ipotesi verosimile e verificabile a riguardo di ciò che accadeva nella sua mente durante la creazione dell’opera: non equivale cioè a inferire o a ricreare lo stato mentale (sensazioni, esperienze interne) che ha accompagnato l’artista nel momento della composizione – come se questo fosse il momento essenziale che permette all’opera di dischiudersi. Ma va anche ribadito che, al di là di ogni chiarificazione e presentazione perspicua, di ogni descrizione e di ogni paragone, di ogni iniziazione e di ogni tentativo di innescare un “click”, se un eventuale interlocutore non riuscisse a vedere ciò che si è impegnati di mostrargli, l’intera discussione giunge a un termine.

Tuttavia la funzione principale che il rinvio a Klopstock svolge nel tessuto argomentativo di Wittgenstein è un’altra: esso è destinato infatti a corroborare un punto importante nel complesso della strategia di smantellamento dell’immagine “aggettivo-proprietà”. Wittgenstein nota – come già osservato – che nella «nella vita reale», ovvero nell’usuale commercio con le opere d’arte, gli aggettivi che contrassegnano tradizionalmente i giudizi estetici verdettivi hanno «scarsissima importanza», piuttosto si dicono cose come:

“Guarda questo passaggio”, oppure “Questo brano è incoerente”. Oppure dici, in una critica a una poesia “Il suo uso delle immagini è preciso”. Le parole che usi sono più affini a “giusto” e “corretto” (così come sono usate nel linguaggio comune) che a “bello” e “grazioso”.¹⁰⁷

Anche in questo caso, Wittgenstein cerca di sgombrare il campo dai possibili equivoci concentrandosi – verrebbe da dire – fenomenologicamente su ciò che effettivamente avviene nell’intercorso abituale con le opere d’arte e nei casi in cui sorge una controversia o una perplessità estetica. In primo luogo, Wittgenstein attira l’attenzione

¹⁰⁴ *LC*, III, §5, p.81. Cfr. Hagberg [2014], 2.2.

¹⁰⁵ *LC*, III, §2, p.80.

¹⁰⁶ Cfr. *LC*, II, §10, p.56.

¹⁰⁷ *LC*, I, §8, p.55.

su «un elemento nuovo», ovverosia sul fatto che «in ciò che chiamiamo le Arti, una persona capace di giudicare si sviluppa», che appare «la figura di quello che chiamiamo un “giudice”»,¹⁰⁸ e «che egli sia tale non si rileva dalle interiezioni che usa, ma dal suo modo di scegliere, selezionare, ecc.»,¹⁰⁹ infatti

quando formuliamo un giudizio estetico su una cosa, non ci limitiamo a rimanere a bocca aperta dicendo “Oh, che splendido!”. Distinguiamo tra una persona che sa ciò di cui sta parlando e una che non lo sa.¹¹⁰

Un conoscitore infatti è in grado di far emergere come importanti elementi a tutta prima insignificanti, di porre relazioni sorprendenti e illuminanti, di far apparire questioni apparentemente di dettaglio come cruciali, insomma è capace di mettere a frutto ed esercitare la propria competenza in materia («Deve sapere ogni sorta di cose»). Si tratta di un abito acquisito nel tempo, attraverso lo studio e l’approfondimento, che si deposita e struttura il modo in cui recepisce le opere («Egli deve reagire in modo coerente per un lungo periodo»).¹¹¹ Precondizione per ammirare la poesia inglese, per esempio, è conoscere l’inglese, avere una certa familiarità con gli elementi della metrica e così via.

In musica, questo ha più rilievo. Supponiamo che ci sia una persona che ammira e ama ciò che è riconosciuto buono, ma che non sa ricordare le più semplici melodie, non sa quando subentra il basso, ecc. Diciamo che non ha visto di che si tratta. [...] “È un tipo musicale”. Non lo diciamo se si tratta di uno che è solo felice di sentir musica, e il resto manca.¹¹²

Tipico dell’apprezzamento del conoscitore e delle controversie tra esperti è che alcuni criteri trovino applicazione in modo tale che i giudizi che ne dipendono possano esprimersi con proprietà e cognizione di causa, invitando – per mezzo di un’accurata e studiata presentazione – la loro accettazione, o il loro rifiuto.

Le parole che chiamiamo espressioni di giudizio estetico hanno un ruolo molto complicato, ma ben definito, in ciò che chiamiamo la cultura di un periodo. Per descrivere il loro uso o per descrivere ciò che intendi per un gusto colto, devi descrivere una cultura. Ciò che chiamiamo gusto colto forse non esisteva nel Medio Evo. Nelle diverse età si gioca un gioco del tutto diverso. Ciò che appartiene a un gioco linguistico è un’intera cultura. Nel

¹⁰⁸ *LC*, I, §17, p.59.

¹⁰⁹ *LC*, I, §19, p.61.

¹¹⁰ *LC*, I, §17, p.60.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

descrivere il gusto musicale devi descrivere se i bambini danno concerti, se li danno le donne oppure solo gli uomini, ecc., ecc. [nella variante 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.¹¹³

Sono precisamente passi come il precedente – in cui l’attenzione al contesto culturale, agli effettivi costumi estetici vigenti, al concetto di tradizione è massima – che ha spinto i commentatori a sottolineare quanto, per il Wittgenstein maturo, l’intero complesso dei fenomeni artistici sia contingente e dipendente dallo sviluppo storico, ovverosia dalle condizioni, dalle possibilità e dai vincoli che ciascun momento di questo svolgimento offre in quanto risultato e prodotto delle pratiche della forma di vita di appartenenza. Ciò può perfino portare all’incomprensione della valenza e del significato di quelle pratiche e dei suoi esiti in periodi in cui il contesto culturale è mutato. Wittgenstein vi ritorna ripetutamente nel corso della prima lezione, riferendosi, per esempio, al discorso sullo stile di Buffon, in cui si operano «tante distinzioni che io capisco solo vagamente ma che per lui non avevano un significato vago», in cui «ogni genere di sfumature come “grandioso”, “piacevole”, “grazioso”»¹¹⁴ svolgevano un ruolo altamente disciplinato. Questa tensione è massimamente rappresentata nella discussione che Wittgenstein offre del costume di incoronazione di Edoardo II:

Parli in modo del tutto diverso del costume per l’incoronazione di Edoardo II e di un completo moderno. Cosa hanno fatto *essi*, e detto a proposito dei costumi per l’incoronazione? È stato fatto da un sarto, quel costume? Forse è stato disegnato da artisti italiani che avevano le loro tradizioni; mai visto da Edoardo II prima di indossarlo. Problemi come “Quali criteri c’erano?”, ecc., sono tutti rilevanti per la questione “Potresti tu criticare l’abito così come essi l’hanno criticato?”. Tu lo valuti in un modo totalmente diverso; il tuo atteggiamento verso di esso è del tutto differente da quello di una persona che viveva al tempo in cui è stato disegnato. D’altra parte, la frase “Questo è un bel costume da incoronazione” può essere stata pronunciata da un tale, a quel tempo, nello stesso identico modo in cui uno la dice ora.¹¹⁵

Questo esempio mette in luce il peso specifico dell’appartenenza ad una tradizione, ad una cultura, ad una forma di vita. Certamente l’apprezzamento che l’abito

¹¹³ LC, I, §§25-6, p.63.

¹¹⁴ LC, I, §24, p.62.

¹¹⁵ LC, I, §31, p.65.

può suscitare può esprimersi nel medesimo modo (“Questo è un bel costume da incoronazione”) – il che segnala forse un qualche tipo di continuità delle pratiche estetiche e delle reazioni che strutturano in una forma di vita, e ne fa una componente di ciò che si è prima indicato come “generalissimi fatti della cultura”, come un ingrediente della “seconda natura” dell’uomo – tuttavia si fa «un gioco totalmente diverso [...], una cosa interamente diversa da quella che si faceva allora».¹¹⁶ Infatti, per poter guardare all’abito di incoronazione con lo stesso occhio critico delle persone di allora sarebbe importante disporre di campioni di riferimento dell’epoca, nutrire per una simile veste il medesimo atteggiamento che i contemporanei riservavano a quel re e quella cerimonia e così via, in modo da apprendere i criteri che consentono di affermare che l’abito è troppo lungo o corto, troppo frivolo o spoglio. Se, come avviene, si fanno nonostante ciò osservazioni di questo tipo, queste non possono avere il medesimo senso che hanno avuto in bocca alle persone dell’epoca. Non è peraltro nemmeno possibile confrontare quella veste con un abito da cerimonia odierno, perché i due indumenti non svolgono la stessa funzione – quindi non suscitano la stessa reazione – nella forma di vita. Il fatto che nonostante tutto si possa dire oggi come allora che “L’abito è magnifico”, a fronte di contesti di valutazione così differenti, a parte segnalare – come detto – una certa continuità delle pratiche estetiche occidentali, indica anche che le parole in questione svolgono tutto sommato un ruolo trascurabile nell’insieme della valutazione e dell’apprezzamento estetici.¹¹⁷ Queste considerazioni non valgono esclusivamente sul piano diacronico, per culture lontane secoli, ma anche sul piano sincronico, come attesta la sezione 28 della prima lezione, in cui Wittgenstein risponde ad una domanda di Rhees sulla possibilità per un europeo di apprezzare l’arte africana. Wittgenstein è dubbioso a proposito dell’eventualità che la valutazione di quell’arte da parte di un conoscitore europeo «si accordi con quella di un negro colto», sebbene entrambi si circondino di pezzi appartenenti a quella tradizione e a loro modo la frequentino, e ritiene, anche in questo caso, che si tratti di «valutazioni del tutto diverse».¹¹⁸ Questo atteggiamento è certamente in linea con la valenza assegnata alla polarità, esplorata in dettaglio in precedenza, *Kultur/Zivilisation* che, sebbene non esplicitamente messa a tema, è sottesa all’intero complesso delle considerazioni qui esposte. Infatti Wittgenstein, ancora nel 1950, scrive, lasciando emergere il suo conservatorismo culturale, che «un’epoca fraintende l’altra; e un’epoca *piccola* fraintende tutte le altre

¹¹⁶ *LC*, I, §29, p.64.

¹¹⁷ Bouveresse [1982], p.141.

¹¹⁸ *LC*, I, §28, pp.63-4.

nel modo meschino che le è proprio»,¹¹⁹ quasi a corroborare – qui in senso pessimistico – l’idea che i giochi linguistici che si svolgono in periodi e culture diverse sono totalmente differenti.

Chi di noi oggi ha idea di che cosa significasse una fuga di Bach nel momento in cui fu composta? Quando la gente deplora la Riforma, dovrebbe di conseguenza condannare la musica di Bach. La musica di Bach è espressione del luteranesimo. Le forme artistiche perdono significato. Per esempio, perché i drammi di Shakespeare hanno cinque atti? Nessuno lo sa. Che cosa significa il numero cinque?¹²⁰

Tuttavia, l’obiettivo che Wittgenstein si prefigge nelle lezioni non è statuire una sostanziale incomunicabilità tra epoche o culture lontane o una loro radicale e conchiusa appartenenza ad un momento storico ben preciso, quanto – per rimanere fedeli alle prescrizioni terapeutiche di cui si è dotato – offrire una sinossi, una presentazione perspicua che lasci emergere i contorni (e la complessità) dei fenomeni artistici in generale e della valutazione estetica in particolare:

Indirizzo la vostra attenzione verso le differenze e dico: “Guarda come sono differenti queste differenze!”, “Guarda cosa c’è in comune nei diversi casi”, “Guarda cosa hanno in comune i giudizi estetici”. Rimane una famiglia di casi estremamente complicata, con punti culminanti – l’espressione di ammirazione, un sorriso o un gesto, ecc.¹²¹

Il tentativo di Wittgenstein è quindi tratteggiare uno sfondo coerente e convincente a quegli elementi – le esclamazioni, le manifestazioni di ammirazione, i gesti di apprezzamento – che appaiono con più frequenza e con maggior intensità in estetica, impedendo però che questi fenomeni siano travisati dando luogo a pericolose ipostatizzazioni o a fraintendimenti sulla loro vera natura, come nel caso del modello “aggettivo-proprietà” (dall’espressione verbale della bellezza alla bellezza come parte dell’arredo ontologico) o come nel caso della sostituzione causalistica o esperienziale (l’opera d’arte è riducibile alle sensazioni o agli stati mentali che si hanno in sua presenza). I «punti culminanti» – parole, gesti, reazioni – sono parte di una più vasta «famiglia di casi estremamente complicata» e vanno osservati dal punto di vista delle occasioni e delle attività a cui sono intimamente intrecciati. Ecco perché

¹¹⁹ *PD*, p.160.

¹²⁰ *CR*, p.182.

¹²¹ *LC*, I, §32, p.65.

non solo è difficile descrivere in che cosa consiste la valutazione, ma è impossibile. Per descrivere in che cosa consiste, dovremmo descrivere tutto il contesto ambientale.¹²²

3. Regole e sensibilità

La progressiva – ma sotterranea – importanza dell’antinomia *Kultur/Zivilisation*, ma ancor di più il risalto assegnato al carattere contestuale e storico della produzione e della valutazione dell’arte – che porta acqua al mulino interpretativo, sopra adombrato, che vede in Wittgenstein un relativista – è stato letto come l’indice più marcato del distacco di Wittgenstein dalle idee estetiche rinvenibili nel *Tractatus*. Peter Lewis, a tal proposito, scrive:

What is immediately striking, of course, is [...] the contrast [...] between the time-less character of aesthetic contemplation in the *Tractatus* and the time-bound character of aesthetic appreciation in the 1938 Lectures. Whereas in the *Tractatus* aesthetic experience is a matter of viewing things *sub specie aeterni*, in the first lecture Wittgenstein emphasizes that what appreciation consists in differ from culture to culture, European as opposed to Negro, for example, and at different periods within the same continuing civilization, Europe in the Middle Ages as opposed to Modern Europe. The depth of the contrast is shown by Wittgenstein’s concern in the later work with the making of the work of art, something entirely foreign to the early work which emphasizes the spectator’s perspective.¹²³

Come si è cercato di mettere in evidenza, questa frattura può essere letta anche in toni meno drammatici. Infatti le affermazioni nei *Tagebücher* che insistono sull’arte come espressione (e sull’arte di valore come espressione completa) non vanno pensate tanto secondo un loro possibile contenuto (quindi contro il dettato ineffabilista che vede l’estetica trascendentale quanto l’etica), ma, come si è cercato di mostrare, come un’autosufficienza delle risorse artistiche nell’esprimere ciò che esprimono, che esula dalle proposizioni sensate o se ne servono soltanto in modo indiretto. In questa chiave, l’espressivismo tractariano, «in cui si denota una certa configurazione, un certo aspetto o fisiognomica»,¹²⁴ è una sorta di prefigurazione dell’intransitività. La profondità del

¹²² *LC*, I, §20, p.61.

¹²³ Lewis [1998], pp.25-6.

¹²⁴ Schulte [2007], p.74, che ricorda peraltro che Wittgenstein torna sul tema dell’espressione anche nelle lezioni. In contesti espressivi anche l’uso normale di termini come “identico”, “stesso”, “uguale” cambia in uso secondario: cfr. *LC*, IV, §6, p.101: «Tutti hanno imparato l’uso di =. E improvvisamente l’usano in modo peculiare. Dicono “Questo è Lloyd George” [difronte ad un attore che recita Lloyd George], benché, in un altro senso, non vi sia somiglianza. Un’eguaglianza che potremmo chiamare l’“eguaglianza

contrasto rinvenuto da Lewis, quindi, è passibile di essere (perlomeno parzialmente) superata ricordando, con Schulte, che:

ci sono [...] molti tipi di cambiamento di prospettiva. E sicuramente le differenze sono dovute ai modi in cui la tecnica dell'artista [...] si pone in relazioni riflessive, acquisite o innate, con il suo contesto sociale e culturale.¹²⁵

L'opera d'arte è in grado di innescare un cambiamento di prospettiva, di mostrare le cose in modo diverso, ma per poterlo fare sfrutta quelle risorse mediatiche che sono disponibili, condivise, stabili e operative – nella misura in cui lo sono, dal momento che non è possibile scegliere, per esempio, uno stile pittorico a piacimento, come si ricorda in chiusura delle *Ricerche Filosofiche* – nel contesto sociale e culturale occorrente. È proprio in questo contesto culturale e sociale che emerge in primo piano l'importanza di ciò che è implicito e sotteso all'intero discorso di correttezza e scorrettezza, che contraddistingue, per Wittgenstein, le reazioni estetiche – esperte o meno: ovverosia le regole artistiche ed estetiche. Infatti, «descrivere un insieme di regole estetiche in modo completo significa in realtà descrivere la cultura di un periodo»,¹²⁶ ed è anche riferendosi ad esse che le perplessità e le controversie estetiche (anche tra esperti) in merito all'apprezzamento e alla valutazione delle opere possono trovare una soluzione, unitamente – anzi, in stretta correlazione – con la capacità immaginativa di cogliere un certo aspetto («Non ci vuole forse fantasia per sentire una certa cosa come variazione di un determinato tema?») ¹²⁷ e di proporre paragoni e comparazioni (che si vogliono) di per sé illuminanti («Una volta, ascoltando i brevi cori della folla nella *Passione* di Bach, ho improvvisamente capito che questo è il significato di certe scene molto brevi nei drammi di Shakespeare»).¹²⁸ Il riferimento a standard e regole desumibili da una certa cultura (spesso peraltro desumibili a posteriori) è cruciale dal momento che «appreciation is a concept culturally determined and historically specific» e che «it is the whole culture of a period that renders possible a certain form of appreciation and gives it meaning». ¹²⁹ È naturalmente molto intrigante affrontare un tema di così grande rilevanza per Wittgenstein – e per la filosofia in generale –, come le regole, da un piano così poco frequentato e inusuale come quello dei fenomeni estetici. Infatti, i due tratti

d'espressione». Abbiamo imparato l'uso di "lo stesso". Di colpo, usiamo automaticamente "lo stesso" quando non vi è similarità di lunghezza, peso, o nulla del genere».

¹²⁵ Schulte [2013a], p.176.

¹²⁶ *LC*, I, §25, versione di Taylor, p.63.

¹²⁷ *RF*, II, xi, p.279.

¹²⁸ *CR*, p.182.

¹²⁹ Tam [2002], p.319.

principali delle regole, la normatività – per cui alcuni loro impieghi sono corretti e altri scorretti – e la convenzionalità – per cui la loro stessa costituzione dipende da un accordo tra gli attori –, hanno alimentato programmi di ricerca ancora vivaci (per esempio nella spiegazione del significato linguistico visto che i significati, come le regole, hanno carattere normativo e convenzionale.)¹³⁰

La relazione tra il *rule-following* nel linguaggio – specie in seguito al revival di cui il tema ha goduto dopo l'indagine riservatela da Kripke [1982] – e nell'estetica è stata spesso ignorata dai commentatori ed è «still to this day too little investigated».¹³¹ In effetti le parti dedicate apertamente alle regole estetiche nelle *Lectures* del 1938 sono limitate a solamente un paio di sezioni (§§ 15-6) della prima lezione. Un utile avvio al tema è offerto da una tarda nota contenuta nelle *Vermischte Bemerkungen*:

La civiltà (*Kultur*) è un'osservanza (*Ordensregel*). O almeno presuppone un'osservanza.¹³²

Viene da chiedersi che cosa si dovrebbe osservare in una *Kultur*. Lurie risponde così:

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.¹³³

Una conferma a questa interpretazione si trova nella già citata sezione 22 della prima lezione del 1938, in cui Wittgenstein contrappone la situazione di deterioramento tipica della *Zivilisation*, quando le forme dell'arte hanno perso significato e si danno imitazioni in ogni campo (architettura, musica, ecc.), a quella in cui «migliaia di persone sono interessate ai particolari più minuti». Le versioni della stessa sezione a opera, rispettivamente, di Taylor e Rhees rendono il punto – e l'opposizione – ancor più chiaramente:

Un periodo in cui tutto è fissato e si prodiga un'attenzione straordinaria su certi particolari; e un periodo in cui tutto è copiato e nulla è pensato. Moltissimi si interessano vivamente di

¹³⁰ Per un'aggiornata e puntuale ricostruzione del dibattito in proposito si rimanda all'eccellente Cozzo [2007].

¹³¹ Hagberg [2014], 1.2. Fanno eccezione a parte l'abbozzo contenuto nello stesso Hagberg, Johannessen [1981], Barrett [1998], Novitz [2004], Schulte [2007], cap. 4, Lamarque [2010], Cometti [2013], Sedivy [2014].

¹³² *PD*, p.155 (1949). Qui si accoglie la proposta di traduzione di Quattrocchi [2013], p.64 che rende *Ordensregel* con *osservanza* invece che con *regola di un ordine religioso* come Ranchetti.

¹³³ Lurie [1989], p.379. Cit. in italiano in Quattrocchi [2013], p.64.

un particolare di una sedia da camera da pranzo. E viene poi un tempo in cui una sedia del genere si trova nello studio e nessuno sa da dove provenga o che alcuni hanno compiuto, una volta, un grandissimo sforzo mentale per sapere come inventare la forma.¹³⁴

È caratteristico delle *Lezioni* un approccio organico e complessivo alla totalità dei fenomeni estetici, dall'architettura all'arredamento interno, dalla poesia alla sartoria (uno degli esempi maggiormente discussi), dalla musica alle arti applicate. Questo atteggiamento è del tutto in linea con la morale che Wittgenstein trae in conclusione della prima lezione, ovvero che «per avere idee chiare sulle parole estetiche bisogna descrivere modi di vita» e che «dovendo parlare di giudizi estetici [...] troviamo [...] una parola usata quasi come un gesto, che accompagna un'attività complicata».¹³⁵ L'enfasi sulle regole, in altri termini, vuole indicare che le norme e i valori sono inerenti alle pratiche artistiche ed estetiche vigenti nella forma di vita in un particolare momento del suo sviluppo. In questo senso vanno lette le considerazioni di Wittgenstein relative all'ideale estetico presenti negli appunti di Ambrose:

Che cosa ha reso il profilo greco ideale un ideale, che qualità? Effettivamente ciò che ci ha spinto a dire che si tratta di un ideale è un certo ruolo molto complicato che esso ha svolto nella vita delle persone. Per esempio, i più grandi scultori hanno utilizzato questa forma, alle persone veniva insegnata, Aristotele ne ha scritto. Supponi che qualcuno dica che il profilo ideale è quello rappresentato al culmine [*height*] dell'arte greca. Che cosa vorrebbe dire? La parola culmine [*height*] è ambigua. Chiedere che cosa significa "ideale" è lo stesso di chiedere che cosa significano "culmine" [*height*] e "decadenza" [*decadence*]. Si dovrebbero descrivere gli esempi dell'ideale in una sorta di raggruppamento seriale. E la parola è sempre usata in connessione con una cosa particolare, poiché non vi è nulla in comune tra il roastbeef, l'arte greca e la musica tedesca. [...] L'ideale è tratto da un gioco specifico e può essere spiegato solamente con qualche specifica connessione, per esempio la scultura greca. [...] Nell'affermazione che la loro bellezza è ciò che si avvicina all'ideale, la parola "ideale" non è usata come la parola "acqua", che si riferisce a qualcosa che si può indicare.¹³⁶

È solamente in connessione con una cultura nel suo complesso – dai grandi artisti che la elaborano, ai filosofi che ne discutono fino alla totalità della società a cui viene insegnata – che si può chiarire e spiegare che cosa sia la forma ideale. Come aggiunge

¹³⁴ *LC*, I, §22, p.62.

¹³⁵ *LC*, I, §35, p.67.

¹³⁶ *AWL*, I, §34, pp.36-7.

Wittgenstein subito dopo,¹³⁷ l'ideale non è nemmeno una specie di modello o entità mentale preesistente a cui si cerca di tendere, ma deriva, appunto, da un gioco specifico che si può spiegare solo in relazione con alcuni esempi e con la descrizione dei dintorni dell'agire. Conoscere regole e standard è parte fondamentale per la comprensione di quell'*Umgebung* che permette l'apprezzamento e la valutazione dell'arte. Negli appunti delle lezioni di Rhees, infatti, è riportato che Wittgenstein arrivi a dire che «se parliamo del modo giusto di leggere una poesia l'assenso ha una parte, ma di secondaria importanza, nella situazione»,¹³⁸ a sottolineare la forza normativa che le regole detengono anche nel dominio estetico. La sezione 15 inizia così:

Per la parola “corretto” si ha un gran numero di casi correlati. Vi è, dapprima, il caso in cui imparate le regole. Il tagliatore impara quanto debba essere lungo un vestito, quanto larghe le maniche, ecc. Impara le regole – è addestrato [*drilled*] – come, in musica, si è addestrati nell'armonia e nel contrappunto.¹³⁹

Realizzare un vestito, comporre musica, dipingere un quadro necessitano l'apprendistato di una tecnica, la conoscenza di alcune regole che istituiscono e fondano quella particolare disciplina artistica, come saper tagliare una manica o fare un orlo, conoscere l'armonia e il contrappunto, avere familiarità con le convenzioni della pittura. Infatti, continua Wittgenstein:

supponiamo che io mi sia dedicato alla sartoria e abbia, prima, appreso tutte le regole; potrei avere, in generale, due tipi di atteggiamento. (1) Lewy dice “Questo è troppo corto”. Io dico “No, è giusto, corrisponde alle regole”. (2) Acquisto una sensibilità per le regole, le interpreto. [*I develop a feeling for the rules. I interpret the rules.*] Potrei dire “No, non è giusto, non corrisponde alle regole. [Nella versione di Rhees: “Non vedi che se lo facciamo più largo, non è giusto e non è conforme alle regole”]. Esprimerei qui un giudizio estetico sulla cosa che corrisponde alle regole nel senso di (1).¹⁴⁰

L'apprendimento delle regole – come visto – gioca però un ruolo cruciale anche nell'apprezzamento delle opere: dal momento che le regole sono incarnate e condensate

¹³⁷ Cfr. *AWL*, I, §34, p.37: «Quando si descrivono i cambiamenti apportati ad un arrangiamento musicale come diretti a portare l'arrangiamento delle parti più vicino ad un ideale, l'ideale non è davanti a noi come una linea dritta che è posta davanti a noi quando proviamo a tirarla».

¹³⁸ *LC*, I, §12, versione di Rhees, p.57.

¹³⁹ *LC*, I, §15, p.58.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

nelle opere, la risposta estetica necessariamente dipende dalla conoscenza di queste regole.

D'altra parte, se non avessi appreso le regole, non sarei in grado di dare il giudizio estetico. Imparando le regole, si acquista un giudizio sempre più raffinato. L'apprendimento delle regole modifica in realtà il vostro giudizio. (Benché, se non avete studiato armonia e non avete un buon orecchio, non potrete mai, ciononostante, scoprire una qualsiasi disarmonia in una sequenza di accordi).¹⁴¹

C'è molto da dire su questa prima parte della sezione ora esaminata. In primo luogo, c'è da notare che anche in questo caso si è alle prese con un gioco linguistico "primitivo", nel senso che Wittgenstein invece di riferirsi ad opere d'arte grandiose e celebri, preferisce attirare l'attenzione ad un caso relativamente più abituale e quotidiano – sempre nell'intento che concentrarsi su qualcosa di primitivo serva a non sviluppare una concezione primitiva di qualcosa. Inoltre, è interessante notare come il tema delle regole da seguire per creare qualcosa (un vestito) si avvicini immediatamente con quello del giudizio, restituendo anche qui un tratto fenomenologicamente di certo non trascurabile della creazione artistica. Infatti, sia nella reazione "Troppo alta!" che nel caso della sartoria ora in esame, Wittgenstein sta sottolineando come «the artist's way of selecting and rejecting is an ineliminable part of the production of aesthetic phenomena».¹⁴² È quindi nell'habitat di questo gioco linguistico che il giudizio e l'operatività delle regole artistiche possono essere studiate in modo più perspicuo. Wittgenstein allora distingue un sarto che conosce la giusta misura per tagliare una manica e lo contrappone ad un altro che sviluppa una certa sensibilità per le regole (*feeling for the rules*) e, come egli stesso afferma, le interpreta. Accompagnando la sua variazione (la sua interpretazione), questo sarto può giustificare la sua scelta con un giudizio («Non vedi che se lo facciamo più largo, non è giusto»), intimando in qualche modo l'assenso del suo interlocutore. Ci si ritrova quindi in una situazione in qualche modo parallela a quella della ricerca e del rinvenimento della parola "giusta", in cui «scegliamo e valutiamo le parole» quasi per il loro profumo, in cui la ricerca continua finché non si è soddisfatti, e quando la si trova non è sempre necessario «pronunciare giudizi, dar spiegazioni» poiché solo «qualche volta posso dire perché»,¹⁴³ ma «il criterio per stabilire se sia effettivamente quella

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Johannessen [1990], p.323.

¹⁴³ *RF*, II, xi, p.286.

parola [...] è dato dal fatto che, quando ve la dico, siete d'accordo».¹⁴⁴ Similmente, nel caso del taglio di una manica, il sarto è impegnato in una valutazione di alternative possibili, e sceglie, invece di applicare la regola meccanicamente, di interpretarla secondo quanto gli impone la sua sensibilità e il suo giudizio: infatti nell'apprendimento delle regole, si acquista un giudizio sempre più raffinato – e questo vale sia per chi è impegnato nella semplice fruizione, sia per chi esprime una valutazione per migliorare la propria opera fino a quando non è soddisfatto. Naturalmente nulla garantisce l'accettazione di questa interpretazione della regola e il gesto può cadere nel vuoto, non incontrare il gusto del committente/interlocutore e il suo assenso o essere rivolto a «uomini ai quali tutto ciò è estraneo».¹⁴⁵ Lasciando in prima approssimazione la (possibile?) analogia tra la sensibilità per le parole e quella per le regole, è utile ritornare al testo delle lezioni che avvalorano ulteriormente che le regole svolgono un ufficio fondamentale nella creazione artistica:

puoi considerare le regole fissate per le misure di un soprabito come un'espressione di ciò che certuni desiderano. [Nella versione di Taylor: Queste possono essere estremamente esplicite, trasmesse attraverso l'insegnamento oppure possono non essere formulate affatto]. La gente si differenziava relativamente alle misure che deve avere un soprabito: c'erano alcuni che non si curavano se era largo o stretto, ecc.; c'erano altri cui importava moltissimo. [nella versione di Rhees: Ma è un fatto che la gente abbia fissato queste tali regole. Diciamo "la gente", ma in realtà si trattava di una classe particolare... Quando diciamo "la gente" si trattava di *certuni*.] Le regole dell'armonia, puoi dire, espressero il modo di successione degli accordi desiderato dalla gente – i loro desideri si cristallizzarono in queste regole (la parola "desideri" è troppo vaga). [Nella versione di Rhees: E benché abbiamo parlato, qui, di "desideri", il fatto è che proprio queste regole sono state fissate].¹⁴⁶

Le opere d'arte, quindi, sono prodotte in accordo a certe regole e così, in qualche modo, le incorporano, come le regole dell'armonia allo stesso tempo normano e si manifestano nelle opere musicali. La parola "desideri", osserva Wittgenstein, è troppo vaga, tuttavia è in grado di indicare qualcosa. A tal proposito scrive Desideri:

vago e insieme vincolante è il complesso di atteggiamenti, di risposte (di reazioni) e di esperienze con i quali il termine plurale "desideri" si presenta in connessione: l'aspettativa, l'attesa, il disagio, la delusione, l'illusione, il piacere nelle sue varie forme, l'insoddisfazione. Da questo terreno fecondo si alimentano, in forme di cristallizzazioni,

¹⁴⁴ LC, II, §37, p.78.

¹⁴⁵ RF, II, xi, p.286.

¹⁴⁶ LC, I, §16, p.59.

preferenze, quasi-regole del gusto e criteri estetici, fino al formarsi di una grammatica analoga a quella del dolore.¹⁴⁷

I “desideri” evocati da Wittgenstein vanno quindi pensati in correlazione interna con il complesso delle reazioni a cui essi rimandano, il che significa, a sua volta, inserirli nel quadro integrale delle occasioni concrete e delle attività effettive di una cultura (dai soprabiti alle armonie): in questo modo, come nel caso del dolore, un nuovo comportamento sostituisce (e non descrive), articola ed esprime qualcosa di più “primitivo” come i “desideri”.

Barrett, a tal proposito, mette in piena evidenza proprio la priorità della attività e dell’agire sulla formazione e formulazione delle regole:

It is probably true to say that most, if not all rules, even the rules of criminal and civil law, to say nothing of traditional games, come into existence *post factum*. That is, they have been in existence implicitly in some form before they have been formulated, codified and explicitly expressed. The formulation, codification and explicit expression presupposes some kind of regulated behaviour.¹⁴⁸

Barrett attira l’attenzione soprattutto sulla possibilità che le regole artistiche possano essere non solo «estremamente esplicite», ma anche «non [...] formulate affatto», in modo da poter togliere un alone di arbitrarietà, nel senso di accordo palese o di una definizione preliminare da parte di un singolo individuo, che sembra intravedere nell’affermazione che sia «un fatto che la gente abbia fissato queste tali regole». In questo senso, Barrett ricorda che questo può essere vero per la poesia (il sonetto petrarchesco o la terza rima dantesca) o la forma sonata che da Scarlatti e Bach figlio si evolve fino alla forma classica di Haydn e Mozart; Schönberg è certo tra quelli che è giunto più vicino ad imporre una regola arbitraria alla musica (anche se si tratta più di escamotage procedurale piuttosto che formale, dal momento che la dodecafonìa è una tecnica per assicurare atonalità alla musica). Anche la prospettiva lineare – che deriva da Brunelleschi e da Masaccio – è più un espediente tecnico invece che formale, secondo Barrett, e comunque i suoi risultati si possono ottenere anche ad occhio nudo. Il punto che Barrett intende sottolineare è che la regola da sola non basta: senza il giudizio estetico, senza una certa sensibilità per le regole, la sua applicazione è meccanica e infruttuosa, se non impossibile: «the important rules are not explicit. They are

¹⁴⁷ Desideri [2013], p.120

¹⁴⁸ Barrett [1998], pp.4-5.

embedded in judgement and feeling for regularity».¹⁴⁹ Nel perimetro delimitato da quelle regole che stabiliscono che l'attività a cui ci si sta dedicando è arte – e non qualcos'altro – c'è piena libertà di sfruttare le possibilità che quelle regole aprono. Infatti, Wittgenstein aggiunge immediatamente dopo che «tutti i grandi compositori hanno scritto musica conformandosi a esse».¹⁵⁰ Tuttavia, un'obiezione che può essere sollevata a questo resoconto che vede una certa libertà di manovra a patto di seguire alcune regole segue dalla semplice constatazione che nel corso della storia delle arti tutti i grandi creatori hanno cambiato qualche regola. Questo rilievo è stato effettivamente posto durante le lezioni e Wittgenstein replica così:

puoi dire che ogni compositore ha mutato le regole, ma la variazione era molto piccola; non tutte le regole erano cambiate. La musica era ancora buona rispetto a molte delle vecchie regole.¹⁵¹

La replica non sembra avere l'aspetto di una ricostruzione (alternativa) della storia della musica, quindi di tenore esclusivamente empirico, ma pare invece sottolineare dei punti concettualmente rilevanti (dunque non esclusivamente pertinenti alla musica, ma applicabili, *ceteris paribus*, a tutte le altre arti). In primo luogo è lecito credere che un grande artista cambi – se crede – alcune regole che riguardano la propria arte, e questo è certo un elemento che ne contraddistingue la creatività: in effetti gli artisti maggiormente creativi hanno spesso rifiutato di conformarsi a eccessivi vincoli e regole. Tuttavia dire, come Wittgenstein, che le variazioni delle regole in quei casi sono di scarsa entità non sembra corrispondere a ciò che mostra la storia delle arti: sembra difficile ridurre a “molto piccoli” i mutamenti prodotti in pittura da Giotto, Caravaggio e Picasso o quelli apportati da Dante, Cervantes e Joyce in letteratura. È sicuro tuttavia che non è necessario impegnarsi in grandi cambiamenti per produrre un'opera di valore assoluto: non si può certo parlare di Beethoven come un innovatore sfrenato, ma la sua grandezza risiede, invece, nella sua personale sensibilità nello sfruttare moduli già esistenti. E, come ricorda Barrett, è stato l'irlandese John Field a dare un'identità più precisa al “notturno” come breve composizione lirica per pianoforte solista, ma è stato Chopin a sfruttarne a pieno le possibilità espressive. All'opposto, modificare radicalmente le regole non è una via certa per il valore e il merito artistico, basti pensare alla fitta selva di avanguardie che ha costellato la seconda metà del Novecento.

¹⁴⁹ Barrett [1998], p.6.

¹⁵⁰ *LC*, I, §15, p.59.

¹⁵¹ *Ibidem*.

Nondimeno si può dire che le variazioni assommavano alla totalità delle regole artistiche vigenti: non solo non si danno esempi in questo senso – in cui tutte le regole di una disciplina sono state abrogate tutte assieme in un'unica occasione – ma, se così avvenisse, sarebbe certo difficile riconoscere la cosa che si troverebbe davanti come un prodotto artistico, come un'istanza del concetto “arte” in assoluto. Ciò non significa che non possano sorgere nuove forme e nuovi media all'interno delle discipline artistiche, che possono evolvere fino a diventare arti autonome, ma certo alcune regole devono essere ritenute per assicurare la nuova manifestazione nel perimetro del concetto di arte. Peraltro, fino all'avvento dell'arte contemporanea nelle sue forme più spregiudicate e sovversive, la storia delle arti non ha attraversato cambiamenti drastici e anche ora, di fronte alle provocazioni e alle velleità dei prodotti contemporanei che mirano ad un'eradicazione di tutte le convenzioni e regole, sembra pur sempre necessario vedere questi esiti alla luce dello sviluppo complessivo della storia dell'arte, ovvero sullo sfondo di quell'impresa (e in parte parassitari rispetto ad essa), per poterli vedere come arte.¹⁵²

L'intera linea argomentativa può assumere forse maggiore perspicuità se letta come una sorta di prefigurazione di una distinzione che, per usare un vocabolario successivo, differenzia regole regolative da regole costitutive.¹⁵³ Nell'esempio del sarto, le regole riguardano (e normano) il modo in cui si realizza il soprabito, non il fatto che sia un soprabito (un ritratto, un sonetto) piuttosto che una giacca (una natura morta, una stanza). Nella replica all'obiezione invece è forse lecito leggere l'occorrenza di “regola” come “regola costitutiva”, dal momento che in questo caso la regola non svolge solo un ufficio normativo, bensì definisce una forma di comportamento (così come le regole del calcio o degli scacchi, che non solo regolano queste attività, ma creano la possibilità stessa di giocare a tali giochi). Ciò sembra trovare conferma nel fatto che, nella sua replica, Wittgenstein sostiene – come visto – che non tutte le regole subivano un cambiamento, che quei cambiamenti non erano di ampia portata e che «la musica era ancora buona rispetto a molte delle vecchie regole», ed è proprio questo che permette di riconoscere il risultato come un'istanza di quell'arte specifica. Inoltre, che le regole a cui si riferisce in quel passaggio siano costitutive è attestato anche dal fatto che

¹⁵² Su questo punto cfr. *infra*, Parte II, cap. 3, §2.

¹⁵³ Cfr. Searle [1969].

if rules of art arise out of what people want, prefer, enjoy, or value these will be rules that are designed to ensure more of the same *kind* of thing – the kind of thing, that is, that happens to be valued in this culture at this time.¹⁵⁴

Quindi mentre Wittgenstein sembra concedere, nell'esempio del sarto, che le regole regolative che guidano il processo artistico possono cambiare e che tali cambiamenti giocano una parte (anche rilevante) nell'espressione della creatività dell'artista, appare meno propenso ad aprire a questa possibilità anche per le regole costitutive – sebbene non prenda in considerazione esplicitamente questa eventualità. In tale chiave è forse possibile rileggere anche quanto detto sulla possibilità di sviluppare una sensibilità verso le regole: infatti, se il giudizio si affina alla luce delle conoscenze delle regole e se la familiarità con queste regole modifica il giudizio, sia il critico che l'artista, alla luce del loro giudizio esperto, sono in grado di determinare in qualche modo quale deviazione dalla norma può funzionare ed essere esteticamente e artisticamente rilevante. E, guardando alla storia delle arti, non c'è ragione di confinare questa possibilità alle sole regole regolative; certamente è necessario che molte delle regole costitutive di un'arte rimangano inalterate se il loro esito deve essere un'opera (e riconosciuta come tale). Tuttavia molte passaggi nella storia dell'arte – si pensi alla transizione dal Rinascimento maturo all'Impressionismo, per esempio – hanno coinvolto, in modo anche radicale, molte regole costitutive nella determinazione e costituzione dei prodotti a esse pertinenti. Quindi, nonostante la replica all'obiezione «there is no reason why this “feeling” should not apply both to regulative and constitutive rules».¹⁵⁵ Certamente Wittgenstein – come visto – non era certo affine, quale uomo di una *Kultur* ormai scomparsa come si sentiva, alle scompaginazioni radicali degli istituti artistici, ed era piuttosto legato a canoni più classici. Un ulteriore riflesso di questo atteggiamento è presente anche nella quarta lezione:

¹⁵⁴ Novitz [2004], p.57.

¹⁵⁵ Novitz [2004], p.57. Barrett ([1998], pp.15-7) invece è più incline a ritenere che le regole soggette a cambiamento e per cui si può sviluppare una sensibilità siano esclusivamente quelle regolative. A corroborare il punto Barrett cita una serie di esempi che non possono certo dirsi rappresentanti dell'avanguardia del loro tempo (Shakespeare, Tolstoj e Goethe, Tiziano e Rembrandt, Beethoven) e sostiene, di certo non a torto, che la loro grandezza appare con maggiore nitidezza in quella fase che, con Said [2006], si potrebbe definire “stile tardo”, «where they are – dice Barrett – so to speak, such masters of their craft that they can set their own rules and let the rest of us make of them what we can» (pp.16-7), riferendosi a lavori quali *La Tempesta*, *La morte di Ivan Il'ič*, *Faust* parte II, *l'Incoronazione di Spine* di Monaco, gli ultimi autoritratti di Rembrandt e gli ultimi quartetti di Beethoven. Tuttavia, l'argomento non è del tutto persuasivo (come dimostra la citazione) e proprio con Said si può contendere come alcuni degli autori citati, proprio nella fase conclusiva della loro vita, rompano con la tradizione e aprano strade nuove in qualche caso non passibili di ulteriori sviluppi.

Due scuole: (1) “La cosa importante sono le macchie di colore e linee”. (2) “La cosa importante è l’espressione di queste facce”. In un certo senso, non si contraddicono. Solo che (1) non chiarisce che le diverse macchie hanno diversa *importanza*, e che diverse *alterazioni* hanno effetti totalmente diversi: per alcune la differenza è massima. “Un quadro deve essere bello anche se lo guardi capovolto”. Allora, il sorriso potrebbe non essere percettibile.¹⁵⁶

Il rilievo che l’uomo di *Kultur* Wittgenstein affida a canoni e regole tuttavia non va travisato: potrebbe sembrare che l’espressione di un giudizio estetico si riduca ad una semplice constatazione della conformità o meno dell’opera o di alcune sue parti ad alcune norme o principi prestabiliti, una sorta di semplice adesione o di applicazione meccanica di criteri tramandati sull’opera d’arte di turno. Ma non è così, come dimostra la sezione 23 della prima lezione:

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 [*the tremendous things in Art*]. In certi stili architettonici una porta corretta, e il fatto è che l’appreziate. Ma nel caso di una cattedrale gotica, facciamo ben altro che trovarla corretta – essa ha un ruolo totalmente diverso, per noi. [Nella versione di Rhees: Qui non è 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”.¹⁵⁷

Per Wittgenstein, quindi, di fronte alle grandi opere, ai capolavori – che a giudicare dagli esempi forniti (la musica di Beethoven e la cattedrale gotica) sono casi di *große Kunst* di una *Kultur* – derogano, almeno in parte, alle regole e costituiscono un gioco totalmente differente. In questi casi si guarda all’opera con «un’ammirazione stupefatta» e, anche se non la si riesce a comprendere veramente – come nel caso di Shakespeare per Wittgenstein da cui, dice, «non saprei mai cavarne qualcosa»¹⁵⁸ – si ha tuttavia l’impressione che «è tutto giusto secondo una legge sua propria»,¹⁵⁹ quasi come davanti «a uno spettacolo della natura». ¹⁶⁰ I capolavori, *the tremendous things in Art*, pongono da se i loro propri criteri, sono paradigmatiche, fissano i loro stessi standard. Ci si può chiedere, con Schulte, come armonizzare quest’idea con quanto sopra esposto

¹⁵⁶ LC, IV, §10, pp.104-5. Cfr. Barrett [1998], p.15.

¹⁵⁷ LC, I, §23, p.62.

¹⁵⁸ PD, p.157 (1950).

¹⁵⁹ PD, p.156 (1949).

¹⁶⁰ PD, p.158 (1950).

relativamente alle regole: se i grandi compositori – e non vi è dubbio che Beethoven rientri tra questi – hanno composto i loro capolavori sì cambiando o abbandonando le “vecchie” regole, ma in larga adesione con esse («la variazione era molto piccola. [...] La musica era ancora buona rispetto a molte delle vecchie regole») «è difficile vedere come questa opinione possa conciliarsi con l’affermazione che le loro opere siano straordinarie».¹⁶¹ Come sottolinea lo stesso Schulte, la straordinarietà dei capolavori non può dipendere dalla semplice osservanza della maggior parte delle vecchie regole, infatti vi è di certo un gran numero di compositori che hanno seguito le regole (armonia, contrappunto) in modo certamente più diligente e studiato dei grandi compositori, senza per questo arrivare a nulla di più che opere di rango inferiore. La sua proposta, per ammorbidire queste tensioni, è di «tracciare un confine netto tra i criteri in base ai quali una “normale” opera d’arte può dirsi corretta o non corretta e quelli posti da un’opera d’arte eccezionale ed applicabili solo a quest’ultima».¹⁶² L’inosservanza delle regole, concordemente, va giudicata diversamente nel caso di un esempio di *große Kunst* o nel caso di un’opera di rango inferiore: quello che in compositore ordinario può essere derubricato come un volgare errore, in Beethoven potrebbe assumere un ruolo e un significato totalmente diverso che va letto nell’insieme complessivo del suo lavoro. Infatti, se un’opera pone da se stessa i suoi propri criteri, non si può dire che non li rispetti, e, se è così, è l’intera opposizione correttezza/scorrettezza che viene a cadere. È forse praticabile, elaborando quest’idea, tracciare un’analogia con i gesti: un gesto, infatti, può significare qualcosa per qualcuno anche se non si conforma ad una convenzione ben precisa. La comprensione dei gesti, nell’insieme di un dato contesto, avviene infatti al di fuori di regole e modelli prefissati e predefiniti, e più che sull’accordo si fonda sull’affinità: ad un gesto si reagisce direttamente, se lo si comprende, e tale reazione dipende dall’averne un’intesa con l’altra persona e una certa sensibilità in merito alle circostanze in cui quel gesto si iscrive. Un sorriso può assumere un’enorme molteplicità di significati e, disancorato dal contesto, può risultare impossibile da comprendere e da spiegare (sebbene anche in questo si può ricorrere a paragoni, oppure descrivere la situazione), tuttavia, che il sorriso e i gesti in genere non si conformino a regole o a convenzioni non ne derubricano il significato ad una sorta di comunicazione di livello inferiore, “in mancanza di meglio”. Tutt’altro, il risultato potrebbe essere una comunicazione più specifica e più precisa di quanto concesso al linguaggio verbale – che potrebbe non avere le risorse per riprodurre esattamente

¹⁶¹ Schulte [2007], p.78.

¹⁶² Schulte [2007], p.79.

quanto inteso con quel gesto.¹⁶³ Le regole (estetiche) possono dare l'immagine di un mondo – descriverle in modo completo, come visto, significa descrivere la cultura di un periodo – tuttavia non lo esauriscono: nel contesto della forma di vita e delle sue regole è sempre possibile compiere un gesto significativo che queste regole, intransitivamente, le trascenda – pur avendole sullo sfondo.

Sarebbe forse più plausibile e ragionevole attribuire solo alle opere ordinarie, e non a quelle straordinarie, l'opportunità di giudicarle secondo uno standard di correttezza. Tuttavia, come visto, Wittgenstein si riferisce alla correttezza anche nel caso dei capolavori, come *Le nozze di Figaro*:

la “necessità” con cui il secondo pensiero segue al primo. (Overture del *Figaro*). Niente di più stupido che dire che è “*piacevole*” sentirli l'uno dopo l'altro. – Ma il paradigma secondo cui tutto ciò è *giusto* è ovviamente oscuro. “È lo svolgimento naturale”. Si fa un gesto con la mano, come per dire: “Naturalmente!”. – Si potrebbe confrontare questo passaggio con un altro, con l'ingresso di un nuovo personaggio in una storia, ad esempio, oppure con una poesia. È *così* che questo pezzo s'incasta nel mondo dei nostri pensieri e sentimenti.¹⁶⁴

Lasciando in disparte il punto già lungamente esaminato in precedenza – ovvero che l'espressione della sensazione di naturalità e di intima necessità della successione avviene per mezzo di paragoni e si serve ampiamente di gesti ed è questo che fa sì che l'*overture* s'incastri «nel mondo dei nostri pensieri e sentimenti» – occorre seguire il suggerimento di Schulte e concentrarsi sull'affermazione che «il paradigma secondo cui tutto ciò è *giusto* è ovviamente oscuro». Il paradigma, a detta di Schulte, altro non è che l'insieme dei criteri posti dall'opera stessa: se si potesse lasciar emergere il paradigma esplicitamente, si sarebbe in grado di cogliere la ragione per cui la transizione è naturale e sarebbe chiaro come ogni cosa appaia corretta e si collochi al posto giusto. Ma servirsi di tale esempio permette a Wittgenstein, nondimeno, di «trasmettere, per quanto indirettamente, il perché la successione appare necessaria, naturale, o corretta»,¹⁶⁵ pur non essendo nella posizione di esprimerlo direttamente, esplicitamente. Si tratta di ciò che Wittgenstein chiama una «descrizione indiretta», così tipica nell'espressione dell'esperienza di familiarità, che invece di assumere «a prototipo d'una descrizione, la descrizione, poniamo, d'un tavolo, la quale te ne dice la forma esatta, dimensioni,

¹⁶³ Cfr. Johnston [1993], 108-9; 123-4; Gargani [2008], cap.1.

¹⁶⁴ *PD*, p.112 (1947); cit. in Schulte [2007], pp.79-80.

¹⁶⁵ Schulte [2007], p.80.

materiale, colore», in modo, per così dire, da “mettere insieme il tavolo”, è di un genere differente,

quale tu potresti trovare in un romanzo, ad esempio: “Era un tavolino fragile, decorato in stile moresco, del tipo di un tavolo da fumo”. Tale descrizione potrebbe chiamarsi: descrizione indiretta; ma, se il suo proposito è portare in un lampo davanti alla tua mente un’immagine vivida del tavolo, essa può conseguire questo scopo incomparabilmente meglio che una particolareggiata descrizione “diretta”.¹⁶⁶

Così come è la familiarità con le regole che permette di interpretarle, è quella stessa familiarità (con le regole, con il linguaggio, con le pratiche di una forma di vita) che consente di rappresentarle forse ambigualmente, ma non perciò meno vividamente, con una descrizione indiretta o con un gesto. Anche per Schulte il «paradigma oscuro secondo cui tutto è *giusto*» va letto alla luce del *feeling for the rules*, dell’accresciuto raffinamento del giudizio attraverso l’apprendimento delle regole. In questo senso va intesa, propone, questa osservazione da *Pensieri Diversi*:

Per un compositore il contrappunto potrebbe rappresentare un problema straordinariamente difficile. E cioè questo: in quale rapporto devo pormi col contrappunto, *io*, con le *mie*, inclinazioni? Può darsi che egli abbia trovato un rapporto convenzionale pur rendendosi conto che non è il *suo* rapporto, che non è chiaro quale significato il contrappunto *debba* avere per lui. (Pensavo a Schubert, e al fatto che alla fine della sua vita egli desiderava ancora prendere lezioni di contrappunto. Voglio dire che forse il suo scopo non era quello di saperne di più, ma piuttosto di scoprire quale fosse il suo rapporto con il contrappunto).¹⁶⁷

Solamente se si padroneggiano le regole in modo così intimo, introiettandole – verrebbe da dire –, è possibile approfondire in pieno le opportunità che offrono – si diviene intenditori, conoscitori, veri esperti in materia, e ciò vale tanto per l’artista quanto per il critico. Anzi, è proprio «this close link between appreciation, rules and learning in a shared form of life that can explain both the role of rules and norms of correction, and in the same way the difficulty we meet for finding the rule or the “right rule”, without assuming there is only one», afferma Cometti discutendo della correttezza priva di norma determinata che si incorpora in un’opera d’arte –

¹⁶⁶ *LBM*, p.230.

¹⁶⁷ *PD*, pp.83-4 (1941).

indeterminata, ma radicata in una forma di vita.¹⁶⁸ Ed aggiunge poco oltre, rimarcando un punto accennato da Wittgenstein, che:

Rules should not be identified with the explicit status they have in our usual representation. To learn rules is to behave in such a way that our behaviors can make sense for others, beyond the special rules that are learnt explicitly. In rules, there are much more rules that we are led to believe. It is exactly what happens in aesthetic matters: for the most part rules don't have an explicit status; they *become* such, but without ever exhaust the whole field they belong. This is what is involved in understanding a work of art, and this is what is manifested in the kind of agreement within such understanding.¹⁶⁹

A questo punto, sembra possibile sgombrare definitivamente il campo da alcuni equivoci che tanta insistenza sulle regole potrebbe indurre, in particolare relativamente al fraintendimento, ventilato in precedenza, che il giudizio estetico si limiti a certificare la presenza di alcune regole nell'opera. Preliminarmente è utile ricordare che sia le reazioni estetiche più primitive (“Troppo alta!”) che quelle anche solo poco più elaborate (“Devi vederla così”) presuppongono l'effettivo e diretto confronto con un'opera, sono “indirizzate”: sono internamente legate alla percezione corretta di una particolare opera, o di un singolo dettaglio di quell'opera: ad una mostra d'arte non si cerca in nessun modo di scovare una formula-ombrello estetica sotto la quale sussumere l'intero corpo delle opere, piuttosto si è primariamente interessati a comprendere come il talento dell'artista si manifesti in quest'opera particolare. E, inoltre, indirizzando l'attenzione verso il caso specifico, lo si considera nella sua inestimabile individualità e non, perlomeno in prima istanza, come un esempio di una qualche universalità che trascende l'intero corpo delle opere e che trova manifestazione qui in questo modo. Il “fraseggiare *così*”, il “vedere *così*”, il “sentire come *un'introduzione*” ha ragion d'essere solamente davanti all'opera a cui questi suggerimenti e comparazioni si applicano. Naturalmente tutto questo presuppone una qualche familiarità con la tradizione mediatica e storico-artistica dell'arte i cui prodotti sono sottoposti a giudizio, altrimenti non si riuscirebbe a rispondere adeguatamente ai suggerimenti, agli inviti e ai paragoni proposti. È in questo contesto di diretto confronto con l'opera sulla scorta della familiarità con la tradizione artistica pertinente che il tema delle regole assume rilevanza. Ma bisogna ricordare che le regole che orientano il giudizio possono essere esplicite o implicite – ed alcune di esse solo fino a un certo punto formulabili. In questo

¹⁶⁸ Cometti [2013], p.11.

¹⁶⁹ Cometti [2013], p.13.

senso, giudicare che un passaggio di un'opera è corretto o scorretto senza riuscire a fornire un criterio preciso – senza cioè il riferimento puntuale a una regola o ad un canone – non inficia automaticamente il giudizio, né implica che la reazione espressa non corrisponda realmente ad un qualche criterio di correttezza, come suggerisce la suggestiva allusione ad un “paradigma oscuro”. Inoltre, come sottolineato nella discussione relativa all'ideale estetico, le regole di cui si tratta e da cui il giudizio dipende non riguardano solo il tipo (il genere, lo stile, l'organizzazione) di oggetto sottoposto a valutazione, bensì è relativo all'opera in se stessa, come se fosse portatrice e incarnazione di una norma implicita specifica, per quanto sfuggente ad una completa verbalizzazione, radicata nella complessità e nella totalità dei modi di vita di una cultura. È solo nel contesto delle pratiche estetiche che sorgono e sono intimamente collegate alle attività e ai modi di vivere di una cultura che queste regole assumono rilevanza, allo stesso modo in cui «una mossa sulla scacchiera non consiste soltanto nello spostare un pezzo in un certo modo, – ma neppure nei pensieri e nei sentimenti che accompagnano la mossa, colui che la fa; bensì in quelle circostanze che chiamiamo “giocare una partita a scacchi”, “risolvere un problema di scacchi”, e simili».¹⁷⁰ Sebbene, come è noto, l'esempio scacchistico, come i giochi in genere, svolgano un ruolo di primaria importanza nell'elaborazione del concetto di “gioco linguistico” nelle *Ricerche*, Wittgenstein riconosce – come visto in precedenza – che non tutti i giochi si contraddistinguono per un insieme di regole esplicite e rigide come nel caso degli scacchi. Fin dalla *Grammatica Filosofica*, per esempio, Wittgenstein considera il gioco, tipico dei bambini, di lanciare in aria una palla e riprenderla.¹⁷¹ Il punto non è inteso dimostrare che le regole non sono essenziali al gioco, quanto che possono variare ampiamente da una definizione precisa ed esplicita come negli scacchi ad una decisamente più lasca e contrassegnata da una minima normatività che segnala la riuscita o il fallimento del gioco, come nel caso del gioco con la palla. Ciò che conta, in entrambi i contesti, come errore o devianza dalla norma è deciso all'interno della pratica – per esempio, non si può muovere un pedone come un alfiere, nel caso degli scacchi –, ma si dà «anche il caso in cui giochiamo e – “make up the rules as we go along” [...] e anche il caso in cui le modifichiamo – as we go along»,¹⁷² come nell'esempio del gioco con la palla. In questo senso è quindi importante sottolineare che «una ragione si può dare soltanto all'interno di un gioco»¹⁷³ e che giochi diversi hanno modalità e vincoli

¹⁷⁰ *RF*, §33.

¹⁷¹ *GF*, I, §32a, pp.33-4.

¹⁷² *RF*, §83.

¹⁷³ *GF*, I, §55a, p.61.

diversi nell'accertare qualcosa come vero o giustificato, o nell'attestare la riuscita o il fallimento. Le pratiche sono fondate sull'accordo («della comprensione che si raggiunge tramite il linguaggio non fa parte soltanto una concordanza nelle definizioni, ma anche [...] una concordanza nei giudizi»)¹⁷⁴ e l'accordo è connesso alle regole – le due parole sono «tra loro *imparentate*»,¹⁷⁵ insegnare l'uso dell'una implica insegnare anche l'uso dell'altra. Tuttavia, come ricorda Peter Lamarque, Wittgenstein sostiene che la concordanza è più fondamentale delle regole: «la prassi del giudizio empirico non l'impariamo imparando regole; ci vengono insegnati *giudizi*, e la loro connessione con altri giudizi. Ci viene resa plausibile *una totalità di giudizi*».¹⁷⁶ Gordon Baker, a tal proposito, scrive:

the concept of measurement presupposes [...] agreement in judgment. Regularities in behaviour underpin the unity of this concept, since otherwise the wide range of independent criteria for making correct measurements would produce a random scatter of often conflicting application of this concept in place of the coherent pattern, actually observed. This point about regularities is what Wittgenstein meant to stress by calling measuring and (more generally) rule-following *practices*.¹⁷⁷

L'eccessiva enfasi sulle regole, quindi, può essere parzialmente fuorviante, poiché le regole sono relative ad una pratica, ad un accordo nella prassi in termini di definizioni, giudizi e azioni espresse nei comportamenti: «è il nostro *agire* che sta a fondamento del gioco linguistico», dice Wittgenstein in *Della Certezza* (§204), un'idea ben chiara fin dalle *Lezioni*, che – come visto – sottolineano a più riprese che «non partiamo da certe parole, ma da certe occasioni o attività», da «certi modi di vita». È questo accordo che serve a spiegare che cosa è – o non è – conforme alla regola: infatti, secondo una delle affermazioni più celebri delle *Ricerche*, «esiste un modo di concepire una regola che non è un'interpretazione, ma che si manifesta, per ogni singolo caso d'applicazione, in ciò che chiamiamo “seguire la regola” e “contravvenire ad essa”» (§201). Non si può semplicemente descrivere come applicare le regole, in generale, ma è necessario insegnamento ed esercizio, un addestramento effettivo al loro uso, che rimanda alla loro ragion d'essere, al loro scopo all'interno della pratica pertinente: «per stabilire una prassi non sono sufficienti le regole, ma abbiamo bisogno anche di esempi. Le nostre

¹⁷⁴ *RF*, §242.

¹⁷⁵ *RF*, §224.

¹⁷⁶ *DC*, §140. Cfr. Lamarque [2010], p.382.

¹⁷⁷ Baker [1981], p.63.

regole lasciano aperte certe scappatoie, e la prassi deve parlare per se stessa».¹⁷⁸ L'insieme di queste considerazioni lascia intravedere che una pratica è costituita da molto di più delle regole che la istituiscono e che «it is more illuminating to think of conforming to a practice as engaging in activities of a certain kind, underlain by agreements, than merely to emphasize the rule-bound nature of practices»¹⁷⁹ – specie alla luce dell'enorme varietà di pratiche (giochi) e della variabilità della forza normativa delle regole ad esse pertinenti. È lo stesso Wittgenstein, d'altronde, ad affermare che «la regola, che è stata insegnata e poi applicata, ci interessa solo in quanto intervenga (sia coinvolta) nell'applicazione. Una regola, nella misura nella quale ci interessa, non agisce a distanza».¹⁸⁰ Le regole appaiono per quello che sono nelle attività che fondano la pratica, è in quel contesto che si costituisce la loro identità in quanto regole: la relazione tra la regola e le sue applicazioni nella prassi è, in altre parole – quelle di Baker e Hacker – interna: «*This rule would not be the rule that it is, nor would this act be the act that it is, if this act did not count as being in accord with this rule. Because the relation is internal, no intermediary can be interposed between its two terms to effect a connection*».¹⁸¹ E così proseguono poco dopo:

The appearance of a logical gulf between a rule and its extension arises from the mistaken assumption that understanding a rule is at least partly independent of how it is projected on to actions in practice. But however it is formulated or explained, a rule is understood, other things being equal, only if it is correctly projected, i.e. projected in the manner which, in the practice of following the rule, *counts* as following it. To be ignorant or mistaken about what acts are in accord with it is to be ignorant or mistaken about what the rule is. To understand a rule is to know what acts accord with it and what transgress it (just as to understand a proposition is to know what is the case if it is true).¹⁸²

È la regolarità nei comportamenti e l'accordo nelle definizioni, nei giudizi e nelle azioni tra coloro che sono impegnati in quella pratica che regolano le attività che le sono relative: non è affatto necessario, quindi, conoscere ed essere in grado di formulare proposizionalmente le regole, per seguirle e per conformarsi ad esse; piuttosto è sufficiente acquisire, nel quadro di un certo contesto prassiologico consolidato, quelle capacità e quelle disposizioni che permettono di agire in modo pertinente e significativo al suo interno:

¹⁷⁸ DC, p.139.

¹⁷⁹ Lamarque [2010], p.384.

¹⁸⁰ LBM, p.22.

¹⁸¹ Baker, Hacker [2009], p.87.

¹⁸² Baker, Hacker [2009], p.93. Cit. in Lamarque [2010], p. 385.

la grammatica della parola “sapere” è, come si vede facilmente, strettamente imparentata alla grammatica delle parole “potere” e “essere in grado”. Ma è anche strettamente imparentata a quella della parola “comprendere”. (“Padroneggiare” una tecnica).¹⁸³

Tutto questo pone l’accento ancora di più sulla cruciale rilevanza dell’addestramento, dell’iniziazione ad una prassi, dell’apprendimento delle regole attraverso la corretta comprensione di alcuni esempi:

si danno esempi e si vuole che vengano compresi in un certo senso. – Ma con questa espressione non intendo: in questi esempi egli deve vedere la comunanza che io – per qualche ragione – non ho potuto esprimere, ma: deve *impiegare* questi esempi in modo determinato. Qui l’esemplificare non è un metodo *indiretto* di spiegazione, – in mancanza di uno migliore.¹⁸⁴

Gli esempi sono essenziali se sono compresi in un certo senso, ovvero nel senso inteso dall’insegnamento: ma questo significa che devono esserci modi accettati e condivisi, benché non del tutto esplicitabili e circoscrivibili, di prendere parte ad una prassi, dal momento che dalla comprensione degli esempi dipende il corso d’azioni di chi partecipa ad una certa attività. Scrive Kjell Johannessen in proposito che «practices might thus be said to have a logical grammar that is at least partly expressed by *inherited* ways of doing things» ed aggiunge che «the practice-aspect of rule-following cannot be taught on the basis of rules. It has to be picked up by examples and by training».¹⁸⁵ La concordanza nei giudizi e nelle azioni che si manifesta nelle regolarità di comportamento si sviluppa e concreta a partire dal modo comune di rispondere all’insegnamento e al *training*, e fa affidamento sul fatto che gli esempi e gli esercizi siano compresi *in modo naturale*: «il bambino capisce i gesti che usi nell’insegnarli qualcosa. Se così non fosse, non potrebbe capire nulla».¹⁸⁶ Questa concordanza, che sorge, sembra lecito affermare, nell’inclinazione naturale (nel senso dei «fatti generalissimi della natura» di cui si è discusso) e si corrobora nell’insegnamento e nell’esercizio, e che può essere vista come più fondamentale dell’effettivo comportamento secondo le regole – sebbene le due cose non siano strettamente

¹⁸³ *RF*, §150.

¹⁸⁴ *RF*, §71.

¹⁸⁵ Johannessen [1988], p.366.

¹⁸⁶ *LC*, I, §5, p.53.

separabili –, è quanto mai manifesta, ed esteticamente rilevante, secondo Johannessen, nella comprensione intransitiva.

Se dico: “Capisco quest’immagine” la questione è appunto: voglio dire che “la capisco così”? E il “così” sta per una traduzione, in un’espressione diversa, di quel che si è compreso. O si tratta per così dire, d’un capire intransitivo? Quando capisco una certa cosa è come se pensassi a un’altra? In altre parole, il capire consiste in questo: che penso a qualcos’altro? E se non intendo questo, allora la cosa capita è quasi autonoma, e il capire si può paragonare al capire una melodia.¹⁸⁷

L’estetica è forse l’ambito in cui maggiormente trovano riscontro e giustificazione le note affermazioni delle *Ricerche* secondo cui capire una frase significa capire un linguaggio, e immaginare un linguaggio significa immaginare una forma di vita: «ciò che appartiene a un gioco linguistico [in estetica] è un’intera cultura» (*LC*, I, §26). È perché si è inclini a riconoscere in un certo modo certe espressioni, una tendenza che si rafforza con l’educazione all’interno di una certa tradizione artistica, in cui si è immersi, con cui si ha familiarità, perché la si padroneggia attraverso un vasto repertorio di giochi linguistici specifici e di attività che riguardano i fenomeni artistici e non, che si è in grado di reagire, di rispondere alle opere d’arte e di comprenderle, senza passare per la loro traduzione in un qualche altro mezzo espressivo. Wittgenstein insiste più volte, in questi passaggi, sulla familiarità e sulla reazione ad oggetti che “dicono” qualcosa: «l’esser ben noto [*familiarity*] consiste forse nel fatto che afferro immediatamente un determinato ritmo dell’immagine, e mi ci attengo, e, per così dire, mi acquieto in esso [*fell at home with it*]». ¹⁸⁸ L’inclinazione naturale, l’immersione nel complesso reticolo delle pratiche estetiche (e non estetiche) di una cultura e l’addestramento – che fa sì che le reazioni si commisurino con quelle pratiche e quegli oggetti che da esse risultano – spiegano il motivo per cui le risorse del medium espressivo appaiono quasi autonome e la loro comprensione sia del tutto immanente alla loro ricezione: perché “ci si sente a casa”, in quel medium.

Qual è l’essenza dell’“esser ben noto”? [*What kind of thing is “familiarity”?*]. [...] Vorrei dire: “Vedo quel che vedo”. E l’esser ben noto può consistere soltanto in questo: che il mio sguardo s’acquieta. [*And the familiarity can only consist in my being at home in what I see*].¹⁸⁹

¹⁸⁷ *GF*, I, §37c, p.44.

¹⁸⁸ *GF*, I, 37b, p.43.

¹⁸⁹ *GF*, I, §115e, p.128.

In questa chiave va, secondo Johannessen, letta anche la seguente, molto nota, osservazione delle *Vermischte Bemerkungen*:

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, un'espressione sentimentale o un'espressione sentita. E si potrebbe anche dire che gli uomini che la comprendono 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 *qualcos'altro*, ma se 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.¹⁹⁰

Wittgenstein, come è ormai chiaro, resiste in ogni modo al modello esperienziale proposto qui, da Tolstoj: un'opera d'arte non rimanda a qualcos'altro, ma trasmette se stessa. Il suo espressionismo è tutt'altro che ingenuo – anzi, una delle ragioni per cui nutriva una grande ammirazione per Schubert dipendeva dal contrasto tra la miseria della vita vissuta dal compositore e l'assenza di qualunque amarezza nella sua opera.¹⁹¹ «L'immagine mi dice se stessa» – vorrei dire. Vale a dire, ciò che essa mi dice consiste nella sua propria struttura, nelle *sue* forme e colori» afferma Wittgenstein nelle *Ricerche* (§523) e questo è qualcosa che si può ottenere solo alla diretta presenza dell'opera, nella sua diretta contemplazione. Di assoluto rilievo, nel passaggio, è però il paragone tra l'opera d'arte e una persona – che è già delle lezioni, nel duplice paragone istituito tra l'opera "corretta" e la persona che si comporta bene e l'opera "straordinaria" e la persona che suscita una grande impressione (*LC*, I, §23). Wittgenstein sostiene che chi è in grado di comprendere l'opera, le risponde poiché entra in risonanza con essa: la riconosce, come si riconosce un amico, si sente a casa in essa, ha con essa la medesima familiarità che si ha con chi si è intimo.¹⁹² Alcuni commentatori¹⁹³ insistono in particolare sulla resa del verbo tedesco *schwingen* che propongono di tradurre con "vibrare" invece che con "risuonare", dal momento che quest'ultima versione fa pensare ad una cassa armonica che semplicemente ripete le onde sonore provenienti dallo strumento, «al contrario, il verbo "vibrare" suggerisce che il conoscitore e l'opera stessa

¹⁹⁰ *PD*, p.114 (1947).

¹⁹¹ Cfr. McGuinness [2005], p.124.

¹⁹² Johannessen [1990], p.330.

¹⁹³ Lyas [1998], p.54; Quattrocchi [2013], p.81.

siano perfettamente accordati: essi “vibrano” sulla stessa nota». ¹⁹⁴ La proposta ha una certa plausibilità alla luce del paragone di Wittgenstein con l’amicizia – che sembra meglio rappresentata dal “vibrare” in accordo piuttosto che dal “risuonare” in eco –; tuttavia ciò che conta è che Wittgenstein parla di una sorta di “comprensione empatica” dell’opera, di una risposta immediata, intransitiva, come con chi si è in intimità. Come detto, è certo l’accostamento tra opere e persone l’elemento di massimo rilievo, perché sembra permettere di attribuire anche alle opere d’arte, quanto nelle *Ricerche* si dice a proposito degli uomini:

Si può imparare a conoscere gli uomini? Sì, qualcuno può farlo. Non però attraverso un corso d’insegnamento, ma attraverso l’“esperienza”. – Può un uomo insegnarlo a un altro? Certo. Di quando in quando può dargli il *suggerimento* giusto. – Ciò che si impara non è una tecnica; si imparano giudizi corretti. Esistono anche regole, ma non formano un sistema e solo l’esperto può applicarle correttamente. ¹⁹⁵

Comprendere gli uomini, prestando attenzione alle sfumature (*Feinheiten*) delle espressioni, del comportamento, delle circostanze è, per Wittgenstein, possibile, sebbene non sia una cosa da tutti: non è una tecnica che si può acquisire ed il suo risultato non è passibile di una «formulazione generale», tutt’altro: «soltanto in rari casi possiamo pronunciare un giudizio corretto, fruttuoso, stabilire una fruttuosa connessione». Si può, se le circostanze lo consentono, se l’occasione si offre, recepire un suggerimento giusto e riuscire a riconoscere, per esempio, uno sguardo innamorato da uno che solo simula amore, attraverso le sfumature dell’espressione degli occhi o del tono della voce o del comportamento in generale. Si coglie «un’evidenza imponderabile» (*unwägbar Evidenz*) che può non riuscire a dirsi – perché, intransitivamente, sfugge alla verbalizzazione – e tuttavia, in quanto evidenza, si mostra – ed è, come per l’estetica, comunicabile in modo indiretto, con ulteriori descrizioni, con analogie, con paragoni, con gesti. Ci si rivolge all’espressività umana, quindi, con lo stesso atteggiamento con cui si guarda alle opere d’arte, affinandosi con l’esperienza, con il confronto con nuovi casi e si può maturare un «“giudizio da esperto”», capace forse anche di identificare delle regole che tuttavia non formano un sistema, semmai «danno luogo a qualcosa che ha l’apparenza di frammenti di un sistema». ¹⁹⁶

¹⁹⁴ Quattrocchi [2013], p.81.

¹⁹⁵ *RF*, II, xi, p.298.

¹⁹⁶ Per le ultime citazioni, cfr. *RF*, II, pp.297-8.

Forse non è del tutto fuorviante accostare queste riflessioni con le precedenti relative alla sensibilità alle regole. Infatti solamente chi è in grado di maturare un “giudizio da esperto” può sviluppare un *feeling for the rules*, che permette – al critico come all’artista – di vederne “il volto”, riconoscerne delle sfumature, per così dire, e decidere delle «scappatoie», delle questioni che le regole lasciano aperte, *interpretandole*.¹⁹⁷ Wittgenstein, infatti, parla apertamente di “interpretazione” delle regole, come visto, nelle lezioni del 1938 (*LC*, I, §15): eppure, come è noto e come si è visto, nel seguire una regola non «avanziamo un’interpretazione dopo l’altra; come se ogni singola interpretazione ci tranquillizzasse almeno per un momento, finché non pensiamo a un’interpretazione che a sua volta sta dietro alla prima». ¹⁹⁸ È evidente che l’accezione di “interpretazione” presente nelle lezioni differisce dall’idea secondo la quale «quando interpretiamo facciamo ipotesi che potrebbero anche dimostrarsi false»,¹⁹⁹ ma che corrisponda invece ad una particolare applicazione della regola, in parte inaspettata, sorprendente e deviante, che trova (o ambisce a trovare) la propria legittimità ed esibisce la propria normatività in un contesto specifico, sulla scorta di un giudizio estetico più sofisticato, in cui si cerca di sfruttare creativamente una possibilità aperta dal campo della regola in quella pratica determinata. Non si fanno congetture o ipotesi; piuttosto si vede, si riconosce un aspetto della regola nel campo delle sue applicazioni in una circostanza ben precisa e determinata.

Per rendere più chiaro il punto ci si può riferire ai giochi.²⁰⁰ Nelle regole del calcio, fino al 1924, era previsto che una squadra avrebbe potuto realizzare una rete da calcio d’angolo solo dopo il tocco di almeno un altro giocatore: proprio in quell’anno l’International Football Association Board stabilì che un gol avrebbe potuto essere convalidato anche se scaturito direttamente dal corner, senza ulteriori tocchi da parte di altri giocatori (il primo caso si verificò di lì a poco a opera di Cesàreo Onzari, il cosiddetto “gol olimpico”, perché Onzari – argentino – lo segnò contro l’Uruguay, allora detentore del titolo olimpico). Il 15 novembre 1924 un giocatore dell’Everton – Samuel Chedzoy – batté il calcio d’angolo giocando la palla direttamente per se stesso, senza passarla ai compagni, né tirandola direttamente (come nel caso dell’“olimpico”), arrivando palla al piede fino all’area di porta e segnando il gol che determinò infine la vittoria della sua squadra. I giocatori del Tottenham, la squadra avversaria, guardarono all’arbitro, mentre Chedzoy era impegnato nella sua azione, protestando, ma l’arbitro

¹⁹⁷ Così anche Schulte [2007], p.81.

¹⁹⁸ *RF*, §201.

¹⁹⁹ *RF*, II, xi, p.279.

²⁰⁰ Lo fa anche Barrett [1998] con altro sport.

non poté fare altro che convalidare la marcatura, poiché il (nuovo) regolamento non obbligava a giocare la palla per un compagno: la regola consentiva così una soluzione fino ad allora impensata, che Chedzgoj fu il primo – e l’unico – a sfruttare. Infatti, l’International Football Association Board, fin dalla settimana successiva, ravvisò che la regola lasciava delle lacune e cambiò il regolamento, ammettendo la rete direttamente dal calcio d’angolo solo se la palla è tirata – con un tocco – direttamente dal corner. L’aneddoto diviene anche più significativo perché, secondo una versione della storia riportata, sarebbe stato un giornalista sportivo di Liverpool (l’equivalente di un “critico” nell’analogia che si sta proponendo) a vedere per primo questa possibilità e a prezzolare il giocatore (l’“artista”) affinché adottasse questa soluzione. Questo a dire che le regole, tipicamente, non normano la pratica in ogni suo aspetto e ammettono soluzioni che possono essere esplorate solamente con la loro effettiva e concreta applicazione.

Il rilievo dato alla familiarità e la concordanza su cui ci si è soffermati non va però equivocado: in estetica sorgono – come è noto – disaccordi anche radicali tra i critici rispetto a opere, autori, scuole, generi e così via sia a proposito del valore di ciò che si sottopone a giudizio, sia a riguardo del suo significato. Tuttavia, va sottolineato, nella misura che tali disaccordi sono fondati – e quindi oggetto di dibattito – all’interno della critica, questi presuppongono già una concordanza su ciò che conta e che vincola valore e significato in dispute del genere.²⁰¹ Si dispone, solitamente, della conoscenza di un repertorio abbastanza vasto di opere che possono in seguito essere prese da termini di confronto per valutare i nuovi ingressi, e si condivide, almeno parzialmente, un patrimonio di singole opere di differenti periodi e realizzati in stili diversi – e qui «le cose *straordinarie* in arte», i capolavori, sono essenziali nel fissare un canone. È questo patrimonio di conoscenze, nel suo complesso intreccio con le pratiche estetiche della forma di vita, che è paragonabile alla «concordanza nei giudizi», «a kind of precondition for the possibility of making and understanding individual aesthetic judgments»:

in this area we trade on a received repertoire of already established comparisons and analogies embedded in the different ways we use language in the manifold of aesthetic practices. They are established through the years in our appreciating and evaluating ways of dealing with works of art. The received repertoire of established comparisons thus presupposes some historical knowledge to be fully understandable.²⁰²

²⁰¹ Lamarque [2010], p.385.

²⁰² Johannessen [1981], pp.124-5.

Questo repertorio, tuttavia, non è fissato una volta per sempre, in primo luogo perché il corpo di queste conoscenze dipende, in modo cruciale, da come sono considerati gli esempi che ne fanno parte – anche quelli che appartengono al canone. Non si è, in altre parole, in alcun modo vincolati alla medesima comprensione degli esempi comuni e si è liberi in ogni momento di accentuarne questo o quell'aspetto (rispetto a quelli usuali) in modo inusitato e sorprendente, a patto che si riesca ad articolare paragoni e confronti *convincenti*. Ma tale patrimonio è in flusso costante perché è sempre suscettibile di nuovi arricchimenti, dovuti ai nuovi prodotti, che sono frutto, a loro volta, dei valori e delle pratiche artistiche nel corso della loro evoluzione storica. Le norme e i valori estetici di un tempo e di una cultura infatti sono inerenti alle pratiche e svolgono un ruolo decisivo nella determinazione di quegli oggetti, che ne sono parte integrante e che da esse scaturiscono, che si propongono come candidati all'apprezzamento estetico:

this emphasizes that what makes something art has normative force specific to a practice, just as rules are specific to the endeavors they inform, and explains the historically contingent nature of art practices in a way relational definitions or disjunctive explanations do not. This allows for plurality in what makes something art in diverse cultural eras whose practices have different constitutive norms, aims, and value. In short, Wittgenstein's work suggests that art is diverse, locally overlapping practices, each with its own constitutive norms and values for the works integral to the practice.²⁰³

Accettando la proposta di Johannessen che, in questo senso, parla dell'«exercising of aesthetic competence as a command of aesthetic practices»,²⁰⁴ si può indicare allora con «pratica estetica di una cultura» la totalità delle attività e delle pratiche relative all'arte – preferendo “pratica” a “gioco linguistico” per non cadere nella tentazione che siano le regole e non i comportamenti conformi alle regole l'elemento determinante, come, a detta sua, è il caso di Weitz [1956] – e riservando a *forma di vita* il significato di «totality of the various practices that make up the language community's conceptual grasp of the world».²⁰⁵

²⁰³ Sedivy [2014], p.67. Sedivy si riferisce alla famosa proposta di Weitz [1956] per il quale è impossibile definire l'arte in linea di principio perché si tratta di un concetto “aperto” tenuto insieme per “somiglianze di famiglia” e alla proposta di Gaut [2000], secondo cui l'arte è un esempio di *cluster concept*. Per un inquadramento critico cfr. D'Angelo [2008a].

²⁰⁴ Johannessen [2004], p.15.

²⁰⁵ Johannessen [1981], p.117.

I. L'EREDITÀ ESTETICA DI WITTGENSTEIN: IL PENSIERO DI RICHARD WOLLHEIM

È possibile rintracciare il retroterra wittgensteiniano del pensiero di Richard Wollheim dal suo primo intervento in rivista (Wollheim [1950-51])¹ fino a quello che può essere considerato forse l'ultimo scritto che Wollheim ha avuto modo di redigere e rivedere personalmente (Wollheim [2001])². Menzioni puntuali del filosofo austriaco, che segnalano una precisa collocazione della sua figura nella storia della filosofia (ossia all'interno di genealogie contrapposte di pensatori in cui il «later Wittgenstein» è posto accanto a Aristotele, Hume e Kant e messo a confronto con Platone, Cartesio e Russell), appaiono non più tardi della sua prima opera monografica (Wollheim [1959])³ dedicata al filosofo idealista inglese F. H. Bradley. Questi elementi – assieme alle recensioni delle *Ricerche Filosofiche* (Wollheim [1953]) e delle *Lezioni* del 1938 (Wollheim [1966]) apparse per la rivista di sinistra di larga diffusione *New Statesman and Nation* – mostrano quanto l'interesse per Wittgenstein e il rilievo dato alla sua personalità filosofica fosse, da parte di Wollheim fin dall'inizio della propria carriera, circostanziato e attendibile, ovvero sorretto da una conoscenza accurata dei testi, ed autonomo e sincero, nonostante cioè l'ingerenza che certamente un temperamento autorevole come quello di A. J. Ayer (di cui Wollheim è stato allievo⁴) può aver avuto

¹ Il titolo dell'articolo è «Privacy», apparso nei *Proceedings of the Aristotelian Society*. Sebbene Wittgenstein non venga mai citato esplicitamente è lecito credere che sia la scelta del tema che la linea argomentativa adottata nel confronto con le ipotesi discusse (fisicalismo e comportamentismo) siano almeno in parte dipendenti dalla diffusione “non ufficiale” dei testi di Wittgenstein (anzi l'assenza di riferimenti ufficiali spiegherebbe l'assenza delle citazioni). Si confrontino, per esempio, questi passi: «We could [...] begin by establishing the role of exclamations and expletives and then go on to show that we naturally desire to *assert* everything that we can *express*: and other arguments will spring to mind all of which in fact are the reasons why we do have a non-physicalist language – although we need not» (p.101) e «What I have endeavoured to do in these last few pages is to bring out the role that statements about pains, anger, unhappiness, etc., play in our language, and how they play it: and by their role in language, I mean their role in life» (p.104) con *Libro Blu e Libro Marrone*, pp.58-75. Sull'ampia circolazione del *Blue and Brown Books* prima della pubblicazione [1958] si vedano lo stesso Wollheim [1953] p.20, Malcolm [1984], Kenny [2006²] p.9, Monk [2000] p.334, Tripodi [2009a] p.14.

² Si tratta di *A Reply to the Contributors*, contenuto in Van Gerwen [2001], in cui Wollheim risponde a filosofi e critici d'arte impegnati a trarre un bilancio della sua attività in estetica. In questa occasione Wittgenstein è discusso esplicitamente in un paio di occasioni – anche alla luce di una ormai (quasi) sedimentata ricezione critica e disponibilità testuale (Cfr. p.247 e p.252). Nel frattempo sono apparsi in rivista, verosimilmente non rivisti per la pubblicazione, i testi di due conferenze: Wollheim [2003] e [2005].

³ Si vedano le pp.65 e 98.

⁴ E a cui deve la cooptazione allo University College di Londra (Budd [2005],p.229). Cfr. Wollheim [1991b].

nella immediata ricezione del pensiero del “secondo” Wittgenstein⁵. Sul piano propriamente estetico è certo legittimo affermare che la portata del pensiero di Wittgenstein è stata determinante per lo sviluppo del pensiero wollheimiano sia relativamente a ciò che egli stesso chiama «the issues of analytic or general aesthetics» sia per ciò che ritiene esserne l’obbligatorio supplemento: la «substantive aesthetics»⁶. Entrambe le discipline, spiega Wollheim [2003], fanno parte più della filosofia applicata che di quella pura poiché entrambe si concentrano su certe forme concrete del pensiero, ovvero su «certe forme concrete di attività intenzionale»⁷, e sono rivolte a particolari segmenti contingenti del mondo. È il loro oggetto che ne definisce il metodo (e le avvicina alla filosofia morale, alla filosofia delle scienze sociali e alla filosofia della scienza), che non può affidarsi interamente all’analisi concettuale: «el arte, la moralidad y la ciencia, no se tejen a partir de la mera estructura de nuestro modo de pensar»⁸. Se *Art and its objects* [1968] è quindi uno studio di «general aesthetics» che tenta, tra le molte cose, di dare ragione della relazione tra l’arte e le arti (ovvero della questione relativa al “sistema delle arti”), *Painting as an Art* [1987] è invece un esempio di «substantive aesthetics» che ha per oggetto forme di pensiero o di azione molto più coinvolte con tratti contingenti del mondo e che, proprio per questa ragione, approfondisce lo sviluppo storico che ha portato quelle attività a diventare proprio ciò che sono. Già in questa preliminare impostazione di fondo si può riconoscere un’affinità temperamentale con il Wittgenstein che richiama costantemente l’attenzione sulle differenze (tra i molteplici usi del linguaggio e delle parole) e quindi sulla necessità di osservare (RF §66) liberi da pregiudizi (o meglio *liberati* dalle trappole che «il linguaggio ha pronte per tutti», F, p.55), ed invita invece a «stare a guardare l’impiego della parola, e imparare di lì» (RF §340). Sia *Art and its objects* che *Painting as an Art* raccolgono, in altre parole, l’ingiunzione di tornare al terreno scabro (RF §107) delle pratiche artistiche, al di là di qualunque teoria preconcepita di che cosa sia o debba essere l’arte e anche al di là del linguaggio che ha usualmente cittadinanza in quel dominio di esperienza, ricordando cioè che in estetica «non partiamo da certe parole, ma da certe occasioni o attività» (L §6). Una scelta non scontata, soprattutto per *Art and its objects*, se come ricorda Kivy [2000] lo stato dell’estetica nei paesi di lingua inglese si

⁵ Non certo, quindi, un lettore simpatetico: si vedano Ayer [1954] e per un inquadramento più generale Ayer [1986].

⁶ Wollheim [1987], p.7 e [2003], p.99.

⁷ Wollheim [2003], p.99.

⁸ Wollheim [2003], *ibidem*. Wollheim [2003] è la traduzione a cura di Francisca Pérez Carreño di «Some Thoughts on Aesthetics», una conferenza (inedita) tenuta il 20 maggio 2002 all’Università di Murcia in occasione del I Seminario Interuniversitario su arte, mente e moralità, in cui Wollheim ricapitola (anche da un punto di vista biografico) il proprio pensiero estetico.

presentava, alla fine degli anni '50 e nei primi anni '60, come «a desert with one great oasis: Monroe Beardsley's *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*»⁹. È lo stesso Wollheim [2003] a raccontare che l'estetica, quando se ne cominciò ad occupare – proprio negli anni '60, veniva concepita esclusivamente come un'attività di secondo ordine (come già il titolo dell'opera di Beardsley suggerisce) e in stretta connessione con la filosofia morale, il cui punto comune era il rapporto con il valore e il linguaggio relativo. Primo compito di questo programma di ricerca, in analogia con quelli che per il tempo si consideravano i «triumphs of analytical moral philosophy»¹⁰, era selezionare il giudizio che occupava il centro del discorso estetico (“x è bello”, tradizionalmente) e passare quindi all'analisi di tale giudizio, che, tipicamente, obliterava ogni differenza tra oggetti naturali e oggetti artistici, ometteva dalla scena il ruolo dell'artista e si interessava del fruitore solo nella misura in cui il suo atteggiamento verso la bellezza fosse considerato immutabile, indifferentemente dal tipo di esperienza estetica (naturale o artistica). A tal proposito Wollheim [1991a] scrive:

now, though such a judgment [*“x is beautiful”*] was recognized to be applicable to works of art as well as to tamed or untamed nature, this did not seem to anyone to constitute a good reason for aesthetics to concern itself with the distinguishing properties of art. For, after all, the predicate “beautiful” is (it was said) univocal over art and nature – so why worry about what is distinctive about one part of its extension? The claim of art to the attention of aesthetic philosophy would be rather like someone rising up and claiming that perceptual theory could make no further progress until we had established distinguishing properties of lions against tigers. What is that necessary? it would be asked. Because seeing lions is, from a philosophical point of view, insignificantly different from seeing tigers. In both situations “see” is used univocally. Not perception itself but the philosophy of perception is and must be lion-blind and tiger-blind. Similarly aesthetic philosophy is and must be art-blind.¹¹

Di contro a tale “cecità”, tornando alle parole di Wollheim [2003], «si el viento soplab a en esa dirección, *Art and its objects* estaba pensado para navegar en sentido contrario». Infatti,

si quería obtener algún progreso, la estética debía abandonar la metodología que le imponía cierta concepción general de la filosofía. No podía permitirse seguir siendo exclusivamente “lingüístico” en ninguno de los sentidos del término, que de alguna manera se habían

⁹ Kivy [2000], p.233.

¹⁰ Wollheim [1991a], p.38.

¹¹ Wollheim [1991a], p.38.

fundido. Por un lado, no podia seguir considerando que el lenguaje o el discurso, las cosas que se dicen, eran su único objeto. Debía ampliar su temática y, una vez ampliada, tampoco podia restringir su método de investigación al análisis lingüístico al modo en que se dicen las cosas.¹²

All'opposto di questa «dominant ideology within analytical philosophy», l'agenda wollheimiana (fissata proprio a partire da *Art and Its Objects*) si incarica di «rescuing aesthetics [...], in the first instance, rescuing art»¹³ – un compito al centro, come riconosce Wollheim [1991a], anche dell'altra grande opera di estetica analitica, pubblicata lo stesso anno, *Languages of Art* (Goodman [1968])¹⁴. Potrebbe sembrare che un simile atteggiamento ponga Wollheim al di fuori della tradizione analitica in senso stretto¹⁵, se si prende per buono il noto criterio di Dummett della «priorità relativa del linguaggio sul pensiero nell'ordine della spiegazione»¹⁶. Ed è pur vero, come rileva Freeman [2014], che caratteristico del modo di procedere nell'analisi wollheimiana è la concentrazione su un qualche aspetto della fenomenologia dell'esperienza (estetica o affettiva) a cui l'intuizione assegna un ruolo chiave¹⁷. Tuttavia, tralasciando il fatto che, come ricorda Picardi ([2001a], p.viii), la critica del linguaggio “si dice in molti modi” – e, come si vedrà, non tutti sono così estranei al lavoro di Wollheim –, all'assunto sostanziale di Dummett si sono aggiunti altri tentativi «ampi e argomentati di definire

¹² Wollheim [2003], p.98.

¹³ Wollheim [1991a], p.39.

¹⁴ Wollheim [1991a] è in effetti il testo di un intervento ad un simposio tenuto a Santa Barbara nel 1990 sulla filosofia di Nelson Goodman, pubblicato nella *Festschrift* che il *Journal of Aesthetic Education* gli ha dedicato per il suo ottantacinquesimo compleanno. Wollheim [1970b] riveduto e ampliato in [1974], così come Wollheim [1978] confluito, diviso e rimaneggiato in [1980b] e [1980c], e le relative repliche di Goodman [1970], [1978a], [1984] e [1988] danno il quadro di una conoscenza dettagliata delle rispettive posizioni estetiche. Più in generale, le idee di Goodman stimolano, soprattutto come bersaglio polemico, le concezioni wollheimiane in materia di ontologia (cfr. Wollheim [1980d], p.183-4), di stile (cfr. per esempio Wollheim [1987], p.359, nota 20) e di classificazione pittorica (cfr. Wollheim [1987], pp.67-71 e 360-1 nota 16).

¹⁵ Galbusera, per esempio, nel suo inedito lavoro di perfezionamento ([2011]), esordisce così (p.14): «Il presente progetto di ricerca verte sulla necessità di indagare il pensiero di Richard Arthur Wollheim al fine di mostrare come l'estetica dell'autore abbia origine nella tradizione continentale. A partire, infatti, dalla comune idea che la filosofia analitica – di cui l'autore in questione è massimo esponente – si allontani, in epoca contemporanea, definitivamente dalla filosofia del continente, si vuole dimostrare come l'estetica analitica, l'estetica che Wollheim delinea, altro non sia che un proseguimento delle “problematiche continentali”». Un ringraziamento alla Fondazione Collegio San Carlo per la visione del lavoro.

¹⁶ Picardi [2001a], p.vii; cfr. per esempio Dummett [1978], p.442: «For Frege, as for all subsequent analytical philosophers, the philosophy of language is the foundation of all other philosophy because it is only by the analysis of language that we can analyse thought».

¹⁷ Freeman [2014], pp.8-9. Freeman ricorda (a p.172, nota 12) opportunamente anche che il fatto che la filosofia di Wollheim non sia intesa essere un esercizio di analisi linguistica è testimoniato anche dall'esergo scelto per Wollheim [1999b] tratto dall'*Etica* di Spinoza (Libro III, Definizioni degli affetti, XX): «Il mio proposito tuttavia non è di chiarire il significato delle parole, ma la nature delle cose, indicandole con quei vocaboli il cui significato abituale non esclude del tutto il significato nel quale voglio usarli».

l'identità della filosofia analitica»¹⁸. Probabilmente, secondo il duplice criterio teorico-genetico di Glock [2008], Wollheim, così come Stanley Cavell e altri, rappresenta «un caso di confine»:

c'è forse qualche caso di confine: ad esempio, Stanley Cavell ha una connessione genetica con la tradizione analitica, non è certo amico della metafisica speculativa, crede sia nella ricerca della chiarezza sia nella distinzione fra scienza e filosofia, e tuttavia alcuni esiterebbero a classificarlo come filosofo analitico.¹⁹

Le medesime considerazioni valgono anche per Wollheim, se si aggiunge però, significativamente, che il suo lavoro in estetica è di gran lunga più sistematico e, forse, proprio per questa ragione più fondazionale, tanto da essere annoverato tra «the top election of thinkers who redefined the practice of his subject in Britain and United States after the second world war»²⁰. E, continua Danto [2003],

in terms both of the clarity of his writing and the acuity and ingenuity of his arguments, he embodied the intellectual virtues of analytical philosophy. But in terms of what engaged him as a philosopher, he stood far closer than any of his peers to continental thought.

A dimostrazione che non si tratta di dichiarazioni postume, è sufficiente ricordare che anche i recensori più severi delle sue opere²¹ sembrano quasi tutti concordi – *grossomodo* e con numerose qualificazioni – con il giudizio di Matravers [2013]:

his influence is not only through the content of his work but through his example. His lack of respect for disciplinary boundaries is salutary; in reading Wollheim, one ceases to worry about what counts or does not count as philosophy. Although his sophistication and depth of knowledge of the arts can give his work an intimidating complexity, it is entirely appropriate to the subject matter.²²

Una valutazione, sia detto per inciso, che appare importante non solo *retrospettivamente* – rispetto a ciò che l'estetica analitica è stata e al modo in cui si è data un'identità – ma

¹⁸ Marconi [2014], p.69 introduce così quello secondo lui più importante apparso di recente: Glock [2008].

¹⁹ Scrive Marconi [2014], p.70.

²⁰ Così ne parla Danto [2003] nel suo *Obituary* per il *Guardian*.

²¹ Cfr. ad esempio G. Strawson [1986] intransigente sull'utilizzo di nozioni tratte dalla psicanalisi o Prinz [2002] molto critico sulla tenibilità di un impianto metodologico alternativo all'analisi concettuale.

²² Matravers [2013], p.208. Cfr. Wilde [1992], Carrier [1998], Gardner [2006].

anche *prospettivamente*²³. Da parte sua, Wollheim, allorquando gli è stato chiesto in modo esplicito se si riconosceva – e in che misura – nella tradizione analitica, ha risposto in questo modo:

the term “analytic philosophy” can sometimes mean something about method, analysis as method, and that’s a moderately good description of the method of philosophy, if you set it in its context. You have to have a certain amount of tact and imagination to find things to analyse, but as a constant feature of method I think the term “analysis” is not at all bad. Sometimes in philosophy, however, it is understood too narrowly – one of the problems about thinking of philosophy as analytic is that it is often taken to limit subject matter to those things particularly given to or appropriate to the specific kind of analysis that people have in mind. And then you get to the view that philosophy is, say, linguistic or conceptual analysis.²⁴

In un’altra occasione, proprio a proposito del proprio metodo, ebbe a dichiarare così:

yo creo que siempre he tenido una concepción de la filosofía de algún modo más amplia que la de mis amigos o colegas más próximos. Pero creo que ellos están, quizás, incluso menos preocupados que yo por esta concepción metodológica. Pienso que ahora hay una disposición bastante fuerte a utilizar simplemente cualquier tipo de método en función de los fines que uno se haya propuesto, sin atender demasiado a la pureza del método analítico. Sin embargo, mi conciencia filosófica me sigue diciendo que, si mi método no es el analítico, debo ser capaz de justificar el método que empleo.²⁵

²³ Se ha ragione Davidson ([2002], p.203) rispondendo alla domanda su quali valori e idee filosofiche avranno la ribalta nel ventunesimo secolo: «Penso che vedremo sempre più filosofi con una preparazione approfondita in qualche altra disciplina. Ogni sorta di disciplina: psicologia, psicoanalisi, sociologia, fisica, genetica, linguistica. [...] Se ci spostassimo sull’estetica, abbiamo bisogno di competenze profonde nei vari campi: pittura, musica, cinema, teatro, danza.» In precedenza (pp.197-8), Davidson puntualizza che «se con filosofia analitica intendiamo semplicemente una devozione per l’argomentazione e la chiarezza [...] non c’è nessun campo della cultura che non possa avvantaggiarsi del suo atteggiamento aperto e problematico». Più scettico sul superamento dello specialismo e dell’organizzazione del sapere è, in tutt’altro contesto, Pippin ([2007], pp.87-8) che vede in Bernard Williams, Cavell e Wollheim figure (isolate) che hanno saputo lavorare al di là dei «disciplinary bounds».

²⁴ Wollheim [1991a], p.6. Rilevante è anche il passo immediatamente successivo che spiega la diffidenza per l’analisi linguistica troppo in fretta identificata con l’analisi *tout court*: «J.L. Austin professed to think that the proper subject matter of philosophy concerns some very deep and dark questions and that we analyse words simply as a way of getting there. But, notoriously, a lot of his followers didn’t recognize that they just thought that the method of philosophy was analysis and that the subject matter of philosophy was words. And that, of course, is a quite different picture of the whole thing».

²⁵ Wollheim [1991c], p.120. E poco dopo (pp.121-2) Wollheim afferma: «Pero yo sigo pensando que el núcleo de la filosofía en la que me formé era básicamente el *análisis*, más que el análisis *lingüístico*. Respecto a la tradición americana, la de Quine o Putnam, pienso que hay enormes diferencias entre ésta y la tradición analítica inglesa. La tradición filosófica americana tiene muchos puntos de conexión con el hegelianismo americano y su racionalidad *holista*, totalizadora. Otra importante diferencia es la idea de que la *roca dura*, la piedra de toque de la que hay que dar cuenta, es el conocimiento científico, mientras que la tradición inglesa piensa que lo tenemos que justificar son nuestras creencias del sentido común. En cualquier caso, aun con todas sus diferencias, esta tradición mantiene una alianza con la tradición inglesa.

Si deve ricordare, peraltro, che era già stata preoccupazione dello stesso Wittgenstein delle *Ricerche Filosofiche* smarcarsi dall'accusa, più volte rivolta a lui e al suo di metodo, di aver ridotto la filosofia a «at best, a slight help to lexicographers» e il desiderio di comprendere il mondo a «an outdated folly»²⁶: parlare dell'uso della parola “rappresentazione”, invece, mette in questione l'essenza della rappresentazione (*RF* §370), poiché è la grammatica che dice che tipo di oggetto sia una “cosa” (*RF* §373) tanto da poter dire che l'«essenza è espressa nella grammatica» (*RF* §371).

Ed è proprio di Wittgenstein che Wollheim [1967] si serve per invitare a guardare all'estetica non più come a una disciplina “squallida”²⁷, a cominciare da quanto scrive nella prefazione all'edizione italiana (inedita in altre lingue) della lezione inaugurale tenuta per l'insediamento come Grote Professor of Philosophy of Mind (1965). In primo luogo, riconosce apertamente che «il terreno da cui muove questa conferenza è costituito dal sempre crescente interesse che i filosofi inglesi di oggi dimostrano per la filosofia della mente, in gran parte sotto l'influsso degli scritti postumi di Ludwig Wittgenstein»²⁸, il cui apporto principale è consistito nel disarticolare il presupposto che si diano «da una parte, il linguaggio e dall'altra la sua denotazione: entrambi li pronti per essere osservati e studiati da noi»²⁹. Merito decisivo di Wittgenstein, per Wollheim, è invece aver sottolineato che l'attività linguistica e quella mentale possono essere riconosciute reciprocamente. In modo ancor più cruciale, inoltre Wollheim scrive che:

un'adeguata descrizione della mente non può non prendere in considerazione anche l'arte. E una filosofia dell'arte che non abbia la sua fondazione nella comprensione dei fenomeni mentali non ha alcun valore. Si spera, oggi, che il clima filosofico dominante sia tale che un'estetica vi possa crescere senza inaridirsi per mancanza di nutrimento, né viceversa proliferare in un sistema esorbitate. È possibile infatti evitare l'uno e l'altro pericolo, rappresentati rispettivamente dal positivismo e dalla metafisica.³⁰

Pero no deja de ser una alianza curiosa». Come si vedrà, Wollheim, pur nel proprio approccio interdisciplinare e non analiticamente “ortodosso”, rimane implicitamente fedele alla tradizione inglese nell'elaborazione della propria ontologia (Cfr. *infra*, Parte II, cap. 3).

²⁶ Russell [1959], p.217; 219. Si rimanda a Perissinotto [2009], che qui si sta seguendo, per un esauriente inquadramento della materia. Cfr. anche *supra*, Parte I, cap. 1, nota 136.

²⁷ Così la versione italiana del titolo del celebre articolo di Passmore [1951] contenuto in Elton [1954] (a cura di).

²⁸ Wollheim [1967], p.5.

²⁹ Wollheim [1967], pp.6-7.

³⁰ Wollheim [1967], p.8.

L'idea che l'arte possa essere compresa solo all'interno di una filosofia della mente adeguata (che nel caso di Wollheim già da questo momento include la psicoanalisi³¹) e che una filosofia della mente rispettabile non possa permettersi di fraintendere o sottovalutare il fenomeno artistico è un requisito che trova qui la sua prima formulazione e che rimarrà fondamentale per l'intera riflessione wollheimiana. La lezione di Wittgenstein è vista qui innanzitutto nel suo carattere metodologico: essa fornisce un orizzonte speculativo che permette di sciogliere il nodo gordiano di positivismo e metafisica in cui era stretta l'estetica – ma con essa anche «la natura del linguaggio, della filosofia, e dei loro rapporti».³² Infatti, è proprio l'influenza delle *Ricerche Filosofiche* – con l'enfasi continua sull'idea di gioco linguistico come contesto congiunto di parole e azioni in cui un'espressione arriva ad avere un significato – e delle *Lezioni sull'estetica* – con il loro ridimensionamento del ruolo di parole quali “bello” e “grazioso” (centrali per il *judgement of taste*) in favore di altro tipo di risposte (in cui “giusto” e “corretto” giocano un ruolo importante) che, seguendo Wollheim [2005], si potrebbero nominare *evaluations of interest* – a fornire gli strumenti filosofici principali per superare i «requisiti grotteschi»³³ che la filosofia del dopoguerra aveva imposto all'estetica. È ancora Wollheim, in un'intervista [1971], a confermare esplicitamente come la lezione metodologica wittgensteiniana sia servita alla propria impostazione estetica per reagire a quella cornice concettuale. Polemizzando con un aspetto del medesimo programma di ricerca, ossia quello (parallelo, da “lessicografi”) di pervenire ad una definizione dell'arte nella forma linguistica propria di una definizione (e quindi, convenientemente, di una specificazione adeguata alla natura del *definiendum* «in a very brief space»), Wollheim chiama in causa apertamente Wittgenstein:

it seems unlikely that we could come with anything of this sort giving the nature of art. On the contrary, if we are to do justice to the nature of art, it looks as though what we have to do is to take account of a very large number of activities which go on, which are connected in various kind of way, and which all add up to art, to the phenomenon of art as we have it in our society. [...] The sort of alternative enterprise I'm talking about does, I think, bear a very close analogy to something which we can also see going on since positivism in other parts of philosophy, in general philosophy – for instance, in the analysis of the nature of

³¹ Budd [2005], p.234 ricorda che Wollheim iniziò le sue sedute con un esponente di spicco della prima generazione di analisti kleiniani, Leslie Sohn, nel 1962 per i successivi otto anni.

³² Wollheim [1967], p.8.

³³ Wollheim [2003], p.98.

language, as this has developed very largely under the influence of Wittgenstein, particularly of the *Philosophical Investigations* and his writings of that period.³⁴

Esaminare queste attività ed il modo in cui sono in relazione reciproca non significa intraprendere un'indagine empirica o sociologica, poiché

the activities we consider *must* be related in certain ways, otherwise it would not be appropriate to talk of art, and it is these relations that we seek. So though we certainly are dealing with phenomena and their connections, we are dealing with connection that must be as they are if, on a higher level, a certain concept is to be in place.³⁵

Non è solo l'idea di *forma di vita* a profilare quindi un orizzonte di indagine legittimamente più vasto per l'estetica di quello esclusivamente rivolto alla definizione dell'arte e all'esame del giudizio di gusto, ma è, appunto, l'ulteriore nozione wittgensteiniana di *relazione grammaticale* a circoscrivere il campo estetico e a renderlo passibile di analisi concettuale. Le relazioni grammaticali (che sono evoluzione diretta dell'idea di "relazione interna" dei tempi del *Tractatus* e che cominciano a fare la loro apparizione già nei *Colloqui* con Schlick e Waissmann³⁶) non sono stabilite o riconosciute a partire dagli elementi che le compongono per via induttiva o osservativa, poiché non se ne potrebbero identificare i termini se non alla luce della relazione stessa. Come commenta Glock [1996] in proposito: «internal relations are to be found in grammar [...] they are creatures of our practice, since they are effected by the way we identify things, for example by the fact that we *call* 144, and nothing else, the square of 12»³⁷. Similmente, per Wollheim, tutte le attività sotto esame sono internamente collegate al concetto di "arte" (sono appunto attività *artistiche*), proprio perché sono riconosciute come tali nelle pratiche della forma di vita. Ovvero: è proprio perché tali attività sono così saldamente radicate, riconosciute e reciprocamente interrelate nella forma di vita come pratiche che non sono contingentemente o occasionalmente artistiche, ma che si richiamano internamente al concetto di "arte", che rende possibile una *filosofia* dell'arte. Prima di esplorare ulteriormente questa linea di pensiero che richiede urgenti specificazioni (sembra infatti che una definizione dell'arte, dopotutto,

³⁴ Wollheim [1971], p.179.

³⁵ Wollheim [1971], p.181.

³⁶ Cfr. *T* 4.123; WCV, p.65.

³⁷ Glock [1996], p.190. La discussione sulle "relazioni interne" e sull'idea di "grammatica" si ramifica nel dibattito sulla concezione wittgensteiniana della necessità logica, della dimostrazione matematica e del seguire una regola. Si rimanda a Glock [1996] per i testi wittgensteiniani pertinenti, sulle relazioni interne e sulla grammatica si vedano Hacker [1972], cap.6; Marconi [1997a], capp.2, 4; Baker, Hacker [2009], cap.7; McGinn [2011].

sia necessaria, se si intende rivolgersi alle attività artistiche per specificare la natura dell'arte ma esse a loro volta si richiamano al concetto di "arte") è utile sottolineare come la "cassetta degli attrezzi" wittgensteiniana trovi larga applicazione nel quadro wollheimiano. Sia per le questioni di estetica generale (in via preliminare l'arte come forma di vita, come si è appena visto, ma anche l'atteggiamento e la comprensione estetici, l'intenzione artistica e, come si cercherà di mostrare, lo stesso concetto di *medium artistico*) che per quelle di estetica "sostanziale" (le proprietà rappresentative ed espressive nelle arti visive, il significato e lo stile pittorico, la distinzione tra significato pittorico primario e secondario) gli argomenti di Wollheim traggono idee e ispirazione (direttamente o indirettamente) da intuizioni filosofiche, da strategie di risoluzione e dissoluzione o da linee argomentative di stampo wittgensteiniano. Tuttavia, in merito all'ascendente del filosofo austriaco, un'annotazione non marginale nell'impianto globale del presente lavoro, è certamente relativa ad un'influenza *stilistica*, come attesta già il paragrafo iniziale di *Art and its objects*³⁸:

'What is art?' 'Art is the sum or totality of works of art.' 'What is a work of art?' 'A work of art is a poem, a painting, a piece of music, a sculpture, a novel....' 'What is a poem? a painting? a piece of music? a sculpture? a novel?...' 'A poem is..., a painting is..., a piece of music is..., a sculpture is..., a novel is...' It would be natural to assume that, if only we could fill in the gaps in the last line of this dialogue, we should have an answer to one of the most elusive of the traditional problems of human culture: the nature of art.

Anche un lettore frettoloso delle *Ricerche Filosofiche* avverte un'aria di famiglia: la drammatizzazione a due voci, la suddivisione in paragrafi numerati e progressivi, il lessico chiaro e il tono diretto e colloquiale costituiscono, con le ovvie differenze³⁹, i

³⁸ Richard Wollheim, *Art and its objects*, Harper & Row, 1968, un libro il cui intento introduttivo derivava dall'appartenenza ad un manuale (*l'Harper Guide to Philosophy*, a cura di Arthur Danto, il cui progetto risale circa al 1963) che si occupava della presentazione delle singole discipline filosofiche – a Wollheim spettava la parte sulla filosofia dell'arte e quando fu deciso che il volume non sarebbe venuto alla luce, il suo intervento uscì (espanso e rimaneggiato) in forma autonoma (cfr. Wollheim [1999a], p.7). La prima edizione del testo in italiano rispecchia, precisamente, quest'aspetto fin dal titolo: *Introduzione all'estetica* (Isedi, Milano, 1974, tradotto da Enzo De Lellis). Recentemente è stata condotta una ritraduzione con il titolo originale (il che testimonia il pervenimento a status di classico sull'argomento – laddove, forse, la precedente necessità di presentare un autore del tutto sconosciuto al pubblico italiano aveva spinto per un titolo più piano): *L'arte e i suoi oggetti*, Marinotti, Milano, 2013, a cura e con introduzione di Giovanni Matteucci. Nel corso di questo lavoro si farà riferimento alla paginazione della seconda edizione originale ([Wollheim 1980a], d'ora in avanti abbreviata con *A&O*), e laddove necessario si segnalerà altrimenti il rinvio ad altre edizioni, per i testi tradotti ci si servirà prevalentemente della seconda edizione italiana, indicando eventuali varianti. Il passo si trova nel §1 a p.1.

³⁹ A partire proprio dall'alternanza di voci, che nulla ha della rilevanza che attribuisce loro per esempio Cavell [1969] nell'ambito delle *Ricerche*, se non, forse, l'enfasi sull'ordinarietà e sulla molteplicità del fatto (in questo caso artistico) e che infatti scompare dopo i primissimi paragrafi.

tratti comuni. Non si tratta, come già detto, solo di analogie superficiali⁴⁰: come racconta egli stesso – nel già citato Wollheim [2003] – le ristrettezze disciplinari dell'estetica negli anni '50, la quantità di fattori esclusi dall'indagine, «mi disturbava[no] troppo, [tanto che] lasciato a me stesso, sebbene amassi l'arte, avrei potuto proseguire la mia carriera come ho fatto fino ad allora, ovvero senza scrivere una singola riga di estetica»⁴¹. È significativo, sottolinea Wollheim nello stesso luogo, che *Art and its objects*, sia stato scritto per tenere fede ad un incarico assegnatogli, e che l'unico modo che l'autore trovò per attenersi, sia stato attingendo, come visto sinora, alla filosofia di Wittgenstein.

Molto di questo atteggiamento è denunciato dal primo paragrafo dell'opera. La stessa strategia esplicativa, quasi triviale e apparentemente non informativa, di definire l'arte come l'insieme delle opere d'arte⁴² rimanda all'invito contenuto nelle *Ricerche* (e anticipato già dalla *Grammatica Filosofica*) a guardare a ciò «che si chiama “spiegazione del significato”» (*RF* §560) per comprendere il significato e al tentativo di scampare ai “crampi mentali” derivanti dalla domanda “che cos'è...?” presente nel *Libro Blu*⁴³, in cui si è tentati di cercare «una sostanza in corrispondenza a un sostantivo»⁴⁴ che dia “corpo” al significato e lo renda presente, in quanto “entità” o “cosa”, in qualche luogo (il mondo esterno, il cielo platonico o la mente dell'uomo). Il “luogo” del significato è, invece, dove ha luogo la sua spiegazione. È in questa chiave che va letta la proposta di Wollheim nelle sezioni iniziali di *Art and its objects* che culmina con la seguente dichiarazione:

there is an important difference between asking what Art is, and asking what (if anything) is common to the different kinds of work of art or different arts: even if the second question (my question) is asked primarily as a prelude to, or as prefatory of, the first.⁴⁵

⁴⁰ Anche se sono proprio queste ulteriori (e anche minime) affinità che sembrano rendere ancora più plausibile l'ipotesi che Wittgenstein sia divenuto una specie di “genitore interno” per Wollheim, in quella “seconda nascita” che avviene con la scrittura, di cui parla Gargani [2000].

⁴¹ Wollheim [2003], p.98.

⁴² Differente però in modo significativo da quella, simile e coeva, di Dino Formaggio [1973] («Arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte»), infatti, cfr. la chiosa D'Angelo [2011], p.55: «Va bene, ma vorremmo sapere perché lo fanno, e se le loro ragioni sono buone o cattive. Vorremmo essere noi a decidere i criteri, non essere costretti surrettiziamente ad accettare i criteri degli altri».

⁴³ *LBM*, p. 5.

⁴⁴ Non deve sorprendere che poi Wollheim dia corso a ciò che chiama «ipotesi dell'oggetto fisico» (*A&O*, §4), che sembrerebbe in aperta contraddizione con la strategia generale di Wittgenstein. Si vedrà che l'oggetto fisico che Wollheim fa coincidere con l'opera d'arte ha poco di quei tratti di invarianza (il mentalismo semantico e il mentalismo psicologico) con cui polemizza Wittgenstein nelle *Ricerche* a proposito del comprendere un significato.

⁴⁵ *A&O*, §3, p.4.

La posizione di Wollheim, quindi, punta a superare il disorientamento filosofico con il «riportare sulla terra»⁴⁶ la domanda sull'arte, badando al «gioco linguistico come a ciò che è *primario*» (RF §656), ponendo cioè attenzione preliminarmente alle singole arti e nel loro contesto concreto e, accostando quello che si potrebbe chiamare il loro spazio logico in una presentazione perspicua, notare se tra esse alcune somiglianze si mostrano, si esibiscono. Il fatto che Wollheim non segua effettivamente questo procedimento, affermando di dubitare della sua esaustività, denunciandone la difficile praticabilità e concedendo all'interlocutore tradizionalista (sempre nel solco wittgensteiniano) di non aspettare le risposte particolari per poi vedere che cosa in esse vi sia di comune, ma cercando di anticiparle e di delineare l'area in cui esse possono presumibilmente coincidere⁴⁷ non infirma l'impianto generale. Tutt'altro, proprio il fatto che «we all do have such *experience* of poetry, painting, music, etc. that, if we cannot (I am sure we cannot) say on the basis of it what these things are, we can at least recognize when we are being told that they are something which in point of fact they are not»⁴⁸. Si potrebbe obiettare che anche questa certezza fosse stata già scossa da tempo al momento in cui Wollheim scrive, come dimostra peraltro una celebre battuta paradossale – dello stesso torno di anni – attribuita alternativamente a due tra i maggiori esponenti del minimalismo, Ad Reinhardt o Barnett Newman: «a sculpture is what you bump into when you back up to see a painting»⁴⁹. Ma questo è il punto in discussione: l'indeterminatezza di queste nozioni non impedisce il loro riconoscimento (come *arte*, ovvero come qualcosa, in prima approssimazione anche in via negativa, che è stato intenzionalmente prodotto come scultura, dipinto, ecc.), così come, similmente, usare termini senza definizioni precise (come “gioco”, “regola” o “proposizione” per il Wittgenstein dal *Big Typescript* alle *Ricerche*) è possibile senza riferirsi ad un linguaggio di second'ordine in cui tali definizioni siano state date con chiarezza preliminarmente – e questo vale anche per la parola (e l'attività) della filosofia⁵⁰.

La presenza di casi-limite, che Wollheim non trascura, gli fa dire in [1970c], proprio a proposito di alcuni lavori di Reinhardt, che è incline «*to feel* this about the

⁴⁶ *LBM*, p.5.

⁴⁷ Cfr. *A&O*, §3, p.3.

⁴⁸ *A&O*, §3, p.3. Corsivo aggiunto. Anche la chiosa, dal sapore popperiano, che segue è significativa: «The claim has been made that human experience is adequate for the falsification, but never for the confirmation, of a hypothesis. Without committing myself either way on this as a general philosophical thesis, I think that it is true enough in this area, and it is upon the asymmetry that it asserts that the procedure I propose to follow is based» (*A&O*, §3, p.3).

⁴⁹ Citato anche da E. Grazioli nella sua Prefazione a Krauss [1998], p.1.

⁵⁰ *RF*, §121: «Si potrebbe pensare: se la filosofia parla dell'uso della parola “filosofia”, dev'esserci una filosofia di secondo grado. Ma non è affatto così; il caso corrisponde piuttosto a quello dell'ortografia, la quale deve occuparsi anche della parola “ortografia”, ma non per questo è una parola di secondo grado».

black canvases of Ad Reinhardt: assuming these, that is, to belong to art, and not to art-history». Con questa espressione ellittica Wollheim intende sottolineare che un pittore non dipinge perché la sua tela si realizzi in modo o nell'altro, ma che è sua *intenzione* creare un'opera *specificata*, ed è solo su questo sfondo che è possibile giudicare se ciò che si ha di fronte è un dipinto o meno. Ciò significa che, come caso estremo, ci possano essere «surfaces which could not be the surfaces of paintings because (*we are sure*) there could be no intention which would justify a painting having one of them as its surface»⁵¹. Infatti è proprio l'immersione nella forma di vita che consente pur sempre di "istituire" quel "tribunale dell'esperienza" a cui Wollheim si rivolge, anche di fronte ai casi-limite, per riconoscere ciò che le (opere delle singole) arti in esame *non* sono⁵². Un "tribunale" che, a proposito del caso in oggetto, non potrà trascurare che la pittura si è tradizionalmente (ovvero *storicamente*) definita come un'attività eminentemente intenzionale culminante in un oggetto altamente differenziato dagli altri della medesima categoria. Proprio ciò che il lavoro di Reinhardt intende negare, mettendosi fuori, per così dire, dalla storia dell'arte (della pittura).

Poco prima, Wollheim era stato ancor più esplicito nell'identificare il "luogo" in cui rintracciare quell'«area di sovrapposizione» e quindi la spiegazione del significato di "arte" (anche in vista di una risposta di stampo tradizionale):

that question [la domanda tradizionale] has always been a demand for a unitary answer, an answer of the form 'Art is...'; whereas the best we could now hope for is a plurality of answers, as many indeed as the arts or media that we initially distinguish.⁵³

È nei media artistici che va ricercata – in una loro visione sinottica, verrebbe da dire – quell'area di sovrapposizione delle arti che è preliminare e propedeutica alla risposta di stampo tradizionale ed è la loro specificità che si declina con pratiche definite e tradizionali ancorate alla forma di vita che consente. Un concetto determinante, quello di medium artistico, che appare nella prima pagina di *Art and its objects*, sia nell'economia specifica di quell'opera (le cui opzioni di fondo – specie in materia di ontologia – non verranno più riviste) sia nell'evoluzione complessiva del

⁵¹ Wollheim [1970c], rist. in Wollheim [1974], p.124. Corsivi aggiunti.

⁵² Oltre che in Wollheim [1970c] è quindi forse già possibile dalle battute d'esordio di *A&O* che si può intravedere, in aggiunta a quella empirista, la vena fenomenologica del lavoro di Wollheim (di «vero e proprio esercizio fenomenologico [...] che sfocia ben presto nell'approfondimento delle pratiche percettive che operano nella fruizione concreta dell'opera d'arte» parla Matteucci ([2013], p.6) ed insiste molto Galbusera [2013]); più moderatamente Wilde ([1992], p.448) rileva una «unexamined tension between the empiricist and phenomenological grounds of his work».

⁵³ *A&O*, §2, p.1.

pensiero estetico di Wollheim. Anche nelle lezioni dell'ultimo corso universitario che Wollheim ebbe modo di tenere, un'introduzione alla filosofia dell'arte per il semestre autunnale del 2002 all'università della California, la sua rilevanza è pienamente riconosciuta⁵⁴. È lecito pensare – e parte di ciò che seguirà proverà a mostrarlo – che quest'attenzione al valore del materiale, delle sue tecniche di impiego e della storia di tali tecniche, oltre all'indicazione di un punto filosofico importante, sia stata alimentata dalla duratura frequentazione personale di Wollheim sia di musei e gallerie che di connoisseurs di fama come Denis Mahon e Johannes Wilde, storici dell'arte come Ernst Gombrich e Michael Podro, psicoanalisti come Hannah Segal e Anton Eherenzweig, filosofi come Stanley Cavell e Stuart Hampshire, nonché di figure che riassumevano in sé alcuni tratti di tutte quelle citate finora, come Adrian Stokes.

1. L'elaborazione del concetto di medium artistico

Questa sezione è rivolta alla definizione della nozione di *medium artistico* principalmente nel pensiero di Richard Wollheim, il filosofo che assieme a Stanley Cavell, è stato maggiormente consequenziale e rigoroso nell'applicazione di quest'idea nello sviluppo della propria filosofia dell'arte. L'intento è duplice: per un verso si tratta di una ricostruzione cronologica delle vicende di tale nozione nell'estetica analitica (verificando un'ipotesi interpretativa che pone, almeno in parte, la lezione di Wittgenstein come decisiva nella sua rielaborazione filosofica da parte di Cavell-Wollheim), per un altro, contemporaneamente, si mira ad una definizione concettuale del medium artistico, che includa le conseguenze della sua adozione in una teoria estetica in ambiti come l'ontologia, la creatività, il giudizio. L'opera di Richard Wollheim sembra uno dei momenti privilegiati nella recente storia filosofica per comprendere che cosa implichi la difesa della specificità del medium, quindi esaminare il quadro teoretico da lui proposto consente di racchiudere in un unico orizzonte le due esigenze, quella storica e quella concettuale.

Fin dal primo intervento in materia estetica, Wollheim [1961a], ossia la recensione di *Art and Illusion* (Gombrich [1962²]), giustamente ritenuto anche per la riflessione filosofica «a landmark book»⁵⁵ come attesta anche l'interesse di Wollheim⁵⁶ che è voluto tornare più volte sul volume, rimaneggiando ed arricchendo il testo della

⁵⁴ Cfr. Wollheim [2002, in appendice], punto 5.

⁵⁵ Levinson [2004a], p.17.

⁵⁶ L'ammirazione per l'opera di Gombrich e la sua importanza è esplicitata da Wollheim in più luoghi della propria opera, bastino Wollheim [1974], p.289 e Wollheim [1987], p.9.

recensione in altre due occasioni (Wollheim [1963] e [1974]), è possibile rintracciare tra i molti rilievi critici, segnalazioni di errori categoriali, di oscillazioni di significato e di contraddizioni interne al sistema che Gombrich illustra, alcuni decisivi apprezzamenti. In primo luogo, Wollheim, passando in rassegna gli argomenti messi in campo contro ciò che Gombrich chiama «neutral naturalism»⁵⁷ (corollario della più nota polemica contro l'«occhio innocente»), giudica positivamente il riferimento alla restrizione a cui è costretto l'artista dai propri media. Per restituire l'impressione del colore, che in natura si dà secondo una larghissima gamma di effetti cromatici – dipendenti dal colore vero e proprio dell'oggetto e dagli effetti sempre mutevoli che la luce produce su quell'oggetto, il pittore possiede un'unica risorsa: il colore del proprio pigmento, che viene solitamente visto in condizioni standard (la luce nelle gallerie d'arte può essere più o meno brillante, ma questo è un fatto con cui l'artista si confronta, non qualcosa che può sfruttare a suo vantaggio). Inoltre Wollheim sottolinea con Gombrich «the fact that tone varies with size, so that a small patch painted with one pigment will most likely not resemble a larger patch painted with the same pigment»⁵⁸, e che quindi una copia in scala ridotta appare falsa anche se tutti i colori sono identici a quelli dell'originale. Anche le relazioni tra le superfici influiscono sul colore: alterando la relazione tra due forme, esse appariranno diversamente anche se dello stesso colore: «and it seems inevitable that the relation between two shapes on a flat canvas will be different from those which exist between two elements in reality that they are supposed to represent»⁵⁹ I media artistici hanno, quindi, vincoli intrinseci che bisogna conoscere e rispettare se si vuole ottenere un certo effetto (nei casi discussi da Gombrich, mimetico). Wollheim plaude anche alla definizione alternativa di naturalismo proposta dallo storico dell'arte: affermare che un disegno di Tivoli è una riproduzione corretta significa che «those who understand the notation will derive no false information from the drawing»⁶⁰ in modo che parlare di verità o falsità di un disegno significhi parlare indirettamente di un certo insieme di asserzioni che possono essere derivate dalla figura (non avendo senso predicare la verità o la falsità di un oggetto). Implicitamente, quindi, Gombrich rimarca l'elemento convenzionale presente in ogni forma di naturalismo, poiché per sapere quanto del disegno deve essere decodificato per comprenderne la correttezza, è necessario essere al corrente della convenzione che presiede ad essa. Sarebbe del tutto sbagliato, per esempio, inferire dalla correttezza del disegno di Tivoli

⁵⁷ Gombrich [1962²], p.75 (trad. it. p.93).

⁵⁸ Wollheim [1963], p.17. Cfr. Gombrich [1962²], pp.262-3 (trad. it. 279-80).

⁵⁹ Wollheim [1963], p.17. Cfr. Gombrich [1962²], pp.259-62 (trad. it. 277-9).

⁶⁰ Gombrich [1962²], p.78. Citato da Wollheim [1963], p.20.

che Tivoli sia fatta di sole linee di contorno: «to make such an inference would be to misunderstand the contour-convention in a drawing»⁶¹. Anzi, la polemica che Wollheim avvia per gran parte della sua recensione – l'indebita equivalenza tra naturalismo così inteso e illusione percettiva – è sostenuta dall'esigenza di «discriminate between, on the one hand, the medium of communication and, on the other hand, the referent or what is communicated»:

not only is Gombrich's conception of Naturalism false to our ordinary attitude to paintings of this kind, but – more seriously I should say – it also conceals or distorts the kind of admiration that we feel for them. For surely when we admire the great achievements of naturalistic art, we do so because we think of them as very lifelike representations of objects in the real world: but to think of them in this way is clearly quite incompatible with taking them to be, or seeing them as (even in the most attenuated sense of either of these two expressions), the objects themselves. Indeed if we took the picture of an object to be that object, it seems unclear that there is anything left for us to admire.⁶²

Wollheim individua nell'assimilazione ingiustificata dello statuto di tutte le immagini con la «inherent ambiguity»⁶³ delle figure bistabili (i celebri conigli-anatra di Jastrow, resi ancor più celebri dalla discussione sul “vedere l'aspetto” nella seconda parte delle *Ricerche Filosofiche*) l'errore cruciale di Gombrich:

it is possible to “see” both the plane surface and the battle horse at the same time? If we have been right so far, the demand is for the impossible. To understand the battle horse is for a moment to disregard the plane surface. We cannot have it both ways.⁶⁴

Non è importante stabilire se questa lettura delle idee di Gombrich sia errata o poco caritatevole⁶⁵: è invece interessante rilevare che il cuore di queste valutazioni, che

⁶¹ Wollheim [1963], p.20.

⁶² Wollheim [1963], p.25.

⁶³ Gombrich [1962²], p.211, (trad. it. p.229), citato da Wollheim [1963], p.26.

⁶⁴ Gombrich [1962²], p.237, (trad. it. p.254), citato da Wollheim [1963], p.27.

⁶⁵ Bantinaki [2007] argomenta contro Wollheim [1980f] (che eredita solo il nucleo basilare delle considerazioni sull'illusionismo di Wollheim [1963] e [1974]) che l'illusione di cui parla Gombrich non riguarda il modo in cui si fa esperienza del soggetto del quadro, quanto del carattere interpretativo della configurazione pittorica: l'illusione consisterebbe nel vincolare lo spettatore della superficie ad una sua interpretazione univoca, ben consapevole che il significato di quella superficie è essenzialmente indeterminato. Tuttavia le tre versioni della recensione (specialmente l'ultima) accumulano una mole di osservazioni che in parte vanno oltre la questione dell'illusionismo e in parte l'approfondiscono. Di certo, come è lecito aspettarsi da uno storico dell'arte (sebbene di primissima grandezza), la terminologia di Gombrich non è sempre coerente nel corso della trattazione. Nulla di queste imprecisioni tuttavia toglie sostanza al testo, secondo Wollheim [1974], p.289: «One of the great merits of *Art and Illusion* is that permits criticism. [...] Professor Gombrich has taken hold of a subject that is habitually given over to vacuity and pretentiousness, and he has granted it some of the precision, the elegance and the excitement

saranno destinate ad evolvere in ciò che Wollheim [1968] denominerà «representational seeing» sul modello del “vedere come” wittgensteiniano per infine qualificarlo (e distinguerlo da quest’ultimo) come «seeing-in» a partire da Wollheim [1980a], scaturisce dalla considerazione che Wollheim assegna al fatto «that we admire naturalistic pictures as pictures»⁶⁶. Non è indice del valore di un dipinto naturalistico la tentazione (anche solo momentanea, o parziale) di prendere parte alla scena che rappresenta, non è questo il modo in cui, nell’esperienza comune, si reagisce ai più alti raggiungimenti di Constable o Monet. Volendo esplicitare, alla luce dello svolgimento successivo delle idee wollheimiane, quanto è qui solo implicito, si potrebbe affermare che l’ammirazione di fronte a tali capolavori nasce dal riconoscimento della maestria nell’impiego del medium artistico, nella manipolazione sapiente di un materiale in vista (e alla luce) di una convenzione che viene ora percepita come ancor più realistica e coinvolgente. Per usare un vocabolario che Wollheim introduce solo in seguito a successive revisioni⁶⁷ (Wollheim [1987]), è l’intrinseca reciprocità dell’*aspetto configurazionale* con quello *ricognoscitivo* dell’esperienza pittorica⁶⁸, il loro riavvicinamento in un’esperienza che viene ora vissuta ancora di più come fenomenologicamente unitaria e convincente a sollecitare l’apprezzamento del fruitore⁶⁹.

of a science». Per un’accurata “lettura filosofica” dell’opera di Gombrich nonché per una più esauriente illustrazione del rapporto Gombrich-Wollheim si rimanda a Caldarola [2013], pp.90-103.

⁶⁶ Wollheim [1963], p.26. Corsivo aggiunto.

⁶⁷ È soprattutto la recensione di Podro [1982] alla seconda edizione di *A&O* a determinare la riformulazione del *seeing-in*. È utile discuterla brevemente poiché dà il senso di come sia l’attenzione al medium a portare Wollheim a criticare Gombrich e a formulare un’ipotesi che, a suo parere, ne attesti un ruolo adeguato in una corretta teoria della rappresentazione pittorica. Podro riconosce nel tratto distintivo del vedere-in wollheimiano – la *twofoldness*, lì concepita come la coincidenza simultanea di due esperienze distinte – un problema non dissimile di quello che Wollheim aveva identificato in Gombrich. Wollheim ([1982f], p.223) infatti ritaglia dal confronto con il vedere-come una nozione (il vedere-in, appunto) che non è «the exercise of visual curiosity about a present object» (come sarebbe per il vedere-come) e che è in «relative dissociation [...] from visual awareness of what supports it». L’artista sfrutta la duplicità per costruire analogie e corrispondenze tra il medium e il suo soggetto e non può accontentarsi di lasciare che le due esperienze “fluttuino” l’una sull’altra, anzi è precisamente suo compito fare in modo che le due esperienze si rimandino costantemente in «a ever more intimate rapport» (p.224). Tuttavia, per Podro ([1982], p.100), questo compito, in un quadro teorico simile, sembra insolubile in principio, una volta stabilita la dissociazione tra due progetti percettivi così diversi: «for what the argument has done is to separate representational seeing or *seeing in* by definition from scrutiny or curiosity about the object which is the bearer of the representation. This does not make them perceptually incompatible, as Gombrich has assumed [l’alternativa tela o natura], but as in Gombrich’s theory it divides concern for what is really there (i.e. the standard properties of the physical object) from concern for what it depicts or suggests». Wollheim [1987] accetta la critica di Podro e abbandona questa versione del vedere-in (p.360, nota 6).

⁶⁸ Questo fenomeno ha preso il nome, nella letteratura recente, di *inflessione*. A proposito si vedano i saggi di Hopkins e Nanay in Abell e Bantinaki [2010] (a cura di); fondamentale è anche la discussione di Voltolini [2013], cap.2.

⁶⁹ Sulla *twofoldness* e l’apprezzamento estetico, cfr. Levinson [1998] e Nanay [2005].

Considerazioni non dissimili nello spirito, ovvero nell'enfasi sull'esperienza delle opere d'arte *qua opere d'arte*, appartengono anche alla vasta schiera di argomenti critici impiegati nella discussione di alcune tendenze dell'arte contemporanea compendiate nei nomi di Rauschenberg, Reinhardt e Duchamp, raccolti in un articolo influente – che, stravolto nel significato, battezzerà il movimento artistico di cui Reinhardt, Newman e Rauschenberg sono unanimemente considerati i precursori – *Minimal Art* (Wollheim [1965a]). In quel contesto Wollheim rileva che la resistenza, per lui assolutamente giustificata, nell'accettare come artistici i readymades di Duchamp, le tele nere di Reinhardt o gli assemblaggi di Rauschenberg deriva dall'insufficienza di un ingrediente considerato per secoli essenziale per l'arte: «work, or manifest effort. [...] Reinhardt or Duchamp, it might be felt, *did* nothing, or not enough». ⁷⁰ Il significato storico di queste opere è dato in larga parte proprio dal rimettere in discussione che cosa voglia dire fare un'opera d'arte, «or, to put linguistically, what is the meaning of the word “work” in the phrase “work of art”». ⁷¹ Duchamp e Reinhardt, con la loro produzione, sfidano la comprensione ordinaria di questa materia, poiché, sebbene spesso trascurata

the production of an art-object consists, first of all, in phase which might be called, perhaps oversimply, “work” *tout court*: that is to say, the putting of paint on canvas, the hacking of stone, the welding of metal elements. [...] But the second phase in artistic productivity consists in decision, which, even if it cannot be said to be, literally, work, is that without which work would be meaningless: namely, the decision that the work has gone far enough. Since the first phase is insufficient without the second, the whole process might in a broader sense be called work. ⁷²

Questo gruppo di artisti si limiterebbe ad isolare e a celebrare unicamente la seconda fase del “lavoro” – con l'aggravante, nel caso di Duchamp, di scegliere, attraverso i suoi *rendez-vous*, oggetti del tutto casuali, ovvero oggetti la cui selezione non dipende in alcun modo da un qualche merito estetico; come afferma, molto efficacemente, Wollheim: «Duchamp makes a decision like an artist, but the decision that he makes is not like the artist's» ⁷³. La mancanza di un confronto diretto con il materiale e le sue tecniche deprivano di contenuto artistico questi prodotti, che si presentano quindi o come del tutto indifferenziati (e perciò privi di contenuto *tout court*) o come dipendenti per il loro contenuto da fonti non-artistiche (come la produzione industriale o la natura).

⁷⁰ Wollheim [1965a], pp.106-7.

⁷¹ Wollheim [1965a], p.107.

⁷² Wollheim [1965a], pp.107-8.

⁷³ Wollheim [1965a], p.108.

Ed è per questa ragione che Wollheim afferma che questi oggetti posseggono un contenuto artistico minimo (*a minimal art-content*). Forse non è del tutto marginale o esclusivamente biografico sottolineare che questa critica non sorge solo da considerazioni relative alla storia e allo sviluppo delle arti visive, non si articola, come nel contemporaneo Cavell, nel sospetto della frodolenza o dell'insincerità dell'artista (aprendo ad un dubbio scettico anche nelle questioni estetiche), né, per citare un illustre fustigatore dell'arte di oggi – Jean Clair –, individua nella spettacolarizzazione e nel mercantilismo le ragioni di ciò che chiama «inverno della cultura»⁷⁴.

Vi è invece una sfumatura marxiana che attraversa il ragionamento di Wollheim, che, *en passant*, si è più volte espresso a proposito dei due «commitments by which I steer: the love of painting, and loyalty to socialism»⁷⁵, una combinazione che, forse, è possibile illuminare maggiormente. Non si tratta, innanzitutto, di un marxismo ortodosso, specie in materia estetica⁷⁶, come testimonia un pamphlet scritto all'inizio agli inizi degli anni Sessanta dal titolo *Socialism and Culture* (Wollheim [1961b]) in cui la virtù dell'«irriverenza sistematica»⁷⁷ si confronta appunto con il socialismo. Discutendo, nella sezione intitolata *Socialism and the Arts*, della possibilità di comunicare delle arti, Wollheim si concentra sul rapporto dell'artista con il proprio pubblico ed esamina alcuni argomenti classici del rapporto tra artista e società. In primo luogo, le condizioni in cui il produttore di cultura di massa lavora sono, per Wollheim, nocive, se non deleterie per la sua creatività, in parte perché è caratteristico della cultura di massa che essa venga prodotta senza un pubblico specifico in mente, cercando cioè di intercettare la più ampia fascia di mercato disponibile, anche a detrimento della qualità di quanto viene fatto: «mass culture, we might say, has no audience, only a circulation»⁷⁸. Questo non significa però che, di converso, l'artista genuino sia direttamente in relazione con chiunque fruisca le sue opere, né che lo sia con una sorta di spettatore prototipico, che riassume in sé quei tratti che lo accomunano al resto del

⁷⁴ Clair [2011].

⁷⁵ Wollheim [1987], p.357, chiusa del libro.

⁷⁶ Cfr. Wollheim [1955], p.69-70: «Marx's views about art and society are not only firm and simple: they are also false. But we need to be sure that we know why. His theory of the social determination of the arts is unacceptable because with a large stock of available facts no one has yet managed to produce any convincing correlations between kinds of society and forms of art. Marx's theory of the role of the artist in society is unacceptable because it offends against deeply held views about the freedom of the artist: views that scarcely any reasonable person seems prepared to reject in theory even if he is ready to frustrate them in practice».

⁷⁷ Wollheim [1965b] in Wollheim [1974], pp.6-7: «by which I mean the desire, the insistence to test for lucidity, for relevance, above all for truth, any idea that solicits our allegiance, whatever its standing, whether it originates from the tradition, or from some eminent contemporary, or from what is only too often the most seductive and irresistible of sources, ourselves: and if it is found wanting, to reject it without more ado».

⁷⁸ Wollheim [1961b], p.39.

pubblico. È invece necessario che l'artista goda di una relazione privilegiata e reciproca con un sottoinsieme del suo pubblico di cui ricerca la stima, rispetta le critiche e richiede la comprensione. È in questa situazione integrata, in secondo luogo, che si creerebbero, secondo un ulteriore argomento, le condizioni adatte per la creatività artistica e per il contenuto dell'arte:

Art derives its content from the context of social life. In an "atomistic" society where the common context shared by the artist and his audience is very small, art is bound to become impoverished. For its content either will become totally esoteric, derived, that is from a context that is peculiar to the artist, or else will be very meager, relating to the few aspects of life that occur both in the context of the artist and in that of his audience.⁷⁹

Wollheim critica con forza molti tratti di questo secondo argomento – l'indebita assunzione che l'arte sia essenzialmente un processo di rispecchiamento della società, la probabile estromissione della funzione espressiva dell'arte, così come l'ingiustificata necessità della relazione tra supposte condizioni comuni condivise da artista e pubblico che divengono contenuto artistico – e quindi ritiene che la sua plausibilità si misuri nell'ammissibilità del precedente. Tuttavia, è certo che l'artista debba avere qualcosa in comune con il proprio pubblico se intende comunicargli – nella misura in cui si può affermare che nell'arte vi è un elemento di comunicazione – un qualche contenuto comprensibile. Ma questa altro non è che «the old demand that the artist *must have a means of making himself intelligible to his audience* – with, in addition, the elementary (though sometimes ignored) stipulation that art must have *some* content, that art cannot endlessly be about the process of artistic creation itself»⁸⁰. Il *minimal content* delle opere di Duchamp, Rauschenberg e Reinhardt, presentandosi come quasi in tutto identico al contenuto di oggetti comuni, elude la richiesta di intelligibilità del proprio pubblico – un'esigenza solitamente ottemperata dal lavoro di mezzi materiali secondo convenzioni che artisti e pubblico condividono (evolvono, rinegoziano). In questo modo prodotti del mondo industriale o naturale vengono celebrati come opere d'arte nel modo estrinseco di quei pochi aspetti che all'artista e al pubblico capita di condividere nel loro contesto sociale. Il «constructive work» che ha tradizionalmente impegnato l'artista occidentale – concentrandosi su un particolare oggetto per farlo diventare l'unico possessore di certe caratteristiche, differenziandolo ad altissimo grado per esaltarne l'individualità e renderne evidente non solo la differenza quantitativa rispetto agli altri

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.* Primo corsivo aggiunto.

oggetti, ma soprattutto quella qualitativa – è stato messo in ombra da «elements of decision or dismantling» il cui obiettivo sembra essere la mera diversità numerica, esibendo e magnificando il processo di creazione artistica, invece di un contenuto⁸¹. Questo breve detour non era inteso solamente a presentare una critica dell'arte contemporanea non “reazionaria” (come spesso sono state lette quelle di Cavell, e ancor più, quelle recenti di Clair) la cui radice si trova invece nel lavoro e nel suo risultato – l'oggetto artistico⁸² –, ma anche a mostrare come l'interesse per il pensiero di Marx e l'attenzione al contesto sociale prepari la strada all'adozione della prospettiva wittgensteiniana⁸³ (in primo luogo nella caratterizzazione dell'*arte come forma di vita*).

Un'attrazione, quella per il pensiero di Wittgenstein, che è al centro della formazione estetica di Wollheim di questi anni, come è evidente anche dalla già menzionata conferenza per la nomina a Grote Professor of Philosophy of Mind (*On Drawing an Object* [1965b]), che si può interpretare come un lungo commento alla citazione in esergo: «Qual è il criterio dell'esperienza vissuta del vedere? – Quale dev'essere il criterio? La rappresentazione di ciò “che si è visto”»⁸⁴. Si tratta di una lunga e articolata difesa della plausibilità di questa affermazione e della sua *prima facie* paradossalità (“sappiamo ciò che abbiamo osservato solo dopo averlo rappresentato (in un disegno, in questo caso)?”): vi si discutono alcune nozioni wittgensteiniane (la differenza tra criterio e sintomo, l'“autotrasparenza” cosciente del seguire una regola) o

⁸¹ Può stupire che Wollheim, così facendo, includa nel novero del modernismo, inteso come propensione autocritica di riflessione sulle proprie condizioni e statuto (in cui rientra anche la sostituzione dell'opera con l'esibizione del processo di composizione dell'opera), artisti solitamente considerati postmodernisti come Duchamp e Rauschenberg. In primo luogo occorre distinguere la radicale messa in crisi delle convenzioni artistiche come momento storico (*grosso modo* tra la fine dell'Ottocento e i primi trenta o quaranta anni del Novecento) e la tendenza a-storica (“grammaticale”) di alcune attività di ridiscutere radicalmente i propri oggetti e mezzi – come avviene anche per altre categorie quali “classicismo” o “manierismo”. Inoltre, Wollheim [1965a] sostiene che la tendenza alla demolizione (*dismantling*) non è esclusiva del periodo e delle opere prese in esame (Duchamp, Reinhardt, Rauschenberg) ma è interna alle arti visive (come nel caso della ritrattistica post-rinascimentale, Ingres, certo Picasso) anche se con una radicalità minore. Essa sarebbe quindi una opzione intrinseca al medium artistico come tale. Cfr. *infra*, Parte II, cap.1, par.2.

⁸² Cfr. Marx [1996]: «[...] l'uomo produce anche libero dal bisogno fisico immediato e produce veramente soltanto nella libertà dal medesimo [...] l'uomo sa produrre secondo la misura di ogni specie e dappertutto sa conferire all'oggetto la misura inerente, quindi l'uomo forma anche secondo le leggi della bellezza» (pp.113-4); e «che l'uomo sia un ente *corporeo*, dotato di forze naturali, vivente, reale, sensibile, oggettivo significa che egli ha come oggetto della sua esistenza, della sua manifestazione vitale, degli *oggetti reali, sensibili*, o che può *esprimere* la sua vita soltanto in oggetti reali, sensibili» (p.165). Forse non è troppo azzardato intravedere in passi del genere, almeno parzialmente, una delle radici dell'attenzione all'oggetto fisico («the physical object hypothesis» *A&O*, §4) che emerge fin dal titolo dell'opera del 1968, così come una delle ragioni dei «two of the deepest commitments of my life – the love of painting, and devotion to the cause of socialism» (Wollheim [1987], p.8).

⁸³ Un'ipotesi peraltro avvalorata recentemente dagli studi che vedono nell'economista Piero Sraffa, amico di Wittgenstein a Cambridge e di Gramsci a Torino (nonché destinatario di un fitto epistolario durante la di lui prigionia), un ruolo di primo piano nella svolta pragmatistica e contestuale del “secondo” Wittgenstein. Si vedano l'antesignano Rossi-Landi [1973] pp.11-60, Sen [2003], Schweizer [2012], e soprattutto Lo Piparo [2014].

⁸⁴ *RF*, II, xi, p.261.

di autorevoli wittgensteiniani (la concezione di “intenzione” di G.E.M. Anscombe⁸⁵) in vista di un approfondimento della questione della *depiction*. Obiettivo generale dell’articolo è appunto sondare l’applicabilità del *vedere-come* alle rappresentazioni pittoriche ed espandere le riflessioni relative al «seeing pictures as pictures» nella recensione di Gombrich [1962²]⁸⁶, anche qui suo principale interlocutore polemico (ad ulteriore dimostrazione dell’importanza dello storico dell’arte austriaco nello sviluppo del suo pensiero). Di questa articolata e complessa trattazione è utile isolare un passaggio in cui Wollheim ragiona sulla possibilità stessa di prendere un disegno come criterio di un’esperienza visiva, e alla conseguente obiezione che però un disegno, in fin dei conti, è molto differente da un’esperienza del genere, non annoverando quest’ultima, come notato già da Gombrich, i contorni – fondamentali in un disegno – tra i tratti visivi. Wollheim ritiene in proposito che una soluzione promettente per questa obiezione potrebbe riguardare la natura concettuale della sua indagine relativa al disegno, che gli potrebbe consentire di replicare che nessun confronto diretto con la modalità di produrre il disegno inficerebbe il suo argomento (si potrebbe, per esempio immaginare, che, secondo una prassi comune della filosofia della mente – ossia attraverso un qualche tipo di «magical procedures»⁸⁷–, sia sufficiente soffiare su un foglio per trasferire la rappresentazione completa dell’esperienza visiva). Ma una tale via d’uscita non è così incoraggiante, tutt’altro, poiché oscura precisamente il fatto che Wollheim intende sottolineare: i contorni appartengono essenzialmente (“grammaticalmente”) al disegno e se, come capita, si parla di “contorni” (*contours*) anche per un’esperienza visiva, si intende in realtà riferirsi a “bordi” (*edges*). «For contours in the sense in which they belong to drawings can belong only to two-dimensional surfaces: which is why they belong to drawings, and possibly to other forms of representation, and why they do not belong to visual experiences».⁸⁸ Non è tuttavia per un caso di omonimia che si può parlare di “contorni” nei disegni, così come nelle esperienze visive, ma perché, «though the contours in a drawing aren’t themselves edges, when we look at a drawing as a representation we *see* the contours *as* edges»⁸⁹. Come visto in precedenza, questa argomentazione sta all’origine di quello che è stato recepito dalla critica come il maggior contributo di Wollheim, il *seeing-in*. Infatti, anche

⁸⁵ Anscombe [1957]. Cfr. la recensione di Wollheim [1957].

⁸⁶ Cfr. Wollheim [1963], pp.30-1: «a subject to which I shall soon have to turn and address myself directly: Gombrich’s general theory of perception. For it is because of this theory that the phrase “seeing as” has such a great importance for Gombrich: since it is a central tenet within the theory that all seeing is seeing as».

⁸⁷ Wollheim [1965b]; ci si riferirà alla ristampa in [1974], la cit. è a p.20.

⁸⁸ Wollheim [1974], p.21-2.

⁸⁹ Wollheim [1974], p.22. Corsivi aggiunti.

se i disegni altro non sono che configurazioni bidimensionali di linee su una superficie (e perciò ben differenti dalle esperienze visive), tuttavia questo non è l'unico modo per vederli: si possono vedere come rappresentazioni, ed è questa modalità di percezione, suggerisce Wollheim, che azzerava la differenza tra «what we draw and what we see»⁹⁰, che si può *vedere* un soggetto *nel* disegno. Non si offusca nemmeno, in questo inquadramento della questione, la possibilità di parlare di disegni più o meno somiglianti al soggetto; anzi è sintomatico che in valutazioni del genere non ci si riferisca mai all'evidente eterogeneità di un soggetto tridimensionale e un mezzo di rappresentazione bidimensionale.

Al contrario, «it has even been argued that a good representation, or a representation that is “revealing”, requires an alien or resistant medium through which is then “filtered”»⁹¹. Il riferimento di Wollheim è ad un argomento del suo collega (e predecessore sulla cattedra di Grote Professor) Stuart Hampshire, e ripercorrerlo consente di specificare ulteriormente la concezione wollheimiana di medium artistico (ed una concezione robusta di medium artistico *tout court*). Oggetto di Hampshire [1962]⁹² è l'emozione, come dipendente da qualcosa di più originario del comportamento umano che ne è solo un'ombra residuale, e la comunicazione o espressione dell'emozione, che necessita, per essere possibile, della facoltà primitiva dell'imitazione. Sono temi che hanno un'ascendenza wittgensteiniana (l'unico filosofo citato esplicitamente nell'articolo) ed Hampshire molto insiste infatti sulla primordiale capacità umana di usare il linguaggio, di osservare convenzioni sociali anche prima di imparare a formularle esplicitamente e sulla coappartenenza e lo sviluppo graduale delle capacità di controllare le proprie inclinazioni e quelle di identificarle, insieme alle circostanze rilevanti, a parole.

Oltre ai contesti di apprendimento, Hampshire pone l'accento su un insieme di attività primitive che si può raccogliere nel concetto di “imitazione”, uno dei primi e più naturali modi di apprendimento di comportamenti routinari, di consuetudini e del linguaggio stesso. Per illustrare il senso in cui è possibile discriminare con un certo grado di esattezza le emozioni e i sentimenti attraverso l'imitazione delle loro espressioni naturali, Hampshire propone un'analogia. Di fronte alla richiesta di spiegare com'è una persona, ci si potrebbe trovare in difficoltà a descrivere a parole ciò che la rende peculiarmente ciò che è, e, per rispondere, ci si potrebbe servire della parodia e riprodurre alcune espressioni idiomatiche, giri di parole, intercalari, toni di voce tipici,

⁹⁰ Wollheim [1974], p.22.

⁹¹ Wollheim [1974], p.22.

⁹² Contenuto in Hampshire [1972], ci si riferirà alle pagine di questa raccolta.

astraendoli da ciò che solitamente li accompagna. Essere in grado di produrre un'imitazione simile con successo significa, in qualche modo (in qualche modo non discorsivo), aver corrisposto alla richiesta, e ciò sarebbe possibile anche di espressioni generali invece che individuali (ad esempio: “Com'è essere gelosi?” oppure “Com'è essere gelosi (piuttosto che invidiosi)?”). Un tema non trattato con la dovuta precisione, nella letteratura estetica, secondo Hampshire, che scrive in proposito:

there is a rough general law of revealing imitation that is most clearly illustrated in the fundamental arts of mimicry and parody. He who mimics the speech and expression of another communicates more effectively the personal peculiarities of his victim in so far as the likeness in speech and expression shows through an unlikeness, with the imitation superimposed on an alien and contrasting personality. The essential qualities of the thing imitated are then filtered through the resisting medium. A totally faithful reproduction of the voice by a reproducing machine would not serve the same cognitive purposes as a revealing imitation.⁹³

È lo stesso Hampshire a porre l'analogia tra il medium del comportamento umano, il corpo⁹⁴, e il medium delle arti:

in the representative arts the medium, and the conventions governing the use of the medium, produce this tension between likeness and unlikeness in the imitation, which makes the imitation revealing. The solidity of material objects is most strongly felt, as a visual experience enjoyed for its own sake, when a likeness is contrived on a flat surface. The recession of space can also be vividly revealed and enjoyed through a contrived equivalence in this resisting medium. So also the making of an equivalence of the natural expression of an emotion in a resisting medium seems to give some insight into the general nature of the emotion itself.⁹⁵

Hampshire sostiene quindi che è proprio l'emersione da un mezzo allotrio e filtrante a dare consistenza e coerenza all'imitazione, nella parodia così come nelle arti visive, infatti la significatività e la peculiarità dell'oggetto imitato spicca sullo sfondo di un “materiale” (il corpo umano, la carta e la grafite) il cui noto corso ordinario non è imitativo. In primo luogo è lecito immaginare che il ruolo “filtrante” del medium abbia a che vedere con che cosa si possa, con certo grado di successo, tentare di imitare: qualcosa, infatti rimarrà al di là di ogni possibile imitazione (l'odore di una persona o la

⁹³ Hampshire [1972], p.150.

⁹⁴ Cfr. Hampshire [1972], p.145.

⁹⁵ Hampshire [1972], p.150.

resa cromatica di un paesaggio autunnale con un carboncino su carta). Inoltre, mentre una riproduzione replica meramente il suo soggetto, un'imitazione separa dal resto alcuni segmenti intenzionalmente, mettendoli in risalto, richiamando l'attenzione su di essi, sottoponendo a valutazione anche la pertinenza dei tratti scelti – e, senza sottoscrivere alcuna prescrittiva “fedeltà al medium”, è legittimo pensare, in senso blandamente lessinghiano, che il materiale e le convenzioni che ne regolano l'uso abbiano un ruolo nel selezionare le intenzioni di quanto è passibile di imitazione. Tuttavia, Hampshire sembra voler dire di più di questo, dando ampio risalto al fatto che, nella tensione che si crea tra somiglianza e dissomiglianza, è lo sfondo di questi vincoli materiali e convenzionali, come in un trattamento con un mezzo di contrasto, a rendere l'imitazione rivelatrice, tanto da dare un qualche tipo di *insight* sulla natura generale dell'oggetto imitato. Seguendo l'analogia con la parodia riuscita, un'imitazione artistica riuscita può restituire ciò che è più proprio del suo oggetto proprio attraverso lo “spazio logico” aperto dal medium artistico relativo, secondo cioè quelle convenzioni mediali che consentono di vedere, nel caso in esame del disegno, «pictures as pictures» e non semplicemente come un insieme di linee su carta.

2. Il medium artistico nella riflessione di Stanley Cavell

La riflessione sul medium artistico di Wollheim che si rende evidente nel §1 di *Art and its objects* raccoglie quindi molteplici elementi ispiratori: la precedenza logica delle pratiche artistiche, concepite come grammaticalmente correlate in una forma di vita condivisa, anche al di là del linguaggio che le descrive o dei giudizi estetici che ne conseguono (Wittgenstein); l'enfasi sul rilievo dovuto allo “spazio logico” aperto dalle convenzioni mediali – che permette di abbozzare una strategia di soluzione a problemi specifici quali, ad esempio, la percezione della rappresentazione pittorica (il confronto con Gombrich); l'apporto contrastivo e “rivelativo” del medium artistico nella resa ed espressione del soggetto (Hampshire). A questo insieme di fattori occorre aggiungere l'influenza duratura del pensiero di un filosofo americano, Stanley Cavell, le cui idee in materia verranno esaminate in questa sezione con il duplice intento metodologico di verificare fin dove possibile l'autorevolezza dei suoi scritti per la composizione della prima edizione di *Art and its objects* [1968], per poi, al di là di qualunque preoccupazione cronologica, occuparsi anche dello sviluppo complessivo delle sue idee a riguardo (che sono in verità precisazioni e perfezionamenti di quanto avanzato negli anni Sessanta) in vista di un'articolazione compiuta del concetto di medium artistico.

Che l'influsso di Cavell sia stato determinante è lo stesso Wollheim, esplicitamente ed implicitamente, ad ammetterlo. Esplicitamente, nei frequenti (anche se non frequentissimi) rimandi alle opere del filosofo americano; implicitamente, nello studio e nel confronto con alcuni suoi testi proposti nell'ultimo corso di introduzione alla filosofia dell'arte che Richard Wollheim ebbe modo di tenere, nel semestre autunnale del 2002 all'Università della California. Nel programma del corso, una serie di lezioni che gli permetteva di riconsiderare nel complesso la storia dell'estetica analitica un po' più libero dalle preoccupazioni specifiche riguardanti singoli dibattiti (primo fra tutti, quello sulla rappresentazione pittorica su cui si era concentrato specie a partire da *Painting as an art*) e di tracciare con chiarezza il proprio cammino all'interno di quella storia (cfr. Wollheim [2002]⁹⁶). Il sommario del corso rimanda a letture contenute in un apposito *reader* accompagnatorio delle lezioni e i testi di Cavell lì raccolti sono tre (peraltro tutti ricompresi in Cavell [1969], testimoniando ulteriormente che è la riflessione cavelliana degli anni Sessanta ad aver lasciato un segno nel pensiero del filosofo britannico), lo stesso numero di quelli di Wollheim. Che questo sia l'indizio di un interlocutore privilegiato da lungo tempo è confermato dalla prima menzione wollheimiana del pensatore americano, la recensione alle *Lectures and Conversations* di Wittgenstein (Wollheim [1966]). Oltre a diffondersi lungamente sulle *Lezioni*, Wollheim dà conto anche di altri testi estetici riconducibili all'approccio wittgensteiniano, tra questi Cavell [1965]. Wollheim ne presenta l'autore come «a gifted and original philosopher from Harvard» e lo difende da alcune critiche mosse «by philosophers of my acquaintance, because the author has allowed too much of himself to enter into it [l'articolo], in the form of its reverbatory style»⁹⁷. L'articolo di Cavell è il primo dei suoi contributi importanti ed è, nella quasi interezza, dedicato alla possibilità di parafrasare la poesia. Tuttavia, nelle ultime pagine, egli si rivolge ad un'altra questione di «substantive aesthetics», ossia se la musica detta “atonale” sia realmente senza tonalità. Cavell commenta il fatto che sembra essere possibile dire in quale chiave sia una composizione cosiddetta “atonale” e che, per sostenere che la musica atonale è in realtà tonale, è necessario fare a meno della grammatica di espressioni come “tonalità” e “modulazione”. Però questo significa trovarsi nella pericolosa situazione di non sapere che cosa si sta dicendo:

⁹⁶ Riportato in appendice.

⁹⁷ Wollheim [1966a], p.368.

Wittgenstein says that “the speaking of a language is part of an activity or a form of life” [RF, §23] and also “To imagine a language means to imagine a form of life” [RF, §19]. The language of tonality is part of a particular form of life, one containing the music we are most familiar with; associated with, or consisting of, particular ways of being trained to perform it and to listen to it; involving particular ways of being corrected, particular ways of responding to mistakes, to nuance, above all to recurrence and to variation and modification. No wonder we want to preserve the idea of tonality: to give all *that* up seems like giving up the idea of music altogether. I think it *is-like* it.⁹⁸

Al di là della questione specifica (che Cavell lascia aperta in vista di una dissoluzione⁹⁹), molti sono gli spunti wittgensteiniani di questo passaggio che avranno trovato l’adesione simpatetica di Wollheim: la musica come istituzione inserita in una forma di vita, un’istituzione peraltro consolidata in una pregressa, “data” familiarità, attraverso prassi stabili di formazione musicale che ne accompagnano l’apprendimento e che ne coltivano l’apprezzamento. Inoltre, è in questo orizzonte prassiologico stabilito che si articolano e si sviluppano la grammatica e le relazioni interne di concetti come “modulazione” e “tonalità” del medium musicale. Ed è proprio la musica il terreno su cui Cavell si esercita maggiormente e attraverso il quale porta a maggior compiutezza questi abbozzi. Replicando alle critiche mossegli da due autorevoli *respondants* (Joseph Margolis e Monroe Beardsley¹⁰⁰) all’intervento di apertura del sesto Oberlin Colloquium in Philosophy (1965), Cavell [1965b] scrive una pagina molto chiara e autorevole, a cui Wollheim dedica uno spazio speciale nel proprio *Syllabus*. Se, infatti, la quasi totalità delle letture del corso del 2002 sono state pensate come punti di avvio di una disanima che aveva luogo in classe, ossia come interlocutori polemici (e lo stesso vale per gli scritti wollheimiani), quest’unica pagina è presentata come il risultato di un dibattito già risolto (Wollheim [2002] in appendice, punto 6), per questa ragione è opportuno riportarla integralmente:

philosophers will sometimes say that sound is the medium of music, paint of painting, wood and stone of sculpture, words of literature. [...] What needs recognition is that wood or stone would not be a medium of sculpture *in the absence of the art of sculpture*. The home of the idea of a *medium* lies in the visual arts, and it used to be informative to know that a given medium is oil or gouche 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-

⁹⁸ Cavell [1965], pp. 84-5.

⁹⁹ Cavell [1965], p.85.

¹⁰⁰ Contenuti in Capitan, W.H. e Merrill, D.D. [1967] (a cura di), rispettivamente alle pp. 98-102 e 103-9.

characteristic-applications. Whether or not there is anything to be called, and any good purpose in calling anything, “the medium of music”, there certainly are things to be called various media of music, namely the various sources of sound (from and for the voice, the several instruments, the body, on different occasions) have characteristically been applied: the media are, for example, plain song, work song, the march, the fugue, the aria, dance forms, sonata forms. It is the existence or discovery of such strains of convention that have made possible musical expression – presumably the role a medium was to serve. In music, the “form” (as in literature, the genre) is the medium. It is within these that composers have been able to speak and to intend to speak, performers to practice and to believe, audience to attend and to know. Grant that these media no longer serve, as portraits, nudes, odes, etc., no longer serve, for speaking and believing and knowing. 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 be 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. The medium is to be discovered, or invented out of itself.¹⁰¹

Moltissimi sono gli aspetti rilevanti in questo lungo brano, il cui commento e approfondimento è necessario per comprendere il ruolo del medium artistico svolto in *Art and its objects*, così come ciò che una concezione robusta del medium ha da offrire ad una teoria dell’arte. Cavell, in primo luogo, esplicita apertamente che un medium artistico non può essere concepito unicamente come il materiale tradizionale di quell’arte, ma, come sostengono anche Hampshire e con più incertezza Gombrich, come un materiale *più* le convenzioni che strutturano l’uso di quel materiale in virtù delle capacità espressive e rappresentative implicite in quel medium, la cui storia – ovvero la storia di quell’arte per la quale quel medium specifico è centrale – ha elaborato un repertorio tradizionale di «handling and result». Infatti, all’interno di quella storia, gli artisti si sono fatti carico di vagliare le «characteristic possibilities» di quei materiali secondo i bisogni espressivi del proprio tempo nel contesto di convenzioni mutualmente condivise con lo spettatore. Una storia, beninteso, non lineare né progressiva, costellata invece di sperimentazioni sul materiale, di esplorazioni sulla tenuta e variazioni (anche minime) delle convenzioni, e dipendente, in ultima analisi, dal giudizio estetico del pubblico (intendendo con ciò il segmento rilevante di fruitori per gli artisti in un certo momento temporale), quindi ripercorribile solo a posteriori, a esperienza estetica

¹⁰¹ Cavell [1965b]; ristampato in Cavell [1969], per la paginazione ci si riferisce a quest’ultima edizione. La cit. è a p.221.

avvenuta. Tuttavia, non sono questi fatti ad essere al centro delle preoccupazioni di Cavell, che, come è evidente dalla seconda parte dell'estratto, è molto più concentrato sulle vicende delle arti dopo la fine di quelle convenzioni, allorquando i media sembrano aver esaurito la capacità di sostenerle con successo (estetico). Sarebbe comunque complesso ricostruire il tessuto polemico peculiare in cui il passaggio di Cavell si inserisce¹⁰²: basti ricordare che si pone in un contesto generale (gli Anni Sessanta del Novecento) in cui la questione dell'emersione di nuove forme d'arte, che dopo la fiammata delle avanguardie lasciava il panorama artistico desertificato di ogni tipo di tradizione sicura, cominciava a coagularsi in un autentico interesse filosofico prospettivo e retrospettivo a proposito della natura e del significato dell'arte stessa. È anche dando voce a queste ansietà che il filosofo americano elabora la propria linea di pensiero. Cavell sostiene preliminarmente che dire che un'opera d'arte ha un aspetto valutativo è affermare qualcosa di analiticamente vero delle opere d'arte (implicitamente rifiutando la distinzione descrittivo/valutativo dei termini estetici – ma anche etici – che aveva cominciato ad agitare il dibattito filosofico). Discute rispetto alla nozione di tradizione («when there is a tradition, everything which seemed to count did count (and that is perhaps analytic of the notion of “tradition”»¹⁰³), alcuni esempi specifici (un gruppo scultoreo in acciaio di Caro) che minano nell'insieme la totalità degli aspetti fondamentali nell'esperienza della scultura (che fosse qualcosa di lavorato secondo qualche tecnica, spazialmente continuo, munito di base, la cui superficie e colore fossero significativamente ed espressivamente connessa al suo supporto). La sovversione sistematica della totalità di questi elementi lascia la conoscenza di ciò che è una scultura sprovvista di ogni criterio, tracciando un segno di uguaglianza tra un *qualunque* oggetto fisico e una scultura e disarticolarlo appunto la grammatica del concetto di “scultura”.

Wollheim, in tutt'altro contesto, illustra come segue che cosa si intenda qui con la nozione, wittgensteiniana, di criterio:

to say that *X* is the criterion of *a* is not to say that *X* is a part of the meaning of *a*. On the contrary, it is to say that *X* is not part of the meaning of *a*. However, it is part of the meaning of *a* that it should have a criterion; furthermore, the range of possible or alternative criteria will be determined by the meaning of *a*. But which out of these possible criteria is the actual one, is a matter that is determined solely by considerations of practice and convenience. An obvious and much cited example of a criterion is provided by the

¹⁰² Vi riesce in modo accurato Das Chene [1989].

¹⁰³ Cavell [1969], p.216.

symptom of a disease. To talk of a disease is to talk of something that *must express itself* physically; but exactly what physical manifestation of the diseased body we take as a symptom will depend on such factors as its recognizability, its accessibility, its divergence from other symptoms, etc.¹⁰⁴

Applicando quanto detto per la malattia all'esempio della "scultura" – che dovrebbe quindi "esprimere se stessa esteticamente" –, si può affermare che i lavori di Caro apparentemente non presentano (mutuando una celebre espressione di Goodman) nessun *riconoscibile, accessibile, differenziale* «sintomo dell'estetico»¹⁰⁵. Cavell conclude:

that an object is "a piece of sculpture" is not (no longer) grammatically related to its "being sculptured", i.e., to its being the result of carving or chipping, etc., some material with some tool. Then we no longer know what kind of object a piece of sculpture (grammatically) is. That it is not a natural object is something we knew. But it also is not an artifact either – or if it is, it is one which defines no known craft.¹⁰⁶

Sono i criteri grammaticali¹⁰⁷ che determinano l'applicazione del concetto "scultura" (l'essere intagliato di un oggetto, ad esempio) ad essere sistematicamente contraddetti dalle opere che Cavell prende in esame. Il fatto che le "arti moderne" (la Pop Art, i lavori di Cage e di Krenek, le opere di Caro e di Morris Louis, le pièces di Brecht e Beckett) sfidino apertamente l'arte di cui sono eredi e a cui dovrebbero dar voce, alla ricerca dei limiti o dell'essenza delle proprie procedure, è esattamente ciò che la rende modernista, ossia al di là di ogni criterio pregresso che la definisca, dal quale, in ultima istanza, dipenda. I criteri, in altre parole, sono da scoprire opera per opera, in continuità con il genere artistico a cui, in ciascuna occasione, si fa riferimento – tipicamente, secondo un classico movimento modernista, attraverso la denuncia (o la berlina) di un tratto tradizionale (tonalità, narrazione, prospettiva, ecc.) visto come inessenziale per l'integrità del medium corrispondente.

¹⁰⁴ Wollheim [1966a], p.261. Corsivo aggiunto. Wollheim ovviamente pensa a *Libro Blu e Libro Marrone*, pp. 36-7.

¹⁰⁵ Cfr. Goodman [1968], pp.251-2.

¹⁰⁶ Cavell [1969], p.218.

¹⁰⁷ Molto, come è noto, della prima ricezione delle *RF* è dipeso dall'interpretazione in funzione antiscettica del concetto di "criterio", nel passaggio dalle condizioni di verità alle condizioni di asseribilità (specie per gli enunciati psicologici in prima persona), come attestano Albritton [1966] e Malcolm [1966]. Baker, Hacker [1984] non si discostano di molto da quest'immagine che è invece bersaglio polemico dei primi capitoli di Cavell [1979] specie a proposito della concezione di necessità derivante dai criteri e alla strategia antiscettica di cui sarebbero il centro (nulla di questa polemica è però qui strettamente rilevante). Sui criteri e gli enunciati psicologici si veda Cozzo [2002].

But my point now is that to discover this we need to discover what objects we *accept* as paintings, and why we so accept them. And to “accept something as a painting” is to “accept something as a work of art,” i.e., as something carrying the intentions and consequences of art: the nature of acceptance is altogether crucial. So the original questions “Is this music?” and “Is this art?” are not independent. The latter shows, we might say, the spirit in which the former is relevantly asked.¹⁰⁸

È in questo contesto, che verrà ripreso quasi alla lettera nell’apertura di *Art and its objects* e che ne costituirà un implicito viatico, che Cavell concentra l’attenzione sul medium artistico, specificando che non si tratta di scoprire fenomeni essenziali alla scultura o alla musica, ma di identificare ciò che, in un qualunque momento nella storia di quelle discipline, è stato essenziale al *riconoscimento* (e all’accettazione) di qualcosa come scultura o musica. Un’impresa di cui non si avverte l’urgenza in epoche in cui la tradizione vigente non è scossa da sfide o casi dubbi (in cui, come detto, «everything which is offered for acceptance is the real thing»), ma che si rende necessaria allorquando «the need for a grounding of our acceptance becomes an issue for aesthetics»¹⁰⁹. Così sorge la domanda su che cosa sia un medium artistico e la risposta, citata in precedenza, così cruciale per Wollheim. È per esempio – un esempio di Cavell – la tradizione di un bagaglio convenzionale mutualmente condiviso che rende possibile l’improvvisazione musicale:

the context in which we can hear music as improvisatory is one in which the language it employs, its conventions, are familiar or 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 solutions 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.¹¹⁰

Un registro ben circoscritto (o perlomeno in parte) da canoni vigenti consente l’intero istituto dell’improvvisazione, non solo perché l’improvvisatore ha in comune con i suoi colleghi un intero formulario di generi, stili, tecniche, cliché, ai quali può ricorrere anche nei casi in cui la “deviazione dalla norma” non sia troppo ispirata o originale, ma

¹⁰⁸ Cavell [1969], p.219.

¹⁰⁹ Cavell [1969], p.220.

¹¹⁰ Cavell [1969], p.201.

anche perché il pubblico *sa* che è così, e modula le sue aspettative su questa consapevolezza. È alla luce di questo esempio inoltre che si chiarisce maggiormente l'affermazione, già citata in apertura, che «it is the existence or discovery of such strains of convention that have made possible musical expression – presumably the role a medium was to serve [...]; [infatti] it is within these that composers have been able to speak and to intend to speak, performers to practice and to believe, audience to attend and to know». ¹¹¹ Anche qui è possibile intravedere se non una derivazione, certamente un'assonanza con il Wittgenstein delle *Lezioni*, che dice:

puoi considerare le regole fissate per le misure di un soprabito come un'espressione di ciò che certi desiderano. [...] Le regole dell'armonia, puoi dire, espressero il modo di successione degli accordi desiderato dalla gente – i loro desideri si cristallizzarono in queste regole (la parola “desideri” è troppo vaga). [*la variante di Rhees aggiunge*: E benché abbiamo parlato, qui, di “desideri”, il fatto è che proprio queste regole sono state fissate]. Tutti i compositori hanno scritto musica conformandosi ad esse. ¹¹²

Anche per il Wittgenstein delle *Lezioni* l'espressione musicale è permessa dalla reciproca, e non inevitabilmente esplicita, condivisione di “desideri”, che si strutturano (si cristallizzano) in convenzioni (regole) nella forma di vita. Ma quando questo repertorio convenzionale si inaridisce, ossia quando

the entire enterprise of action and of communication has become problematic [...] the problem is no longer how to do what you want, but to know what would satisfy you. [...] 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. ¹¹³

Con l'indebolimento dei canoni artistici il problema non è più rappresentato dalla soddisfazione dei “desideri” (*how to do* what you want), ma dall'urgenza di stabilire una “regola” che ripristini la condivisione con il pubblico e le sue aspettative (*to know* what would satisfy you). L'intenzione ¹¹⁴ dell'artista non si trova più supportata da quelle «strains of convention» (la fuga, l'aria, il sonetto, la natura morta, il ritratto) che

¹¹¹ Cavell [1969], p.221.

¹¹² *LC*, I, §16, p.59.

¹¹³ Cavell [1969], p.201.

¹¹⁴ Un quadro necessariamente e largamente intenzionalista è un ulteriore elemento, esplicitato e approfondito nel prosieguo della trattazione, che accomuna le prospettive estetiche di Wollheim e Cavell.

ne garantivano la condivisibilità e l'accesso allo spettatore, e l'artista si trova nella condizione di dover improvvisare le convenzioni stesse. Queste considerazioni preludono ad uno dei temi più originali dell'estetica (dell'est-etica, verrebbe da dire) di Cavell che lega la *sincerità*, la *serietà* e la *responsabilità* dell'artista nel rinegoziare le convenzioni, anzi nel *riconoscere* i mezzi attraverso i quali, all'interno del proprio medium, è possibile rimanere *fedeli* alla propria arte «not to break, but to keep faith with tradition»¹¹⁵. Infatti frodolenza e simulazione – imputate all'arte contemporanea ai tempi di Cavell come in quelli odierni – sono facilitate in assenza di convenzioni o di un confronto diretto e manipolatorio con il medium, ovvero laddove è sufficiente l'intenzione, per esempio, di celebrare un certo oggetto come arte (come i readymades duchampiani di cui si è occupato anche Wollheim) per conferirne lo status¹¹⁶. In questa prospettiva, l'esperienza personale e diretta dell'opera d'arte, il suo riconoscimento (*acknowledgement*) come opera o il suo rifiuto diviene cruciale¹¹⁷, enfatizzando così il ruolo di ciò che la letteratura, seguendo Wollheim [1980g], ha denominato «Acquaintance Principle»¹¹⁸. Si percepisce pienamente negli articoli di Cavell derivanti dall'Oberlin Colloquium l'atmosfera dell'attualità a cui appartengono, mantenendo un atteggiamento sorvegliato e polemico sia verso gli esempi di opere e autori presi in esame che spaziano su tutti i domini delle principali discipline artistiche, sia verso i suoi critici che lo dipingono come oscuro e poco simpatetico alle manifestazioni dell'arte loro contemporanea, e, quindi, in ultima analisi come conservatore. L'intero andamento del discorso di Cavell è dominato dal riconoscimento del fatto che l'arte è cambiata in modo significativo, che questo cambiamento ha solo messo in luce gli espliciti teorici di cui si è occupato – ossia che «the dangers of fraudulence, and of trust are essential to the experience of art» e che «modernism only makes explicit and bare what has always been true of art»¹¹⁹. Altrove questa intuizione è illustrata con maggior chiarezza:

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

¹¹⁵ Cavell [1969], p.206.

¹¹⁶ Cfr. Cavell [1969] p.211: «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».

¹¹⁷ Cfr. Cavell [1969] p.229: «what is called for is our acknowledgement that we are implicated, or our rejection of the implication».

¹¹⁸ Wollheim [1980g], p.233: «a well-entrenched principle in aesthetics, which might be called the Acquaintance Principle, [...] which insists that judgments of aesthetic value, unlike judgments of moral knowledge, must be based on first-hand experience of their objects and are not, except within very narrow limits, transmissible from one person to another».

¹¹⁹ Cavell [1969], pp. 188-9.

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 and which therefore seem arbitrary or extraneous. [...] 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.¹²⁰

Cavell riconosce il Modernismo come un *fatto* riguardante le arti e sia il punto d'avvio degli argomenti addotti in precedenza (la nozione stessa di medium, il bisogno di improvvisare le convenzioni tenendo fede alla tradizione mediatica), sia il lessico della descrizione di questo fatto (lo spingersi ai limiti di ciascuna arte, il purgarsi di elementi ritenuti spuri, l'integrità del medium) mostrano con nitidezza il debito intellettuale (segnalato anche in diverse note al testo) con il critico d'arte Clement Greenberg e l'elaborazione concettuale svolta fianco a fianco a Michael Fried. Non solo per evidenziare le differenze relative allo statuto del medium artistico per le rispettive posizioni (Greenberg, Fried, Cavell, Wollheim) ma anche per osservare chiaramente le opzioni teoriche in cui quello statuto può essere declinato, è necessario un breve excursus più propriamente storico-artistico – che rivelerà peraltro perché Cavell percepisca il Modernismo (e le strategie moderniste) come un fatto, in qualche modo irreversibile, nella storia delle arti.

3. Clement Greenberg e Michael Fried

Punto d'avvio ineludibile è il fondamentale *Avant-Garde and Kitsch* di Greenberg [1939]:

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 audience. It becomes difficult to assume anything. All the verities involved by religion, authority, tradition, style, are thrown into question, and the writer or artist is no longer able to estimate the response of his audience to the symbols and references with which it works.¹²¹

Sebbene non sia caratterizzato palesemente da una coloritura politica, Greenberg individua le ragioni di questo distacco con l'elaborazione e l'emersione della categoria

¹²⁰ Cavell [1969], p.220.

¹²¹ Tutte le citazioni sono estratte da Greenberg [1971] qui, pp.3-4.

di “borghese” (possibile solo attraverso la circolazione delle idee rivoluzionarie di secondo Ottocento) e con il netto rifiuto da parte degli artisti di conformarsi ad un simile modello sociale. Se in altre epoche, invece, lo stallo della vitalità e dell’espressività delle convenzioni aveva condotto ad un «motionless Alexandrianism», in un accademismo stantio in cui la creatività si risolve nel virtuosismo e nel dettaglio formale (e per Greenberg esempi ne sono la poesia di Stazio, la statuaria romana, la poesia mandarina, l’architettura neorepubblicana), è «a superior consciousness of history – more precisely, the appearance of a new kind of criticism of society, an historical criticism»¹²² che ha condotto la cultura occidentale a produrre qualcosa di precedentemente inedito, la cultura d’avanguardia. Gli artisti non si riconoscono più nella società borghese e nei suoi valori e preferiscono separarsene (di qui la nascita dello stile di vita *bohémien*), recidendo anche l’implicito patto sociale relativo alle convenzioni artistiche.¹²³ Il ripudio della società borghese da una parte, così come della politica rivoluzionaria dall’altra, che l’artista sente come minacciose per quelle «”precious” axiomatic beliefs upon which culture thus far has had to rest», lo spinge altresì a segregarsi e a rivolgere i propri sforzi a questioni del tutto interne alla sua arte (si spiegano così, per Greenberg, la nascita delle poetiche dell’*art pour l’art* o della “poesia pura” e l’allontanamento da qualunque tipo di soggetto), nel tentativo di trovare «a path along with it would be possible to keep culture *moving* in the midst of ideological confusion and violence»¹²⁴. L’avanguardia, quindi, non si risolve né nella sperimentazione fine a se stessa né nell’esclusivo ripiegamento sul proprio medium (che non la distanzerebbero troppo dal virtuosismo e dal bizantinismo), ma nel tentativo di tenere alto il livello della propria arte in conformità a quei «”precious” axiomatic beliefs». Essa allora non è una frattura ed un rifiuto della storia che l’ha preceduta, bensì un modo per tenere viva ed esteticamente sostenuta ed adatta al mondo moderno quella tradizione. È questa, secondo Greenberg, la “logica” dell’astrattismo e più in generale dell’avanguardia:

in turning his attention away from subject matter of common experience, the poet or 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

¹²² Greenberg [1971], p.4.

¹²³ La linea argomentativa di Greenberg è ben più articolata di così, per esempio, sottolineando – marxianamente – che ogni movimento artistico abbisogna di una sua propria base sociale e che quindi l’avanguardia è rimasta in qualche modo legata ad almeno una fetta della società borghese. Uno degli scopi principali dell’articolo di Greenberg è la ricostruzione “genealogica” del concetto di avanguardia ed è su questo aspetto che si concentra l’attenzione (ed il resume che se ne è dato).

¹²⁴ Greenberg [1971], p.5.

some worthy constraint or original. This constraint, once the world of common, extraverted 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 literature¹²⁵

La celebrazione e l'esibizione del funzionamento dei propri mezzi espressivi diviene il soggetto dell'avanguardia, in un progressivo alleggerimento di qualunque convenzione sentita come superflua o inessenziale per la "logica" di quel medium. La pittura si concentrerà su superfici e colori, la scultura su materialità e tridimensionalità, la musica su ritmo e suono e così via in un processo di graduale spoliatura ed esplorazione delle condizioni minimali ed essenziali di quel medium, in modo che, come Greenberg scrive in un altro celebre articolo significativamente intitolato «Towards a Newer Laocoön» [1940], «the arts lie safe now, each within its "legitimate" boundaries»¹²⁶. Non a caso, Greenberg (e Cavell dopo di lui) parlano di "purismo" dal momento che se «it is by virtue of its medium that each art is unique and strictly itself» allora «purity in art consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitations of the medium of the specific art».¹²⁷ Avvalorando l'omaggio a Lessing del titolo, Greenberg lega, non senza qualche conseguente complicazione, la specificità del medium con la modalità sensoriale privilegiata di esperienza dell'opera che da quel medium scaturisce¹²⁸ (la pittura si riferisce alla vista, la musica all'udito), fornendo implicitamente un orizzonte teleologico al programma di spoliatura delle convenzioni accessorie per l'artista avanguardista (la pittura si dedica al visivo *proprio della pittura* senza ibridazioni con, tipicamente, la scultura). In un'immagine rimasta celebre, Greenberg descrive i termini di questa «acceptance» come una resa:

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 [...] but also of realistic imitation's corollary confusion between painting and sculpture.¹²⁹

¹²⁵ Greenberg [1971], p.6.

¹²⁶ Greenberg [1940], p.306.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Cfr. Greenberg [1940], p.305: «Only [...] defining each of 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».

¹²⁹ Greenberg [1940], p.308.

L'etichettatura di questo complesso dottrinario da "avanguardista" a "modernista" avviene con il fondamentale articolo-manifesto «Modernist Painting» [1961] – che non a caso nasce originariamente come una conferenza radiofonica (gioco-forza destinata ad un grande pubblico), raccogliendo e sintetizzando idee dei precedenti vent'anni di produzione – forse anche a causa dell'avvenuta storicizzazione delle avanguardie. Lo scacchiere concettuale è rimasto immutato, i toni invece sono sempre più prescrittivi (e su quest'aspetto Wollheim [1970c], come si vedrà, avrà da obiettare): la "purezza" del medium è l'unico modo attraverso il quale

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. What had to be exhibited and made explicit was that which was unique and irreducible not only in art in general, but also in each particular art. Each art had to determine, through the operations peculiar to itself, the effects peculiar and exclusive to itself. [...] It quickly emerged that the unique and proper area of competence of each art coincided with all that was unique to the nature of its medium.¹³⁰

In questo brano Greenberg accentua maggiormente il senso di uno sviluppo quasi immanente alla storia dell'arte (meglio sarebbe dire, alla storia delle arti), in cui il Modernismo procede da quanto l'ha preceduto senza salti o rotture, ma come un risultato inscritto nella tradizione mediatica anteriore, un risultato, retrospettivamente, quasi obbligatorio poiché «art is [...] continuity» e «without the past of art, and without the need and compulsion to maintain past standards of excellence, such a thing as Modernist art would be impossible»¹³¹. Coerentemente con questa impostazione, Greenberg indica l'«area of competence» della sua disciplina di elezione – ciò che non è partecipato in nessun modo da nessun'altra attività artistica, che non può essere abbandonato senza rinunciare *tout court* a quell'attività, e che ne garantisce l'intrinseco valore esperienziale, ergo la continuità –, ovverosia la pittura:

under the testing of modernism more and more of the conventions of the art of painting have shown themselves to be dispensable, unessential. 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 the observance of

¹³⁰ Greenberg [1992], p.757.

¹³¹ Greenberg [1992], p.760.

merely these two norms is enough to create an object which can be experienced as a picture.¹³²

L'enfasi sulla superficie del supporto e la delimitazione di questa superficie (i bordi dell'intelaiatura) costituiscono le due condizioni che il Modernismo (così come lo ha ricostruito Greenberg) ha riconosciuto sufficienti «to create an object which can be experienced as a picture». Sono considerazioni come queste che susciteranno gli appunti di Michael Fried e Stanley Cavell. Infatti in questa citazione è ancora più esplicito il rilievo che Greenberg assegna a quell'immanente movimento teleologico insito nel Modernismo e nei suoi (coscienti o meno, in questa operazione) protagonisti: la riduzione degli elementi estetici rilevanti alla modalità sensoriale di elezione di quell'arte. Laddove si diano possibili congruenze – come nel caso della scultura, che si fruisce con la vista – il compito del pittore Modernista è rintracciare ciò che è medium-specifico della propria arte che ne isoli l'appartenenza e l'autenticità. In questo brano, più che in altri, Greenberg identifica l'irriducibile essenza della pittura nella «flatness» e nella «delimitation of flatness», che hanno tutta l'aria di essere due proprietà meramente fisiche, se non sono accompagnate da quelle pratiche e convenzioni che le trasformano in estetiche. Fried, che si autorappresenta come un allievo di Greenberg¹³³ – infatti iscrive la sua riflessione nella cornice “mediatica” del mentore, concordando che le arti posseggano essenze distinte – ritiene però che tali essenze non siano a-storiche e senza tempo, come la formulazione greenberghiana può lasciare intendere. Anzi, è il fraintendimento di questa “logica” a dare gli strumenti teorici a ciò che Fried chiama *literalism* (ovvero il minimalismo, come visto oggetto anche di Wollheim [1965a]), l'obiettivo polemico di *Art and Objecthood* [1967]. Fried [1967] ritiene che l'opera degli autori minimalisti (e cita in particolare Judd, Morris e Tony Smith) metta in pericolo «*the success, even the survival, of the arts*»¹³⁴ nel loro abbandono di media specifici (come la pittura che, nella lettura di Fried, il minimalismo considera «on the verge of exhaustion»¹³⁵) a favore di una pratica spuria che faccia largo impiego di oggetti tridimensionali teatralmente esibiti. Fried rifiuta precisamente l'interattività e la spettacolarità dell'esperienza estetica risultante (anch'essa percepita come spuria, ovvero, à la Greenberg non indirizzata ad una *sense-modality* ad essa intimamente

¹³² Greenberg [1962], ora in [1995], p.133.

¹³³ Cfr. Fried [1998a], p.34: «[...] 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».

¹³⁴ Fried [1967] ora in [1998a], p.163.

¹³⁵ Fried [1998a], p.149.

collegata) in cui la combinazione di arte visiva e teatro lascia lo spettatore davanti ad un semplice oggetto fisico, letteralmente non artistico. Il successo di tale *mise en scene* è infatti minimamente dipendente dalla lavorazione del medium relativo all'opera, che viene presentata come letterale oggettività (*objecthood*), ma si carica di significato solo nelle circostanze vere e proprie di esibizione, insistendo più sull'esperienza dello spettatore che sull'esperienza dell'opera¹³⁶.

Literalist sensibility – scrive Fried – is theatrical because [...] it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. [...] Whereas in previous art “what is to be had from the work is located strictly within [it]”, the experience of literalist art is of an object in *situation* – one that, virtually by definition, *includes the beholder*¹³⁷.

Ma questa sensibilità, concentrata sulla presenza teatrale («*stage presence*» la chiama, non a caso, Fried¹³⁸) è «not simply alien but antithetical» alla natura dell'arte autentica, che semmai mette a tema le proprie condizioni materiali, parte di quel bagaglio di convenzioni che un Modernista non può più dare per scontato, per riscoprirne la praticabilità, per rinegoziarne il senso in seno a quella tradizione. È, per Fried, il caso della forma (*shape*) nei dipinti di Noland, Olitski e Stella, in cui è il rapporto tra la forma come proprietà fondamentale degli oggetti e la forma come medium del dipinto ad assumere rilievo. In quei casi, il successo o il fallimento di un dipinto, per Fried, dipendeva dalla capacità dell'opera di *convincere come forma* («*compel conviction as shape*»):

what is at stake in this conflict is whether the paintings or objects in question are experienced as paintings or as objects, and what decides their identity as *paintings* is their confronting of the demand that they hold as shapes. Otherwise they are experienced as nothing more than objects. This can be summed up by saying that modernist painting has come to find it imperative that it defeat or suspend its own objecthood, and that the crucial factor in this undertaking is shape, but shape that must belong to *painting* – it must be pictorial, not, or not merely literal. Whereas literalist art stakes everything on shape as a given property of objects, if not indeed as a kind of object in its own right. It aspires not to

¹³⁶ Un'esperienza estetica, peraltro, caratterizzata da una durata indefinita e illimitata, *teatrale*, poiché foriera di sempre ulteriore interesse, ma non, «because any fullness – *that* is the inexhaustibility of art – but because there is nothing there to exhaust [...] endless the way a road might be, if it were circular»; Fried [1998], p.166.

¹³⁷ Fried [1998a], p.153.

¹³⁸ Fried [1998a], p.155.

defeat or suspend its own objecthood, but on the contrary to discover and project objecthood as such.¹³⁹

Per Fried le aspirazioni literaliste sono state alimentate anche dall'incomprensione dei precetti di Greenberg – o, se si preferisce – dall'ambiguità della sua definizione di Modernismo. Infatti, circoscrivere le condizioni minime della pittura nelle proprietà fisiche che ne individuano il supporto (appunto «flatness and delimitation of flatness») può significare magnificare quegli elementi di *oggettività* al centro del teatro minimalista. In questa chiave il modernismo, svolto rigorosamente, coincide con il minimalismo¹⁴⁰ – anche al di là delle intenzioni dello stesso Greenberg. Ed è proprio questa eventualità teorica di cui Fried vuole privare il minimalismo. In questo senso, forte anche delle elaborazioni teoriche che vedranno la luce in Cavell [1969]¹⁴¹, Fried sottolinea il fatto che «hypostatization is not acknowledgement», ovvero che il riconoscimento delle proprietà del supporto come condizione e limite della pittura per veicolare significato pittorico non va confuso con l'ipostatizzazione di certi fatti dei dipinti *qua* oggetti fisici¹⁴². La precarietà delle convenzioni con cui l'artista Modernista si deve confrontare può essere risolta solo se, secondo il tipico gesto modernista, criticata e riconosciuta nell'(e dall')opera. La forma tipicamente rettangolare dei dipinti, per esempio, non è più una convenzione scontata sia perché nulla vieta che i dipinti (come accade) possano assumere altre forme, sia perché vi sono oggetti che condividono la medesima forma senza appartenere alle pratiche artistiche (o non ancora, come la tela grezza – ciò che sarebbe, secondo tale lettura, la condizione minima per avere esperienza di un dipinto per Greenberg). Per mutuare il vocabolario concettuale di *Knowing and Acknowledging* (Cavell [1969]), non basta più conoscere una convenzione perché sia efficace, è necessario riconoscerla rendendola convincente. Quanto fa Stella nell'indagare la praticabilità della forma come tale, della forma come medium espressivo, è descritto da Fried nei termini di un'operazione “terapeutica”, il cui scopo è «to restore shape to health, at least temporarily» in modo che sia in grado «of holding, or stamping itself out, or compelling conviction»¹⁴³. È in alcune note ai due testi citati, forse non a caso, che Fried marca la distanza dal proprio mentore: la concezione riduzionista della pittura

¹³⁹ Fried [1998a], p.151.

¹⁴⁰ Fried [1966] contenuto in [1998a], p.88: «It should be evident that what I think of as literalist sensibility is itself a product, or by-product, of the development of modernist painting itself».

¹⁴¹ Ma che come spiega proprio Cavell nel presentare il materiale contenuto in [1969] (cfr. pp.ix-xiv) si tratta di idee incubate e discusse a partire dagli inizi degli anni Sessanta.

¹⁴² Si veda l'eccellente Costello [2008], di cui si sta seguendo qui la linea argomentativa, per una puntuale ricostruzione; specie pp.285-95.

¹⁴³ Fried [1998a], pp.77-8.

modernista, intesa come impresa cognitiva che mira da Manet in poi ad una progressiva rivelazione dell'essenza costitutiva della pittura nei termini «flatness and delimitation of flatness» e di come lasciar emergere questa essenza, sembra a Fried «gravely mistaken». E prosegue:

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 fruition.¹⁴⁴

È utile leggere questo estratto sull'essenza irriducibile della pittura, avvicinandolo ad un altro, in cui Fried commenta un'affermazione di Greenberg [1962] relativa alla disponibilità della tela grezza come opera pittorica, «though not necessarily a *successful* one»¹⁴⁵. In nota Fried scrive che non è sufficiente affermare che una nuda tela su una parete non è “necessariamente” un dipinto riuscito, e che sarebbe meglio dire che non è *concepibile* che lo sia, il che, se fosse smentito in futuro, lo sarebbe solo a costo di sovvertire l'intera impresa pittorica così radicalmente da non lasciarle nulla di identico a se stessa se non il nome. Inoltre non si può affermare che una tela grezza può essere giudicata dello stesso valore (o con lo stesso metro di valutazione) delle opere del passato la cui qualità è fuor di dubbio, poiché se un quadro non convince per la sua qualità, allora è solo nominalmente un'opera pittorica¹⁴⁶. Perciò non si può pensare che «flatness or delimitation of flatness» costituiscano l'essenza irriducibile della pittura, ma che rappresentino piuttosto «the *minimal conditions for something's being seen as a 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

¹⁴⁴ Fried [1998a], p.99, nota 11.

¹⁴⁵ Greenberg [1995], p.133.

¹⁴⁶ Cfr. Fried [1998a], p.169, nota 6. La valutazione come banco di prova decisivo per l'ammissione al dominio delle opere d'arte è ciò che accomuna, con differenti qualificazioni, Greenberg, Fried, Cavell e Wollheim di contro agli istituzionalisti à la Dickie o Danto prima maniera.

as painting. This is not to say that painting *has no* 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 a given moment, *alone* are capable of establishing his work's identity as painting.¹⁴⁷

La radicale storicizzazione¹⁴⁸ del Modernismo nell'interpretazione di Fried, come è stato notato¹⁴⁹, ha molteplici aspetti wittgensteiniani, specie nella lettura che Cavell dà del filosofo austriaco. È lo stesso Fried [1998a] a citare esplicitamente le *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica* relative alla discussione dell'“essenza” in termini di “convenzione” che equiparano la *profondità* della prima con il *profondo* bisogno della seconda¹⁵⁰. La profondità del nesso tra linguaggio e vita umana è il punto d'avvio proprio di Cavell [1962], «an early essay [...] that meant a great deal to me» dirà Fried [1998b]¹⁵¹, che si incentra su ciò che Wittgenstein chiama nel *Blue Book* “convenzioni” e nelle *Investigations* “forme di vita”. Il fatto che il linguaggio venga appreso ed insegnato in certi contesti per poi venire impiegato (*project*) anche in altri, senza l'assicurazione derivante, per esempio, dall'aver afferrato universali o repertori di regole, dipende, secondo Cavell, dal condividere certi percorsi dell'interesse e del sentimento, certi modi di reagire, un certo senso dell'umorismo, di ciò che è significativo e di che cosa è simile a che cosa, di quand'è il caso di parlare di asserzione, di appello o di spiegazione - «all the whirl of organism Wittgenstein calls “forms of life”» dal momento che «human speech and activity, sanity and community, rest upon nothing more, but nothing less, than this»¹⁵². Molto dell'interpretazione di Wittgenstein da parte di Cavell passerà nei saggi successivi dalla sottolineatura di un'idea della convenzionalità non solo della società, ma della natura stessa dell'essere umano, rimarcando il primitivo accordo nei giudizi (*RF* §242) che si manifesta nella mutua comprensione della vita associata. Un accordo che non si dà caso per caso, ma che si manifesta nell'essere, in un modo fondamentalmente già dato, in sintonia e che

¹⁴⁷ *Ibidem.*

¹⁴⁸ Anche da questo passo è possibile inferire lo stato di *perpetual revolution* che Fried assegna alla condizione modernista: «an ideal of action as radical criticism of itself founded upon an objective an understanding of one's proper situation as one is able to achieve. There is nothing teleological about such an ideal: it does not aim toward a 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», in Fried [1965] ristampato in [1998], p.218.

¹⁴⁹ In primo luogo, retrospettivamente, da Fried stesso in [1998b], p.31,33,38; per l'influenza di Cavell si vedano soprattutto le pp.54-5, nota 4; p.62, nota 40; cfr. anche Costello [2008] e Vickery [2003].

¹⁵⁰ Cfr. *OFM*, I, §74, p.33; cit. in Fried [1998b], p.31.

¹⁵¹ Fried [1998b], p.55, nota 4.

¹⁵² In Cavell [1969], p.52.

rende possibile la capacità stessa di comprendersi l'un l'altro¹⁵³. E che tuttavia evolve nel tempo ed è aperto alla revisione: infatti, pur essendo radicata nella forma di vita e vincolata da “fatti molto generali della natura umana” questa nozione della convenzionalità non è né immutabile (non è parte invariante dell'arredo del mondo), né arbitraria (non si può cambiare o lasciar cadere solamente per stipulazione). Prodotto dei bisogni che si depositano ed esprimono nelle attività umane, le pratiche mutano nel tempo, così come muta la percezione della loro “essenza”, proiezione proprio di quei bisogni a cui le convenzioni rispondono. Sono questi gli strumenti concettuali cavelliani che Fried utilizza per sostenere che vi sono delle essenze nelle pratiche artistiche e che il Modernismo (o le strategie moderniste) corrisponda al tentativo di circoscriverle, ma, *contra* Greenberg, non è possibile pensare queste essenze una volta per tutte, in isolamento da quelle pratiche, ipostatizzandole. Si tratta invece, per Fried, di rinvenire convenzioni che veicolino convinzione all'interno di quelle pratiche che si possono definire pittoriche, in riferimento alla loro tradizione (come si è visto, in primo luogo in termini qualitativi).

Conviene però aggiungere alcune note generali riguardanti la più ampia cornice wittgensteiniana in cui l'intera linea argomentativa si inserisce a cui la critica non pare aver dato spazio. In primo luogo, la metafora terapeutica suggerita da Fried che pone l'artista come colui in grado di “rimettere in salute” una modalità di comunicazione ha una qualche affinità con l'esigenza terapeutica di sottrarre alla coazione a usare certe espressioni ingannevoli, nel ripercorre all'indietro, e riconoscere, i fraintendimenti della grammatica superficiale. Infatti, nel quadro fornito da Fried (concordemente a quanto già detto da Greenberg), è solo attraverso un ripercorrimiento ed un costante riferimento alla tradizione e alle sue convenzioni “debilitate” che l'artista modernista può sperare di attingere alla “grammatica profonda” del proprio medium. Il tentativo di stipulare nuove convenzioni artistiche non avviene in una condizione senza attrito, ma sul “terreno scabro” della tradizione artistica precedente, ora intesa come problematica invece che ovvia. Inoltre, come visto nella prima parte del presente lavoro, il tema della persuasione che deriva dalla *Übersichtlichkeit* è esplicitamente collegato dallo stesso Wittgenstein all'estetica – che ne è anzi uno degli esempi di elezione. Si ricordi quell'annotazione degli anni Trenta:

¹⁵³ Per un esame critico del possibile trascendentalismo implicito in questa posizione si rimanda ad Andronico [1998], pp.34-45.

solo l'artista [...] può rappresentare la cosa singola in modo tale che essa ci appaia come un'opera d'arte [...]. L'opera d'arte ci costringe, per così dire, alla prospettiva giusta; senza l'arte però, l'oggetto è un pezzo di natura come un altro, e il fatto che *noi*, col nostro entusiasmo, possiamo innalzare quell'oggetto non autorizza nessuno a presentarcelo come qualcosa di speciale.¹⁵⁴

Quell'oggetto deve convincere, non può diventare "arte" di autorità, e il lavoro dell'artista consiste proprio nel presentarlo come tale (sembra quasi di poter rintracciare lo spirito delle critiche di Fried, Cavell e Wollheim al minimalismo in questa osservazione).

4. Cavell, Wollheim e il Modernismo

È l'influenza di Greenberg e, soprattutto, di Fried¹⁵⁵ a costituire l'orizzonte problematico di Cavell e le ansietà a cui cerca di rispondere. Obiettivo polemico di Cavell, per le medesime ragioni che hanno condotto Fried a identificare il proprio nel Minimalismo, è la Pop Art. Infatti, discutendone, Cavell afferma:

it is worth saying: This is not painting; and it is not painting not because paintings *couldn't* look like that, but because serious painting doesn't; and it doesn't, not because serious painting is not forced to change, to explore its own foundations, even its own look; but because the *way* it changes – what will count as a relevant change – is determined by the commitment to painting as an *art*, in struggle with the history which makes it an art, continuing and countering the conventions and intentions and responses which comprise that history.¹⁵⁶

Questo passo sarà importante anche per Wollheim (anche se perlopiù deprivato del fervore morale del filosofo americano). Infatti, sebbene sia difficile credere che il titolo della serie di conferenze (le *Mellon Lectures*) che Wollheim diede quasi vent'anni dopo, nel 1984, alla Washington Gallery (e che diventeranno, appunto, *Painting as an Art*) sia direttamente ispirato a questo passaggio, innegabile però ne è l'influenza e la sostanziale concordanza, che è ora possibile leggere nell'ormai familiare tessuto argomentativo di Greenberg e Fried. La differenza specifica rispetto a loro sembra

¹⁵⁴ *PD*, p.24.

¹⁵⁵ La dipendenza, o meglio, l'interdipendenza delle posizioni di Cavell e Fried è confermata da Cavell più volte in questi anni, ad esempio, in [1969], p.333 e come «provocation to further studies» in Cavell [1971], p.169, nota 40.

¹⁵⁶ Cavell [1969], p.222.

rilevabile nella caratteristica sfumatura morale – il riferimento alla *serietà* e all'*impegno*, così come l'idea di tenere fede alla propria arte indice della *sincerità* dell'artista – che contraddistingue il lavoro di Cavell, e che, conseguentemente, lo metterà in contrapposizione al nascente movimento Pop:

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 course); that *someone* is treating them with the respect due, we feel, to art; that one no longer has the right to question their status? But in waiting for time to tell that, we miss what the present tells – that the dangers of fraudulence, and of trust, are essential to the experience of art.¹⁵⁷

Ecco le motivazioni che spingono Cavell a dire che il modernismo altro non fa che esporre con chiarezza «what has always been true of art», ovvero che quegli elementi di serietà, responsabilità, impegno e sincerità che consentono all'artista di tenere fede alla tradizione della propria disciplina sono imprescindibili (si tratta di un atteggiamento romantico che ha del religioso, come rileva più volte lo stesso Cavell¹⁵⁸). Per illustrare meglio questo punto relativo alla tradizione e, allo stesso tempo, per articolare maggiormente il concetto di medium in quanto tale, sembra opportuno sospendere per un momento lo sviluppo cronologico fin qui seguito e rivolgersi brevemente ad alcune opere successive di Cavell, a cominciare da *The World Viewed* [1971]. Infatti Cavell [1971] ritorna ed espande le sue considerazioni sul medium all'interno della sua filosofia del cinema. Anche qui la condizione modernista – intesa come lo scollamento di un'arte dalla relazione naturale con la propria storia – è presentata semplicemente come una premessa incontrovertibile che spinge l'artista sincero, «devoted to making an object that will bear the same weight of experience that such objects have always borne which constitute the history of its art» (è quindi operativo il medesimo “criterio comparativo” di Fried), a trovare «unheard-of structures» che siano in grado di autogiustificarsi e definirsi sullo sfondo di quella storia¹⁵⁹. L'artista è quindi vincolato a esplorare le stesse condizioni di esistenza della propria arte, chiedendosi se e quali possano essere efficaci, riconoscendo il valore profondo del medium, di quelle «strains of convention», che rendono possibile l'espressione artistica. Riconoscendo ciò che è sempre stato vero di queste convenzioni, ossia «that the power of a given sonnet or

¹⁵⁷ Cavell [1969], p.188-9.

¹⁵⁸ Cfr., per esempio, Cavell [1969], p.229: «the practice of art – not merely the topic of art, but as it were the replacing or internalizing of its pervasive topic – becomes religious».

¹⁵⁹ Cavell [1971], p.72.

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»¹⁶⁰. Il Modernismo non segna, per esaurimento, la fine dell'arte, di questo potere dell'arte, ma segnala semplicemente che il compito più immediato dell'artista è «to achieve in his art the muse of the art itself», qualcosa di comparabile al “gesto” su cui insiste Wittgenstein, la cui espressione e comprensione immediata e autonoma è sostenuta dal contorno di pratiche e delle attività pertinenti nella forma di vita. Si potrebbe dire, scrive Cavell, che il compito dell'artista «is no longer to produce another instance of an art but *a new medium within it*»¹⁶¹. Caratteristicamente, Cavell chiama i media artistici *automatismi*, una scelta terminologica che intende includere «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)». E prosegue:

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 automatism upon which the tradition maintains itself, and in deploying them one's work is assured of a place in that tradition.¹⁶²

Gli automatismi – le forme, i generi così come le tecniche – sono cioè le pratiche che rendono pertinente la base materiale a quell'arte specifica. «Only an art can define its media»¹⁶³: niente è infatti *il medium* della pittura, per esempio, in quanto tale: un medium della pittura è una qualunque modalità di utilizzo del pigmento che porti alla creazione di oggetti che sono riconosciuti come dipinti o, si potrebbe dire, che consenta di *vedere* quegli oggetti *come* dipinti. Parlare di automatismo significa rimarcare il tratto specifico del medium di generare nuove istanze, a sottolineare che la scoperta di un medium è più profonda di quanto possa essere veicolato da un'unica opera – ciò che spiegherebbe, secondo Cavell, la tendenza alla serialità tipica dell'arte contemporanea (forse l'esempio paradigmatico per tutti questi autori sono le tele di Pollock). Inoltre il termine “automatismo” intende indicare un ulteriore livello di autonomia dell'oggetto artistico di cui è il precipitato, che viene offerto come risorsa alla storia “autentica” di quell'arte, come un istituto ora storicamente disponibile. Infine Cavell vuol riferirsi anche a quella dimensione dell'opera che “accade da sé” (“happens of itself”): all'interno di una tradizione vigente il grande artista conosce al meglio gli automatismi

¹⁶⁰ Cavell [1971], p.103.

¹⁶¹ *Ibidem*. Corsivo aggiunto.

¹⁶² Cavell [1971], p.104.

¹⁶³ Cavell [1971], p.107.

della propria arte e come modularli affinché l'opera sia un risultato "naturale" di quella tradizione e di quella storia. Infatti, in periodi di "arte normale"¹⁶⁴ gli automatismi sono pienamente in grado di veicolare significato artistico e sono consegnati così all'artista dalla tradizione: il grande maestro è perfino capace di esplorarli ulteriormente ed estenderli. L'artista modernista invece si confronta con il fatto che «media are not given *a priori*»¹⁶⁵, che l'unica strada concessa è cercare ciò che funziona, approfondendo ciò che, di volta in volta, ha dotato una certa opera d'arte con il potere dell'arte in quanto tale. Questo è il significato dell'affermazione che chiude la citazione cavelliana inserita nel programma di Wollheim: «the medium is to be discovered, or invented out of itself».

Cavell torna in più occasioni a ridiscutere le sue idee sul medium¹⁶⁶, ma è in un altro scritto sul cinema – Cavell [1981] – in cui queste idee vengono rifinite maggiormente. A proposito del genere di commedia hollywoodiana che chiama del rimatrimonio (tutte degli anni Trenta e Quaranta come *Lady Eva*, *Susanna*, *Scandalo a Filadelfia*, e altre) Cavell ribadisce l'idea che esso (il medium della commedia) emerga pienamente sviluppato in un caso particolare e che le sue caratteristiche intrinseche si sviluppino in istanze successive. In questo senso, il genere «has no history, only a birth and a logic (or a biology)»¹⁶⁷. Ha certamente una preistoria, costituita dalle condizioni sia tecniche – il sonoro, per esempio – che tematiche – l'esistenza di alcune problematiche relative al matrimonio –; e ha certamente una storia degli effetti, la sua fortuna critica. Ma – si chiede Cavell – se il genere emerge pienamente sviluppato com'è possibile aggiungervi qualcosa? Cavell mira infrangere l'idea di genere costruita a immagine di un oggetto a cui si assommino delle proprietà, bisogna invece pensare al genere cinematografico come a un medium:

the idea is that the members of a genre share the inheritance of certain conditions, procedures and subjects and goals of composition, and that in primary art each member of such a genre represents a study of these conditions, something I think of as bearing the responsibility of the inheritance.¹⁶⁸

¹⁶⁴ L'influenza reciproca di Kuhn e Cavell è testimoniata dai ringraziamenti presenti in Kuhn [1962] e Cavell [1969]. Si veda Kindi [2010] per un'indagine sui rispettivi rapporti.

¹⁶⁵ Cavell [1971], p.103.

¹⁶⁶ Cfr. per esempio [1969] pp.267-353 per il teatro.

¹⁶⁷ Cavell [1981], p.28.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

In questo modello non vi è nulla che si potrebbe definire come le proprietà di un genere che siano presenti in tutti i suoi membri. Infatti è solo il riconoscimento critico che definisce una proprietà del genere come tale (altrimenti lo stesso concetto di “rimatrimonio” di cui si serve Cavell sarebbe una proprietà). Inoltre se tutti i membri condividessero ogni proprietà sarebbero indistinguibili, invece è caratteristico di un genere che esso sia aperto a nuove inclusioni, «a new bearing of responsibility of its inheritance»¹⁶⁹, il che significa che ogni inclusione porta con sé nuove “proprietà”. E non è l’assenza di una “proprietà” a comportare l’esclusione del candidato dal genere, se questa mancanza è compensata in qualche modo da qualcosa che la controbilancia, che a sua volta può portare ad una ridefinizione dell’intero genere. Perciò pensare il genere come un oggetto con delle proprietà invarianti è fuorviante (e fin qui si assiste al medesimo ragionamento teso a correggere l’immagine greenberghiana di essenza irriducibile). Tuttavia, non è praticabile nemmeno accomunare i membri attraverso delle somiglianze di famiglia: dire che i giochi formano un genere dell’attività umana non significa affermare che essi si somigliano o che se ne possono avere impressioni simili, quanto che «they are what they are in view of one another»¹⁷⁰ un aspetto che le somiglianze di famiglia, secondo Cavell, non colgono.¹⁷¹ Per il filosofo americano è meglio pensare all’eredità alla base dei membri di un genere come a un mito: i membri di un genere saranno sue interpretazioni – che Cavell modella sul *vedere-come* di Wittgenstein qualche pagina più in là – e potranno a loro volta divenire interpretazioni l’una dell’altra

the myth must be constructed, or reconstructed, from the members of the genre that inherits it, and since the genre is [...] unsaturated, the construction of the myth must remain provisional.¹⁷²

Nelle successive ricostruzioni il genere rimane lo stesso, è solo ulteriormente definito, la stessa “storia” è nuovamente raccontata, interpretata, sviluppata, fino a quando si satura e non accetta più revisione, «then the myth has died, we have died to it»¹⁷³. Come

¹⁶⁹ Cavell [1981], p.28.

¹⁷⁰ Cavell [1981], p.29.

¹⁷¹ Un’idea affine a quella espressa in Mandelbaum [1965], che osserva che non è sufficiente notare delle somiglianze visibili tra un gioco di carte ed un’attività che può avere dei tratti molti simili, come la cartomanzia, per decidere che si tratta di somiglianze di famiglia: è necessario essere al corrente del diverso scopo delle due attività. Cfr. D’Angelo [2008b], p.9. Per una lettura delle considerazioni sulle somiglianze di famiglie che contempli le pratiche o le teorie sottese alla relazione dei rispettivi membri si veda Sedivy [2014].

¹⁷² Cavell [1981], p.31.

¹⁷³ Cavell [1981], p.33.

si sarà notato, in quest'ultimo testo, le inquietudini moderniste sono scomparse e Cavell descrive la logica (o la biologia) del genere (medium) lontano dalle considerazioni incentrate sulla purezza e l'integrità mediatica, mettendo pienamente in luce il carattere di automatismo e autonomia rinvenuto in precedenza. Prima di verificare, nel prossimo capitolo, come *Art and its objects* articoli la propria posizione estetica avvalendosi proprio dell'idea di medium ricavata dalle riflessioni di Hampshire, Cavell e Fried di contro a quelle proposte che non ne riconoscono la centralità, è importante sottolineare le differenze tra queste proposte (e l'impianto in cui prendono forma) e il pensiero di Wollheim. Preliminarmente si deve ricordare che Wollheim conosceva certamente gli scritti rilevanti di Greenberg, il cui crescente successo aveva comportato una serie di ristampe dei suoi contributi che trovarono – come si è visto – una determinazione a tutto tondo in «Modernist Painting», era stato introdotto al pensiero di Cavell sicuramente dalla metà degli anni Sessanta, una conoscenza forse agevolata anche dal fatto che Wollheim fu insegnante di Fried a Londra insieme ad Hampshire all'inizio dello stesso decennio.¹⁷⁴ Tuttavia vi sono importanti differenze di fondo. In «Minimal Art» Wollheim esprime i suoi motivi di sospetto verso l'emergente movimento artistico concentrandosi in primo luogo sui criteri di un'opera d'arte visiva che la rendono parte di quell'arte specifica e, in quest'ottica, considera la possibilità che un assemblaggio di Rauschenberg possa essere replicato senza difficoltà altrove, disgregando l'idea – centrale per la concezione occidentale dell'arte – che l'identità di un'opera risieda «in the actual stuff»¹⁷⁵ da cui è composta. Non si tratta di considerazioni valutative sulla qualità artistica dell'oggetto riconducibili al problema della copia, del plagio o dell'originale, bensì sul problema più urgente, che anticipa parte delle considerazioni ontologiche di *Art and its objects*, relativo che il Rauschenberg e lo pseudo-Rauschenberg divengono in questo modo occorrenze (*tokens*) dello stesso tipo (*type*), pur non essendo quest'ultimo un'opera d'arte. Accettare il Rauschenberg genuino come arte è certo possibile, ma non si può accettare che un simile criterio venga generalizzato senza «tremendous resistance [...] which we could perhaps break down in this case or that, but not universally [...] without the total disintegration of our concept of “art” as we have it»¹⁷⁶. E in questo Wollheim è vicino alle idee di Cavell sulle opere di Caro in

¹⁷⁴ Cfr. Fried [1998b], p.6: «My year in London (1961-2) [...] tutored by the distinguished philosophers Stuart Hampshire and Richard Wollheim [...] worked out beautifully [...] (Wollheim and I soon become friends)»; e Wollheim [1987], p.364, nota 34: «For all the disagreement that I have with the way in which the issues are framed, I have found Fried's writings enormously stimulating. They show a rare commitment to, and understanding of, the thesis that painting is an essentially visual art».

¹⁷⁵ Wollheim [1974], p.103.

¹⁷⁶ Wollheim [1974], p.104.

cui è il concetto di “scultura” ad essere grammaticalmente disarticolato. Tuttavia è il Modernismo come fatto incontrovertibile (la descrizione, e *non* l’interpretazione, dell’ultimo periodo della storia dell’arte, come assume Cavell) e il modernismo come unica strategia creativa consentita in quanto frutto del momento storico (da cui discende l’autenticità dell’arte nella purezza e nell’integrità del medium) a non essere accolti da Wollheim. A ben vedere al «constructive work» si è sempre accompagnato nella storia dell’arte un momento «which is at once destructive and yet also creative, consist[ing] in the dismantling of some image which is fussier or more cluttered than the artist requires»¹⁷⁷. Nella critica tradizionale, afferma Wollheim, si è spesso appuntata l’attenzione sulla nozione di “distorsione” (*distorsion*) intesa come scarto tra ciò che l’immagine effettivamente rappresenta e ciò che dovrebbe rappresentare secondo le leggi della proiezione prospettica – momenti canonici in cui è universalmente accettato che un tale fenomeno è accaduto sono la ritrattistica manierista, Ingres o le *Demoiselles d’Avignon*. Wollheim generalizza questo aspetto e considera il «destructive work» come «partial obliteration or simplification» di una immagine («“pre-image”» la chiama) la cui pre-esistenza era sentita dall’artista come eccessivamente differenziata e presente, tanto da spingerlo a smantellarla (*dismantling*) secondo le proprie necessità interiori. Le opere minimaliste rappresentano l’esempio più vivido di una simile strategia creativa, Reinhardt, Rauschenberg e Duchamp la esibiscono al massimo grado. La demolizione della *pre-image* è quindi una possibilità intrinseca dell’arte pittorica – di un medium in quanto tale, per Wollheim – in quelle fasi in cui è accettabile o seriamente sostenibile che il «constructive work [...] recedes into the background and the elements of decision and dismantling acquire a new prominence»¹⁷⁸, limitando così la concentrazione sull’opera esclusivamente alla sua semplice *oggettività*. Wollheim quindi rifiuta la radicalizzazione dello storicismo nelle diverse declinazioni proposte da Greenberg, Fried e Cavell, pensando il medium artistico (a dire il vero qui perlopiù implicito nella nozione di “criterio”) in modo da una parte più liberale (rispetto ai vincoli della purezza) e dall’altra concettualmente e storicamente più informato (presentando il minimalismo come la forma estremizzata di un’opzione già elaborata nella storia mediatica).

«The Work of Art as Object» – Wollheim [1970c] – svolge una simile linea argomentativa in modo più polemicamente e consciamente programmatico contro l’interpretazione che Greenberg dà del Modernismo. Wollheim è concorde nel

¹⁷⁷ Wollheim [1974], p.109.

¹⁷⁸ Wollheim [1974], p.111.

riconoscere come tratto distintivo dell'arte dal 1900 in avanti la preminenza della fisicalità dell'opera, del suo carattere materiale, testimoniata dal crescente interesse verso le superficie e le textures, dal sistematico abbandono della prospettiva lineare come ratio organizzatrice del dipinto, dalla predilezione per le masse di colore indifferenziato, dalla sostanziale indifferenza alla figurazione, dalla giustapposizione di elementi eterogenei nei collage e negli assemblaggi. Tuttavia, obietta che, nel caso della pittura, la "materialità" significhi "possesso di una superficie". Infatti, sottostante questa lettura vi è un'incomprensione generale della storia della pittura precedente, in cui gli artisti avrebbero guardato alla manipolazione del medium solamente come un passo preliminare alla creazione artistica, dislocata nel soggetto del dipinto e quest'idea fa di un dipinto qualcosa di eminentemente immateriale che "spunta" dal sostrato materiale. La tela, il pannello o la parete sarebbero necessarie per la sua esistenza, che tuttavia è qualcosa di categorialmente diverso da esse e a cui questi elementi materiali nulla apportano.

Such a view of the past, which is artificially sustained by the very careless and utterly misleading use of the term "illusionism" to characterize all forms of figurative painting, seems supported neither by empirical nor by theoretical considerations.¹⁷⁹

Sono numerose le prove che dimostrano quanto sia erronea una simile concezione della storia della pittura. Wollheim cita in proposito il valore assunto come tratto pittorico indipendente dalla pennellata nella pittura veneziana del Cinquecento, il disegno libero e approssimativo dei paesaggi nei fondali dei dipinti del Sei-Settecento, l'uso particolare delle figure incomplete in corrispondenza del bordo della tela nella pittura parigina di tardo Ottocento. Certamente tutti questi espedienti rappresentavano solamente una possibilità nel contesto generale dell'arte per come era intesa correntemente da questi pittori, mentre i vincoli veri e propri erano collocati altrove: per Velazquez o per Gainsborough, per esempio, la predilezione per la materialità dei loro dipinti era rimessa interamente a loro, laddove invece ciò che era per loro necessario trovava espressione nel ritrarre, tipicamente, fenomeni naturali. Questa logica è invece completamente invertita in autori come Matisse e Rothko: «some connotations of art that were previously recessive have moved to the fore, and vice versa»¹⁸⁰. Inoltre "affermare" la superficie di un dipinto può essere letto – concordemente a quanto

¹⁷⁹ Wollheim [1970c]. Per i riferimenti si rimanda a Wollheim [1974], qui a p.120.

¹⁸⁰ Wollheim [1974], p.120.

suggerisce Fried – come l’attestazione che un dipinto non è nient’altro che una superficie. Ma questa riduzione, senza ulteriori qualificazioni, arriva a significare ben poco se non si sa *a che cosa* l’agente è chiamato a dare una superficie. Infatti, «it is clear that one could not set himself to produce a surface, unless he had some answer to the question what it was the surface of»¹⁸¹. L’istruzione “dare rilievo alla superficie” risulterà in esiti profondamente diversi per chi dipinge a olio su tela, per chi disegna a carboncino e per chi lavora a fresco – peraltro un simile ordine risulterà del tutto incomprensibile ad un principiante assoluto, che non ha ancora del tutto chiara la natura dell’attività a cui si sta per dedicare. Sarebbe come chiedergli, secondo Wollheim, di “fare qualcosa di dimensione media” prima di aver esibito i campioni che contraddistinguono quella produzione. A ben vedere anche questa linea argomentativa è di matrice wittgensteiniana e ricalca in qualche modo lo screditamento della mitologia dell’ostensione come momento battesimale del linguaggio. Si ricordi la sezione 30 delle *Ricerche*:

La definizione ostensiva spiega l’uso – il significato – della parola, quando sia già chiaro quale funzione la parola debba svolgere, in generale, nel linguaggio. Così, la definizione ostensiva: “Questo si chiama ‘seppia’” aiuterà a comprendere la parola se so già che mi si vuol definire il nome di un colore.

Una definizione ostensiva non fissa il significato di alcunché se non è già chiarita la grammatica, il posto entro il linguaggio in cui quell’espressione si colloca, infatti «molte cose devono già essere pronte nel linguaggio, perché il puro denominare abbia un senso» (*RF* §257). Se non è preliminarmente chiaro il tipo di cosa a cui ci si riferisce, una definizione ostensiva può venire interpretata in una moltitudine di modi, nessuno dei quali è, in sé, più decisivo dell’altro: una definizione ostensiva di un nome di persona può essere interpretato come il nome di un colore o di un punto cardinale (*RF* §28). Similmente, pretendere di dare rilievo alla «flatness» – come Greenberg fa nei fatti – «without specifying what kind of surface it is, which means in effect what it is a surface of, picks out no kind of object of attention»¹⁸². Evitando di specificare che la superficie a cui ci si riferisce è quella di un dipinto si dimentica «the distinction [...] between a material and a medium» (Wollheim qui rimanda in nota esplicitamente a Cavell [1969]) e, implicitamente, si rimuove dall’orizzonte del discorso che la superficie «can be understood only in the context of the art within which the medium

¹⁸¹ Wollheim [1974], p.121.

¹⁸² Wollheim [1974], p.121.

arises». Le modalità di asserire la presenza della superficie sono *artistiche*, interne alle possibilità espressive di quel medium, e diventano tali proprio perché padroneggiate da artisti, invece che semplicemente istanziate dal materiale in quanto tale. Ecco perché:

“Fidelity to material” is not so much an inadequate aesthetic, as some have thought, it is rather an inadequate formulation of an aesthetic: Bernini and Rodin were not faithful to marble, though they may have been faithful to marble as a material of sculpture.¹⁸³

Riepilogando: la distinzione “grammaticale” compiuta tra materiale e *medium* da Cavell mostra quanto sia stretto il legame di interdipendenza tra la tecnica artistica (e quindi anche la padronanza di tale attività da parte di chi crea) e il materiale su cui essa agisce. Il concetto di *materiale artistico* viene liberato da una certa invarianza e astrattezza con cui veniva presentato in precedenza (da Greenberg, ma anche dalle stesse teorie con le quali Wollheim svilupperà la sua posizione estetica – Croce, Collingwood, Beardsley, Langer), come un primitivo inanalizzabile. Cavell evidenzia quanto fondamentale sia il medium artistico per l’arte corrispondente, quanto ne costituisca lo sfondo imprescindibile. L’arte (per esempio, la scultura) svolge, attraverso l’insieme di convenzioni che la costituisce come mezzo di espressione, un ruolo *regolativo* nel trattamento del proprio materiale (il legno, per esempio) che consente ad esso di assumere «possibilità caratteristiche, un ambito implicito di caratteristiche di trattamento e risultato». Le convenzioni a cui si richiama Cavell non possono non far pensare a quei passi delle *Lezioni sull’estetica*, che, come visto in precedenza, rinviano a un complesso di regole che “cristallizzano i desideri”, e che avvicinati alla sua interpretazione della nozione di “forma di vita”, possono essere «estremamente esplicite, trasmesse attraverso l’insegnamento oppure non possono essere formulate affatto»¹⁸⁴. Il medium ha una dimensione *storica*, in quanto depositario e portatore di una tradizione che ne descrive le possibilità artistiche implicite e capaci di ulteriori impieghi e interpretazioni, tratto che il materiale fisico in quanto tale non possiede (il legno come materiale fisico rimane uguale a se stesso, mentre subisce variazioni come medium artistico con la riattivazione a cui gli artisti lo sottopongono). Se la costituzione tecnico-concettuale di un medium è un risultato storico e autonomo esso è allora

¹⁸³ Wollheim [1974], p.122.

¹⁸⁴ *LC*, I, §16, versione di Taylor, p.59. Si confronti con Cavell [1969 (1962)], p.49: «One may explain the difference between, say, contract and auction bridge by ‘listing the rules’; but one cannot explain what *playing a game* is by ‘listing rules’. Playing a game is “a part of our [that is, we humans’] natural history” (§25), and until one is an initiate of this human form of activity, the human gesture of ‘citing a rule’ can mean nothing. And we can learn a new game without ever leaning of formulating its rules (§31); not however, without having mastered, we might say, the concept of a game».

qualificato dallo stesso tipo di pubblicità, intersoggettività ed indipendenza di qualunque altro processo storico e, similmente, suscettibile dello stesso tipo di riflessione filosofica di un ogni altro processo storico¹⁸⁵. Il medium, in quest'ottica, diviene determinante nella definizione dello sfondo concettuale e materiale (la tradizione) di ogni arte, che un artista *deve* assumere anche se intende mutarla o perfino contraddirla, condizioni che, per Wollheim, sono interne alla stessa logica mediatica.

¹⁸⁵ Forse non è del tutto irragionevole, sostenere nella lettura che ne darà Wollheim, che la storicità del medium artistico e il suo ruolo di portatore di tradizioni (così come la capacità di aprirne di nuove) sia influenzata non solo da Cavell, ma anche da Merleau-Ponty, un autore che ricorre negli scritti e durante l'intero arco della produzione di Wollheim (anche in *Painting as an Art*, per esempio p.362, nota 30 o in *Style in painting* [1995], p.43). In *A&O*, il riferimento in bibliografia è relativo a «Il linguaggio indiretto e le “voci del silenzio”» e *L'occhio e lo spirito*. Il passo seguente (tratto dal primo scritto menzionato) è particolarmente pertinente: «Husserl ha adoperato la bella parola *Stiftung* – fondazione – per indicare, in primo luogo, l'illimitata fecondità di ogni presente che, proprio perché è singolare e passa, non potrà mai cessare di esser stato e quindi di essere universalmente – ma soprattutto quella dei prodotti della cultura che continuano a valere dopo la loro apparizione e aprono un campo di ricerche in cui rivivono perpetuamente», in «Il linguaggio indiretto e le “voci del silenzio”», in Merleau-Ponty [1967], p. 86. Merleau-Ponty (congiuntamente ai lavori del “primo” Sartre sull'immaginazione a cui si riferisce *A&O*, §23) sembra quindi costituire un punto di contatto tra il retroterra analitico di Wollheim e la tradizione fenomenologica husserliana. Cfr. Galbusera [2013]; Matteucci [2013].

II. IL SIGNIFICATO DEL MEDIUM ARTISTICO PER LA FILOSOFIA DELL'ARTE: *ART AND ITS OBJECTS*

Le osservazioni “grammaticali” di Cavell (con il retroterra wittgensteiniano da cui derivano) sono quindi fondamentali, quasi alla lettera, sia nella determinazione del problema di apertura di *Art and its objects*, sia nella presentazione della sua opzione ontologica, nel §4, sotto l’etichetta di «ipotesi dell’oggetto fisico». Al fondo della sua ontologia, Wollheim traccia infatti un segno di uguaglianza tra un’opera d’arte ed un oggetto fisico. Non specifica ulteriormente come tale uguaglianza debba essere svolta, ovvero, cosa egli intenda con il supposto *explanans* («oggetto fisico») di tale ellittico *explanandum* («l’opera d’arte»). L’affermazione poggia su un’intuizione pre-teoretica, vista come un avviamento naturale all’analisi: nulla sembra contravvenire immediatamente l’identificazione tra opera d’arte e oggetto fisico. Lo statuto ipotetico consegnato al suo pensiero non lo rende meno stringente o convincente delle teorie tradizionali: anzi esso è ricavato proprio a partire da un confronto polemico con esse. L’«ipotesi» wollheimiana, in altre parole, è costruita ed argomentata *per via negativa* a partire da un vero e proprio *demolition job* condotto nei confronti delle estetiche storiche. Il confronto con esse *mostra* la complessità e l’ambiguità del concetto “arte” ed “opera d’arte” che spinge Wollheim a descrivere come “ipotetico” il suo pensiero. In tale lavoro di demolizione, uno degli strumenti più efficaci, è proprio il concetto di medium artistico.

1. La teoria ideale dell’arte

Wollheim, in *Art and its objects*, si volge ad una trattazione delle teorie estetiche predominanti, a cominciare dalla teoria ideale dell’arte. La teoria è pienamente sviluppata nell’opera di Benedetto Croce e di Robin George Collingwood, e lo stesso Wollheim sottolinea la sostanziale omogeneità nella forma ampia che le hanno conferito questi due filosofi le cui differenze si risolvono solamente in questioni di dettaglio o sfumature d’accento¹. È utile ricordare che fu proprio Collingwood il traduttore, designato da Croce, della voce *Aesthetics* nell’*Encyclopaedia Britannica*, che ebbe grande influenza nel dibattito successivo al 1928 in area anglofona (anche e visibilmente nello stesso Collingwood i cui *Principles of Art* escono dieci anni più

¹ Cfr. *A&O*, § 22, p.36.

tardi)². Wollheim compendia le tesi della teoria ideale in tre proposizioni: (i) l'opera d'arte consiste in una condizione interna all'artista (chiamata «intuizione» o «espressione»); (ii) questa condizione interna è il prodotto di un processo interno all'artista che include articolazione, organizzazione e unificazione; (iii) l'«intuizione» può essere esternata in forma pubblica attraverso un oggetto fisico che è spesso, erroneamente, considerato come l'opera d'arte, ma che non è affatto necessario che esista.³ Wollheim richiama inoltre l'esempio crociano dato in avvio del suo articolo per la *Britannica*, ovvero i versi di Virgilio che descrivono l'incontro di Enea con Andromaca presso il fiume Simoenta (*Eneide*, III, 294 sgg.). Croce indugia lungamente su tutti i particolari dell'evento raccontato da Virgilio, sostenendo che:

la poesia non può dirsi né sentimento né immagine né somma dei due, ma 'contemplazione del sentimento' o 'intuizione lirica', o (che è lo stesso) 'intuizione pura', in quanto è pura di ogni riferimento storico e critico alla realtà o irrealtà delle immagini di cui s'intesse, e coglie il puro palpito della vita nella sua idealità. Certo nella poesia si possono trovare altre cose oltre questi elementi o momenti e la sintesi loro; ma le altre cose o vi sono frammiste come elementi estranei (riflessioni, esortazioni, polemiche, allegorie, ecc.), o non sono che questi stessi sentimenti-immagini, disciolti dal loro nesso, presi materialmente, ricostituiti quali erano innanzi della creazione poetica.⁴

Significativamente, Croce conclude più sotto:

quel che si è detto della 'poesia', vale di tutte le altre arti che si sogliono enumerare, della pittura, della scultura, dell'architettura, della musica: dovendosi, sempre che si disputa della qualità di questo o quel prodotto spirituale rispetto all'arte, attenersi al dilemma: o esso è un'intuizione lirica, o sarà qualsivoglia altra cosa, sia pure altamente rispettabile, ma non arte.⁵

Dunque le due citazioni confermano l'analisi di Wollheim: (i) l'opera d'arte come fatto interiore dell'artista, l'«intuizione lirica» nel lessico crociano; e (ii) la processualità di tale fatto interiore, «il sentimento [...] tutto convertito in immagini, in quel complesso di immagini, ed è un sentimento contemplato e perciò risoluto e superato».⁶ L'ultimo termine dell'analisi wollheimiana (iii) è relativo all'identità di intuizione ed espressione,

² Si veda in proposito la nota del curatore G. Galasso in B. Croce [1998], pp. 257-9. Per l'influsso sull'estetica britannica cfr. Kobayashi [2004].

³ Cfr. *A&O*, § 22, p. 43.

⁴ Croce [1998], pp. 194-5.

⁵ Croce [1998], p. 195.

⁶ Croce [1998], p.194.

il che apre al problema della pubblicità dell'opera. Croce riconosce come problematico il rapporto tra «“intuizione” ed “espressione” e il modo del passaggio dall'una all'altra», problematico nella stessa misura in cui lo sono il rapporto tra interno ed esterno, spirito e materia, anima e corpo, intenzione e volontà e simili.⁷

La soluzione procede da una precisa visione filosofica generale:

l'anima è anima in quanto è corpo, la volontà è volontà in quanto muove gambe e braccia , ossia è azione, e l'intuizione in quanto è nell'atto stesso, espressione. Un'immagine non espressa, che non sia parola, canto, disegno, pittura, scultura, architettura, parola per lo meno mormorata tra sé, canto per lo meno risonante nel proprio petto, disegno e colore che si veda in fantasia e colorisca di sé tutta l'anima e l'organismo; è cosa inesistente.⁸

Croce, in questo passo, come lungo l'intero paragrafo intitolato *Intuizione ed Espressione*, non chiarisce che cosa intenda per «espressione», se una manifestazione concreta, in quanto parte affiorante all'esterno dell'intuizione più interna (data però la loro unità), incarnata cioè in qualcosa di materialmente esperibile, intersoggettivamente condivisibile, oppure se un oggetto del teatro interiore dell'artista, “concretato” solo nel senso lato di “progettato” ma non necessariamente manifestato. Tuttavia, l'uso avverbiale della locuzione «per lo meno» nel passaggio succitato potrebbe far pensare ad un “grado zero” dell'elaborazione artistica, in cui quel nesso inestricabile di sentimento ed immagine che è l'intuizione lirica abbia modo di emergere e rendersi riconoscibile «per lo meno» *in fore interno* a chi produce un'opera d'arte. Tale grado zero, dopo essere emerso *per lo meno* a quel livello, potrebbe poi esprimersi in modo pieno, incarnandosi in un'opera d'arte intesa anche come prodotto esternato ed accessibile.

Tali oscillazioni sono confermate nel resto dell'esposizione crociana:

questa profonda proposizione filosofica dell'identità di intuizione ed espressione si ritrova, del resto, nel comune buon senso, che ride di coloro i quali dicono di aver pensieri ma di non saperli esprimere, di aver ideato una grande pittura, ma di non saperla dipingere. *Rem tene, verba sequuntur*: se i *verba* non ci sono, non c'è nemmeno la *res*. Siffatta identità, che è da affermare per tutte le sfere dello spirito, in quella dell'arte ha un risalto che forse le difetta altrove.⁹

⁷ Croce [1998], p.210.

⁸ Croce [1998], p. 211.

⁹ *Ibidem*.

Il tono del discorso, qui in particolare, sembra convergere notevolmente con l'ipotesi wollheimiana dell'oggetto fisico, il cui centro è propriamente una *res* (letteralmente, un oggetto) rivestito di *verba* (proprietà che gli ineriscono, rappresentative, semantiche, espressive). La differenza sembra da ricollegarsi ad un problema di 'topologia' filosofica: dove si deve collocare tale *res*?

La risposta a questo interrogativo mette anche chiarezza riguardo al punto sulla processualità (ii) ravvisato in precedenza. Croce scrive nel paragrafo dal titolo *Espressione e Comunicazione* del suo articolo per la *Britannica*:

la comunicazione concerne il fissamento dell'intuizione-espressione in un *oggetto* che diremo *materiale o fisico per metafora*, quantunque effettivamente non si tratti di neanche in questa parte di materiale e di fisico, ma di opera spirituale.[...] È chiaro che la poesia è già intera quando il poeta l'ha espressa in parole, cantandola dentro di sé; e che, col passare al cantarla a voce spiegata per farla udire ad altri, o a cercar persone che la imparino a mente e la ricantino altrui come in una *schola cantorum*, o a metterla in segni di scrittura e di stampa, *si entra in nuovo stadio*, certamente di molta importanza sociale e culturale, il cui carattere non è più estetico ma pratico.¹⁰

Quindi, quello che si poteva presumere essere solamente il primo passo nella creazione dell'opera d'arte, diventa il processo *tout court*. La sfumatura limitativa, introdotta dall'espressione avverbiale («per lo meno») vista in precedenza, esaurisce allora e non prelude ad altro che quel “grado zero” nel quale avviene quanto di costitutivamente significativo vi è da sapere nella creazione di un'opera d'arte. Il poeta è, qui, l'emblema dell'artista, l'esempio su cui modellare ogni altra esperienza estetica, sia a livello della produzione che della ricezione. Croce, come è noto¹¹, rifiuta ogni differenza tra le arti e i generi come “empirica” e “non-filosofica”, ed esclude che abbiano un valore cognitivo per l'esame filosofico cui l'arte è sottoposta. Ogni artista è sussunto nello schema fornito dall'esempio poetico, che nel passo citato può ancora conservare un certo grado di verosimiglianza. Può infatti ben essere che il mormorio del poeta sia l'opera tutta intera, anche se non è messa su carta (convergenza così con pratiche di civiltà dalle tradizioni solamente orali, in cui la poesia non manca). Sembra più difficile immaginare

¹⁰ Croce [1998], pp. 213-4. Corsivi aggiunti.

¹¹ Croce [1945] scrive a p.126: «Le cosiddette arti non hanno limiti estetici, giacché, per averli, dovrebbero avere anche esistenza estetica nella loro particolarità; e noi abbiamo mostrato la genesi affatto empirica di quelle partizioni. [...] Se non hanno limiti, esse non sono determinabili esattamente, né quindi filosoficamente distinguibili». Cfr. con il più tardo *Breviario*, p.12: «intendere l'empiricità delle classificazioni dei generi letterari e delle arti è acquistare un barlume della differenza tra il procedere naturalistico e quello filosofico». Sulle ragioni dell'esclusione e sul tema in generale si rimanda a D'Angelo [1982], cap.II.

all'interno dello stesso scenario concettuale, un pittore che dica «di aver ideato una grande pittura, ma di non saperla dipingere», nel senso letterale di queste parole, in cui il significato di “dipingere” sia l'ordinario «to apply a coloured, relatively fluid substance to a surface, usually with a brush, but sometimes by other means»¹²: come risolvere al di fuori del contatto con il materiale pittorico la pittura? Questa è la risposta di Croce:

il simile è da dire nel caso del pittore, il quale dipinge sulla tavola o sulla tela, ma non potrebbe dipingere se in ogni stadio del suo lavoro, dalla macchia o abbozzo iniziale alla rifinitura, l'immagine intuita, la linea e il colore dipinti nella fantasia non precedessero il tocco del pennello; tanto vero che, quando quel tocco anticipa sull'immagine, viene cancellato e sostituito nella correzione che l'artista fa dell'opera sua.¹³

Il dipingere è quindi in primo luogo un dipingere interiore paragonabile al sussurrare poetico. Croce giunge all'attribuzione di ruoli e valori precisi a tali diversi livelli di 'creazione artistica':

il punto della distinzione tra espressione e comunicazione è certamente assai delicato a cogliere nel fatto, perché nel fatto i due processi si avvicinano di solito rapidamente e par che si mescolino; ma è chiaro in idea, e bisogna tenerlo ben fermo. Dall'averlo trascurato o lasciato vacillare nella poco attenta considerazione provengono le confusioni tra arte e tecnica, la quale ultima non è già cosa intrinseca all'arte ma si lega appunto al concetto di comunicazione.¹⁴

Da una parte l'arte, allora, e dall'altra la tecnica che la comunica. E tale tecnica non è necessaria né intrinseca in nessun modo alla prima, come riporta l'ultimo passo. È utile insistere ancora sulla separazione crociana di arte e tecnica:

la tecnica è, in generale, una cognizione o un complesso di cognizioni disposte a uso dell'azione pratica, e, nel caso dell'arte, dell'azione pratica che costruisce mezzi e strumenti per il ricordo e la comunicazione delle opere d'arte: quali sarebbero le cognizioni circa la preparazione delle tavole, delle tele, dei muri da dipingere, delle materie coloranti, delle vernici. o quelle circa i modi di ottenere la buona pronunzia o declamazione, e simili. I trattati di tecnica non sono trattati di Estetica, né parti o sezioni di questi trattati.¹⁵

¹² Feagin [2004], p.516.

¹³ Croce [1998], p. 214.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Croce [1998], pp. 214-5.

La posizione dell'“oggetto” artistico e del suo corrispettivo materiale risulta ora chiara, così come delineate anche dal sunto di Wollheim dato in precedenza (iii). L'intuizione lirica *nel* poeta è la sede dell'opera d'arte, e di questo tratta propriamente l'estetica; l'oggetto artificiale che da questa procede, non è necessario né «cosa intrinseca all'arte», ma si lega alla sua dimensione intersoggettiva, alla sua “commerciabilità” sociale. Tale oggetto nella misura in cui è più strettamente legato alla tecnica è altrettanto più stringentemente estromesso dall'estetica, l'oggetto materiale, infatti, è sola esternazione “epifenomenica” di qualcosa che avviene radicalmente altrove. È questo “altrove” il vero palcoscenico dell'arte, in cui la «tecnica», come definita sopra,¹⁶ non può aver spazio di manovra. Anzi, «la confusione dell'arte con la tecnica, la sostituzione di questa a quella, è un partito assai vagheggiato dagli artisti impotenti, che sperano dalle cose pratiche, e dalle pratiche escogitazioni e invenzioni, quell'aiuto e quella forza, che non trovano *in sé medesimi*».¹⁷

2. La due critiche alla teoria ideale

Wollheim individua due argomenti solitamente avanzati contro la teoria ideale dell'arte, che, nella sua riformulazione, lasciano intravedere, in controluce, gli argomenti contro la privatezza (del linguaggio, delle sensazioni) di stampo wittgensteiniano elaborati nelle *Ricerche*. In primo luogo, se si fa dell'opera d'arte qualcosa d'interno (ammesso che questo “interno” sia qualcosa dotato di una certa consistenza e non sia autocontraddittorio), il legame tra artista e pubblico viene spezzato e solo l'artista potrà conoscere ciò che ha prodotto. Come è possibile infatti accedere all'«intenzione lirica» del poeta se essa oltre a essere del poeta è anche *nel* poeta? La privatezza dell'oggetto artistico è quindi l'obiettivo polemico di tale linea argomentativa. L'interiorità dell'artista (pensandola classicamente come “teatro cartesiano”), così come quella di ogni altro uomo, è in linea di principio, insondabile dal punto di vista dell'osservatore esterno. Tale difficoltà, se svolta rigorosamente, conduce al problema epistemologico delle “altre menti” e allo scetticismo che connota diffusamente (e con le notorie

¹⁶ Croce, nello stesso luogo, parla anche di un altro senso di “tecnica”, «come sinonimo dello stesso lavoro artistico, nel senso di ‘tecnica interiore’, che è poi la formazione dell'intuizione-espressione; ovvero nel senso di ‘disciplina’, cioè del legame necessario con la tradizione storica, dalla quale nessuno può slegarsi sebbene nessuno vi resti semplicemente legato». Tale specificazione non cambia di nulla il rifiuto della tecnica, come abitualmente intesa e praticamente attuata dagli artisti, in quanto parte in causa nell'orizzonte di comprensione estetica dell'opera d'arte.

¹⁷ Croce [1998], p.215. Corsivi aggiunti.

asperità) quel dibattito. Ora, sebbene sia sostenibile che tutto ciò che la teoria ideale afferma è che l'estrinsecazione materiale (l'artefatto) non è data di necessità, ma *può* darsi (in parallelo con chi è reticente rispetto ai propri pensieri, ma *potrebbe* esprimerli), tale linea argomentativa è sostenibile sempre a partire da una continuità tra il medium dell'intuizione lirica ed il medium in cui essa si estrinseca, come può ancora essere (sebbene sia opinabile) nel caso della poesia. Ma come pensare a qualcosa di simile a proposito, per esempio, della pittura? Anche generalmente considerata tale replica non sembra rispondere a tutte le istanze scettiche, infatti si potrebbe pensare che questa precisazione, pur evitando lo scetticismo, non se ne liberi completamente e che quindi non sia, infine, risolutiva.

Collingwood, molto probabilmente per via della tradizione filosofica a cui apparteneva, «was anxious to avoid the skeptical consequences of his theory»¹⁸ in misura maggiore rispetto a Croce. Wollheim affronta il pensiero di Collingwood in un saggio che segue di poco la prima edizione di *Art and its objects*, dal titolo (eloquente) «On an Alleged Inconsistency in Collingwood's Aesthetic» [1972]. Wollheim nota che nel I libro di *The Principles of Art*, Collingwood afferma che l'opera d'arte è qualcosa di immaginario («it exists in, and only in, the artist's head or mind») mentre nega, nel III libro, che la relazione che lega pubblico e opera sia inesistente o inessenziale. Queste due tesi costituiscono i cardini della sua estetica, e, sebbene possano apparire come superficialmente incoerenti, in realtà non lo sono. Wollheim [1972] mira all'identificazione delle incongruenze nel pensiero di Collingwood, ne indaga l'ambiguità nel fornire definizioni precise, le debolezze argomentative e stilistiche, va alla ricerca di interpretazioni sostenibili della teoria in esame e propone un breve sunto delle considerazioni compiute in *Art and its objects* in materia di ontologia. L'obiettivo polemico principale è quindi quanto detto nel primo libro dei *Principles*. Tuttavia, una sezione è interamente dedicata alla tesi attribuita al terzo libro di quell'opera, quella relativa alla relazione tra l'opera e il pubblico concepita o come inesistente o come inessenziale. Wollheim sottolinea che questo modo di esprimersi potrebbe indurre a credere che Collingwood sia impegnato in egual misura a negare entrambi i corni della questione. Ma, sottolinea Wollheim, è evidente che la preoccupazione principale sia relativa alla non-esistenza del nesso tra opera e pubblico sia essa assicurata, russellianamente, per via indiretta («knowledge by description») o per via diretta («acquaintance»), una conseguenza direttamente dipendente da quanto esposto nel I libro. Wollheim legge quindi, nel libro III dell'opera, l'apprensione di Collingwood nel

¹⁸ *A&O*, §23, p.40.

disinnescare l'obiezione scettica che risulterebbe fatale alla sua proposta. L'argomento potrebbe prendere questa forma: se l'opera d'arte non può accedere di principio al mondo dell'intersoggettività, «how can the other inhabitants of the real world have knowledge of it?».¹⁹ La preminenza del ruolo della soggettività dell'artista nei termini dell'intuizione-espressione, del tutto svincolata dall'esternazione in un medium "oggettuale", rischia di esaurire l'intera esperienza artistica proprio all'interno di una rappresentazione personale, togliendo ogni margine di condivisione pubblica. Sottolineare che l'artista *può* produrre un oggetto (*non* artistico) attraverso il quale il pubblico possa accedere indirettamente all'opera d'arte vera e propria, non è un'opzione praticabile per ragioni, in questo caso, intrinseche alla stessa estetica di Collingwood. Infatti, questo concepisce la produzione di un tale artefatto come parte della teoria tecnica dell'arte e questo la rende sia repressibile di per se stessa che contraddittoria con la visione della natura immaginativa dell'opera d'arte.²⁰ Wollheim non persegue, nel saggio citato, una traiettoria che miri a dimostrare un'intima autocontraddittorietà nell'estetica di Collingwood, relativamente a tale punto. Riguardo all'accesso intersoggettivo dell'opera rivela quanto frammentario ed oscillante sia il suo resoconto nel III libro dei *Principles*. In proposito scrive:

it seems that, instead of an internalized art-activity, which was the principal theme of Book I, the kind of activity that we are now [nel III libro] to think of is compounded partly of an art-activity and partly of an internal activity. But before we can get far with this suggestion, we must know how the two constituents are united. And here Collingwood is less than helpful, for he seems prepared to tolerate the thought that the two activities can be independently identified and yet inextricably connected.²¹

Il problema è quindi di natura logica: se e come sia possibile comporre tali due costituenti, o come si esprime in modo più preciso Wollheim, quali principi di identità e individuazione si applichino a tale duplice attività. Per tali ragioni, secondo Wollheim, «Collingwood's aesthetic [...] suffers irreparably from the failure to harmonize the demands of mental philosophy and those of philosophical logic».²² Queste valutazioni si riallacciano a quanto scritto nella «Prefazione all'edizione italiana» di *On Drawing an*

¹⁹ Wollheim [1972], pp.251-2.

²⁰ Cfr. Wollheim [1972], p.252. Si veda Collingwood [1958] in particolare pp.15-28. Cfr. ad esempio p.19 «The technical theory of art [...] is simply a vulgar error».

²¹ Wollheim [1972], pp.259-60.

²² Wollheim [1972], p.260. Cfr. *A&O*, §23, p.40: «Even Collingwood [...] had to concede that on it [la usa teoria] the spectator can only have an "empirical" or "relative" assurance about the artist's imaginative experience, which, of course, just is, for Collingwood, the work of art».

Object (Wollheim [1967b]) in cui, come visto nel capitolo precedente, si sottolinea il merito di Wittgenstein nell'aver sottolineato l'interpenetrazione tra l'attività linguistica e il suo oggetto, per la quale «dire una parola, ed intenderla; pensare ed esprimere i propri pensieri [...] non sono casi dove due attività indipendenti si verificano fianco a fianco, in felice coesistenza o concorso»²³, che è invece esattamente il tipo di “sdoppiamento” attraverso il quale Collingwood inquadra, per esempio, l'attività della pittura.²⁴ Anche qui, in filigrana, appare il tema del medium artistico: infatti, se il materiale è concepito solo con le relative applicazioni tecniche ed è collegato alla propria arte da una “relazione interna”, “grammaticale”, stabilita da un tessuto prassiologico consolidato, è impedita per principio la possibilità di uno “sdoppiamento” di attività (“interna” ed “esterna”) da ricomporre successivamente in unità. La critica di Wollheim segue quindi la massima wittgensteiniana di “liberarsi dell'oggetto privato”²⁵.

Questo punto d'arrivo della prima critica – che si potrebbe definire epistemologica, visto il sapore scettico – alla teoria ideale stabilisce, come irrinunciabile, un tratto ontologico dell'opera d'arte, la sua *pubblicità*, «our ordinary – and equally [...] reflective – views about the public character of art».²⁶ Contemporaneamente, però, dà luogo anche al punto d'avvio della seconda obiezione, che da considerazioni inizialmente fenomenologiche approda ad un vero e proprio controargomento metafisico.

La seconda argomentazione contro la teoria ideale, prende le mosse e si sviluppa proprio dal concetto medium artistico. Wollheim scrive:

the Ideal theory totally ignores the significance of the medium: it is a characteristic fact about work of art that they are in a medium, whereas the entities posited by the Ideal theory are free or unmediated.²⁷

Ipostatizzando la figura del poeta (e per ragioni analoghe quella del musicista), per cui il compimento *in fore interno* dell'opera non necessita di alcuna esternazione, la teoria ideale deve ora confrontarsi necessariamente con quelle arti il cui legame con il materiale è indiscutibile e darne ragione in modo complessivo, se intende essere una

²³ Wollheim [1967a], p.7.

²⁴ Cfr. Collingwood [1958] sulla pittura, pp.304-5 (cit. in Wollheim [1972], p.260): «There are two experiences, an inward or imaginative one called seeing and an outward or bodily one called painting, which in the painter's life are inseparable, and form one single indivisible experience, an experience which may be described as painting imaginatively».

²⁵ Cfr. *RF*, II, xi, p.272: «Liberati sempre dell'oggetto privato assumendo che cambi costantemente; ma tu non te ne accorgi, perché la tua memoria costantemente ti inganna».

²⁶ *A&O*, §23, p.40.

²⁷ *A&O*, §23, p.40.

teoria dell'arte. La linea argomentativa della teoria ideale si attesta su una distinzione tra i materiali: da una parte il materiale *concreto* e dall'altra il *pensiero di esso* nella mente dell'artista, premessa necessaria per sostenere la composizione mentale dell'opera, sulla quale la teoria può far poggiare la seguente manifestazione esterna. Quindi vi è oggetto esteriore solo perché vi è precedentemente (in senso logico e cronologico) oggetto interiore. Croce cita a riprova del processo "interno" dell'espressione, il caso di Leonardo intento per giorni davanti alla parete che avrebbe dovuto affrescare di Santa Maria delle Grazie, «senza dar mano ai pennelli», e tale fatto avrebbe valore probante se visto come nascente articolazione delle immagini da dipingere su quella parete nella mente dell'artista. Dimostrerebbe che «il pittore [...] non potrebbe dipingere se in ogni stadio del suo lavoro [...] l'immagine intuita [...] non precedessero il tocco del pennello [e] quando quel tocco anticipa sull'immagine, viene cancellato e sostituito».²⁸ Ogni modifica all'opera in corso può essere, in linea di principio, letta all'interno dello schema errore-correzione rispetto ad un'immagine interna, in quell'avvicendamento rapido di espressione (dell'immagine lirica) e comunicazione (attraverso la tecnica), assunta l'impermeabilità dei due processi – una soluzione del tutto simile a quella che adotterà, come visto, Collingwood («thus a work of art was created [...] both in artist's mind and in a medium»²⁹).

Due ordini di difficoltà vengono identificati da Wollheim. Il primo nodo problematico è relativo alla natura delle immagini mentali che vengono così postulate, poiché sembra difficile credere che le immagini mentali potrebbero essere talmente articolate da anticipare in ogni dettaglio i dipinti concreti. Il trattamento mentale (del pensiero) del materiale dovrebbe consentire un'elaborazione così sofisticata da poter "simulare" l'incontro con gli eventuali inconvenienti, la successiva *impasse*, l'elaborazione delle strategie di risoluzione e l'adozione di una (o più) di queste nell'effettivo compimento dell'opera d'arte stessa. Questa strada invece di «riportare sulla terra» la domanda: "Che cosa è l'arte?" e conseguentemente la sua risposta, le imprigiona entrambe in un regno impenetrabile ad altri che non sia l'artista. Ma è la possibilità stessa del primato dell'intuizione lirica che viene messa in dubbio:

to borrow an argument from the philosophy of mind – is it even so clear what meaning we are to attach to the supposition that the image totally anticipates the picture? For unless the picture is one of minimal articulation, in which case we could have an image of the whole

²⁸ Croce [1998], p. 214. Corsivi aggiunti.

²⁹ *A&O*, §23, p.42. Un tentativo di difendere l'idea di un "conceived medium" si trova in Hospers [1956]. Cfr. Davies [2004b].

of it simultaneously, we will have to attribute to the image properties beyond those of which we are aware. But this, except in marginal cases, is objectionable: for by what right do we determine what these extra properties are?³⁰

Per avere un'idea di che proprietà si stia discutendo in questo passaggio è utile seguire un suggerimento posto per inciso immediatamente a seguire: «Sartre has made this point by talking of the image's "essential poverty"». Wollheim si riferisce al noto scritto di argomento fenomenologico³¹ del Sartre preesistenzialista. Lì, l'autore viene argomentando che il banco di prova per distinguere (e definire) percezione ed immagine sia l'osservazione.³² Nella «percezione [...] un sapere si forma lentamente», si dà cioè apprendimento, che si viene acquisendo perché, nell'espressione sartriana, noi «facciamo il giro degli oggetti». Inoltre, nessuna cosa, secondo tale analisi, può essere percepita senza conservare «un'infinità di rapporti con le altre cose».³³ Sartre si spinge oltre sostenendo che «quest'infinità di rapporti – in pari tempo che l'infinità dei rapporti dei suoi elementi fra di loro – costituisce la stessa essenza di una cosa». Questo è il punto di partenza nell'affermare una ricchezza traboccante costitutiva del mondo delle cose, in cui è possibile trovare in ogni momento sempre di più di quel che si può vedere. A questa ricchezza del mondo delle cose si contrappone la povertà del mondo dell'immagine:

quando dico: "L'oggetto di cui ho in questo momento l'immagine è un cubo", formulo un giudizio di evidenza: è assolutamente certo che l'oggetto della mia immagine è un cubo. [...] Ora, nell'immagine, c'è [...] una specie di povertà essenziale. I diversi elementi di un'immagine non mantengono alcun rapporto col resto del mondo, e non mantengono tra loro che due o tre rapporti: quelli, per esempio, che ho potuti constatare, oppure quelli che a me importa in questo momento di rilevare.³⁴

Anche ipotizzare che vi possano essere pur sempre proprietà o rapporti soggiacenti a livello inconscio o non del tutto consapevole nell'immagine dell'artista (tralasciando per un momento il fatto che queste proprietà ricadrebbero all'interno del

³⁰ A&O, §23, p.47.

³¹ Sartre [1980].

³² Cfr. Sartre [1980], pp.20-1: «quando dico: "L'oggetto che percepisco è un cubo", faccio un'ipotesi che il corso ulteriore delle mie percezioni può costringermi ad abbandonare. [...] Non è tutto. Consideriamo questo foglio di carta, posato sul tavolo. Più lo guardiamo, più ci rivela le sue particolarità. Ogni orientamento nuovo della mia attenzione, della mia analisi, mi fa scoprire un particolare nuovo: l'orlo superiore del foglio è leggermente rialzato; alla terza riga, la linea continua finisce con l'essere soltanto punteggiata..., ecc.».

³³ Sartre [1980], p.21.

³⁴ Sartre [1980], pp.21-2.

controargomento di Wollheim), sembra non mettere in salvo la teoria ideale alla luce delle considerazioni della filosofia della mente sartriana. Infatti, se «l'immagine anticipa, in tutto e per tutto il dipinto concreto», e nell'immagine tutto è portato a coscienza, con che diritto si determinano quali siano le ulteriori proprietà – che innegabilmente i dipinti concreti hanno – (in quanto parte del «mondo delle cose»)? L'appello a proprietà o rapporti non del tutto consci sembra essere in contraddizione con la natura trasparente delle immagini mentali (ed infatti Sartre è categorico nel trattare quest'ipotesi).³⁵ Nell'immagine nulla viene appreso, anche se essa «è esattamente organizzata come gli oggetti che vengono appresi [...], in realtà si dà tutta intera per quel che è, fin dalla sua apparizione». Il cubo in immagine si dà immediatamente per quel che è, non vi è necessità di farne il giro per *scoprire* che è un cubo. Nell'immagine, allora, il sapere è immediato, è un «atto sintetico».³⁶ Sartre conclude perentoriamente su questo punto:

in una parola, l'oggetto della percezione esorbita costantemente dai limiti della coscienza [la ricchezza del mondo delle cose]; l'oggetto dell'immagine è sempre solamente la coscienza che se ne ha [la povertà essenziale dell'immagine]; si definisce per mezzo di questa coscienza: non si può imparar nulla di un'immagine che già non si sappia.³⁷

È molto interessante notare che vi è sostanziale uniformità riguardo a questo punto per gli autori che sono tradizionalmente considerati il punto d'avvio della riflessione contemporanea sull'immaginazione: Gilbert Ryle,³⁸ e, appunto, Jean Paul Sartre. Infatti, come rileva Hidé Ishiguro:³⁹

it is simply wrong to think that I have an experience very similar to that of seeing a picture when I visualize. When I look at a real picture, for example, when I look at Botticelli's "Birth of Venus", I can see it and describe it without knowing what is a painting of. I can describe its colours, I will see that it is a nude woman rising from the sea. I can scrutinize

³⁵ Cfr., Sartre [1980], p.22: «Né è da credere che gli altri rapporti esistano in sordina, attendendo che un fascio di luce li colpisca. No: non esistono affatto. Due colori, per esempio, che nella realtà si troverebbero in un certo rapporto di discordanza, possono coesistere in immagine senza aver fra loro nessuna specie di rapporto»

³⁶ Per le ultime due citazioni, Sartre [1980], p.21.

³⁷ Sartre [1980], p.22.

³⁸ Si veda Ryle [2007], capitolo 8.

³⁹ Autrice di un importante articolo sull'immaginazione («Imagination») [1966] in un'antologia che si proponeva di mostrare gli esiti della filosofia analitica inglese della fine degli anni Sessanta. Wollheim era sicuramente al corrente di tale articolo poiché è più volte citato nella prima edizione di *Art and its objects* e poi perché nella stessa antologia vi compare pure un suo scritto di altro argomento («On the Theory of Democracy») [1966b]. L'articolo di Ishiguro svolgerà un ruolo non marginale nella formazione delle idee sul «vedere rappresentativo» di Wollheim.

and discover more and more details about the painting. When I picture something in my mind, it is entirely different. I cannot have a mental image without knowing what is an image of. A mental image does not have qualities by itself as a painting does.⁴⁰

Ishiguro qui riassume quanto detto anche da Sartre, ma lo fa nel riferire le idee di Ryle (che derivano da Wittgenstein⁴¹) che, su presupposti filosofici opposti a quelli del primo,⁴² afferma la differenza radicale tra percepire e avere immagini mentali. Lo scopo di questo insieme di riferimenti è chiaro: l'intuizione lirica di un dipinto non può essere ontologicamente altrettanto ricca quanto il dipinto reale, visto che è proprio tale oggetto (che abita lo stesso mondo degli oggetti comuni) che dà sempre respiro a nuove scoperte. Laddove i teorici ideali assumono il transito attraverso l'opera d'arte fisica necessario solo nella misura in cui sia stimolo della vera opera d'arte situata altrove, essi pongono la ricchezza dove invece si trova "povertà" e, per converso, spogliano della ricchezza propria del mondo delle cose, l'opera d'arte oggettuale, materiale. Sottovalutare in tal modo materiali e processi, per Wollheim

not merely is [...] implausible, but it is even arguable that the accreditation of certain material processes as the media of art is bound up with their inherent unpredictability: it is just because these materials present difficulties that can be dealt with only in the actual working of them that they are so suitable as expressive processes.⁴³

Wollheim sostiene non solo l'implausibilità di una visione "divinatoria" del progetto artistico, ma comincia ad enfatizzare il ruolo che tali processi materiali assumono nella lavorazione degli specifici media, indicando come essi vincolino chi opera ad una inerente imprevedibilità. Ed è proprio questa imprevedibilità uno dei fattori che fa guadagnare all'opera «altre proprietà oltre a quelle di cui siamo consapevoli». Si tratta, in sostanza, di una chiosa alle riflessioni di Hampshire e Cavell: il medium garantisce costitutivamente un portato di potenziale espressivo e rappresentativo, (anzi, seguendo Hampshire, è proprio l'emersione da un medium che rende il soggetto così vivido e "rivelatorio" nella rappresentazione) derivante dalle sue applicazioni

⁴⁰ Ishiguro [1967], p.166.

⁴¹ Per Wittgenstein, si vedano, tra le altre, le considerazioni a riguardo dell'immaginare il *King's College* in fiamme in *LBM*, pp.55-6.

⁴² Ishiguro stessa fa notare (pp.154) che «at first glance nothing seems more different than the treatment of the problem of imagination by Professor Ryle and [...] Sartre». Se per Sartre, a partire da Cartesio la coscienza riflessiva dà dati assolutamente certi e quindi l'introspezione è considerata metodologicamente non solo accettabile, ma necessaria, d'altra parte Ryle «the most behaviourist of British analytical philosophers, denies the value of introspection» e si impegna in un corpo a corpo con il dualismo cartesiano che mira ad eliminare l'introspezione come fonte di conoscenza indubitabile.

⁴³ *A&O*, §23, p.46.

tradizionali (e quindi dalle tecniche che la storia di quell'arte ha ritagliato su di esso), ma questo precipitato potenziale può essere esplorato solo attraverso un'applicazione pratica, nel momento di attuale confronto con esso (per usare la terminologia di Cavell, questo aspetto dà conto del tratto automatico del medium). In termini wittgensteiniani, lo si potrebbe paragonare con il tema del *rule-following*: così come l'applicazione della regola è in "relazione interna" con la sua formulazione paradigmatica, anche la singola istanza di, per esempio, una natura morta è grammaticalmente legata a quel genere pittorico.

Ovviamente sembra sensato chiedersi che cosa conti come correttezza o scorrettezza in queste circostanze. Che cosa fa di *Strumenti musicali* (conservato alla Pinacoteca di Brera) del Baschenis (1617-1677), con i suoi molteplici punti di fuga che rende quasi impossibile riconoscere un'organizzazione coerente del dipinto⁴⁴, o di *Sedia con ortaggi* di Giacomo Manzù⁴⁵ un'applicazione corretta di natura morta (e quindi, seguendo Cavell e Wollheim, di pittura *tout court*, dal momento che è plausibile pensare al medium artistico solo all'interno della più ampia pratica artistica della pittura)? Una parte significativa (quella *negativa*) della risposta emerge nuovamente dal confronto polemico con la teoria ideale e con la possibilità stessa di un medium mentale logicamente e cronologicamente precedente al medium artistico vero e proprio (e, conseguentemente, all'opera):

if we do allow that the inner process is in a conceived medium, this seems to challenge the alleged primacy of the mental experience over the physical artifact, on which the Ideal theory is so insistent. For now the experience seems to derive its content from the nature of the artifact: *it is because the artifact is of such a material that the image is in such and such a conceived medium.*⁴⁶

L'«intuizione lirica» si articola e prende corpo seguendo quelle precise categorie definite preliminarmente dal materiale artistico e dalle sue convenzioni: i corrispettivi

⁴⁴ Cfr. Battisti [2003], p.29: «Al limite estremo del possibile mi pare che si ponga proprio uno dei massimi rappresentanti della natura morta italiana, il Baschenis. Nei suoi dipinti il trofeo, per lo più di strumenti musicali, è disvelato a violenza, sollevando una cortina che peraltro si apre su un'assenza di sfondo descritto. La plausibilità degli oggetti, il loro giacere lì se non perpetuo, almeno duraturo, la loro inerzia e gravità esistenziale, sono poi contraddetti dalla infinità dei punti di fuga prospettici, in quanto ogni strumento è posto di sbieco, secondo leggi spaziali che non si accordano affatto con un generale ordine di insieme. Certo il risultato è sempre corretto, ma a prima vista indecifrabile, ed obbliga quindi ad una contemplazione indagativa, assai più intricata di quella che richiedono [gli esempi più classici]».

⁴⁵ Cfr. la discussione di Gombrich [1963], dove peraltro il critico sottolinea che senza le sedie nelle nature morte di Van Gogh, l'opera di Manzù quasi certamente non sarebbe stata possibile –un fatto che può avvalorare la dimensione di esplorazione e estensione delle convenzioni suggerita, come visto nel capitolo precedente, da Cavell.

⁴⁶ *A&O*, §23, p.47. Corsivi aggiunti.

mentali del materiale sono *copie* mentali dei materiali reali, o, se si vuole, sono quegli stessi materiali immaginati. È perché la pittura è nella sua manifestazione materiale un'arte di tele, pennelli, colori ad olio o a tempera, spatole e *dripping* che è possibile pensarla come tale, e quindi utilizzare i corrispettivi mentali nella composizione interiore dell'opera d'arte pittorica. Non è che il “medium immaginato” («conceived medium») di “natura morta” contenga in sé, come un binario già tracciato (*RF* §§218-9) o come un “super-fatto” (*RF* §192), tutte le sue successive applicazioni che stabiliscono ciò che conta come corretto o scorretto. È invece all'interno della tradizione mediatica relativa (natura morta), così come nel contesto più ampio della pratica artistica (pittura), e delle relative competenze estetiche e artistiche – che, come visto in precedenza, si esprimono in termini di abilità e *mastery* che vanno oltre ciò che è verbalizzabile – e, in ultima analisi, sullo sfondo della saldatura con la forma di vita che si decide che cosa conta come “natura morta”. Wollheim, significativamente, chiama «problema del *bricoleur*»⁴⁷ la questione relativa all'apparente arbitrarietà per cui certi materiali e processi divengono media artistici, possano cioè servire come veicoli di un'arte. Invertire l'ordine dei fattori e replicare che sono invece quelle materie e quei processi immaginati a costituire l'identità stessa di quei generi artistici non è una spiegazione, ma un'assunzione. Ed un'assunzione decisamente inverosimile:

it is more plausible to believe that the painter thinks in images of paint or the sculptor in images of metal just because these, independently, are the media of art: his thinking presupposes that certain activities in the external world such as charging canvas with paint or welding have already become the accredited processes of art. In other words, there could not be Crocean “intuitions” unless there were, first, physical works of art.⁴⁸

Non ci potrebbero essere “intuizioni” se, prima, non ci fossero opere d'arte fisiche: sebbene Wollheim non derivi direttamente il proprio contro-argomento da quell'insieme di paragrafi delle *Ricerche* (*grosso modo* §§243-271) che espongono il cosiddetto “argomento del linguaggio privato” e che non faccia esplicitamente menzione né di un possibile scetticismo relativo alla memoria, né di un possibile scetticismo relativo al significato (in una variante che invece che un *diarista* privato presenti un *artista* privato), la sua refutazione è forse reminiscente della massima di *RF* §580: «Un “processo interno” abbisogna di criteri esterni». Il problema del *bricoleur* dà

⁴⁷ *A&O*, §23, p.43: «I shall call the *bricoleur* problem, from the striking comparison made by Lévy-Strauss of human culture to a *bricoleur* or handiman, who improvises only partly useful objects out of old junk». Il riferimento è a Lévi-Strauss [1964], pp.30-1.

⁴⁸ *A&O*, § 23, pp.47-8.

in altri termini la misura della miopia della teoria ideale: le intuizioni liriche crociane, nella loro privatezza, sono parassitarie rispetto alla pubblicità delle pratiche dell'arte e, nello specifico, dei singoli generi artistici, quindi lo sono anche rispetto a quei materiali e a quelle attività. Wollheim inserisce l'artista in un tessuto di *pratiche* già consolidato: esso è lo sfondo articolato (secondo significati, materiali e tecniche) a partire dal quale e grazie al quale l'artista riattualizza nelle opere quei materiali e quei processi, che sono i portati della tradizione e, come tali, indipendenti dalla sua stessa volontà o dalla sua «intuizione lirica». Tale riattualizzazione si compie solamente laddove lo sfondo si sia già garantito un'autonoma sussistenza istituzionale, il cui aspetto più rilevante è da rintracciare nella sua *pubblicità*. Proprio perché è pubblicamente noto (fosse anche solamente a quella parte di società che si occupa di "arte") che certe attività concrete quali il mettere colore su una tela o il saldare siano già diventate procedimenti artistici riconosciuti, è possibile "interiorizzare" quelle attività tecniche e quei materiali per la composizione di altre opere d'arte. Ed in questo orizzonte di tradizione che si sviluppano, anche in senso gerarchico, le convenzioni e i media artistici. Tornando all'esempio precedente, se l'attenzione per la rappresentazione pittorica di oggetti inanimati è presente fin dall'antichità, è solo nel Seicento che comincia ad assumere una certa autonomia come soggetto (un processo storico che è stato collegato alla crisi della committenza religiosa nell'Europa della Riforma): i canestri di frutta, i vasi di fiori, la cacciagione vengono *visti come* soggetti all'interno di un tessuto prassiologico già riconosciuto e istituzionalizzato in opere canoniche con standard e canoni condivisi. È importante ricordare qui quanto visto nella prima parte del lavoro, ossia che non è necessario che le regole abbiano uno status esplicito, trasparente o perfino proposizionale perché siano riconosciute nella loro normatività. La loro forza è del tutto immanente alla forma di vita artistica in cui si sviluppano e in cui avvengono i giudizi di correttezza e scorrettezza: le regole sono del tutto compenstrate alla cultura che le produce, ed è per questo che è possibile giudicare esteticamente la natura morta di Baschenis e poi quella di Manzù. La questione dell'arbitrarietà delle regole e dei media artistici (il *bricoleur*-problem) ricorda da vicino il dibattito sollevato più tardi sul convenzionalismo wittgensteiniano (specie in filosofia della matematica): se la regola è determinata in modo aperto, ed è per sempre rimessa alle decisioni applicative degli uomini e, in questo senso, è non-costrittiva, è ancora una vera regola? Come «conciliare la nostra *libertà* nei confronti della regola [...] con la *necessità* della regola stessa»?⁴⁹

⁴⁹ Cfr. Messeri [1997], p.171.

3. Arte e «forma di vita»

La risposta al quesito con cui si chiudeva la sezione precedente è, come è noto, all'origine del dibattito recente sul "seguire una regola" intensificatosi dopo il lavoro di Kripke [1982]. La risposta che, implicitamente – dal momento che tale tema è solo adombrato nel complesso della sua riflessione –, fornisce Wollheim si richiama alla nozione di pratica (del medium artistico) all'interno di una forma di vita. Si è visto in precedenza come la Bergen School of Aesthetics enfatizzi proprio questo aspetto nella sua lettura del "secondo" Wittgenstein. La nozione di pratica non indica solo le semplici regolarità nei comportamenti che conferiscono unità e coerenza ai concetti (la «concordanza nei giudizi») ma include anche le *abilità* coinvolte nel trattamento dei fenomeni concettualizzati, la preriflessiva e "naturale" *familiarità* con essi, la *sicurezza* che in quei comportamenti si manifesta e il *giudizio* che, in quanto partecipi di un'attività, viene esercitato nell'applicare (o meno) un certo concetto (o una certa regola) in una particolare occasione. In campo estetico, questa linea di pensiero si ritraduce in un'idea di *competenza* (estetica) come *padronanza* di singole pratiche (estetiche), al di là di quanto queste possano essere completamente formulabili e articolate in termini verbali e proposizionali. È dunque importante esaminare se tale lettura è autorizzata dall'impianto, in primo luogo, di *Art and its objects* e rivolgersi a quel gruppo di paragrafi (§§45-55 circa) in cui Wollheim introduce l'idea che l'arte sia una forma di vita⁵⁰. Il notissimo §23 delle *Ricerche Filosofiche* recita:

Qui la parola «giuoco linguistico» è destinata a mettere in evidenza il fatto che il *parlare* un linguaggio fa parte di un'attività, o di una *forma di vita*.⁵¹

Il concetto di giuoco linguistico è un concetto *aperto*, ovvero gli oggetti che ricadono sotto di esso non hanno proprietà specifiche né soddisfano precise condizioni definitorie (sono quindi accomunati per «somiglianza di famiglia»). Esempi di tali giochi sono, secondo Wittgenstein, differenti modalità di uso sia di una stessa proposizione (descrizioni, ordini, domande, ecc.), sia di parole (come il celebre gioco linguistico tra due muratori del §2 a riguardo dei loro materiali di costruzione – pilastri, mattoni, lastre e travi). Wittgenstein, sviluppando proprio il caso della lingua in uso tra i muratori, chiama «"giuoco linguistico"» anche tutto l'insieme costituito dal linguaggio e dalle

⁵⁰ *A&O*, §45, p.93.

⁵¹ *RF*, §23. Ultimo corsivo aggiunto.

attività di cui è intessuto», anche se la nozione conserva un valore eminentemente metodologico mirante «a gettar luce, attraverso somiglianze e dissomiglianze, sullo stato del nostro linguaggio». Infatti considerare il linguaggio come un insieme di giochi linguistici lascia emergere quanto il primo sia essenzialmente *interdipendente* da alcune *pratiche*. In questo senso va letta l'affermazione wittgensteiniana del paragrafo 23: l'uso del linguaggio non è un suo utilizzo in astratto, sganciato dal soggetto stesso dell'uso, ma è invece un uso calato in un universo di contesti concreti e di attività il cui tratto distintivo è in primo luogo *sociale*. Non si darebbe uso del linguaggio se non vi fosse un corpo sociale che questo linguaggio fa vivere all'interno di un modo comune di agire. La nozione di «forma di vita» è, come è evidente dall'estratto wittgensteiniano, intimamente connessa con quella di «giuoco linguistico», ma è più generale e basilare di quest'ultima. Una «forma di vita» è uno schema di comportamento infondato ed infondabile dell'attività umana che consiste di risposte naturali e linguistiche, di un ampio consenso in materia di definizioni e giudizi e di corrispondenti modi di agire.

Seguendo Voltolini [1998]⁵², vi sono almeno due sensi che le *Ricerche Filosofiche* ammettono nell'avvicinare un linguaggio ad un'attività. In senso debole, tale accostamento intende mostrare che parlare una lingua non è un'operazione condotta in isolamento da un vasto spettro di comportamenti umani, come è reso particolarmente evidente, per esempio, nella pratica dell'impartire e ricevere ordini – che anche un *field-linguist* che non conosca la lingua in cui le emissioni avvengono potrebbe tuttavia identificare. Infatti, molte attività linguistiche sarebbero svuotate di significato e di scopo se non fossero corredate da un certo insieme di comportamenti extra-linguistici accompagnatori.⁵³ Vi è poi, però, un senso forte nell'accostare un linguaggio ad un'attività. Non solo è necessario affiancare il linguaggio ad un insieme di comportamenti extra-linguistici che conferiscono al primo una rilevanza pratica (come in tutti quei casi in cui il linguaggio sancisce o porta a compimento performativamente un insieme di attività), ma l'attività umana *costituisce* una *premessa* necessaria all'uso del linguaggio. In primo luogo, i giochi linguistici articolano reazioni e risposte che *precedono* il linguaggio, così come nei casi delle espressioni di sensazione o intenzione, quali “Mi fa male la testa” oppure “Ho intenzione di...”, che non solo si congiungono

⁵² Di cui ci si serve in questa ricostruzione, cfr. Voltolini [1998], pp.38-44. Ma cfr. anche, per ciò che è chiamato il «senso forte» dell'espressione, G. P. Baker, P.M.S. Hacker, [2009], p.137. Sulla forma di vita si è detto *supra*, Parte prima, capitolo 3.

⁵³ Come ricorda Voltolini [1998], p.41: «Il caso più eclatante di questa situazione è quello del contare e del misurare; difficilmente ci si impegnerebbe nella procedura linguistica del contare se non si avesse in mente lo scopo pratico di misurare (pesare ecc.) gli oggetti che vengono contati». Cfr. *OFM*, I, §§4-5.

alle manifestazioni naturali di dolore ed intenzione, ma li sostituiscono (ed in questo modo articolano linguisticamente reazioni naturali immediate). In secondo luogo, i giochi linguistici sono soggetti a regole, quindi dipendono dalle relative attività umane che ne guidano l'applicazione corretta: sono i comportamenti linguistici (in senso ampio) di chi segue la regola a costituire *con le azioni* (simboliche e non) lo sfondo contro cui è giudicata la correttezza delle applicazioni della regola stessa.

Ciò che quindi la nozione di «forma di vita» mette in luce è che avere un certo tipo di *reazione* (un termine, come si è visto nella prima parte a proposito delle reazioni estetiche, cruciale per Wittgenstein, sia essa accomunabile alle manifestazioni di dolore o di intenzione in cui il comportamento linguistico articola le risposte pre-linguistiche, oppure sia avvicicabile al comportamento secondo una regola) è *essenziale* all'uso del linguaggio come tale. Il gioco del linguaggio è intimamente connotato dalla presenza di tali reazioni. Se esse sono assenti o differenti, anche i giochi linguistici relativi lo saranno e tale assenza o differenza non consentirà di ingaggiare i medesimi giochi linguistici. Ciò significa che nella misura in cui non è possibile giocare nello stesso modo, non è possibile usare il linguaggio nello stesso senso. L'inerenza di un linguaggio ad una forma di vita ha questo scopo: intende mettere in piena luce quanto sia costitutivamente determinante per il linguaggio quella base pre-linguistica composta da certi comportamenti *ontologicamente* (il dolore o l'intenzione che vengono poi mutuati dalle espressioni corrispondenti) o *normativamente* (nella definizione delle applicazioni delle regole caratteristiche di quel giuoco linguistico). L'articolazione esatta di questa costitutività della forma di vita è stata, ovviamente, largamente oggetto di interpretazione. Andronico [1998], raccogliendo spunti di interpreti precedenti⁵⁴, isola quattro significati di “forma di vita”, riconducibili sostanzialmente a due punti di vista prevalenti: uno empiristico, per cui “forma di vita” si riferisce i) a fatti caratteristicamente biologici (“fatti della storia naturale umana”), oppure ii) a fatti culturali relativamente ad una determinata società umana (l'oggetto dell'antropologia culturale), o ancora iii) all'insieme dei tratti del pensiero, del linguaggio e del comportamento considerati universalmente culturali; l'altro trascendentalistico, per cui “forma di vita” va inteso come l'insieme delle condizioni di possibilità della vita umana.⁵⁵ Alla luce di questo schema è possibile rivolgersi ai paragrafi suddetti per esaminare l'interpretazione che Wollheim dà della nozione in campo estetico:

⁵⁴ Soprattutto Conway [1989]. Cfr. anche Gier [1980].

⁵⁵ Andronico [1998], pp.33-4. Si veda anche Andronico [1997].

Art is, in Wittgenstein's sense, a form of life. The phrase appears as descriptive or invocatory of the total context within which alone language can exist: the complex of habits, experiences, skills, with which language interlocks in that it could not be operated without them and, equally, they cannot be identified without reference to it.⁵⁶

Wollheim individua quindi la radicalità della dipendenza del linguaggio da abitudini, esperienze e capacità (conformandosi, almeno qui, ad una lettura empiristica) ed aggiunge, come già in Wollheim [1967a], come sia poi il linguaggio a consentirne il riconoscimento. Wollheim prosegue ricordando i due principali bersagli polemici delle *Ricerche* wittgensteiniane: la concezione “agostiniana” (il *mentalismo semantico*⁵⁷, per cui il linguaggio si compone sostanzialmente di nomi che denotano univocamente oggetti) e la concezione “esperienziale” (il *mentalismo psicologico*⁵⁸, secondo il quale i segni del linguaggio sono “morti” fino a quando non siano presenti alcune esperienze caratteristiche nei parlanti che danno luogo al riferimento). La profondità della differenza tra le due concezioni (la prima ritiene il linguaggio del tutto completo prima di qualunque esperienza; la seconda lo esaurisce interamente all'interno di alcune esperienze), non manca di attirare l'attenzione di Wollheim su ciò che le accomuna:

both presuppose that these experiences exist, and can be identified, quite separately from language; that is, from language as a whole, and also from that piece of language which directly refers to them. [...] The characterization of language (alternatively, of this or that sublanguage) as “a form of life” is intended to dispute the separation on either level.⁵⁹

Quindi, Wollheim interpreta l'introduzione della nozione «forma di vita» ed il suo affiancamento al «linguaggio» in senso «terapeutico»: tale mossa si preoccupa di scansare fraintendimenti, distorsioni ed errori tipici delle due concezioni rivali. L'analogia, con le opportune differenze, con le teorie che Wollheim ha discusso nella prima parte di *Art and its objects* non sembra inopportuna: la teoria ideale dell'arte (per cui le opere sono entità astratte, le «intuizioni» di Croce) e la teoria presentazionale (secondo la quale le opere sono «oggetti estetici» le cui proprietà sono esclusivamente esperienziali date in quelle che Beardsley chiama «presentazioni») sembrano parallele alle alternative offerte dal mentalismo semantico e dal mentalismo psicologico. Infatti anche tali teorie presumono di poter isolare alcune esperienze privilegiate,

⁵⁶ *A&O*, §45, p.104.

⁵⁷ Cfr. Voltolini [1998], p.52.

⁵⁸ Cfr. Voltolini [1998], p.58.

⁵⁹ *A&O*, §45 p.105.

distinguendole nettamente dall'arte "as a whole": la teoria ideale in alcune esperienze immaginative (nella mente dell'artista), quella presentazionale in alcune esperienze sensoriali (nei sensi dello spettatore). Anche nell'economia di *Art and its objects* «the characterization of art [...] as a form of life has certain parallel implications».⁶⁰

4. Prima implicazione: medium artistico e intenzione

Wollheim inizia a sviluppare le conseguenze della connotazione dell'arte come forma di vita, esplicitandone le conseguenze:

the first implication would be that we should not think that there is something which we call the artistic impulse or intention, and which can be identified quite independently of and prior to the institutions of art.⁶¹

Tale considerazione positiva segue direttamente da quanto già ravvisato a seguito del «*bricoleur-problem*» ed è, ovviamente, legata al concetto di *medium* artistico. In altri termini, un'opera d'arte nasce costitutivamente in relazione ad alcune pratiche già pubblicamente riconosciute come artistiche, pratiche che hanno autonomamente selezionato alcuni tipi di materiali e di tecniche specifici e che in questo modo instradano le intenzioni artistiche significanti verso un certo tipo di progettualità e di attività e non altre. Così come un'intenzione di significare non si può dare se non in relazione ad un contesto prassiologico già consolidato (che non determina solamente l'uso illocutivo o perlocutivo del linguaggio in una data occasione, ma che articola ed esprime un sostrato prelinguistico di reazioni ed esperienze), così anche nell'arte, in quanto forma di vita, non si può dare un impulso o un'intenzione artistica del tutto slegata dai media artistici già formati (non importa se il tentativo è di disgiungere "orizzontalmente" questa intenzione dalla forma concreta in cui precipita oppure di distinguerla "verticalmente" *prima* della sua veste artistica). Senza i media artistici quell'intenzione non ha modo di prendere forma. È utile precisare che la questione non è di ordine *epistemologico*: il problema non consiste nel non sapere dove tracciare la linea che separa l'intenzione o l'impulso dal suo risultato artistico materiale. Il punto invece è racchiuso nell'attribuzione di identità: come è già stato chiarito con forza dallo smantellamento della teoria ideale attraverso il riconoscimento del «problema del

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *A&O*, §46 p.95.

bricoleur», senza forme artistiche pubblicamente riconosciute, l'intenzione artistica non raggiunge alcuna identità.⁶²

La formulazione di questa implicazione è senza dubbio consonante (se non reminiscente) di un passaggio delle *Ricerche*, il §337:

L'intento è adagiato nella situazione, nelle abitudini e nelle istituzioni umane. Se non ci fosse la tecnica del giuoco degli scacchi, non potrei avere l'intenzione di giocare una partita a scacchi.

Questo paragrafo segue le note considerazioni sul fatto che «seguire una regola, fare una comunicazione, dare un ordine, giocare una partita a scacchi sono *abitudini* (usi, istituzioni)» (§199), che «“seguire la regola” è una prassi» (§202), che è «analogo a: obbedire a un comando» (§206) – peraltro l'obbedienza al comando appare tra i primi esempi di gioco linguistico presentati in §23 – e che nell'insegnare (parole, concetti) ci si serve di esempi e pratica (*Übung*) (§208). Una lezione che si può trarre dall'insieme complessivo di queste considerazioni – da tutta la prima parte delle *Ricerche* – è che l'azione umana si configura come un comportamento governato da regole. Compiere un'azione, allora, è inserirsi in questo tessuto di pratiche, prendervi parte, e laddove manchino i concetti rilevanti, è possibile apprenderli attraverso il linguaggio, gli esempi e l'esercizio, imparando a padroneggiarne la tecnica (infatti «comprendere un linguaggio significa essere padroni di una tecnica», §199). Questa lettura ha stimolato a interpretare «Wittgenstein's later philosophy as a kind of transcendental philosophy»⁶³. Trascendentale, nel senso kantiano di conoscenza che riguarda non gli oggetti, ma le condizioni secondo le quali è possibile fare esperienza di quegli oggetti: se «*our world is a world of practices*»⁶⁴, allora le pratiche della forma di vita costituirebbero quelle condizioni necessarie per l'esperienza degli oggetti e per l'azione nel mondo. È interessante notare come la comprensione trascendentalistica di Nordenstam approdi ad una sostanziale difesa della medium-specificity, infatti una pratica estetica apre lo spazio sia per le attività espressive degli artisti che per quelle di apprezzamento del pubblico:

⁶² Il problema dell'identità e dell'attribuzione d'identità è sotteraneo ma radicale all'interno di *Art and its Objects*, si pensi, in primo luogo, alla trattazione dell'«ipotesi dell'oggetto fisico» nei §§35-7 e alla distinzione type-token lì in opera e cfr., in proposito, come Wollheim chiude il saggio (*A&O*, §64, p.153): «The difficulty here lies in the highly elusive notion of “identity”, the analysis of which belongs to the more intricate part of general philosophy».

⁶³ Nordenstam [1981], p.130.

⁶⁴ *Ibidem*. Si veda anche Johannessen [1980], p.87: «The individual practice represents the limits of what is intelligible to us concerning that aspect of reality which is conceptualized in it, and all necessity pertaining to the language signs used in this practice arises from these very limits». L'estensione di *Tractatus* (5.6): «I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo» in «I limiti del nostro linguaggio significano i limiti del nostro mondo» è l'idea chiave di Williams [1974].

Familiarity with the relevant practice, including the concepts which help to constitute the practice, is a necessary condition for the possibility of experiencing objects of art. And so is familiarity with the institutions which surround the aesthetic practice in question. [...] The aesthetically relevant intentions are, then, the intentions which have become embedded in the works of art in such a way that they can be experienced by well-informed participants who have acquired the necessary competence to take part in the practices in question.⁶⁵

Una posizione alla quale approda, come si vedrà, anche l'estetica di Wollheim. L'inclinazione trascendentalistica che comincia ad assumere l'interpretazione di "forma di vita" in Wollheim è confermata dalla replica a due possibili obiezioni, entrambe fondate su considerazioni sull'arte che hanno avuto un certo corso. La prima ipotizza la possibilità di un "istinto artistico", presumibilmente concepito in analogia con l'istinto sessuale o con la fame, in grado di spiegare l'attività artistica. E, nuovamente, è il concetto di medium e di pratica artistica la chiave della risposta di Wollheim, infatti l'istinto sessuale si manifesta in modo non mediato, a prescindere che la società riconosca certi comportamenti come sessuali (anzi, freudianamente, la società si affretta a negare recisamente il loro vero carattere, per Wollheim). Invece, se nella cultura non si sono già stabilizzate certe pratiche o istituzioni riconosciute come artistiche, il presunto "istinto artistico" non può costituirsi. Solo attraverso un medium artistico riconosciuto l'"ispirazione" di un supposto "istinto artistico" trova un modo di concretizzarsi. Se gli istinti sessuali non sono ostacolati, allora seguono certi comportamenti sessuali; non così per le opere d'arte, che non possono essere considerate il risultato di un "istinto artistico" lasciato libero. Il punto è che «in the case of sexuality, the connexion between the instinct and its satisfaction in the world is immediate, in the case of art it is mediated by a practice or institution».⁶⁶ Anche in quei casi in cui è possibile riconoscere una manifestazione diretta dell'istinto sessuale (ovvero che non si esprime in comportamenti sessuali espliciti), la mediazione avviene privatamente (attraverso fantasie o pensieri privati), non in virtù di un'istituzione pubblica. Un "istinto artistico" troverebbe la sua controparte in termini sociali se esistesse un "istinto matrimoniale", un istituto pubblico riconosciuto dalla società. Analogo è il caso che pone come modello per la plausibilità dell'"istinto artistico" la malattia e lo squilibrio mentale, altro topos di molte poetiche dall'età moderna in poi. Di nuovo, la connessione immediata tra, per esempio, un'ossessione e il comportamento

⁶⁵ Nordenstam [1981], p.131.

⁶⁶ *A&O*, §46, p.106.

coercitivo relativo, non trova una controparte nell'ambito artistico. Le attività a cui si dedica l'artista non sono significative (sintomatiche) e personalmente necessitate nel modo in cui lo sono quelle a cui è costretto da una compulsione.

Tuttavia, queste dichiarazioni – che seguono la traiettoria di quelle precedenti – non intendono negare in nessun modo il ruolo che fattori psichici (anche deviati) possono giocare nella costituzione di un'opera d'arte, ma mirano ad escluderne un'immediata necessità. Tutt'altro, poiché Wollheim riconosce cittadinanza e un ruolo cruciale a certe forze psichiche di derivazione psicanalitica, come la pulsione a “riparare” oppure il desiderio di formare “oggetti totali” «without which the general forms that art takes, as well as its value, would be barely comprehensible».⁶⁷

5. Intenzione e “impulso artistico”: «riparazione» e «oggetto totale»

È necessario, a questo punto, compiere un breve sconfinamento in materia, poiché il concetto di medium, la posizione ontologica e l'attribuzione di valore nell'impostazione wollheimiana sono tra loro interdipendenti e in parte derivati dall'impianto teorico psicanalitico (kleiniano), che Wollheim cerca di armonizzare, come si vedrà, con alcune suggestioni wittgensteiniane presentate in precedenza – specialmente in relazione ai temi della soddisfazione, della “parola che libera” e del fare “click” dell'esperienza estetica.

Si ricordi che è Freud stesso, in più luoghi della sua opera, ad aver affrontato il tema della personalità artistica attraverso l'avvicinamento di questa al nevrotico. Entrambe le figure, infatti, sulla spinta di istinti insistenti conducono gran parte delle proprie vite in un universo di fantasie. Tuttavia l'artista riesce a trovare un “sentiero di ritorno” alla realtà, poiché rifiuta la condizione allucinata in cui regredisce il nevrotico, in cui desiderio e soddisfazione fantastica del desiderio coincidono. La fantasia artistica, invece, è un punto di partenza, non di arrivo, dell'attività: le energie che lo hanno allontanato dalla realtà sono in qualche imbrigliate e sfruttate nel processo creativo con cui, dalla materia di quei desideri fantastici – disgiunta da quegli elementi troppo personali che invece caratterizzano la fantasia nevrotica –, l'artista crea un oggetto in grado di divenire fonte di piacere condiviso e di consolazione per tutti. Ed è in questo modo che l'artista si guadagna nel mondo ciò che il nevrotico ottiene solo nella fantasia,

⁶⁷ A&O, §46, p.107.

onore, riconoscimento e amore.⁶⁸ È attraverso Freud, quindi, che Wollheim illustra la differenza tra la *coazione* a cui l'ossessivo è spinto e l'*azione* compiuta dall'artista, mettendone così in luce da una parte le profonde differenze motivazionali e, dall'altra, il punto di contatto nel ripiegamento nella fantasia, annullando definitivamente l'analogia tra impulso artistico e disordine mentale. Più in generale, il riferimento a Freud salda la già notata necessità di un approccio teorico parallelo in materia di arte e di mente e rimanda quindi all'interconnessione delle due riflessioni. Inoltre, è importante ravvisare come, nel resoconto condensato riferito da Wollheim, l'attenzione si appunti sull'intersoggettività.

L'opera d'arte è libera di elementi del tutto soggettivi o completamente alieni che contraddistinguono (anche in chiave diagnostica) la fantasia nevrotica, ed è, invece, inserita nell'ambito del pubblicamente comprensibile e condivisibile nella misura in cui è in grado di dischiudere ad altri «unconscious sources of pleasure».⁶⁹ Questo primo excursus psicanalitico aiuta a inquadrare con ulteriore chiarezza l'errore della teoria di Croce e Collingwood. Se l'opera d'arte è elaborata nella pura soggettività dell'artista, indipendentemente da qualunque mezzo di espressione, se può essere rifinita nella mente del suo creatore, senza che, in linea di principio, si dia il caso che mai arrivi ad avere un'esistenza esterna, allora «the artist is an artist solely in virtue of his inner life: where “inner life” [...] is understood narrowly so as not to include any thought or feelings that contain an explicit reference to art».⁷⁰ E Wollheim è in questa sezione (§50) più esplicito che mai nel paragonare l'artista privato al *linguista privato*:

The analogy with language, which the phrase “form of life” suggests, should help us to see what is wrong here. For parallel to the conception of the artist as the man whose head is crammed with intuitions though he may know of no medium in which to externalize them, would be the conception of the thinker as a man with his head full of ideas though he has no language or other medium to express them.⁷¹

Ed è netto anche nel concludere che dal momento che «there could not be a language that it was impossible for someone who knew it to speak [...] the proper analogue to the artist, conceived according to the Croce-Collingwood theory, [...] is the thinker who

⁶⁸ Per un confronto tra nevrotico e artista si vedano, per esempio, Freud [1977], p. 603; e [1978], p. 131. Cfr. *A&O*, §50, pp.116-7.

⁶⁹ *A&O*, §50, p.117.

⁷⁰ *A&O*, §50, p.115.

⁷¹ *Ibidem*.

has no medium of thought, which [...] is an absurdity».⁷² La *reductio ad absurdum*, via Wittgenstein, della teoria ideale è compiuta. È cruciale notare il contesto in cui essa avviene, un paragrafo per metà dedicato all'implausibilità di qualunque teoria artistica che non tenga conto della forma di vita e per metà (una metà che Wollheim sente e presenta come intimamente collegata) rivolta al conciso resoconto di alcune idee basilari dell'estetica di Freud. La conclusione di tale linea argomentativa è la seguente: «it will be apparent that on this account [Freud] all art involves renunciation: renunciation, that is, of the immediate gratifications of phantasy».⁷³ Una rinuncia che il modello freudiano non associa solamente all'arte, ma ad ogni attività che mette in opera un sistematico abbandono del principio del piacere per mettere pensieri e desideri alla prova del principio di realtà. Tuttavia caratteristico, per l'artista, è che il confronto accada in due occasioni: con il suo medium espressivo e con la società a cui appartiene, ed in entrambe, tipicamente, l'artista rinunci a qualcosa a cui tiene di fronte a qualcosa che riconosce come esterno e indipendente da lui.

it is precisely this feature of art, art as renunciation – a feature which accounts in some measure for the pathos of art, certainly of all great art, for the sense of loss so precariously balanced against the riches and grandeur of achievement – that the theory we have been considering totally denies. The Croce-Collingwood theory of the artist is [...] a testimony to the omnipotent thinking from which, in point of fact, it is the mission of art to release us.⁷⁴

La teoria ideale trasforma, nei suoi intenti, l'artista nel nevrotico, in colui che trova soddisfazione senza alcun ingaggio con il mondo reale, laddove l'artista è invece atteso per offrire piacere e consolazione in cambio di riconoscimento e amore, ma frutto di rinunce. Il confronto con il medium non solo instrada l'intenzione generale dell'artista (senza l'istituzione della natura morta non si potrebbe realizzare *questo* vaso di fiori), ma lo costringe ad un confronto vero e proprio con il mezzo materiale e con la capacità tecnica di poter realizzare ciò che vuole. E “ciò che vuole” va inteso come un'intenzione che si forma in concomitanza e si scontra continuamente con i vincoli espressivi stabiliti dal medium, a cui, in qualche modo, l'artista è costretto a rimettersi, a piegarsi, accentando ciò che gli riesce di trarre da un mezzo che gli resiste. In questo ingaggio in cui l'artista rinuncia alla soddisfazione garantita dalla fantasia, l'opera si

⁷² A&O, §50, p.116.

⁷³ A&O, §50, p.117.

⁷⁴ A&O, §50, p.117.

carica *espressivamente*, almeno in parte, del portato pulsionale che lo ha motivato alla creazione, conferendole pathos.

Infatti, negare la possibilità di un “istinto artistico” modellato sugli stati di disordine mentale, come l’ossessione ed il comportamento coercitivo, non significa negare che l’arte sia connessa con moti istintuali o che potrebbe esistere separatamente dalle loro vicissitudini. Infatti, la componente pulsionale non solo partecipa all’intenzione artistica bensì la modula e la informa, ma quest’intenzione artistica è possibile e si origina proprio a partire dalle forme concrete e riconosciute dell’arte, che forniscono a chi crea l’opportunità di liberare ed articolare quell’impulso. Proseguendo l’analogia tra medium e forma di vita – intesa nel senso forte – si può affermare che come il linguaggio, wittgensteinianamente, *esprime* stati quali il dolore o l’intenzione, piuttosto che descriverli, così il medium artistico permette di liberare, di *esprimere* a sua volta componenti pulsionali profonde.

Wollheim menziona anche i possibili elementi che giocano un ruolo attivo nella creazione artistica, l’impulso alla «riparazione» ed il desiderio di stabilire «oggetti totali». Sono elementi, nuovamente, su cui è necessario soffermarsi per intendere appieno sia l’estetica wollheimiana nel suo complesso che il valore che in essa (e che rende quindi disponibile ad una discussione contemporanea nel merito) svolge il medium artistico. In primo luogo, è utile ricostruire brevemente che cosa si intenda in psicoanalisi con il termine «pulsione». Freud distingue nettamente (ed è importante rimarcarlo in questa sede, in modo da mostrarne l’uso non tecnico che se ne è fatto finora) l’istinto dalla pulsione. L’istinto è concepito come un comportamento animale ereditario, proprio della specie, preconstituito nel suo decorso e conformato al suo oggetto. La pulsione invece è una componente psichica che produce uno stato di eccitazione e spinge all’attività l’organismo, in modo, anche in questo caso, geneticamente determinato ma suscettibile di cambiamento in base all’esperienza individuale. Rispetto all’istinto, quindi

la pulsione si differenzia per il fatto che trae origine da fonti di stimolazione interne al corpo, agisce come una forza costante e la persona non le si può sottrarre con la fuga, come si può fare con uno stimolo esterno. Nella pulsione si possono distinguere: fonte, oggetto e meta. La fonte è uno stato di eccitamento nel corpo, la meta l’eliminazione di tale eccitamento; lungo il percorso dalla fonte alla meta la pulsione diviene psichicamente

attiva. Noi ce la rappresentiamo come un certo ammontare di energia, che preme verso una determinata direzione. Da questo premere le deriva il nome di “pulsione”.⁷⁵

Dunque, la pulsione è, come dice Freud altrove, «è un frammento di attività»⁷⁶. Tuttavia, i riferimenti wollheimiani non fanno capo direttamente alla psicoanalisi freudiana, ma ad una sua evoluzione, quella di stampo kleiniano. L’elaborazione teorica di Klein è modellata sullo studio della prima infanzia, ed è in particolare incentrata su un accurato esame del gioco dei bambini⁷⁷, ritenuto metodologicamente equivalente alle associazioni libere degli adulti e ai sogni, e finalizzato ad individuare i tratti della vita interiore degli osservati. Da quest’indagine Klein perviene ad alcune importanti considerazioni sulla vita mentale. Klein ritiene che la mente umana pensi fin dall’origine in termini di oggetti in relazione tra loro e con il soggetto, e che, inoltre, il bambino metta in scena attraverso il gioco le situazioni maggiormente persecutorie del proprio mondo interiore, per trovarne sollievo. È all’interno di questo quadro che il bambino esternalizza i conflitti con gli oggetti, il che lo porta, nello sviluppo naturale del gioco (secondo Klein), alla ricerca di nuovi oggetti che gli diano nuovo sollievo. Infatti, secondo Klein, nel bambino sono presenti una gran quantità di sentimenti nei riguardi di persone, giocattoli e, più generalmente, oggetti:

devo dire che il modo in cui perfino il bambino più piccolo lotta contro le proprie tendenze antisociali lascia in me un’impressione veramente commovente e incancellabile. Lo vediamo far mostra di una grandissima capacità di amare, e del desiderio di compiere qualunque sacrificio pur di essere amato, un momento dopo aver manifestato i suoi impulsi più sadici. È impressionante vedere in analisi come queste tendenze distruttive, allorché risolviamo le fissazioni, possano essere sublimare e le fantasie possano trovare libero sfogo in attività artistiche e costruttive.⁷⁸

Questi rilievi si discostano dalla teoria pulsionale freudiana accennata sopra. Freud, a riguardo, infatti scrive:

⁷⁵ Freud [1979], p.205.

⁷⁶ Freud [1976], p.18.

⁷⁷ Si veda anche quanto detto da Wollheim sul valore psicoanalitico del gioco: «By observing and then interpreting how children play it has proved possible to trace back certain dominant anxieties, and the defences that are characteristically invoked against them, to the earliest months of infancy. But such observation has in turn proved possible only because of the inherent structure that games possess and that the child twists and turns to his own needs», in *A&O*, §53, p.125. Il gioco, anche qui, è concepito come medium espressivo, interpretabile *in quanto* indipendentemente strutturato e regolato.

⁷⁸ Klein [1978], p. 204.

oggetto della pulsione è ciò in relazione a cui, o mediante cui, la pulsione può raggiungere la sua meta. È l'elemento più variabile della pulsione, non è originariamente collegato ad essa, ma le è assegnato soltanto in forza della sua proprietà di rendere possibile il soddisfacimento. Non è necessariamente un oggetto estraneo, ma può essere altresì una parte del corpo del soggetto. Può venir mutato infinite volte durante le vicissitudini che la pulsione subisce nel corso della sua esistenza. A questo spostamento della pulsione spettano funzioni importantissime. Può accadere che lo stesso oggetto serva al soddisfacimento di più pulsioni, producendo ciò che Alfred Adler chiama "intreccio pulsionale". Un attaccamento particolarmente forte della pulsione al suo oggetto viene messo in rilievo come "fissazione" della pulsione. La fissazione si produce spesso in periodi remotissimi dello sviluppo pulsionale, e pone fine alla mobilità della pulsione opponendosi vigorosamente al suo staccarsi dall'oggetto.⁷⁹

In questa prospettiva l'oggetto è semplicemente *funzionale* alla pulsione: è un mezzo mediante il quale (o in relazione al quale) l'energia pulsionale può essere scaricata. Che l'oggetto della pulsione sia solamente strumentale al rilascio dell'energia pulsionale è evidente dal fatto che possa «venir mutato infinite volte durante le vicissitudini che la pulsione subisce nel corso della sua esistenza», così come anche dal fatto che quando l'oggetto non viene mutato, questo non avviene perché a quel particolare oggetto è stata affidato un ruolo chiave nella liberazione dell'energia pulsionale, quanto piuttosto per via di una fissazione della pulsione, che ne inibisce la mobilità verso altri oggetti.

Klein invece mette in evidenza come i bambini provino sentimenti per gli oggetti e come il loro gioco sia rivelatore di quei sentimenti e dei motivi di quei sentimenti. Klein insiste sul grado di violenza e crudeltà con cui i bambini trattano i loro oggetti e sulle loro successive reazioni:

possiamo assistere a uno spettacolo nel quale è la madre che viene cucinata e mangiata, e sono due fratelli a condividere il pasto. [...] La manifestazione di queste tendenze primitive è però sempre seguita da angoscia e da comportamenti che mostrano come il bambino cerchi ora di fare il bravo e di riparare a ciò che hanno fatto. Talvolta tenta di aggiustare il pupazzo, il trenino o comunque ciò che ha appena rotto; talvolta esprime queste tendenze di natura reattiva nel disegno, nel gioco delle costruzioni ecc.⁸⁰

Il gioco, quindi, serve a mettere in scena il tentativo di restaurare l'oggetto danneggiato, nella realtà o nella fantasia e la riparazione si presenta come un elemento fortissimo

⁷⁹ Freud [1976], pp. 18-9.

⁸⁰ Klein [1978], p.202.

nella pulsione creatrice del bambino in stretta connessione all'oggetto che ne deriva. In altre parole, la riparazione è, per Klein, una conseguenza del tormento del bambino di fronte alla propria aggressività, alla quale vuole porre rimedio.

La rilevanza dell'oggetto all'interno della psicoanalisi kleiniana diviene ancor più preminente nella sua analisi della primissima infanzia. Un'importanza del tutto particolare in questo senso è rivestita dall'*attività fantastica* (che nelle dichiarazioni precedenti accompagna spesso il gioco). All'inizio della vita del bambino la fantasia inconscia è onnipotente e l'oggetto (secondo Klein il lattante instaura relazioni oggettuali fin dal primo giorno di vita) è percepito come dotato di un'esistenza reale propria – interna o esterna al soggetto. A tale oggetto, la fantasia inconscia attribuisce pulsioni proprie, percepite dal lattante come buone o cattive.

Tale considerazione è tipica della psicoanalisi infantile kleiniana come emerge con maggior chiarezza nella nozione (legata alla fantasia inconscia) di *fantasma*: se un lattante sul punto di addormentarsi si muove e fa gli stessi rumori della suzione, significa che sta fantasticando di succhiare dal seno. Questo fatto indica, per Klein, che è necessario correggere la teoria freudiana delle pulsioni e far emergere il ruolo attivo svolto da fantasia ed oggetto: ogni pulsione, infatti, nella prospettiva kleiniana, è accompagnata dalla fantasia di un oggetto che può soddisfarla. La dialettica di fantasia e di pulsione⁸¹, quindi, conferisce un'identità buona o cattiva all'oggetto.

Quindi, se il bambino è affamato, per esempio, sono le sue sensazioni corporee (fisiologiche) che lo informano del suo disagio. Il lattante attribuisce la fame ad un comportamento intenzionale da parte di un oggetto "cattivo" che si trova nel suo stomaco (nel caso si parla di *oggetto interno*). Non appena il lattante viene nutrito, compie l'esperienza dell'oggetto "buono" interno percependo le sensazioni di soddisfacimento che il latte gli produce. Questo significa, secondo Klein, che il lattante vive in un mondo di cattive o buone relazioni oggettuali in virtù delle sensazioni corporee che si trovano di volta in volta al centro della sua attenzione. L'oggetto è quindi percepito come carico di motivazioni nel provocare le sensazioni corporee che provoca, ed essendo in questo modo ridotto ad una singola entità caratterizzata da intenzioni di un solo segno, esso è chiamato nella teoria kleiniana *oggetto parziale*.

Con l'accrescimento dell'abilità del bambino di percepire il mondo esterno (ovvero con il maturare della sua capacità percettiva in generale e con lo sviluppo del sistema nervoso e degli organi di percezione a distanza – vista e udito), anche la

⁸¹ Klein segue la svolta di Freud del 1920 (in *Al di là del principio di piacere*) nel distinguere e nel contrapporre due pulsioni principali: la libido (che fa capo alle pulsioni relative alla sopravvivenza ed alla vita) e la pulsione di morte, che persegue la distruzione e si oppone alla vita.

percezione degli oggetti muta. Non vi è più quindi la madre “cattiva” (oggetto parziale “cattivo”) che è ritenuta causare la fame – ritirandosi o rifiutandosi, nell’ottica del lattante – e la madre “buona” (oggetto parziale “buono”) che nutre e soddisfa il bambino, ma parte di entrambe è percepita come presente nello stesso oggetto. L’oggetto così perde le sue qualità incontaminate (“buono” o “cattivo”) e smette di imporre al soggetto relazioni con esso caratterizzate da sentimenti di amore o di odio (avvertiti dal bambino anch’essi come buoni o cattivi). L’oggetto così percepito si svuota della parzialità precedente ed è sentito come *oggetto totale*, dotato cioè di una complessità di motivazioni e, per questa ragione, in grado di suscitare una mescolanza complessa di sentimenti.

Quindi, riparazione ed oggetto totale possono legarsi concettualmente nel bambino dal momento che rappresentano potenti forze psichiche al suo interno: la prima come pulsione, la seconda come risultato. La riparazione, infatti, esprime il tentativo di porre rimedio ad attività o fantasmi distruttivi che si riferiscono all’oggetto (prima percepito come parziale ed in seguito reintegrato allo status di oggetto totale) delle componenti aggressive, ripristinandone la totalità. Infatti,

quando nel corso dell’analisi il bambino comincia a dimostrare in vari modi, nei suoi giochi e nelle sue sublimazioni, tendenze costruttive più forti [...] egli mostra anche mutamenti nei suoi rapporti con il padre o la madre [...] e questi mutamenti segnano l’inizio di migliori relazioni oggettuali in genere, uno sboccio del senso sociale.⁸²

La riparazione, allora, anche se riguarda in primo luogo la restaurazione totale dello stato del mondo interno e dell’oggetto buono (ovvero dell’oggetto amato, in primo luogo, il genitore) è solitamente compiuta su oggetti del mondo esterno che *stanno per* l’oggetto interno danneggiato, in modo che essi possano fungere da sostegno al mondo interno.

Riparazione e desiderio di stabilire oggetti totali hanno quindi una gran parte della vita emotiva dell’evoluzione dei bambini – «and hence of adults in so far as we all retain infantile residues».⁸³ Ecco perché tale *excursus* all’interno del territorio della psicoanalisi si è presentato come necessario, poiché «it is certainly true that the affirmation and celebration of the “whole object” plays a great part in art [...]; as the

⁸² Klein [1978], p. 289.

⁸³ A&O, §53, p.125.

representative of the good inner figure, of the parent assaulted in phantasy and then lovingly restored, it is essential to all creative activity».⁸⁴

Affermare che non esiste un impulso artistico indipendentemente dalle singole arti, quindi, non vuol dire affermare che non esista un impulso artistico *tout court*. Approfondire ulteriormente il ruolo di tale «impulso artistico» porterà in primo piano meccanismi e modalità inconsci che presiedono alla creazione artistica e che convergono nell'intenzione artistica. Infatti, secondo Wollheim, per qualsiasi analisi filosofica della mente, è inevitabile una riflessione sull'inconscio, che egli concepisce come causalmente significativo per lo spettro dei comportamenti umani, in quanto in grado di fornire *dati* sulla natura umana⁸⁵. Ed è questa attestazione che consente di ipotizzare realisticamente, nell'impianto wollheimiano, la possibilità di un ruolo fattivo dell'inconscio nella costituzione dell'intenzione artistica. Ecco come Wollheim armonizza intenzionalità inconscia e medium artistico:

it is always the artist who, consciously or unconsciously, shapes the forms that bear his name. [...] Nevertheless the artist does not conjure these forms out of nothing: nor do we have to maintain that he does so in order to attribute agency to him. In creating his forms the artist is operating inside a continuing activity or enterprise, and *this enterprise has its own repertoire, imposes its own stringencies, offers its own opportunities, and thereby provides occasions, inconceivable outside it, for invention and audacity*.⁸⁶

È in un contesto in cui è discusso il ruolo dell'inconscio nella creatività, quindi, che si trova la più completa rimediazione del medium offerta da Wollheim in *Art and its objects*. La riflessione sulle forme concrete dell'arte, sulla loro pubblicità (iterata da tecniche e materiali sviluppati e selezionati temporalmente) mostra pienamente la sua rilevanza fondazionale nella sua applicazione all'espressività artistica. Per spiegare l'inciso iniziale sull'artista che, «*coscientemente o no*, plasma le forme che portano il suo nome», Wollheim si serve del lavoro dello psicanalista Ernst Kris⁸⁷ in relazione alla priorità ovvero all'autonomia delle procedure proprie dell'arte. Kris discute l'analogia tracciata dallo stesso Freud tra attività onirica e attività artistica. Il sogno, infatti, in quanto «immagine enigmatica» potrebbe essere avvicinato proprio all'opera d'arte. Lo

⁸⁴ A&O, §54, p.111.

⁸⁵ È «a fact of human nature, which must be taken into account in any philosophical analysis of the mind, that, even when feelings enter into consciousness, they can be comparatively split off or dissociated: the dissociation sometimes occurring in accordance with the demands of reality, as in memory or contemplation, or sometimes in more pathological ways», A&O, §17, p. 28-9. Corsivi aggiunti.

⁸⁶ A&O, §53, p.124-5. Corsivi aggiunti.

⁸⁷ Kris [1967]. Cfr. in modo particolare il cap.I, pp.16-17.

stesso Freud, poi, nel suo famoso saggio su Leonardo⁸⁸, applica il metodo di interpretazione dei sogni su alcune opere pittoriche dell'artista, tracciando quindi indubbiamente un'equivalenza tra le due analisi. Il saggio freudiano le accomuna perlomeno in due rispetti: le associazioni invocate in entrambi i casi non sono libere ed i nessi di queste associazioni conducono ad un complesso già stabilito. Wollheim si discosta da una simile lettura e si limita a sostenere solamente che le radici di entrambi (sogno ed opera d'arte) fanno capo a potenti fonti inconscie (come il suo rimando ai concetti di «riparazione» ed «oggetto totale» della psicoanalisi kleiniana mostra chiaramente). Vi è una profonda differenza tra l'opera d'arte ed il sogno, ovvero che la prima «even at its freest it exhibits a vastly greater measure of control»⁸⁹ del secondo. Kris suggerisce che qualcosa di analogo alla creazione artistica si può trovare nella formazione dei motti di spirito, e non nei sogni. Un motto si forma quando un pensiero è «abbandonato per un attimo»⁹⁰ alla revisione inconscia. Tuttavia, sebbene sia i sogni che i motti conservino, nel quadro psicanalitico, tratti del modo primitivo di pensare un sogno è asociale, privato ed elude la comprensione, un motto di spirito è sociale, pubblico e reclama la comprensione. Un sogno, infatti, è, nel lessico freudiano, un desiderio inconscio che si serve del processo secondario per sfuggire alla rivelazione ed evitare un conflitto penoso, mentre un motto di spirito è un pensiero che si avvale del processo primario per articolarsi in una forma e produrre piacere: per questo aspetto, l'opera d'arte assomiglia al motto di spirito, non al sogno.⁹¹ Wollheim si è già riferito in precedenza all'uso dell'energia pulsionale dell'artista, sostenendo che l'artista riesce in qualche modo ad immettere tale energia nel processo creativo, traendo dal materiale dei suoi desideri un oggetto di piacere e di consolazione per tutti. Dietro queste dichiarazioni, ovviamente vi è Freud:

un certo tipo di modificazione della meta e di cambiamento dell'oggetto [della pulsione], in cui entrano in considerazione i nostri valori sociali, è da noi designato come «sublimazione»⁹²

come vi è anche Klein ed il suo concetto di «riparazione», che mira al ripristino dell'oggetto «buono» frantumato dalle pulsioni distruttive, dal momento che:

⁸⁸ Freud [1974].

⁸⁹ *A&O*, §53, p.127.

⁹⁰ Freud [2002], p.188.

⁹¹ Cfr. *A&O*, §53, p.127.

⁹² Freud [1979], p.205.

lo sviluppo libidico è stimolato e rafforzato in ogni fase dalla spinta a riparare e, in ultima analisi, dal senso di colpa.⁹³

Wollheim, ora, con Kris, trova un modello per lui convincente della modalità in cui le spinte pulsionali dell'artista divengono operative nella creazione artistica, ossia di come l'artista, ribaltando ciò che avviene nel processo onirico, riesca ad attingere all'attività inconscia così da generare piacere. Infatti, come ormai è chiaro, «for art's expressiveness, indeed for its achievements in general»⁹⁴ è necessario che vi siano già certi ambiti di attività riconosciuti con specifici vincoli e difficoltà da superare perché su di essi possa agire il processo secondario. Le componenti pulsionali, in altri termini, trovano espressione, si liberano, sublimandosi e restaurando l'oggetto violato reinstaurandone uno totale, solo laddove esista un medium, con un repertorio di opportunità e difficoltà, che lo permetta. Tali forze del processo primario vengono convogliate verso una forma artistica concreta, che è già lì, strutturata e connotata socialmente, che è proprio ciò che garantisce la possibilità della scarica pulsionale e della riparazione. Non potremmo formulare motti di spirito se non ci fosse un linguaggio con cui esprimerci, qualcosa che non ha nulla di analogo nei sogni.

È evidente come Wollheim si interessi all'idea di Kris nella misura in cui quest'ultimo, distaccandosi da alcune interpretazioni di Freud, trova un modello psicologico da accostare all'opera d'arte nel motto di spirito invece che nel sogno.⁹⁵ Se l'opera d'arte è accomunabile al motto di spirito (sociale, pubblico e che richiede comprensione), allora l'accostamento wollheimiano dell'arte ad una forma di vita (dunque di un'intenzione artistica che nasce congiunta al suo proprio medium) trova la sua più forte affermazione nella psicologia del profondo.

L'accomunare motti di spirito e opere d'arte permette inoltre di collocare nella giusta prospettiva l'elemento di attività dell'artista, la sua creatività. Già Freud [2002] sottolinea che i motti di spirito vengono “fatti”, anche se non nello stesso senso in cui si

⁹³ Klein [1978], p. 398. Vi è dunque una differenza tra «sublimazione» e «riparazione»: mentre la prima, per Freud, converte impulsi libidici in capacità creative socialmente accettate, la seconda, per Klein, riguarda principalmente la fantasia di rimediare alle conseguenze delle componenti aggressive.

⁹⁴ *A&O*, §53, p. 128.

⁹⁵ Lo spunto però è di Freud stesso ([1975] p.47): «Il primo esempio di un'applicazione del modello analitico di pensiero ai problemi dell'estetica è contenuto nel mio libro sui motti di spirito». Il passo è riportato in un saggio («Freud and the Understanding of Art», contenuto in Wollheim [1974]) di due anni successivo ad *A&O*, in cui sono discusse, anche con significativi cambi di rotta, le possibilità applicative della psicoanalisi freudiana all'interpretazione delle opere d'arte. Il saggio è in primo luogo storico ed indaga molto da vicino alcuni luoghi chiave da sempre impiegati nella costruzione di un'ipotetica estetica freudiana. Nella parte finale, Wollheim sembra sempre più avvicinarsi alla psicoanalisi di stampo kleiniano, da lui considerata (alla luce di quanto detto nelle ultime righe del saggio) come lo sviluppo corretto delle intuizioni freudiane. Su questi temi molto utile è Virno [2005].

può dire di fare un'obiezione o di compiere un giudizio, «similarly, as Shelley pointed out, “a man cannot say ‘I will compose poetry’: but it does not follow from this that the poet does not compose poetry [...] in a clear sense he does».⁹⁶ Ma questo senso non corrisponde in nulla al senso in cui si può affermare di aver fatto un sogno.

⁹⁶ *A&O*, §53, p.128.

III. MEDIUM ARTISTICO E QUESTIONI ONTOLOGICHE (E METAONTOLOGICHE)

Gli elementi raccolti nei capitoli precedenti permettono di inquadrare in una luce diversa la posizione ontologica di *Art and its objects* (e, implicitamente, quella metaontologica). Infatti, il fatto che l'estetica wollheimiana si autoetichetti come «ipotesi dell'oggetto materiale», può portare a credere che Wollheim risolva l'arte in «an unordered set of disjointed activities or products»¹ nel senso più semplicisticamente empirico, per cui l'arte deriverebbe il suo significato dalla sola esperienza dell'incontro (di volta in volta) con questi oggetti, dalla loro produzione e dalla loro foggia, del tutto privata di una teorizzazione di più ampio respiro, un problema incontrato anche all'inizio del primo capitolo di questa parte nella (allora sospesa) indagine della relazione tra le singole arti e l'arte. All'accusa di essere un'estetica empirica (nel senso appena illustrato), Wollheim, come si è visto, replica in *Art and its objects* additando l'oggetto che è risultato di quelle attività ed enfatizzando come esso sia il vertice di numerose istanze artistiche ma, prima di tutto, umane. Per questa ragione tale oggetto è indagabile da discipline quali la storia dell'arte – che riconosce in esso, per esempio, la soluzione a dei problemi teorici di una cultura – o la psicoanalisi – secondo la quale esso mette in scena le istanze pulsionali della sublimazione, della «riparazione» e del desiderio di istituire un «oggetto totale». Insomma, Wollheim sottolinea la profondità dell'oggetto al centro della sua indagine estetica, mostrando come sia “composizione” di più sensi di “oggetto”.

La replica all'obiezione di deludere le attese di una soluzione unitaria al problema dell'arte è articolata proprio a partire dal riconoscimento dell'impulso artistico inteso come impulso a produrre un'opera d'arte, poiché «what give art its unity is that the objects centrally belong to it have been produced under the concept of art».² Per apprezzare come un concetto così opaco possa regolare la produzione di oggetti singoli è utile rivolgersi a parte della prefazione (in seguito omessa) della ristampa *Art and its objects*³ in cui si trovano anche le seguenti dichiarazioni:

we look at paintings, we read poetry, we listen to Bach and Stravinsky: and we are aware, inevitably, that the object of our attention is a work of art. A work, in the sense of a product of human labour: and also something that falls under the concept of art. We write a novel,

¹ A&O, §46, p.107.

² A&O, §46, p.95.

³ *Art and its object*, come detto, (cfr. *supra*, Parte II, cap.1, nota 38) nasce da un rimaneggiamento e da un ampliamento di un saggio composto per la progettata *Harper Guide to Philosophy* a cura di Arthur Danto. L'edizione in cui si trova la prefazione menzionata è Wollheim [1970a].

we compose a piece of music, we make a pot. And once again, not merely is there, at the end a piece of work – our work, this time – has been regulated by the concept of art. So, as the audience of art or as the makers of it, we seem to be engaged simultaneously with artefacts and with a concept. Art, and its objects, come indissolubly linked.⁴

Ancora una volta, il problema dell'arte è ricondotto, sebbene con sfumature diverse, al lavoro (il *constructive work*) che risulta in singole opere in singoli media. Come visto in precedenza una strategia simile è operante nella sdrammatizzazione wittgensteiniana di quelli che apparirebbero come “super-concetti” (linguaggio, regola, proposizione) la cui applicazione sarebbe “super-regolata” in un linguaggio privilegiato. L'applicazione del concetto di “arte” è consegnata al normale apprendimento linguistico, il cui contesto abituale si trova nelle singole arti e nei relativi media. E, sebbene possa succedere che, nelle stagioni dell'arte, il concetto possa essere abbandonato in favore di una magnificazione dell'oggetto (il minimalismo) o che sia l'oggetto a essere messo in ombra (l'arte concettuale), «in neither case do we progress far beyond a gesture», confermando quanto scritto una volta da de Kooning (“nulla è certo dell'arte a parte che è una parola”) ci si ritrova davanti ad un gioco di parole («indeed we seem to be dealing with words and not concepts»)⁵.

È il caso di rivolgersi ad un articolo (Wollheim [1978]) che fa parte di quella parte del pensiero wollheimiano che non ha attratto «the detailed scholarly consideration it deserves»⁶. Si tratta, apparentemente, di uno scritto d'occasione in cui continua, in prima luogo, il suo dialogo con l'opera di Goodman⁷. Tuttavia, Wollheim puntualizza alcuni dettagli della propria proposta estetica in materia di ontologia – un fatto stimolato principalmente dalla presenza dell'amico e collega David Wiggins alla conferenza – discutendo «a particular, puzzling example [...] really before it took hold of the collective imagination of philosophical aesthetics in the Anglo-American analytic tradition»⁸ e consegnando un gruppo di argomenti e intuizioni ancora al centro del dibattito. La rilevanza di questo articolo è testimoniata anche dal fatto che verrà rimaneggiato e riorganizzato in due parti (Wollheim [1980c] e [1980d]) aggiunte alla

⁴ Wollheim [1970a], p. 9.

⁵ Wollheim [1970a], p. 9.

⁶ McFee [2010], p.3.

⁷ Wollheim [1978] è il testo rielaborato di una conferenza tenuta a Bristol nel 1976. McFee [2010] ricorda il contesto dell'esposizione: la presenza di Goodman e di Wiggins in veste di *respondants*, fissò *grosso modo* l'agenda dell'intervento di Wollheim come un approfondimento delle considerazioni sull'estetica del collega americano che andasse oltre quanto compiuto in Wollheim [1970b], [1974] e che riguardasse le tesi goodmaniane relative all'identità delle opere d'arte. Il punto di vista di McFee su Wollheim è certamente privilegiato e di prima mano essendo stato, come ricorda in molti luoghi, suo studente di dottorato. Cfr. ad esempio McFee [2001], p.163; McFee [2010], p.4.

seconda edizione di *Art and Its Objects* (1980). Il tema del testo è chiaro fin dall'esordio:

Some philosophers have written about art as though they were unaware that with different arts different criteria of identity hold for a work of art. They have written as though they were unaware that, say, the criteria of identity for a painting are different from those for a poem. Other philosophers have written as though they were fully aware of these differences but thought them comparatively insignificant. They have written as though they thought that, say, a painting could discard the criteria of identity that now hold for it and, instead, adopt the criteria of identity that now hold for a poem, and all this be accomplished with minor disruption and none of it to the phenomenon of art.⁹

Tra i primi, come è facile attendersi, è ricordato in nota Collingwood e in generale la teoria ideale dell'arte, tra i secondi invece viene annoverato, assieme a Margolis [1959], Strawson [1959] e [1966], saggi che hanno avuto un peso notevole nell'elaborazione teorica dello stesso Wollheim¹⁰. Dall'insieme delle considerazioni svolte finora è evidente che la posizione assunta in questo articolo è il pieno riconoscimento, se non la propria difesa, che per le diverse arti valgono diversi criteri d'identità: una tesi che altro non è che la reiterazione della specificità dei singoli media, tanto cruciale, come si è visto, nell'impianto complessivo dell'estetica wollheimiana. Servendosi, secondo una strategia ormai consolidata, di un esempio tratto dalla filosofia della mente, Wollheim precisa che il suo uso di "criteri di identità" contempla sia principi di identità (che determinano per *a* e *b*, che sono entrambi *f*, se sono o meno lo stesso *f*) sia principi di individuazione (che determinano per *a* e *b*, che non sono un *f*, se sono o meno dello stesso *f*, ovvero se "manifestano", "presentano", "realizzano", "istanziano" un *f*)¹¹. Tali principi sono perfettamente in grado di individuare, da una parte, entità particolari (come gli oggetti materiali) così come, dall'altra, possono applicarsi a ciò che cade sotto un certo concetto, quindi qualcosa di maggiore di un

⁸ McFee [2010], p.5.

⁹ Wollheim [1978], p.29.

¹⁰ Margolis [1959] è tra i primi a tentare di applicare la distinzione peirciana *type/token* al campo dell'estetica, lo stesso Wollheim – come si vedrà – approda a questa soluzione in *A&O* apportando alcune modifiche. L'ontologia di *Individui* fornisce invece la cornice concettuale per quei particolari con cui Wollheim identifica (con qualche qualifica) le opere d'arte e che in *A&O* va sotto il titolo di «ipotesi dell'oggetto fisico». È lecito allora leggere Wollheim [1978] anche come una presa di distanza dalle idee presentate in questi lavori.

¹¹ La distinzione è di Williams [1973] che ritiene, ad esempio (pp.15-6), che per un'agrovigliata matassa di lana è senz'altro preferibile chiedersi se due pezzi di lana *fanno parte dello stesso filo* invece di chiedersi *se sono lo stesso filo*, dal momento che nella prima formulazione si è in grado di dire esattamente a quale parte o a quale manifestazione ci si sta riferendo, laddove nella seconda è possibile solo in modo molto meno esatto indicare qual è il filo a cui si allude.

oggetto materiale (il concetto “folla” spazia su più persone, per esempio). Se nelle diverse arti valgono criteri di identità differenti è proprio, secondo Wollheim, perché si applicano principi di individuazione differenti. È il principio di individuazione allora che giustifica, direttamente o indirettamente, le differenze nei criteri di identità di quelle arti: i criteri di identità di un dipinto differiscono da quelli di un’opera lirica, perché «within some arts the work of art is a material object, within other arts is more than a material object»¹².

Prima di proseguire è necessario però rendere conto di quanto Wollheim scrive in una nota a quella prima occorrenza di «*is*» che identificherebbe un’opera d’arte individuale, come un dipinto, con un oggetto materiale. La ricezione critica di *Art and Its Objects* ha spesso interpretato le sezioni iniziali dell’opera (*grosso modo* i §§ 5-19) soprattutto come la presa d’atto dell’inadeguatezza dell’«ipotesi dell’oggetto fisico»¹³: non solo non è chiaro che oggetto materiale individuerebbe un’opera musicale o letteraria, ma anche laddove una simile identificazione sembra agevolata – come è nel caso di una scultura o di un dipinto – pare comunque implausibile attribuire, per esempio, «dolorosa potenza»¹⁴ al blocco di marmo (174 cm di altezza per 195cm di larghezza alla base e 69cm di profondità) della *Pietà* di Michelangelo. Il blocco di marmo è chiaramente inanimato, quindi non è possibile identificarlo con l’opera che invece detiene proprietà espressive (*A&O*, §10). Andina [2012], per esempio, nella sua ampia e puntuale ricognizione ontologica legge in questa strategia argomentativa esclusivamente la demolizione dell’«ipotesi dell’oggetto fisico», l’irriducibilità (delle proprietà) dell’opera d’arte a (alle proprietà di) un oggetto materiale¹⁵. Andina si riferisce in particolare al §20 di *A&O* in cui Wollheim riassume così il lavoro svolto:

the general issue raised, whether works of art are physical objects, seems to compress two questions: the difference between which can be brought out by accenting first one, then the other, constituent word in the operative phrase. Are works of art *physical* objects? Are works of art *physical objects*?¹⁶

La prima domanda riguarda la materia che costituisce l’opera (è mentale? è fisica?) ed è un interrogativo metafisico, mentre la seconda riguarda la categoria a cui le

¹² Wollheim [1978], p.30.

¹³ Cfr. ad esempio Levinson [2004a], pp.15-7; Kobau [2008], pp.40-1; Andina [2012], pp.89-91.

¹⁴ Acidini [2011], p.72.

¹⁵ Andina [2012], pp.90-1.

¹⁶ *A&O*, §20, p.34.

opere appartengono, «the criteria of identity and individuation applicable to them»¹⁷ (sono universali di cui si danno istanze? classi comprendenti membri? oppure sono particolari?), e si tratta di un quesito logico. Di che cosa è fatta un'opera d'arte e che tipo di oggetto è sono, evidentemente, interrogativi distinti, sebbene «confusingly enough, both can be put in the form of a question about what kind of thing a work of art is»¹⁸. La risposta di Wollheim, argomentata e articolata in *A&O*, è, che per alcune arti – le arti singolari –, le opere sono *particolari materialmente costituiti da oggetti fisici*, mentre nel caso delle cosiddette arti multiple, le opere sono *tipi*¹⁹ (distinti dalle classi e dagli universali) *le cui copie o esecuzioni costituiscono le occorrenze*. Uno degli scopi di servirsi della distinzione *type/token* è infatti poter assegnare anche alle opere di arti multiple proprietà caratteristiche degli oggetti materiali:

for though they may not be objects but types, this does not prevent them from having physical properties. There is nothing that prevents us from saying that Donne's *Satires* are harsh on the ear, or that Dürer's engraving of St Anthony has a very differentiated texture, or that the conclusion of 'Celeste Aida' is *pianissimo*.²⁰

L'ascrizione di materialità alle arti multiple, quindi la trasmissione di (perlomeno alcune²¹) proprietà da *token a type*, ha, come si vedrà, un peso rilevante nell'economia dell'ontologia esposta in *A&O* e dell'intera filosofia wollheimiana, ed apre peraltro a complesse questioni relative all'interpretazione/esecuzione nelle arti performative (che sembrano così apparire come un sottoinsieme a sé delle altre arti multiple – poesia e letteratura in primo luogo). Wollheim, semplicemente, rileva che tali differenze insegnano qualcosa a proposito dei «divergenti media dell'arte» (§36) e ammette che «there just is a discrepancy within the arts [...] grounded in very simple facts of very high generality, which anyhow lie outside art: such as that words are different from

¹⁷ *A&O* (§20, pp.34-5) mette quindi già in opera la distinzione tra principi di identità e di individuazione desunta da Williams e rimarcata in Wollheim [1978].

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Wollheim ha certamente un'idea poco tradizionale di "tipo": «A very important set of circumstances in which we postulate types – perhaps a central set, in the sense it may be possible to explain the remaining circumstances by reference to them – is where *we can correlate a class of particulars with a piece of human invention*», *A&O*, §35, p.78, corsivo aggiunto.

²⁰ *A&O*, §37, p.82.

²¹ Cfr. Wollheim [1978], p.47, nota 22: «In *Art and its Objects* I argued that the only properties that the tokens of a work of art that are also properties of the work of art are properties that the tokens have necessarily. Though I did not argue the point there, it now seems to me obvious that not all the properties that the tokens have necessarily are also properties of the work: we must exclude those properties which the tokens have in virtue of being the particular tokens that they are. But none of the properties that the tokens have contingently are also properties of the work. [...] For – since the tokens need not agree amongst themselves in their contingent properties – they could be properties not only that the work might not have had but that the work might at once have and not have».

pigments, or that it is human beings we employ to act and human beings are not all exactly alike»²². Una simile strategia argomentativa intende sottolineare ancora una volta l'importanza della materialità dell'oggetto artistico la cui resistenza alla manipolazione immediata entra, come è risultato dalla critica alla teoria ideale, in modo cruciale nel processo di produzione dell'opera d'arte.

Ad un'attenta lettura, quindi, si tratta di un esito quasi opposto di quanti hanno letto e leggono *Art and Its Objects* solamente nel segno dell'impraticabilità della riconduzione dell'opera ad un oggetto fisico. Obiettivo di Wollheim è, semmai, mostrare la complessità della questione e liberarsi di un'ipotesi ontologica troppo ingenua per cercare di elaborarne una più sofisticata. Infatti, sullo sfondo dell'«ipotesi dell'oggetto fisico» rimane, apparentemente inevasa, una questione, giustamente riassumibile nelle parole di Andina [2012]: «“Che cosa distingue un oggetto ordinario da un'opera d'arte?”. In sostanza, com'è possibile che due cose diverse occupino a t_1 lo stesso spazio fisico?»²³. E la risposta compare proprio come nota al testo di Wollheim [1978] in cui l'autore afferma che l'«*is*» che compare tra “opera d'arte” e “oggetto fisico” va inteso in senso largo come includente sia l'«è» dell'identità propria che quello della costituzione materiale. Wollheim si richiama proprio a quanto scritto dal collega presente al seminario (Wiggins [1967]) ed abbraccia una soluzione apparentemente paradossale, se è vero che «it is a truism frequently called in evidence and confidently relied upon in philosophy that two things cannot be in the same place at the same time»²⁴. *La Pietà* e il marmo che la compone esistono cioè nello stesso luogo e nello stesso tempo, ma si differenziano per le loro proprietà non-categoriali: la statua è costituita dal marmo da cui è formata, ma non è identica ad esso. Infatti *La Pietà* può certamente sopravvivere al rimpiazzo del braccio sinistro della Vergine così come alla ricostruzione del naso e delle palpebre (interventi effettivamente resi necessari dopo l'assalto di un folle nel 1972), ma lo stesso non vale per il marmo che, una volta perse delle parti, non è più lo stesso blocco di marmo (viceversa, la semplice riorganizzazione del marmo in un'altra forma segna la fine della statua, ma non del blocco di marmo). La costituzione materiale è quindi una relazione di *dipendenza* (la statua «consists in» ed è «nothing over and above»²⁵ il marmo) *asimmetrica* (il marmo costituisce la statua, ma non viceversa). Si tratta di una questione che Wollheim lascerà parzialmente irrisolta,

²² *A&O*, §38, p.84. Nel programma del corso di lezioni (Wollheim [2002], in appendice) tale *discrepancy* prende il nome – al punto 3 – di «ontological disjunction».

²³ Andina [2012], p.91.

²⁴ Wiggins [1968], p.90.

²⁵ Wiggins [1968], p.91.

dal momento che la dichiarazione del [1978] («“Is” here must be taken broadly to include both the “is” of identity proper and “is” of constitutive identity»²⁶) verrà rimaneggiata così al momento della seconda edizione di *A&O* in [1980d]:

I suspend judgment on its truth [dell'«ipotesi dell'oggetto materiale»]. My plea is the metaphysical complexity of the topic. I give no conclusive answer to the question whether in those arts [le arti singolari] the work of art is really identical with, or merely constitutively identical with or made of the same stuff as, some physical object.²⁷

A questo proposito Wollheim sembra tornare a quanto scrive già nella prima versione (1968) al §64 di *A&O*: «the difficulty here lies in the highly elusive notion of ‘identity’, the analysis of which belongs to the more intricate part of general philosophy». Sia le questioni relative alla persistenza nel tempo che all'identità (i §§5-19 di *A&O* mettono in luce le proprietà rappresentative ed espressive delle opere d'arte di contro agli oggetti ordinari) rendono sostanzialmente irrisolto lo statuto ontologico di questi «individual concreta»²⁸ e relegano alla ipoteticità la tesi wollheimiana. È precisamente sullo sfondo di tali intricate contese ontologiche che si svolge il confronto con Goodman²⁹. Come è noto infatti nel terzo capitolo di *Languages of Art* Goodman introduce una distinzione tra le arti che le divide in *autografiche* e *allografiche*, secondo la quale gli interrogativi relativi all'identità delle opere si risolvono, per le opere autografiche (come la pittura o le sculture da intaglio) richiamandosi alla storia di produzione («history of production»³⁰) di quel pezzo che lo colleghi indubitabilmente alla mano dell'artista, mentre per le opere allografiche (come la musica o la poesia) l'identità è data dall'eguaglianza e dall'esattezza di compitazione in uno schema notazionale (uno spartito deve contenere tutte le note dell'originale, così come una poesia tutte le lettere contenute nel manoscritto). Un criterio vivido³¹, a cui si richiama anche Wollheim, con cui si è spesso rappresentato la differenza tra arti autografiche e allografiche è la possibilità, aperta per le prime ma non per le seconde, della falsificazione: se infatti ha senso pensare di produrre un falso della *Pietà*, altrettanto non si può certo dire per *Congedo del viaggiatore cerimonioso* di Caproni, la cui imitazione non produrrebbe che

²⁶ Wollheim [1978], p.30, nota 4.

²⁷ Wollheim [1980d], p.177.

²⁸ Thomasson [2004], p.82.

²⁹ Si segue l'attenta ricostruzione di McFee [2010].

³⁰ Goodman [1968], p.122.

³¹ Un criterio che però Goodman ([1978], p.49) rinnega come decisivo: «while the distinction between autographic and allographic arts is generally allied with the distinction between arts where there may and

un'altra copia del poemetto (mettendo tra parentesi casi particolarissimi – e più difficilmente trattabili – come la poesia concreta e la poesia visiva).

Se l'opera di un pittore è terminata quando il quadro è finito, per la musica «the composer's work is done when he has written the score»³²: certamente l'opera d'arte musicale non coincide con la presentazione dello spartito, dal momento che è ancora necessario sentire la musica per sentire l'opera, tuttavia quell'opera è conclusa una volta che lo spartito è concluso. Per le opere d'arte allografiche quindi non è necessario rivolgersi alla storia di produzione e alla mano dell'artista per identificarle, in fondo l'opera è fatta una volta che lo spartito è scritto – anche se non è stato suonato o se nessuno l'ha sentito. Come nota McFee è lo stesso Goodman [1978] a confermare che questo è il punto decisivo: «while availability of a notation is usually what establishes an art as allographic, mere availability of a notation is neither a necessary nor a sufficient condition. What *is necessary* is that identification of the or an instance of a work be independent of the history of production».³³

Questa è la strada scelta da Goodman per risolvere un problema che anche Wollheim tratta all'inizio di *A&O* (§§6-8), laddove testa la tenibilità dell'«ipotesi dell'oggetto fisico» di fronte alle arti multiple: pensare che l'*Ulisse* di Joyce o il *Cavaliere della Rosa* di Strauss siano oggetti materiali non sembra ad una prima occhiata molto promettente. Infatti se l'oggetto fisico con cui identificare l'*Ulisse* è la copia della nostra libreria o la rappresentazione del *Cavaliere della Rosa* a cui assisteremo stasera (oggetto, peraltro, in senso lato):

it would follow that if I lost my copy of *Ulysses*, *Ulysses* would become a lost work. Again, it would follow that if the critics disliked tonight's performance of *Rosenkavalier*, then they dislike *Rosenkavalier*. Clearly neither of these inferences is acceptable.³⁴

A poco serve pensare che gli oggetti fisici rilevanti siano il manoscritto dell'*Ulisse* o lo spartito originale del *Cavaliere della Rosa*: infatti, il critico che ammira l'opera di Joyce non ne deve perciò stesso ammirare il manoscritto, e sebbene esista indubitabilmente una «intimate connexion» tra manoscritto e romanzo, non segue necessariamente che la

those where there may not be forgeries, the autographic-allographic distinction is not so *defined* and could obtain in a world of inventive angels free of imitative instincts or ill intent».

³² Goodman [1968], p.114.

³³ Goodman [1978], p.49. Cfr. McFee [2010], p.6.

³⁴ *A&O*, §6,p.5.

perdita del manoscritto implichi la perdita del romanzo³⁵. Per il *Cavaliere* di Strauss le cose sono ancor più complicate, infatti identificare l'opera con lo spartito originale non sembra percorribile dal momento che un'opera può essere ascoltata mentre un manoscritto no. Né sembra promettente identificare romanzi e opere musicali con la classe di tutte le copie del romanzo e con la classe di tutte le rappresentazioni, che sarebbe un modo per tenere fede allo spirito, ma non alla lettera (le classi non sono a loro volta oggetti materiali), dell'«ipotesi dell'oggetto fisico», ossia la tesi che Wollheim sta raffinando. Infatti, sebbene si sia soliti pensare ad uno scrittore come a chi sta scrivendo un romanzo e a un compositore come a chi sta completando un'opera, «both these ideas imply some moment in time at which the work is complete»³⁶. Se l'*Ulisse* è, come accade, continuamente ristampato e il *Cavaliere della Rosa* continuamente messo in scena, nuovi membri si aggiungerebbero alla classe portando all'implausibile conseguenza che l'opera in esame non sarebbe ancora conclusa e all'idea ancor più paradossale che l'*Ulisse* non fu scritto da Joyce e *Der Rosenkavalier* da Strauss. Seguendo un'intuizione critica di Galbusera [2013] è lecito leggere l'influenza di Strawson [1959] nella generale impostazione di questa linea argomentativa. Infatti, in *Individuals*, Strawson afferma che gli oggetti sono dei particolari caratterizzati dal fatto di essere estesi nello spazio e duraturi nel tempo, accessibili all'osservazione e perciò identificabili (e reidentificabili). Strawson inoltre sottolinea come gli oggetti si distinguano anche dagli eventi, particolari estesi nello spazio e nel tempo, identificabili (e reidentificabili) a partire proprio dagli oggetti che vi partecipano. Anzi, sottolinea la differenza tra queste due categorie ontologiche, rilevandone l'asimmetria³⁷. Sebbene l'asserzione “*x* è un tavolo” implichi logicamente “*c* è un evento che è la fabbricazione di *x*”, quest'ultima asserzione sembra passibile di parafrasi in questo modo: “*x* è stato fabbricato”, ovvero una parafrasi che permette l'ammissione dei tavoli nel discorso senza comportare la corrispondente ammissione dell'evento delle loro fabbricazioni. «I primi non dipendono concettualmente (e quindi per Strawson nemmeno ontologicamente) dai secondi», commenta a proposito Varzi [2002] e continua sottolineando che “*x* è una fabbricazione” implica logicamente

³⁵ Non esistono, per citare un caso eclatante, autografi di Dante. Che *Love's Labour Won* di Shakespeare o *Roberto Guiscardo* di Kleist siano opere perdute perché perduti sono i loro manoscritti spiega solo che si danno casi del genere, ma non costituisce un vero controargomento. Cfr. *A&O*, §7, p.7.

³⁶ *A&O*, §8, p.8.

³⁷ Varzi ([2002], p.171) a cui ci si sta qui attenendo parla a tal proposito del «contributo principale di Strawson [...] di aver per primo cercato di chiarire quest'ultima differenza, evidenziando il nesso di dipendenza asimmetrica che sembra sussistere tra le due categorie ontologiche». Si seguirà Varzi anche nell'esempio (il tavolo) in luogo degli animali di cui parla Strawson ([1959], p.51-2) poiché, in quanto artefatto, sembra calarsi meglio nel contesto in esame.

l'asserzione "c'è un oggetto di cui x è la fabbricazione", che «non sembra ammettere parafrasi di sorta»³⁸.

È questa asimmetria irriducibile tra oggetto materiale (fabbricato) e l'evento (di fabbricazione) da cui scaturisce che Wollheim mette a frutto per bloccare la difficoltà, implicita nell'opzione goodmaniana, secondo la quale un'opera musicale è «the class of performances compliant with a character»³⁹ (laddove per "character" si intende ciò che in quel sistema notazionale, per esempio lo spartito musicale, specifica «the essential properties a performance must have to belong to the work»⁴⁰). Come visto guardare alle "arti multiple" secondo il paradigma classe/membri sembra condurre all'inevitabile conclusione che l'*Amleto* non sarebbe mai concluso⁴¹, e sono proprio queste considerazioni che si appellano alla "teoria dell'oggetto" di Strawson a spingere Wollheim ad articolare la sua proposta in termini di *type/token*. Sia Wollheim, che ha formalizzato la diversità tra arti multiple e singolari sostenendo la covarianza dei criteri di identità ai relativi principi di individuazione, sia Goodman, che ha sviluppato la differenza *autographic/allographic*, concordano nel ritenere che le rispettive suddivisioni si applicano a domini diversi: sia i dipinti che le sculture a cera persa sono autografiche, sebbene il principio di individuazione del primo individui *un* oggetto fisico e quello del secondo spazi su più oggetti; invece anche se il principio di individuazione sia per le arti grafiche (come l'incisione) che per la musica spazi su più oggetti, le prime sono autografiche e la seconda allografica⁴².

Tuttavia, sono, a detta di Wollheim, solamente «nominalistic scruples» che portano Goodman ad elaborare la distinzione autografico/allografico, una ripartizione che «somewhat masks the issue»⁴³: infatti l'appello alla storia di produzione di un'opera – il criterio dirimente – avviene allorquando l'arte è tale che l'entità che "incarna" l'opera risulta in un oggetto materiale, sia per arti multiple che per quelle singolari. Nel caso delle arti multiple, l'etichettatura di "autografica" si dà quando la storia di

³⁸ Varzi [2002], pp.171-2.

³⁹ Goodman [1968], p.210.

⁴⁰ *Ivi*, p.212. In realtà Wollheim ([1978], p.48 nota 22) arriva a sostenere che a ben vedere nemmeno questa è un'opzione aperta a Goodman: «it might be argued that Goodman is just not able, given his nominalism, to make the distinction that I ascribe to him. For to him a piece of music, say, just is "the class of performances compliant with a character" (*Languages of Art*, p.210). But, once again, this is inconclusive: because it says nothing about how the properties of the work are related to the properties of the performances: which, of course, is the relevant issue».

⁴¹ Nemmeno il modello universale/istanze (una soluzione comunque preclusa al nominalista Goodman) è per Wollheim (*A&O*, §§35-7) adatto a spiegare il caso delle arti multiple poiché le proprietà possedute dalle istanze non migrano all'universale, e l'opera, paradossalmente, si troverebbe deprivata di quelle proprietà che rendono esteticamente interessante l'esempio particolare. Cfr. D'Angelo [2011], p.153.

⁴² Wollheim [1978], p.32; Goodman [1978], p.49.

⁴³ Wollheim [1978], pp.32-3.

produzione di quegli oggetti *materiali* che sono il risultato di una certa opera d'arte è rilevante per la loro identità:

thus: Painting is an autographic art because the history of production of a given painting is relevant to its identity: but the graphic arts are an autographic art because the history of production of a given sheet [nel caso dell'incisione] is relevant to its identity; and music is an allographic art because the history of production of a given performance is not relevant to its identity.⁴⁴

Volgarizzando l'accusa wollheimiana rivolta a Goodman si potrebbe semplificare la materia in questo modo: laddove è possibile rinvenire un oggetto materiale qualsivoglia (sia un dipinto, un'incisione, una scultura a fusione) allora si è di fronte ad un'arte autografica, mentre se il prodotto finale ha uno statuto ontologico meno inequivoco (per quello musicale Goodman usa l'aggettivo «ephemeral»⁴⁵) il rinvio all'uguaglianza di compitazione nello schema notazionale diviene necessario e si è di fronte ad un'arte allografica. Nel primo caso conoscere la storia di produzione dell'oggetto (il suo contesto, i materiali, la metodologia di creazione) è fondamentale per la sua identità – e per essere certi di trovarsi davanti all'opera vera e propria e non a una copia o a un falso –; nel secondo, che il *Congedo* di Caproni sia stampato nella prima edizione Garzanti (1965), in una delle tante raccolte di poeti italiani del Novecento o letta sullo schermo di un computer è del tutto irrilevante per la sua identità, ed è in questo senso che Goodman ritiene che nelle arti allografiche sia sempre possibile dissociare le proprietà essenziali di un'opera da quelle inessenziali. Anche la circospezione con cui Goodman caratterizza l'architettura, che è più naturale identificare con un edificio che con un progetto – al contrario di un'opera musicale in cui si pensa più naturalmente allo spartito invece che all'esecuzione –, e che la rende un caso misto tra allografia e autografia sembra corroborare la lettura di Wollheim⁴⁶.

Il rifiuto di questa proposta ontologica passa da una tesi di fondo, irrinunciabile per l'intenzionalismo wollheimiano: «in all the arts the history of a work of art's production is relevant to its identity». Questo vale per *Bacco e Arianna* di Tiziano così

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Goodman [1968], p.220.

⁴⁶ Per l'architettura si veda Goodman [1968], pp.218-21. L'architettura è un problema aperto anche per l'ontologia dualista che contrappone particolari vs. opere *type/token*: Wollheim [1980c], che rimaneggia come detto la prima parte del saggio ora in esame, ne sottolinea l'ambiguità (pp.175-6) nel corroborare la tesi fondamentale di [1978]: la stretta dipendenza dalla “teoria dell'artista” e dall'intenzione che da lì si può ricavare, ovvero, come si vedrà a breve, è l'intenzione dell'artista (architetto) a stabilire se l'edificio è un individuo o un token di un type.

come per l'*Amleto* di Shakespeare: «if Shakespeare did indeed write *Hamlet* in 1600, then necessarily *Hamlet* was written by Shakespeare and in 1600»⁴⁷. È proprio in questo contesto che Wollheim discute quel (contro)esempio prima che questo facesse presa nell'immaginazione collettiva dell'estetica filosofica di area analitica. Si tratta del noto "caso" raccontato da Borges [1984], *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, in cui l'autore argentino immagina di scrivere una recensione all'opera completa di un autore sconosciuto (e inesistente), Pierre Menard appunto. Nell'archivio di Menard compare l'ambizioso progetto di comporre *il Chisciotte*: non una sua mera riproduzione meccanica, ma almeno qualche pagina che coincidesse – parola per parola – a quelle di Cervantes. Per farlo Menard pensa di *diventare* Cervantes, per giungere così al *Chisciotte*, invece che semplicemente impraticarsi con lo spagnolo dell'epoca, riscoprire il cattolicesimo, guerreggiare contro i mori e tutti gli altri suggerimenti che la celebrata fantasia borgesiana concede al suo autore fittizio. Il risultato, che è importante riportare per sottolineare la primaria intenzione filosofica dell'*autore* Borges, è il seguente:

Il raffronto tra la pagina di Cervantes e quella di Menard è senz'altro rivelatore. Il primo, per esempio, scrisse (*Don Chisciotte*, parte I, capitolo IX):

... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire.

Scritta nel secolo XVIII, scritta dall'«*ingenio lego*» Cervantes, quest'enunciazione è un mero elogio retorico della storia. Menard, per contro, scrive:

... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire.

La storia, *madre* della verità; l'idea è meravigliosa. Menard, contemporaneo di William James, non vede nella storia l'indagine della realtà, ma la sua origine. La verità storica, per lui, non è ciò che avvenne, ma ciò che noi giudichiamo che avvenne. Le clausole finali – *esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire* – sono sfacciatamente pragmatiche.⁴⁸

⁴⁷ Wollheim [1978], p.33. Cfr. Wollheim ([1980c], p.169) in cui si aggiungono altri esempi di necessità a posteriori. Wiggins ([1978], p.62 e *ibidem* nota 7) commentando l'articolo rileva come in questo passaggio la strategia wollheimiana sfrutti le considerazioni di Kripke [1971] e si dichiara dubbioso a riguardo: «it still seems one can envisage of *Bacchus and Ariadne's* not being painted by Titian without in any way jeopardizing one's *de re* conceiving relation to that very painting». Per un quadro dettagliato sulla distinzione *de dicto/de re* e per la semantica di Kripke si rinvia a Picardi [1992], capp.V-VI.

⁴⁸ Borges [1984], pp.656-7. La prima edizione è in *Finzioni* del 1944; il primo uso filosofico è di uno studente di Wollheim che lo cita nella sua prima recensione a *Languages of Art*, Anthony Savile [1971].

L'esperimento iperbolico di Borges lo spinge ad affermare che «il testo di Cervantes e quello di Menard sono verbalmente identici, ma il secondo è quasi infinitamente più ricco. (Più ambiguo, diranno i suoi detrattori; ma l'ambiguità è una ricchezza)»⁴⁹. Due testi letterari, quindi, due opere allografiche, *indistinguibili*, la cui identità (e significato e valore) sembra essere consegnata interamente alle relative storie di produzione e autorialità, questo in definitiva sembra il punto posto dallo scrittore argentino. Se le troppe clausole e l'aria di paradosso che circola nel tentativo di (ri)scrivere un'opera lunga e complessa come il *Chisciotte*, è possibile recuperare una certa plausibilità con un esempio in tutto simile. Si pensi allora ad un breve componimento lirico seicentesco, di soli quattro versi, tratto da quel nucleo del vocabolario inglese rimasto sostanzialmente inalterato fino ad oggi, e si supponga che nei primi anni del secolo scorso, un poeta alla ricerca di una peculiare freschezza di timbro attinga a quella stessa parte del vocabolario e scriva gli stessi versi totalmente all'oscuro del suo predecessore: non si avrebbero così due poesie distinte, una elisabettiana e l'altra georgiana, ortograficamente indistinguibili ognuna scritta dal proprio autore con il proprio metodo? E – intima Wollheim – se la risposta è sì, ciò che distingue le due liriche non può che essere le loro differenti storie di produzione.

Se, tuttavia, si vuole tenere fede al dettato goodmaniano e affermare che la poesia è una sola, due sono le possibili interpretazioni in cui l'esempio può essere compreso. In un caso si può affermare che il poeta georgiano semplicemente ha riscritto quanto composto dal poeta elisabettiano e sussumere il secondo caso sotto il primo. Ma in questo modo si ammette implicitamente che almeno nel primo caso la storia di produzione è rilevante per l'identità del componimento (elisabettiano), poiché, esclusa la volontà di plagio e tenendo fede alla sincerità di ispirazione del poeta georgiano, si guarda alla poesia elisabettiana come a quella originale perché venuta prima. Altrimenti si può sostenere che le due poesie semplicemente si “fondono” in una, che i due poeti hanno scritto la medesima opera e rifiutare di avanzare l'inevitabile quesito: di chi è questa poesia? Tuttavia, assumere questo atteggiamento, per Wollheim, non significa solamente che per queste arti particolari (allografiche) la storia di produzione è irrilevante, ma che per l'arte in genere lo è. Non dar corso alla domanda “chi ha fatto questo?” di fronte ad un'opera (singolare o multipla) accantona il fatto cruciale

Che si tratti di un esempio molto dibattuto in estetica analitica è testimoniato dal fatto che se ne sono occupati anche Walton, Levinson, Tilghman, Currie, Davies, Lamarque e altri, nonché Danto che fa a proposito degli indiscernibili una riflessione centrale per la propria estetica (di cui si veda *infra*, Parte II, cap.3, par.3). Si rimanda a Livingston [2013], 2.2.1 per approfondimenti e per la bibliografia relativa.

⁴⁹ Borges [1984], p.656.

dell'intenzionalità dell'autore, tratta il lavoro dell'artista alla stregua di un elemento del mondo naturale. Una conseguenza, come visto in precedenza, molto implausibile in sé e del tutto inaccettabile per Wollheim, che chiosa: «works of art, on this view, are discovered, not made – a thought that once haunted John Stuart Mill»⁵⁰.

Goodman, nella sua replica, insiste sul fatto che benché la determinazione dell'autore, del corpus e del periodo a cui l'opera appartiene siano tutti aspetti della storia di produzione di un'opera d'arte, allografica quanto autografica, «what distinguishes an allographic work is that identification of an object or event as an instance of the work depends not at all upon how or when or by whom that object or event was produced». E venendo proprio al caso della poesia scrive immediatamente dopo: «an inscription of a poem, for example, however produced, need only be correctly spelled; and two inscriptions of the same poem need only be spelled alike». Al trattamento del controesempio degli indiscernibili Goodman dedica solamente poche righe riferendosi al *Pierre Menard*: «to deny that I have read *Don Quixote* if my copy, though correctly spelled in all details, happens to have been accidentally produced by a mad printer in 1500, or by a mad computer in 1976, seems to me utterly untenable»⁵¹. Tuttavia, come nota McFee⁵², questa soluzione è insoddisfacente, dando per scontata la risposta alla domanda più importante, ossia che la copia di Goodman fosse un'istanza genuina del *Chisciotte* di fronte ad alternative del tutto inverosimili (stampatore folle o computer in tilt che sia). Infatti, se l'origine del testo fosse un computer impazzito non si sarebbe certo tentati di affermare che ci si trova davanti ad un'*altra e differente* opera d'arte, all'opposto, si direbbe che il prodotto uscito dalla stampante non sarebbe un'opera *tout court*: sarebbe solamente un testo ortograficamente indistinguibile dal capolavoro di Cervantes. Riferirsi ad uno stampatore folle o ad un computer in tilt sembra precisamente equiparare il caso in esame con un evento naturale, ossia con il prodotto di forze causali, del tutto svuotato della problematicità definita dalle *intenzioni artistiche* (genuine) di Menard e del poeta georgiano. Lo stampatore cinquecentesco non intendeva in nessun senso scrivere un romanzo, così come le crepe sul muro che assomigliano ad una stanza di Ariosto, per quanto simili, non sono parte dell'*Orlando Furioso*. Goodman, quindi, non risponde veramente alla questione: il suo rifiuto rimane caratteristico della sua posizione, anche in seguito [1988], infatti affermerà che «the two

⁵⁰ Wollheim [1978], p.35. Cfr. Wollheim [1980c], p.171: «poems would not have a history of production: they would be more found than made».

⁵¹ Per le ultime citazioni si veda Goodman [1978], p.50.

⁵² McFee [2010], pp.9-10.

supposed works are actually one. [...] What Menard wrote is simply another inscription of the text»⁵³.

È proprio su questo terreno (delle arti allografiche) che Wollheim intende testare la forza delle intuizioni preteoretiche in materia (e mettere sotto pressione il quadro antintenzionalista goodmaniano), dal momento che per quanto riguarda le arti autografiche entrambi sono d'accordo sull'importanza della «history of production». Wollheim si rivolge quindi a discutere il romanzo, un esempio la cui identificazione è del tutto indipendente dalla storia di produzione, quindi dalla «determination of autorship, opus, period»⁵⁴ che la costituisce. Due linee di pensiero sono qui possibili. Per la prima,

what the novelist produces is *his own*. He has made it; he is responsible for it; if it expresses anything, it expresses him; it can be properly understood and appreciated only in the light of his having made it.⁵⁵

Un momento di riflessione porta però a interpretare e a riconsiderare queste idee alla luce di un *second thought*:

for evidently no novelist thinks that a word is his, that a phrase is his, that a sentence is his, that a paragraph is his. All these, he must surely recognize, belong to the language. What he thinks is his is the novel, and this must show that for the novelist “the novel” is not what might be called a “macro-grammatical” concept, even though the novelist’s novel is and must be constituted of grammatical entities.⁵⁶

Due quindi sono le componenti che Wollheim illumina per lo scrittore nel lavorare al proprio romanzo: «the thought that what he made is *his* and the thought that what he made is *a novel*»⁵⁷. Un artista allografico, come un romanziere, è responsabile del suo lavoro nel duplice senso che ne è il creatore – che lo ha portato ad esistenza – e che è responsabile di ogni stroncatura o apprezzamento che ne derivasse. Non delle singole parole, delle frasi o del paragrafo è responsabile, ma del suo romanzo come appartenente al genere letterario “romanzo”, del proprio uso del medium letterario “romanzo”: o meglio risponde delle parole, frasi, paragrafi in quanto queste si trovano nel proprio romanzo, che è precisamente ciò per cui è responsabile. Ma se l'autore è

⁵³ Goodman, Elgin [1988], p.62-3. Cfr. McFee [2010], p.10.

⁵⁴ Goodman [1978], p.50.

⁵⁵ Wollheim [1978], p.37.

⁵⁶ Wollheim [1978], p.37.

responsabile per il *romanzo*, dal momento che non può esserlo per nulla di diverso, allora questo non può essere identificato con nient'altro: né con qualche concetto “macro-grammaticale” che si nasconderebbe dietro il termine-ombrello “romanzo” né, in particolare, come vorrebbe Goodman, con le singole parole. La conclusione che Wollheim ne trae è che è possibile «disidentifying the particular novel that he has written down from any other particular novel that has a different history of production, even if by some grotesque chance the two exhibited sameness of spelling»⁵⁸. Identificare il romanzo di uno scrittore semplicemente attraverso una collazione di parole trascura il fatto cruciale che si tratta del *suo romanzo*, ed un testo di altro autore in tutto uguale, non potrebbe essere identificato con il primo poiché non sarebbe comunque il *suo romanzo*.

1. Normatività del concetto di “arte” e “teoria dell’artista”

Il punto in elaborazione è ben più ampio di un’obiezione a Goodman e riguarda invece l’adeguatezza (e i canoni di adeguatezza) di una teoria estetica degna di questo nome, e la risposta di Wollheim – solo parziale e programmatica – è che una condizione necessaria di una teoria estetica sia ricostruire, *laddova sia appropriato*, ciò che egli chiama “teoria dell’artista”:

it seems to me a very reasonable assumption to make that within any given art an artist in constructing a work of art will work under the influence of a theory of art, and, more specifically, a theory of that art. The theory will, of course, in all cases be fragmentary and, in the vast majority of cases, implicit. Such a theory I shall call “an artist’s theory”.⁵⁹

Wollheim lamenta che quanto tale “teoria dell’artista” debba dipendere da fattori storici e sociologici è argomento di un dibattito che non è per nulla presente nell’estetica analitica, ma che se c’è una cosa che ci si può aspettare da un simile costruito teorico è che abbia delle conseguenze sia a livello della produzione che dell’interpretazione dell’opera, «that is, that it should, in the first instance, control the artist’s output and then, derivately, allow us to explain or (better) understand that output»⁶⁰. Sicuramente è lecito aspettarsi che la “teoria dell’artista” contenga una specificazione criteriale (“*a criterial specification*”) che governi l’identità di un’opera

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*. Cfr. McFee [2010], p.12.

⁵⁹ Wollheim [1978], p.36.

per la determinata arte di quell'artista, ossia che «across all the arts the theory under which an artist characteristically works contains a criterial specification *in which reference is made to the history of production*»⁶¹. Tuttavia, se la disponibilità di una “teoria dell'artista” consente di poter valutare la teoria estetica di quell'arte, la frammentarietà della prima non sempre consentirà di giudicare l'adeguatezza della seconda, ed è per questo che quella clausola contestuale («*where appropriate*») viene introdotta – sebbene sia scontato («*intuitively obvious*») è la formulazione wollheimiana esatta) che perlomeno la specificazione criteriale per quell'arte sia presente nella “teoria dell'artista”. Inoltre, in base al medesimo principio, si può valutare l'adeguatezza non solo della teoria estetica *descrittiva*, ma anche di una teoria *prescrittiva* per quell'arte: infatti, di fronte ad un'estetica prescrittiva, ci si potrebbe chiedere di quali e quanti vantaggi una “teoria dell'artista” potrebbe giovare una volta incorporate le relative prescrizioni. Il punto che vuole sottolineare Wollheim è che l'ammissione dell'“artist's theory” non solo è uno strumento per dare un giudizio sui canoni di adeguatezza dell'estetica, ma che questo principio permette di mettere in discussione la rigidità della distinzione tra descrittivo e prescrittivo, perlomeno sul terreno di ciò che egli chiama *specificazione criteriale*. La tesi forte che sta sostenendo è in altre parole che i criteri di identità di un'opera non sono né arbitrari né derivabili unicamente dall'osservazione, ma sono vincolati dalla specificazione criteriale della “teoria dell'artista”.

Per dimostrare che tale “teoria dell'artista” svolge effettivamente un ruolo sugli aspetti prettamente *estetici* del concepire e creare di un artista, Wollheim si occupa di un esempio offertogli dall'estetica (prescrittiva) di un pittore suo contemporaneo, Victor Vasarely (1906-1997). Vasarely, fondatore dell'Op Art, è stato tra chi ha dichiarato concluso il momento dell'opera singolare, preannunciando un futuro di dipinti multipli – quindi, usando la terminologia con cui ci si è familiarizzati – progettando un mutamento dei criteri di individuazione (e quindi di identità) per la pittura, da *particolare a type*. Una delle premesse di una simile proposta riguarda la possibilità di avvalersi dell'avanzamento tecnologico (un progresso che superi di gran lunga la moderna litografia) per riprodurre minuziosamente il dipinto “originale” in una serie in modo da guardare all'insieme di questi oggetti come a *tokens* di un *type*. Tuttavia, l'opzione di Vasarely è praticabile anche in assenza della tecnologia: si potrebbe scegliere di guardare a tutti gli oggetti di mano dell'artista che rappresentano la medesima composizione come a *occorenze* dello stesso *tipo*. Wollheim insiste che né

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Wollheim [1978], p.37.

l'alternativa tecnologica né quella pre-tecnologica non sono molto più che mere astrazioni – che infatti non hanno (o quasi) esempi concreti – poiché non si riuscirebbe ad assimilare i requisiti richiesti da entrambe con quanto è lecito aspettarsi da una “teoria dell’artista”. Come potrebbe un artista, si chiede, integrare l’esigenza di lavorare in attenzione costante ed esclusiva per differenze minute nel caso tecnologico o trascurare differenze macroscopiche nel caso pre-tecnologico e assolvere ad altri compiti che certo lo coinvolgono – e che non si può credibilmente pensare che non rientrino nella sua “teoria” – quali l’espressività, la rappresentazione o l’organizzazione del dipinto a cui, almeno in parte, vorrà tenere fede?

Ma, e questo è il punto, la realizzazione della proposta di Vasarely coinvolgerebbe il modo in cui un artista si pone al lavoro, coinvolgendo così i criteri di identità dell’opera a cui si dedica in senso *estetico*: il suo modo di operare con il medium, in altre parole, cambierebbe, trattando, per esempio, come nulle le diversità estetiche dei *tokens* prodotti. Come detto Wollheim guarda al progetto di Vasarely come a nient’altro che a un’ipotesi remota, che può avere cittadinanza estetica solamente in via ipotetica – ed è questo il motivo per cui la discute – poiché fa parte di una “teoria dell’artista”. Infatti, trattare come esteticamente nulle differenze tra prodotti artistici che – *ex hypothesi*, nel caso tecnologico – saranno a malapena distinguibili significherebbe per un artista fissare una soglia (o lasciarla imporre dal mezzo di riproduzione) tra ciò che è discriminabile come differente e ciò che non lo è tra le varie occorrenze. Ma questo sembra trascurare una procedura artistica consolidata, ossia che:

within any art and supremely within those where the work of art is singular, there will always be artists – and *artists whom we tend to think of as those most dedicated to their art* – who choose to work as close as they can to the least discriminable difference that the medium of their art permits.⁶²

Un’affermazione come la precedente non fa che sottolineare che l’ingaggio con il medium ha conseguenze fondamentali per la creatività e per l’espressività di un artista, che cerca in tutti i modi di approfittare di qualunque caratteristica (materiale o convenzionale) per sfruttare a pieno, approfondire, rinnovare il medium nel quale opera. Inoltre, non vi è ragione di principio per credere che la soglia di discriminabilità per le sottili differenze non si dovrebbe abbassare, come accaduto per le altre arti, non appena la “pittura-multipla” prendesse piede e si formasse quindi un “mondo dell’arte” capace

⁶² Wollheim [1978], p.40. Corsivo aggiunto.

di cogliere e di discutere di simili cose. Ma tutto ciò sembra impedito dalla congettura di Vasarely, la cui specificazione criteriiale impone invece di ignorare qualsiasi divario tra gli oggetti prodotti alla luce di un limite imposto meccanicamente, un limite che a detta del filosofo inglese «could be penetrated or passed through by a working artist»⁶³. Infine, accettare di concentrare la propria attenzione solamente sul risultato finale di ciò che si sta dipingendo significa, per un artista, rimuovere il processo che lo ha condotto a quel risultato, che può essere descritto come la sommatoria degli stati (anche non più visibili) che l'opera ha attraversato per arrivare all'aspetto finale. Tuttavia, la consapevolezza dello stato di avanzamento del lavoro, degli stati sepolti sotto quello ora visibile, può influire sia sul prodotto che sul processo cambiando, *estheticamente*, l'esito finale⁶⁴. Ma tutto ciò che, seguendo l'idea di "pittura-multipla" di Vasarely, un artista dovrebbe avere a cuore altro non è che il mero sembiante conclusivo dei suoi pezzi. Il punto di arrivo della trattazione di questo complicato esempio è che:

criteria of identity [...] have aesthetic states of affairs as their consequences, and indeed it has been my suggestion that theses that relate directly and specifically to criteria of identity might be assessed by examining such consequences.⁶⁵

Se mutamenti nei criteri di identità delle opere d'arte possono avere un'influenza sul modo in cui l'artista concepisce ciò che fa e, conseguentemente, sono esteticamente rilevanti, ciò implica che i *presenti* criteri di identità delle opere *svolgono* un simile ruolo e *sono* esteticamente significativi.

La riscrittura del saggio [1980c] inclusa nella seconda edizione di *Art and its Objects* è davvero più stringata nel trattare il ruolo regolativo offerto dalla "teoria dell'artista", tanto da spingere McFee a parlare di un vero e proprio «Wollheim's "lost"

⁶³ Wollheim [1978], p.41.

⁶⁴ È lo stesso Wollheim ([1978], p.41), a confermare del proprio eclettismo, a chiamare in causa il concetto benjaminiano di "aura" a proposito: «In his interesting though greatly over-rated essay, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", Walter Benjamin uses the term "aura" to refer to all those general features of a work of art, made much of in traditional times, and which wither in contemporary conditions when every effort is made to assimilate the original object or image to its likeness or reproduction. Included in the aura of a work of art is the fact that it possesses an inside: first for the artist, then, derivatively, for the spectator». Wollheim ([1980c], p.175) chiarisce ulteriormente la sua riserva iniziale: «Benjamin's thesis could have been argued for more powerfully if he had attended to some of the issues that this essay discusses. Benjamin does not disclose whether he takes his point to apply both sides of the individual-type distinction, and it would have been better if he had distinguished between those cases where it is the spectator who assimilates the work of art to its reproduction - a typical phenomenon, it might be thought, of degraded mass society - and the cases where the assimilation is effected by the artist and which may presage, for better or for worse, a change in manner of production of real aesthetic moment».

⁶⁵ Wollheim [1978], p.42.

argument»⁶⁶. In questo contesto essa prende avvio glossando un'affermazione del testo principale: «there were many occasions on which Verdi knew that he was going to compose an opera».⁶⁷ Tale conoscenza, viene specificato, non è da intendersi come una semplice predizione (o descrizione osservativa), ma come un concetto regolativo per ciò che Verdi scrisse e che, facendo parte della sua “teoria”, ne controllò la creatività:

this point may be generalized, so that we may think of the artist's theory under which each artist works as containing a concept of the kind of work of art he is engaged in producing, and this concept will necessarily include reference to the category to which this work belongs or (the same thing) the criteria of identity that hold for it.⁶⁸

Questa riformulazione, rispetto a quella del [1978], sembra più esplicita nel ricondurre la “teoria dell'artista” al *tipo* di opera d'arte (alla categoria a cui appartiene) che l'artista ha in mente di produrre. Non si tratta più solamente di porre in rilievo, come nell'articolo del 1978, il valore di ciò che tradizionalmente si è chiamato “poetica”, che può rivelarsi fuorviante o, come adombrato, perfino esteticamente inefficace: di certo, la poetica o la teoria di un artista contiene *almeno* una specificazione criteriale di quale opera si sta compiendo, una specificazione che *ha* degli effetti estetici e che qui assume un valore più marcatamente mediatico, perlomeno nella misura in cui decide se intendere quell'opera come un individuo o un'istanza di un multiplo. Infatti, una simile specificazione criteriale non può che prendere forma dalla consapevolezza dei media dell'arte, anche quando l'artista voglia violare (*dismantling*) o azzerare (*destruction work*) le possibilità offertegli dal medium: anche un'arte che si vuole non-mediatica o intermediatica viene coltivata e sviluppata in un ambiente di consapevolezza mediatica.

Forse⁶⁹ la presentazione più perentoria e decisa della “teoria dell'artista” è dovuta all'influenza delle riflessioni di Wiggins nel suo lungo intervento al simposio,

⁶⁶ McFee [2010], p.11: l'“argomento perduto” è quello discusso della responsabilità dello scrittore per il proprio romanzo (in linea teorica *diverso* anche se ortograficamente *indistinguibile* da un altro). McFee, in precedenza (cfr. p.5), congettura che l'esclusione di alcune parti del paper del 1978 sia dovuta all'eccessiva pertinenza con l'opera di Goodman, che non poteva interessare così da vicino un lavoro di *general aesthetics* come *A&O*. Non sembra però molto convincente, dal momento che sia il primo dei saggi supplementari [1980b] che il terzo [1980d] li inclusi affrontano (e criticano) in dettaglio le ragioni della teoria istituzionale e quelle che con un termine ombrello si potrebbero definire dell'“oggetto estetico”. Quindi, perché non Goodman? Forse Wollheim riteneva che discutere il caso dei poeti, presente anche in [1980c], condessasse in sé anche il nocciolo dell'“argomento perduto”. Tuttavia, non si può che concordare con McFee quando dice che «in the absence of evidence» la questione non è altro che «idle speculation» (p.5).

⁶⁷ Cfr. *A&O*, §22, p.39.

⁶⁸ Wollheim [1980c], p.171.

⁶⁹ Nella brevissima prefazione alla seconda edizione di *A&O* interamente spesa in ringraziamenti, Wollheim esprime riconoscenza nei confronti di Goodman e Wiggins per i loro interventi alla conferenza, «from whose comments I learnt» (p.ix).

che molto aiutano nel cogliere alcuni elementi lasciati inespressi nel tessuto argomentativo wollheimiano. Wiggins [1978], preliminarmente, accoglie l'impostazione mentalista della materia data dal collega in valida alternativa ad un atteggiamento che altrimenti gli appare «crass-behaviourist». La prima parte del suo intervento è dedicata ad esporre le ragioni per cui

in the realm of the mental *we* have to theorize, and theorize in a spirit which is unbehaviouristic, and may push us well beyond practice in the sense in which Goodman counselled us to focus on practice, in order to make sense of practice.⁷⁰

Wiggins prende le mosse da considerazioni tanto generali perché vuole rispondere ad un'obiezione altrettanto generale sollevata da Goodman nella sua replica alla conferenza, in cui afferma di essere «as suspicious of talk about an artist's theory as I am of talk about a speaker's grammatical theory». Sebbene Goodman possa accettare che sia alcuni parlanti di una lingua che alcuni artisti abbiano effettivamente tali teorie e che queste possano avere «some recognizable and noninhibiting effect» su ciò che gli agenti producono, egli pensa però che siano davvero in pochi a possedere tali teorie esplicitamente, «and what it would mean to say they have the theories implicitly puzzles me as much as what it would mean to say the planets have the laws of motion implicitly». Di qualunque teoria Wollheim stia parlando, l'impressione di Goodman è che «the theory is supplied by a theorist other than the artist, the speaker, or the planets»⁷¹. Ancora più difficile da credere è l'idea che una simile teoria possa avere un ruolo nelle arti non-verbali, dal momento che, dopotutto, una teoria consiste di enunciazioni verbali. A meno che Wollheim non voglia sussumere le arti non-verbali (la pittura o la danza) al linguaggio, che cosa si può sensatamente intendere con “teoria” in questi sistemi simbolici?

Wiggins si oppone all'intero ragionamento, e, per quanto trito («hackneyed»), accetta il paragone tra le pratiche del parlante di una lingua e quelle dell'artista, rifiutandosi di concentrare l'intera attenzione scientifica unicamente sull'attività manifesta degli artisti, poiché un simile programma di ricerca andrebbe incontro al medesimo esito (a suo dire fallimentare) dei linguisti di restringere il campo di studi esclusivamente alla struttura manifesta dei proferimenti dei parlanti. Infatti, «it proved impossible to find a satisfying theory which postulated nothing at all lying hidden below the surface of perceived utterances»⁷². L'unico modo di dar senso alla pratica è servirsi

⁷⁰ Wiggins [1978], p.55.

⁷¹ Tutte le precedenti citazioni si trovano in Goodman [1978], p.50.

⁷² Wiggins [1978], p.53.

di una serie di concetti che sono «irreducibly mentalistic» e che sono sì ancorati all'osservazione, ma non tutti in modo costitutivo. Ecco perché, per Wiggins, ha senso accogliere il suggerimento di Wollheim e sostenere che gli artisti hanno una teoria della loro arte, che, peraltro, non va confusa con la teoria che il pubblico o gli esperti potrebbero avere riguardo alla loro arte o alla loro teoria dell'arte. Ma, si chiede Wiggins, si tratta di una teoria generale oppure è una teoria generale compendiata da una particolare concezione di quanto e come si debba realizzare in *questa* particolare opera? La risposta è che «we are led to make the following itemization of nested conceptual elements»:

- i) the artist's purpose,
- ii) – barely distinguishable from (i) – the artist's calculation of how instrumentally, materially, and constitutively, to achieve this purpose,
- iii) – already involved in (i) and (ii) – the artist's theory of the ideal recipient, by reference to whom the whole effect is constitutively, materially and instrumentally calculated,
- iv) – already implicit in (i) and (ii) and (iii) – the artist' conception of the material cum constitutive nature of the art which he practices; both in general and more specifically (against the background of its general nature) as *he* practices it here and now in this project.⁷³

L'intenzione artistica nasce quindi già “vestita” di quanto l'artista ritiene necessario per realizzare il suo scopo, in termini strumentali, materiali e costitutivi, del pubblico a cui questa intenzione è rivolta e della natura del suo operare affinché egli possa ottenere quanto crede di poter ottenere dall'arte in generale, come da questa particolare opera in particolare. Riprendendo l'esempio precedente di Wollheim alla luce di queste considerazioni si può allora affermare che la teoria dell'artista di Verdi lo spinse a comporre le sue opere sotto il concetto di “opera”, ovvero che lo indirizzò *intenzionalmente* affinché componesse un’“opera”. Il concetto di “opera” di Verdi fa parte della sua “teoria dell'artista”, in cui presumibilmente rientra il patrimonio di conoscenze di Verdi sull'arte in generale e sull'opera in particolare, la sua personale “immersione” nel medium («against the background of its general nature»). Tali conoscenze saranno state apprese da Verdi nel tempo, con lo studio di testi e spartiti, con la frequentazione di strumenti e concerti, per esempio, ed esse, oltre a conferire a Verdi competenza sull'opera musicale, lo avranno portato alla formazione di un gusto,

⁷³ Wiggins [1978], p.60.

di giudizi e preferenze (o magari anche di fraintendimenti). È chiaro che un tale insieme di conoscenze ed opinioni svolga un ruolo di primo piano nell'utilizzo di Verdi in sede di composizione della *sua* opera, la cui conoscenza permette di specificare i criteri che fanno di un'opera quel componimento che è. Naturalmente, Verdi non potrebbe avere le specificazioni criteriali rilevanti se il medium "opera" non fosse apprendibile ed, in ultima analisi, *pubblico*.

Prima di verificare quanto questa ipotesi sia sostenibile e come essa si inserisca nel quadro intenzionalistico (che ha delle affinità con l'impianto greco, per dirla con i termini della teoria del significato) e nella visione più generale della mente di Wollheim, occorre soffermarsi nuovamente a valutare che cosa significhi pensare l'arte come una forma di vita e chiudere, almeno in parte, una questione aperta del capitolo precedente e ricordata al principio del presente paragrafo. Come visto, lì, discutendo proprio delle pratiche artistiche, Wollheim sostiene che «the activities we consider *must* be related in certain ways, otherwise it would be not appropriate to talk of art, and it is these relations that we seek». E si tratta di connessioni «that must be as they are, if, on a higher level, a certain concept is to be in place»⁷⁴. Magee, che lo sta intervistando in quell'occasione, nota più un rimando a Kant che a Wittgenstein e Wollheim specifica che l'indagine di Wittgenstein sull'uso dei concetti aveva un duplice interesse, quello *descrittivo*, per cui è possibile verificare se i criteri per parlare un linguaggio sono adeguatamente soddisfatti, e quello *regolativo*, la cui funzione è di stabilire il comportamento quando si parla un linguaggio. I concetti sono i medesimi, è l'uso di questi che cambia. E sebbene si sia convinti, da osservatori, che chi, per esempio, parla una lingua stia seguendo delle regole (e che per farlo debbano necessariamente possedere il concetto di "regola"), quando si prova, da *rule-follower*, a riconoscere che si sta seguendo una regola e ad esplicitarla, questo compito sembra immensamente più complesso e bisognoso di qualificazioni. L'analisi concettuale di questo orizzonte descrittivo/regolativo – la discussione della "teoria dell'artista", come visto in precedenza, «does quite a bit to call in question the sharpness of the distinction between the two kinds [...] descriptive and prescriptive»⁷⁵ – è il compito dell'estetica. Infatti, rieccheggiando la prefazione in seguito caduta di *A&O* riportata in precedenza (in cui si alterna il punto di vista del fruitore con quello dell'artista), Wollheim afferma che

⁷⁴ Wollheim [1971], p.181.

⁷⁵ Wollheim [1978], p.38.

in aesthetics we are not merely concerned to clarify concepts that we use in talking about objects of art, we are also concerned with concepts that are explicitly or [...] implicitly used in the making of these objects, in the bringing into being of them. And so we must take seriously the question whether there is a concept of art widely or universally used in the production of art.⁷⁶

Ma, in questo contesto, Wollheim ritiene naturale che ignorare le differenze tra le arti conduca ad una vera e propria incomprendimento della materia e che, in ultima analisi, tale differenza è da spiegare facendo appello ai diversi media che le (diverse) arti usano. Media che, a partire dalle considerazioni criteriali di Wittgenstein che avviano alla definizione di Cavell, non si possono concepire meramente come materiale inerte, ma come l'uso che di essi viene fatto. Wollheim sottolinea che tale uso non va pensato semplicemente in termini di organizzazione fisica del materiale, ma come un uso *legittimato* del materiale:

the concept that plays a part in determining what is a legitimate, what is an illegitimate, manipulation of the stuff, hence the concept that plays a part in determining what is the medium of an art, is precisely the concept of art.⁷⁷

Il concetto di “arte”, in questa prospettiva, è dotato di una normatività *implicita* che regola l'uso consentito e quello non consentito del medium, una normatività sedimentata nella tradizione e nella forma di vita a cui quel medium artistico appartiene. Wollheim ha ben chiaro come questa possa sembrare una risposta non soddisfacente («of course – to show this in a way that would convince the sceptic [...] is another matter».) Un suggerimento sul modo di intendere tale normatività non trasparente viene dall'invito ad *osservare* che Wittgenstein non si stanca di intimare nelle *Ricerche*: solo *guardando* si possono ricavare le regole di un gioco (§54):

si impara il giuoco osservando come altri giocano. Ma noi diciamo che si giuoca seguendo questa o quest'altra regola, perché un osservatore può ricavare queste regole dalla pratica del giuoco, - come una legge naturale a cui si conformano le mosse del giuoco.

Questo, aggiunge Wittgenstein, non toglie la possibilità all'osservatore di distinguere tra un errore e una mossa corretta del gioco: infatti vi sono comportamenti caratteristici, come la correzione di un *lapsus linguae*, che si possono riconoscere anche senza

⁷⁶ Wollheim [1971], p.189.

conoscere la lingua dei parlanti. Il giocare il gioco è, per così dire, primario rispetto al seguire la regola⁷⁸: non è seguendo le regole che partecipo al gioco, piuttosto è perché sto partecipando al gioco che si vede che seguo certe regole. Infatti, seguire una regola è un comportamento che non ha senso spiegare facendo appello ad altre regole o a interpretazioni che rimarrebbero sospese nell'aria (§198), ma che piuttosto appare per com'è in tutti quei modi che si chiamano applicazione di una regola:

“Come controlliamo il gioco?” Mediante le regole. Ma controlliamo l'applicazione delle regole? – No. – Allora che cosa significa controllare mediante le regole? Solo che le persone agiscono di fatto in determinati modi.⁷⁹

2. La seconda implicazione: l'intenzione artistica come «intersezione di intenzioni»

Appare sempre più evidente che il ruolo svolto dalle intenzioni dell'artista è, nel quadro delineato, cruciale ed è ora possibile cominciare ad approfondirlo. La preoccupazione principale dell'articolo del 1978 è di sottolineare l'importanza della storia di produzione di un'opera anche per quelle arti multiple che Goodman etichetta come allografiche e che, nella sua lettura, per la loro natura notazionale (per la quale la creazione dell'opera/*type* è costituita dalla produzione di uno spartito, di un testo letterario o di una coreografia) sembrano escludere «further properties which derive from an appropriate, i.e. historically appropriate, interpretation of the text or score»⁸⁰. Si tratta precisamente di quelle arti che sembrano coinvolte in misura inferiore dalle «transactions with the medium»⁸¹ così caratteristiche delle arti singolari e proprio per questa ragione passibili della confusione di cui è vittima la teoria ideale dell'arte, che sussumono ogni caso di opera d'arte all'esempio musicale. Wollheim [1978], nel chiudere l'ampio tessuto argomentativo che si è finora visto, ammette che in questi casi sia aperta la possibilità che un artista sia in grado di produrre un'opera interamente nella propria testa ma ne fa un elemento di ulteriore conferma della propria idea di “teoria

⁷⁷ Wollheim [1971], p.189.

⁷⁸ Hintikka, Hintikka [1986], cap.8 individuano nell'inversione della priorità tra regole e giochi l'inizio della stagione matura di Wittgenstein. Cfr. Boncompagni [2010].

⁷⁹ *EP*, p.129.

⁸⁰ Wollheim [1978], p.47. Sembra comunque molto difficile giustificare l'importanza di alcuni procedimenti stilistici tipici delle arti multiple se concepite come attività interamente interiorizzate o mentali, come nel caso di chi, per esempio, compone versi esclusivamente nella propria testa. Si pensi, proprio per la poesia, all'enjambement per il quale l'unità sintattica è alterata dall'unità metrica e contrassegnata da un capo.

⁸¹ Wollheim [1978], p.48.

dell'artista". Infatti, è solo nel caso che l'artista possieda una simile teoria insieme all'assoluta consapevolezza della notazione che ne permette l'espressione che si può parlare propriamente di attività artistica *internalizzata*: la mera conoscenza dello schema notazionale non permette in nessun modo di anticipare il modo caratteristicamente proprio di elaborazione artistica entro quel medium. Al contrario, «when the art is notational and the artist possesses a theory, he possesses the ability to construct a work of art in his head: even if further psychological or practical limitations prevent him from realizing this ability»⁸². La "teoria dell'artista" permette all'artista allografico di farsi carico dei tratti mediatici specifici nel momento della composizione interna e lo guida in questa fase di lavorazione, la qual cosa non è consentita dalla pura e semplice conoscenza dello schema notazionale. Una lirica è composta nella medesima lingua che un poeta condivide con il resto dei parlanti non-poeti, ma sarà la sua "artist's theory" ad indirizzarlo nella scelta e nella successione delle parole, del loro ordine e ritmo, maggiormente in grado di condensarsi nell'espressione del proprio sentimento soggettivo. Queste considerazioni si riallacciano all'idea guida di *Art and its Objects*, ovvero che l'arte sia una forma di vita, in special modo a ciò che Wollheim chiama la «seconda implicazione» di questa idea.

Per comprenderla pienamente, è necessario tornare, come sempre nei momenti chiave di *Art and its Objects*, ad un momento dell'opera di Wittgenstein, la distinzione tra transitivo e intransitivo.⁸³ Molto del progetto estetico di Wollheim dipende da questa intuizione da fenomenologo del linguaggio di Wittgenstein: già in un gruppo di sezioni di *Art and Its Objects* (§§40-2) la distinzione viene richiamata per discutere dell'atteggiamento estetico e di quei filosofi dell'arte che sono «systematically ambiguous as to whether they intend a particular attitude in the transitive or intransitive sense»⁸⁴. I riferimenti critici sono Kant e la nozione di «psychical distance» di Edward Bullough⁸⁵ e, più ampiamente, quei programmi di ricerca che si incentrano nell'elucidazione della disposizione a trattare un oggetto come arte, ossia a quelle filosofie per le quali «a work of art is now (by definition) an object that we are disposed

⁸² Wollheim [1978], p.48; in nota vi è un rinvio a Wollheim [1972] sull'opera di Collingwood di cui si è detto in precedenza (cfr. *supra*, Parte II, cap.2, par.1-2). Gli impedimenti a cui si fa riferimento, trascurando l'obiezione principale ossia che l'apprensione di uno schema notazionale è preconditione dell'opera, riguardano il fatto che e.g. una melodia composta esclusivamente nella mente rimane una *token*-melodia, ma ciò non giustifica in alcun modo il pensiero che l'opera d'arte vera e propria – la *type*-melodia – sia anch'essa "nella testa" («The type is not in this way capable of location», p.259); inoltre, sul versante pratico, sembra improbabile pensare che un musicista componga in questo modo tutte le parti orchestrali di una sinfonia o che un poeta elabori così una sua raccolta.

⁸³ Cfr. *supra*, Parte I, cap. 2, §4.

⁸⁴ *A&O*, §41, p.95.

⁸⁵ Su Bullough cfr. *supra*, Parte I, cap 2.

to regard as a work of art»⁸⁶. Wollheim sottolinea anche qui quella distorsione – contro cui, come ampiamente visto, nasce gran parte della sua riflessione – di trattare come centrali per l'estetica casi periferici o secondari, ossia elementi appartenenti al mondo naturale, come la rosa kantiana o la nebbia di Bulluogh o, similmente, al mondo quotidiano o industriale come gli *objets trouvés* duchampiani. Contro di essi egli fa valere le osservazioni di Wittgenstein: molta confusione in filosofia si ingenera infatti quando la differenza tra senso transitivo e intransitivo di una parola non viene colta e quando si cerca di ridurre il secondo uso al primo (Wittgenstein chiama questo fraintendimento «costruzione riflessiva»⁸⁷), cercando cioè di spiegare attraverso delle descrizioni ciò che invece è paragonabile al gesto di attirare l'attenzione. Non a caso Wittgenstein insiste a lungo nel rendere conto del senso intransitivo con verbi “estetici” quali “contemplare”, “guardare fissamente”, “concentrarsi”:

noi mettiamo in rilievo, accentuiamo, non confrontiamo, ma ci esprimiamo come se questa accentuazione fosse in realtà un confronto dell'oggetto con se stesso. [...] “Ho osservato come A stava seduto e fumava”. – ‘Il modo’ non può, in questo caso, essere separato da A. Ora, se volessi disegnare come A stava seduto, e contemplassi, studiassi il suo atteggiamento, nel fare ciò propenderei a dire (ed a ripetere tra me e me): “A ha un modo particolare di stare seduto”. Ma la risposta alla domanda “Quale modo?” sarebbe: “Beh, *questo* modo”, e forse si renderebbe tale modo disegnando i tratti caratteristici del suo atteggiamento.⁸⁸

Insomma, ricollegandosi a quanto detto nella prima parte a riguardo, «ciò che mi fa usare qui la parola “particolare” è che (con il mio atteggiamento verso il fenomeno) io metto su esso l'accento (mi concentro su esso, lo riesamino nella mente, lo disegno, ecc»⁸⁹. Alla luce di ciò sembra che solamente il senso intransitivo della nozione di “atteggiamento estetico” sia ammissibile, se si vogliono evitare inevitabili controesempi che una descrizione o un insieme di descrizioni potrebbero produrre. Tuttavia una simile conclusione potrebbe far credere, con qualche ragione, che nulla di distintivo caratterizza l'atteggiamento estetico, che si tratterebbe di una spiegazione che non spiega nulla. Ma non è in questo senso che va letto il suggerimento di Wittgenstein:

⁸⁶ *A&O*, §40, p.92.

⁸⁷ *LBM*, p.205.

⁸⁸ *Ivi*, p.204.

⁸⁹ *Ivi*, p.205.

the point is not that there is nothing distinctive of the aesthetic attitude, but rather that there need not be any comprehensive way of referring to what is distinctive of it other than as the aesthetic attitude. In other words, we should regard Wittgenstein's argument as against what he takes to be a pervasive error in our thinking: that of identifying one phenomenon with another phenomenon more specific than it, or that of seeing everything as a diminished version of itself.⁹⁰

Comprendere che cosa è l'atteggiamento estetico, intendendolo (correttamente) in senso intransitivo rimanendo alla larga dalle secche del riduzionismo, significa invertire il punto di partenza, ovvero sia dare avvio alla ricerca dal caso centrale, «*which must be our starting point*, [...] where what we regarded as a work of art has in point of fact also been produced as a work of art»⁹¹. Il punto d'avvio ineludibile, per Wollheim, quindi è l'opera prodotta da un artista dotato di una "teoria" che comprende (perlomeno) la specificazione criteriale per quell'opera:

once the aesthetic attitude has been established on the basis of objects produced under the concept of art, we can then extend it beyond this base: in much in the same way as, having established the concept of person on the basis of human beings, we may then, in fables or children's stories, come to apply it to animals or even to trees and rocks, and talk of them as though they could think or feel.⁹²

Il caso centrale permette di estendere l'atteggiamento estetico anche ai casi secondari ossia di *vedere come*⁹³ applicazioni legittimate del concetto di "arte" anche elementi del mondo naturale oppure oggetti non prodotti come opere d'arte, come in molta produzione contemporanea o come, al principio del secolo scorso, l'enorme quantità di artefatti primitivi che, in seguito alle oscillazioni del gusto e al formidabile impatto che ebbero sugli artisti di allora, vennero trasferiti dalle collezioni etnografiche ai musei di belle arti.

È, in altri termini, possibile adottare sia un atteggiamento estetico che uno "pratico" (per utilizzare il termine contrastivo tradizionale) per, in linea di principio, tutti gli oggetti. Ma questa possibilità è aperta, per Wollheim, solo laddove si sia preliminarmente fornita un'istanza primaria di atteggiamento estetico genuino, che non

⁹⁰ A&O, §41, p.96.

⁹¹ A&O, §42, p.97. Corsivi aggiunti.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Cavell ([1969], p.52) nella sua ricognizione della filosofia del tardo Wittgenstein parla della capacità di proiettare («project») parole in contesti diversi da quelli di apprendimento. Su significato secondario e vedere come si rimanda a *supra*, Parte I.

può che coinvolgere un'opera che cada sotto il concetto di "arte" *poiché è stata prodotta come arte*. Solo così infatti «there is a matching or correspondance between the concept in the mind of the spectator and the concept in the mind of the artist»⁹⁴, nel senso che l'intenzione dell'artista di produrre un'opera d'arte – che, com'è ormai chiaro, non può darsi (del tutto) al di fuori di un medium artistico – è decifrata come tale dal pubblico. Si tratta, come detto, di un impianto programmatico che ha qualche affinità con quello sviluppato in filosofia del linguaggio da Paul Grice, in cui l'intenzione di significare e la comprensione di questa intenzione attraverso certe parole gioca un ruolo chiave⁹⁵.

La seconda conseguenza di eguagliare l'arte ad una forma di vita dà il via ad un approfondimento più specifico proprio dell'intenzione artistica. Laddove la prima implicazione palesa l'impossibilità di pensare ad un impulso/intenzione identificabile indipendentemente (e precedentemente) dalle forme concrete e riconosciute dell'arte, la seconda implicazione applica distributivamente quanto appena affermato ai singoli casi di opere d'arte:

we do wrong to postulate, of each work of art, a particular aesthetic intention or impulse which both accounts for that work and can be identified independently of it. For though there could be such a thing, there need not be.⁹⁶

Nello spiegare il punto in esame, Wollheim applica la medesima distinzione wittgensteiniana tra uso transitivo e intransitivo, questa volta alle singole opere d'arte: dire di un'opera che essa esprime un particolare stato d'animo o che lo esprime con grande intensità o vividezza, significa usare la parola "particolare" in senso intransitivo. Tuttavia anche l'uso di tale suddivisione, come in precedenza, corre il rischio di essere frainteso. Infatti, se un'opera d'arte esprime uno stato d'animo "particolare" in senso intransitivo, allora (potrebbe sembrare) che le opere d'arte non esprimano, a rigore, proprio nulla, dal momento che «if we cannot or decline to, identify the state except

⁹⁴ *A&O*, §42, p.97.

⁹⁵ Il programma di Grice prende avvio dall'articolo del [1957]; il riconoscimento del ruolo della cooperazione tra parlanti nelle interazioni riuscite è analizzato estesamente nella raccolta del [1989]. Per un'introduzione ai nuclei centrali della proposta si veda Picardi [1999], pp.93-100. La somiglianza va però letta con qualche qualificazione: Grice (insieme a Searle e Schiffer) è apertamente citato in Wollheim ([1987], p.362, nota 39): nel corpo del testo si afferma che il punto cruciale è che il fruitore abbia l'esperienza che l'artista ha inteso procurargli attraverso, nel caso lì discusso, il dipinto e che sebbene si possa accostare l'opera essendo al corrente dell'intenzione dell'artista, non è necessario che sia così perché una tale esperienza sia appropriata: «there is no reason why recognition of the artist's intention should have to play a part in this causal story. The spectator's experience must concur with the artist's intention, but it does not have to do so through knowledge of it», p.96.

⁹⁶ *A&O*, §48, p. 110.

through the work, this might be taken to indicate poor or very generalized expression or perhaps the total lack of expressiveness»⁹⁷. Se l'opera, per essere tale, deve esprimere nient'altro che se stessa, corre il rischio di diventare un'espressione inarticolata, ovvero, in ultima analisi, incomunicabile. Interpretare così il suggerimento wittgensteiniano sull'uso intransitivo di "particolare" in una teoria dell'espressività artistica toglie all'opera parte della sua dimensione pubblica⁹⁸.

Ma non è questo che né Wollheim né Wittgenstein prima di lui intende dire: il senso transitivo e quello intransitivo di "particolare" non corrisponde in nessun modo ad una differenza riscontrabile nell'opera tra ciò che è espresso e il modo in cui è espresso, ma la differenza tra gli *usi* è relativa solo a come ci si riferisce a *quello* stato interiore: «whether we describe it, or whether we simply draw attention to or gesture towards it»⁹⁹. Queste riflessioni di Wollheim si riallacciano alle già viste considerazioni wittgensteiniane delle *Lezioni*, secondo le quali il gradimento estetico non riguarda «solo ciò che diciamo, oppure le interiezioni che usiamo o le smorfie che facciamo», ma, nel caso del frequente esempio di Wittgenstein relativo agli abiti, corrisponde a dei comportamenti, a «quanto frequentemente indosso un vestito», al fatto che «[f]orse, non direi neppure "È bello", ma lo indosserei spesso e lo guarderei [...] senza esclamazioni o senza far smorfie»¹⁰⁰. Se, aggiunge Wollheim, di fronte a *Imbarco per Citera* di Watteau, non si è compresi quando si dice che il dipinto esprime un sentimento

⁹⁷ *A&O*, §48, p.111.

⁹⁸ Probabilmente discutendo di tale interpretazione dell'intransitività Wollheim si sta implicitamente riferendo alla teoria estetica di Susanne K. Langer, che in *A&O* viene inclusa tra quelle teorie che lì (§§24-34) chiama *presentazionaliste*, il cui esempio principale è l'opera di Monroe Beardsley. Per Langer l'arte «formulates the appearance of feeling, of subjective experience, the character of so-called "inner life", which discourse—the normal use of words—is peculiarly unable to articulate, and which therefore we can only refer to the general and quite superficial way». (Langer [1957], pp.132-33) e «artistic expression abstracts aspects of the life of feeling which have no names, which have to be presented to sense and invitation. [...] Form and color, tone and tension and rhythm, contrast and softness and rest and motion are the elements that yield the symbolic forms which can convey ideas of such nameless realities» (pp.94-5). Il punto di frizione tra la concezione wollheimiana e quella langeriana (nel minimo comun denominatore del grande rilievo assegnato alla vita interiore dell'artista) risiede, ancora una volta, nel ruolo del medium artistico: la creazione dell'artista, che è espressione di un aspetto della sua dimensione emotiva, si serve del materiale fornito dal medium, ma il risultato, l'opera d'arte, è una sorta di "realtà virtuale" che trascende del tutto i materiali specifici e le caratteristiche fisiche del medium e che è offerto o meglio, *presentato direttamente*, all'intuizione (lockeanamente intesa come quella «fundamental intellectual activity comprising all acts of insight or recognition of formal properties, of relations, of significance, and of abstraction and exemplification» (p.66)). Infatti, «such perception [dell'opera d'arte] is, I think, intuitive. *The import of a work of art – its essential, or artistic, import – can never be stated in discursive language. A work of art is an expressive form, and therefore a symbol, but not a symbol which points beyond itself so that one's thought passes on the concept symbolized. The idea remains bound up in the form that makes it conceivable. That is why I do not call the conveyed, or rather presented, idea of meaning of the sensuous form, but use the philosophically less committal word "import" to denote what that sensuous form, the work of art, expresses» (p.67, corsivi aggiunti). Sull'opera della Langer si veda Gill [1994]. Per il presentazionalismo si veda anche *infra*, Parte II, cap.3, par. 2, nota 109.*

⁹⁹ *A&O*, §48, p.111.

particolare in senso *intransitivo*, si può ricorrere all'esibizione di altri dipinti dello stesso torno di anni dell'autore (come quello da cui origina, *Pellegrinaggio a Citera*), oppure sottolineare la fragilità di alcune soluzioni adottate nel dipinto o ancora riferirsi a quanto Walter Pater scrive su Watteau in *A Prince of Court Painters*. Insomma, «it almost looks as though in such cases we can compensate for how little we are able to say by how much we are able to do»¹⁰¹, in cui anche il poco che si è capaci di dire è «una parola usata quasi come un gesto, che accompagna un'attività complicata [...] un gesto che accompagna un vasto complesso di azioni non espresse da un solo giudizio»¹⁰². Il fatto che questi *gesti* possano essere compresi, che ciò che appare inespressivo possa divenire significativo una volta che alcune comparazioni siano stabilite o alcuni suggerimenti stimolati, altro non attesta che, per Wollheim come per Wittgenstein, «art rests on the fact that deep feelings pattern themselves in a coherent way all over our life and behaviour»¹⁰³. Gli esseri umani, in altre parole, condividono forme naturali di comportamento espressivo, che sebbene modellati linguisticamente all'interno della cultura a cui appartengono, conservano le loro radici nel comportamento naturale.

Non è un caso che nella discussione delle implicazioni che seguono dal pensare l'arte come forma di vita, ritorni così spesso il tema della natura umana: è già emerso con il lungo detour svolto nella psicanalisi kleiniana e, ancora prima, nel costante riferimento alla filosofia della mente nel trattare preliminarmente ogni tipo di questione estetica. La natura umana comune di artista e pubblico, il fatto che condividano le medesime reazioni naturali, la possibilità che i rispettivi punti di vista si sovrappongano, è «largely what warrants the phrase “form of life”»¹⁰⁴.

Molte obiezioni¹⁰⁵ si possono sollevare a questo quadro intenzionalista che sembra sussumere l'attività artistica al modello della comunicazione linguistica: ma non è forse l'opera d'arte sempre di nuovo reinterpretabile, anzi, non è forse un tratto tradizionalmente imprescidibile che ne qualifica la natura la continua messa in discussione del significato “vero”, ovvero la continua possibilità di ricondurla ad un altro senso secondo un altro paradigma interpretativo? Non è poi ciò che per una lunga stagione è stata chiamata la *polisemia* dell'opera d'arte a garantirne la ricchezza nonché

¹⁰⁰ *LC*, II, 6, p.69-70.

¹⁰¹ *A&O*, §48, p.112.

¹⁰² *LC*, I, 35, p.67.

¹⁰³ *A&O*, §48, p.112.

¹⁰⁴ *A&O*, §51, p.118.

¹⁰⁵ Per una panoramica si rimanda a Stecker [2013].

il valore? Non è, per prendere a prestito una famosa citazione di Calvino sui classici, che l'opera d'arte è ciò che “non ha mai finito di dire quel che ha da dire”?

Non solo per rispondere a queste prime obiezioni, ma sia per qualificare maggiormente la concezione intenzionalista wollheimiana sia per definire con più precisione la sua posizione ontologica (e, implicitamente, metaontologica) aperta nel paragrafo precedente è opportuno rivolgersi ad una parte ben circostanziata di *Art and its Objects*. La sezione 39 è dedicata a delucidare precisamente la questione dell'interpretazione in ambito artistico. La distinzione tra “fatto” ed “interpretazione” nel linguaggio ordinario è relativamente netta: i “fatti” si riferiscono a quanto è possibile stabilire in modo conclusivo in connessione a ciò che si può addurre come prova (*evidence*), mentre l'“interpretazione” invece sovrappone a questi fatti certe costruzioni che non discendono direttamente ed unicamente da essi, ma sono dettate da considerazioni di tipo pratico o teorico, da intuizioni, giudizi, gusto, eccetera. Wollheim, però, ritiene che in ambito artistico questa definizione debba essere considerevolmente modificata, in particolare sotto due rispetti, entrambi molto importanti per ciò che egli ritiene essere una corretta comprensione dell'arte.

In primo luogo:

in the case of a work of art what the facts are is not something that can legitimately be demarcated. The point here is not just that disputes can always arise on the margin as to whether something is or is not a fact about a given work of art. The position is more radical. It is that whole ranges of fact, previously unnoticed or dismissed as irrelevant, can suddenly be seen to pertain to the work of art.¹⁰⁶

I fatti a proposito di un'opera d'arte, sostiene Wollheim, sono impossibili da circoscrivere. Wollheim non intende dire che un fatto riguardo ad un'opera d'arte non è mai definitivamente accertabile, come nel caso – per esempio – della paternità di un'opera, che il dibattito critico può sempre rimettere in discussione. Wollheim afferma che a fare il suo ingresso all'interno della classe di fatti pertinenti all'opera d'arte può essere un intero complesso di elementi precedentemente trascurato o del tutto ignorato. Un simile risultato si può verificare secondo modalità diverse: come conseguenza di un mutamento nella critica, come conseguenza di un mutamento nella pratica artistica ed infine come conseguenza di un mutamento nell'ambito della cultura in generale.

¹⁰⁶ A&O, §39, p.88.

A dimostrazione della sua posizione Wollheim porta un esempio per ogni caso menzionato. Molti commenti critici dell'opera di Shakespeare hanno legato l'incoerenza sintattica di alcuni monologhi scespiriani, del *Macbeth* per esempio, all'espressione della confusione mentale dei rispettivi personaggi, integrando così nell'opera d'arte elementi fino ad allora ritenuti periferici della sola filologia. Quindi, la sintassi di alcuni passaggi scespiriani, prima considerata esteticamente irrilevante o comunque estranea all'opera d'arte, è divenuta parte della tragedia considerata *qua* opera d'arte. A proposito dei mutamenti occorsi nella pratica artistica Wollheim volge la sua attenzione alle pennellate piuttosto irregolari frequentemente presenti negli sfondi di Tiziano o di Velazquez:

to the eyes of contemporaries, these liberties, when not actually offensive – and we have the hostile comments of Vasari on Titian, even of Diderot on Chardin – might have had, at best a representational justification. Even to Reynolds the merit of Gainsborough's "handling" was that it introduces "a kind of magic" into his painting, in that all the "odd scratches and marks", which were individually observable close to, suddenly at a certain distance fell into place and assumed form. But since the turn that painting has increasingly taken since, say, Manet, these passages would now have a further, and more intimately aesthetic, significance for us, in their simultaneous assertion of the sensibility of the artist and the materiality of the painting.¹⁰⁷

Riportare interamente il precedente passaggio non consente solamente di poter apprezzare come la riflessione di Wollheim nasca da una profonda competenza e da un'attenta conoscenza di molte arti (la pittura e la sua storia in primo luogo) e quindi di mostrare come un cambiamento nella tecnica artistica autorizzi a vedere certi tocchi dell'ultimo Tiziano alla luce dell'Impressionismo, come la risposta ad una comune esigenza artistica. Questa ricostruzione invece ribadisce nuovamente come la ricerca artistica sia impegnata, in qualche maniera consegnata, in quell'area liminare in grado di isolare minutissime differenze, le più piccole che il medium è in grado di rendere apprezzabili, affinché la sensibilità dell'artista possa trovare espressione nella loro manipolazione.

Infine, in esame sono i mutamenti nel complesso della cultura, a partire dall'analisi freudiana della *Vergine e il Bambino con S. Anna* di Leonardo¹⁰⁸. Anche il fruitore poco incline ad accogliere la lettura psicoanalitica dell'opera, deve ammettere

¹⁰⁷ A & O, §39, pp.89.

¹⁰⁸ Cfr. Freud [1974], in particolare la quarta sezione, pp. 253-58.

che quest'ultima mette a fuoco un nuovo insieme di fatti, come le somiglianze fisiognomiche fra la Vergine e Sant'Anna, che uno spettatore non può tralasciare quando considera ciò che è rappresentato. Quindi, l'ingresso di nuovi strumenti (in questo caso psicoanalitici) nella fruizione di un'opera può se non cambiare l'assetto generale della ricezione stessa, perlomeno riorientarla in direzione di elementi prima non considerati e ora, invece, tematizzati.

Queste riflessioni si legano naturalmente con quanto sostenuto a riguardo del medium e della sua storicità, ovvero, in ultima analisi, della sua sempre concreta possibilità di riattualizzazione. L'artista agisce sul suo medium, che in quanto portato della tradizione conferisce l'orizzonte di senso (concettuale e pratico) alla sua attività – egli *può*, cioè, agire su tale tradizione modificandola, portandola ad applicazioni ulteriori, aprendo lo spazio logico della «forma di vita» a nuovi «giochi linguistici». Similmente, lo spettatore (spinto dalla critica, dalla tecnica artistica, dalla cultura) può riconsiderare (riattualizzare) intere classi di fatti dell'opera d'arte prima passati sotto silenzio, e scoprirne la rilevanza estetica. Sfumati i confini di ciò che si può chiamare “fatto” relativamente ad un'opera d'arte, Wollheim è ora nella posizione di porre fine al confronto con le teorie estetiche che discute nella prima parte di *Art and its Objects* e contro cui costruisce dialetticamente la propria proposta, l'idealismo e il presentazionalismo¹⁰⁹:

for both theories rest upon the assumption, shared by many philosophers of art, that we can draw a boundary around the properties (or kinds of property) that belong to a work of art. Each theory, it will be observed, posits as the work of art an object more impoverished than

¹⁰⁹ “Presentazionalismo” è un conio wollheimiano per indicare tutte quelle teorie che sostengono che un'opera d'arte possiede solamente quelle proprietà che è possibile percepire direttamente o che sono date in modo immediato (cfr. *A&O*, §24, p.44). Quasi certamente il termine deriva da Beardsley [1958] che impiega i primi paragrafi della propria opera per distinguere oggetti fisici (che sono i meri veicoli dell'opera, come le onde sonore) e gli oggetti percettivi («some of whose qualities, at least, are open to direct sensory awareness», §2, p.31) di cui gli oggetti estetici (che sono le opere vere e proprie, come una sinfonia) sono una sottoclasse: probabilmente, afferma Beardsley, senza onde sonore sarebbe impossibile percepire la musica, ma se invece fosse possibile sentire una sinfonia assumendo delle droghe, nulla di ciò che il critico musicale dice cambierebbe, anche se così facesse il fisiologo (*ibidem*). Una presentazione di un oggetto estetico è definita come l'esperienza fenomenica di quell'oggetto da una persona particolare in un'occasione particolare: sono i sense-data di un oggetto estetico specifico (Cfr. §4, p.44). Sebbene le presentazioni non coincidano con gli oggetti estetici (Beardsley è il primo a riconoscere la difficoltà di presentazioni incompatibili, cfr. §4, p.50), «whenever we want to say anything about an aesthetic object, we can talk about its presentations», §4, p.54. Dalle presentazioni, e quindi necessariamente dall'oggetto estetico, Beardsley esclude apertamente ogni informazione a proposito della base fisica, dei processi creativi e dello sfondo biografico sottesi all'oggetto estetico in esame (cfr. §4, p.52). Come visto, anche Susanne Langer è annoverata tra i presentazionalisti. Su Beardsley si veda Wreen [2014].

the nonreflective account postulates, and it then proceeds to justify this on the grounds that the properties excluded (e.g. physical, intentional) are not of aesthetic significance.¹¹⁰

Wollheim, dunque, trova nell'isolamento di una classe di proprietà propriamente artistiche la strategia comune di idealismo e presentazionalismo. Individuare il nucleo dell'artisticità dell'oggetto serve a queste proposte a dar ragione del trattare come non esteticamente rilevanti le proprietà escluse. È opportuno accostare a questa analisi anche quella riservata, in uno dei saggi supplementari della seconda edizione di *Art and its Objects* (Wollheim [1980d]), a ciò che sembra essere l'alternativa più ragionevole e praticabile all'«ipotesi dell'oggetto fisico», ossia quella di porre «for each work of art in question, a further individual, or an “aesthetic object” with which the work of art is then identified»¹¹¹. La “teoria dell'oggetto estetico” divide le proprietà dell'oggetto fisico (che veicola l'opera) in quelle che sono e quelle che non sono di interesse estetico, in modo che un “oggetto estetico”, appunto, venga stabilito di fianco all'oggetto fisico come l'effettivo portatore delle prime proprietà (estetiche) ma non delle seconde (non-estetiche). L'opera d'arte, quindi, coincide con questo “oggetto estetico”.

L'obiettivo di una simile proposta è preservare il carattere eminentemente estetico dell'opera d'arte, includendo solo proprietà di “rango elevato”, verrebbe da dire, a far parte dell'opera artistica. Sebbene Wollheim ammetta che una simile idea possa, a tutta prima, avere una certa attrattiva, egli ritiene però che sia difficilmente difendibile. Come nel caso del presentazionalismo, infatti, non solo la distinzione tra proprietà estetiche e non-estetiche sembra difficile da tracciare con sicurezza, ma è stata indicata da filosofi diversi in maniera diversa. Per alcuni, infatti, le proprietà estetiche coincidono con quelle direttamente osservabili, aprendo così al problema di che cosa sia “direttamente osservabile”¹¹² e alle critiche a cui questo modello è sottoposto in *Art and its Objects* (specialmente §§24-34); per altri è essenziale che tali proprietà non possano essere apprezzate senza l'ausilio di una qualche peculiare facoltà – che deve essere acquisita e coltivata – come il gusto. Ma vi sono anche rilievi di parsimonia ontologica a motivare il rifiuto del modello dell'oggetto estetico: infatti accettare la distinzione tra

¹¹⁰ *A&O*, §39, pp. 89-90.

¹¹¹ Wollheim [1980d], p.177; come detto questo saggio deriva dalla rielaborazione del testo della conferenza contenuto in Wollheim [1978].

¹¹² La permeabilità dell'esperienza visiva al pensiero è «the central phenomenological feature of seeing-in» (Wollheim [1998], p.224), ossia della soluzione del problema della rappresentazione pittorica, come noto, uno dei contributi principali per il quale Wollheim è al centro del dibattito, la cui prima formulazione appare proprio in [1980f]. Si può quindi pensare che la critica al presentazionalismo contenuta in *A&O*, assieme alla recensione di *Art and Illusion*, siano il laboratorio in cui Wollheim ha costruito la proposta del vedere-in.

proprietà estetiche e non-estetiche (ammesso sia possibile in modo plausibile) non implica necessariamente ammettere l'esistenza di entità unicamente portatrici di proprietà estetiche, «though the slide from one position to the other is not uncommon». Insomma, «aesthetic object theory involves an additional ontological commitment»¹¹³ che deve essere argomentato e giustificato.

A seguito di quanto appena detto a riguardo dei “fatti” dell’arte, della loro storicità e della loro sempre possibile riattualizzazione è evidente che questa posizione che accomuna i teorici ideali, quelli presentazionali e quelli dell’oggetto estetico – ovvero il tentativo «to anticipate or prejudge the range of aesthetically significant properties» – sia, per Wollheim, semplicemente «misguided».¹¹⁴ Proprio in opposizione a fraintendimenti del genere Wollheim ritorna sul modello da cui proviene l'accostamento dell’arte ad una forma di vita, ovvero il linguaggio. Ogni segno (nel senso di ogni sua occorrenza) è dotato di una molteplicità di proprietà e l’attenzione ad esse rivolta non è omogenea: nel discorso parlato si presta ad esempio molto interesse al tono delle parole e poco alla velocità con cui vengono dette. Tuttavia può capitare che per una qualche ragione l’attenzione si acuisca sia in intensità che in estensione, prendendo in esame un numero maggiore di proprietà o che si rivedano con più cura proprietà già osservate. Quando ciò avviene i segni divengono «in this way “fuller” objects that we may also come to feel that they have a greater appropriateness to their referent»¹¹⁵, tanto che si è tentati di dire che tali segni siano dotati di una speciale proprietà (l’iconicità). Ma tale familiarità e naturalezza dei segni è solamente il risultato di una crescente sensibilità alle sue proprietà, nello strettissimo e pervasivo rapporto che lega linguaggio e parlante nella forma di vita (in qualche modo paragonabile all’“esperienza del significato” di cui Wittgenstein discute nelle *Ricerche*).

Alla luce del paragone con l’iconicità dei segni, Wollheim suggerisce che «it is part of the spectator’s attitude to art that he should adopt *this* attitude towards the work: that he should make it the object of an ever-increasing attention». Questa versione dell’atteggiamento estetico, del vedere un oggetto fisico *come* arte, non fa che confermare che «properties of a work of art cannot be demarcated: for, as our attention

¹¹³ Wollheim [1980d], p.179.

¹¹⁴ *A&O*, §39, p.90.

¹¹⁵ Il passo è estratto da una sezione che si occupa della trasparenza (*translucency*) dell’espressività dell’opera d’arte, una naturalità che può essere paragonata all’iconicità dei segni. Laddove si distingue generalmente un segno iconico da uno non-iconico dalla differenza della relazione che il segno intrattiene con il proprio referente, Wollheim insiste che «the naturalness of a sign is a function of how natural we are with it» e che, in un movimento tipico del suo pensiero, «as a deep explanation we might want to correlate the seeing of a sign as iconic with a regression to the “concrete thinking” of earliest infancy» (*A&O*, §52, p.121-2).

spreads over the object, more and more of its properties may become incorporated into its aesthetic nature»¹¹⁶.

Questo esito spiega l'enfasi sulla materialità dell'oggetto e sulla sua (conseguente) pubblicità da una parte e sull'indipendenza dei media e delle attività già riconosciute come artistiche dall'altra: solo se l'oggetto artistico è posto nella condizione di essere interamente esplorabile senza vincoli che ne pregiudichino quanto è ammesso come proprietà, infatti, rende conto del suo valore estetico, dal momento che è sempre nuovamente reinterpretabile (ovvero, alcune proprietà di quest'oggetto possono dar spunto sia a nuova attenzione – nel caso del fruitore – che fornire materiale per una nuova intenzione – nel caso dell'artista). Wollheim [1980d] è molto chiaro in proposito:

in trying to exhibit ways in which the work of art realizes the creative intention, criticism puts much effort into matching, alternatively contrasting, a single property or a set of properties with another: distribution of pigment with representational effect, manner of cutting the stone with heightened drama or increased envelopment of the spectator, use of certain materials with declaration of architectural function.¹¹⁷

Isolare un gruppo esclusivo di proprietà da etichettare come estetiche significherebbe che l'impresa critica (che si serve continuamente dei confronti e delle comparazioni appena illustrati), non consiste nello studiare e approfondire la struttura interna e la costituzione di un'opera d'arte, quanto piuttosto nell'accertare la dipendenza dell'opera da qualcosa ad essa esterno, il suo veicolo o il suo sostrato. Come è ormai chiaro, Wollheim non è tra coloro che pensa all'estetica come esercizio metacritico o come una disciplina che dovrebbe assumere come punto di partenza i presupposti della critica. Tuttavia, all'estetica spetta il compito di rendere conto dell'esercizio critico e «departure from critical assumption seems to stand in need of justification»¹¹⁸. La riflessione su “fatti” e “interpretazione” può quindi riprendere dall'analisi del punto per cui è stata sollevata, l'intenzione:

¹¹⁶ *A&O*, §52, p.123.

¹¹⁷ Wollheim [1980d], p.179.

¹¹⁸ Wollheim [1980d], p.180. Una possibile giustificazione potrebbe essere fornita dalla “teoria dell'artista”: tuttavia sembra improbabile che un artista possa escludere prima di un confronto diretto con il proprio medium nella realizzazione di un'opera le proprietà che contano come estetiche da quelle che non lo sono. Forse solo gli artisti concettuali in qualche caso sono in grado di determinare del tutto in anticipo le proprietà estetiche delle proprie opere.

within aesthetics [...] it is not true that interpretation is totally free of, in the sense of not determined by, fact. To put the matter another way, a clear separation cannot be made of fact and interpretation. For of many of the facts of art, it is required that they are interpreted in a certain way. This follows from the fact that art is an intentional activity. This point [...] has often been overlooked by philosophers of art.¹¹⁹

Alla luce di queste dichiarazioni sembra che la capacità di comprendere l'arte sia essenzialmente una funzione del riconoscimento delle intenzioni artistiche da parte del pubblico, una sorta di corrispondenza tra l'attività dell'artista e la reazione dello spettatore, ma il quadro appena descritto è ben più complesso. Per cominciare, questa coincidenza non potrà mai essere completa, dal momento che il carattere storico dell'arte potrà sempre rimettere in discussione il significato e il valore delle opere a partire da quei mutamenti (nell'orientamento della critica, della pratica artistica e della cultura) sopra descritti. Insomma, la situazione è meglio circoscritta dicendo che lo spettatore «will always understand more than the artist intended, and the artist will always have intended more than any single spectator understands – to put it paradoxically»¹²⁰. Per sciogliere in parte quest'aria di paradosso, Wollheim utilizza altrove un'immagine significativa: «The artist has built an arena, within which we are free, but whose boundaries we must not overstep»¹²¹. Questa metafora da una parte afferma che l'interpretazione, e più in generale la fruizione, è un'attività che gode di un proprio statuto e di una propria legalità: «the freedom in perception and understanding [...] is one of the recognized values that art possesses»¹²². Ma questa libertà non può essere guadagnata di contro alla «constraining influence of a greater authority, in the person of the artist who has made or moulded the work of art according to his own inner demands» ed è precisamente «the imprint of these demands upon the work that we must respect, if we are to retain the aesthetic attitude»¹²³.

L'atteggiamento estetico non può quindi trascurare in nessun modo il segno tipico di ciò che costituisce il suo “caso centrale” rispetto alla percezione ordinaria: ovvero che l'opera d'arte, a differenza del mondo naturale, origina da un'attività intenzionale, quella dell'artista. Il fatto che la locuzione “intenzioni dell'artista” sia, finora, abbastanza indeterminata non mette a rischio, per Wollheim, la comprensione dell'opera e dell'arte in genere. Ci si riferisce alle intenzioni “storiche” specifiche dietro

¹¹⁹ *A&O*, §39, p.90.

¹²⁰ *A&O*, §51, p.119-20.

¹²¹ *A&O*, §43, p.102.

¹²² *A&O*, §58, p.139.

¹²³ *A&O*, §43, p.120.

al lavoro che ha prodotto quella particolare opera (ciò che la letteratura contemporanea¹²⁴ ha nominato *actual intentionalism*) oppure a qualcosa di più generico e idealizzato relativo al tipo di attività svolta dall'artista (una variante della famiglia dell'*hypothetical intentionalism*)? Si è finalmente nella posizione che consente di meglio addentrarsi nell'argomento, che costituisce il cuore della seconda implicazione dell'arte come forma di vita, con un *caveat* dal sapore wittgensteiniano: tale situazione di incertezza rispetto alle intenzioni e al loro statuto non è peculiare dell'arte, ma «it is present in many cases where (as we say) we understand fully, or only too well, what someone really did or said»¹²⁵. L'arte, al di là del valore che le è assegnato nelle società e nelle culture umane, è in totale continuità con il resto delle attività che contraddistinguono “questa complicata forma di vita”, aperta al medesimo rischio di fraintendimento ed equivocità, anzi forse proprio il fatto che l'arte provochi inevitabilmente invidia e ostilità la rende perennemente in pericolo di essere soggetta a incomprensioni e disaccordi¹²⁶.

La prima implicazione, si ricorderà, del segno di uguaglianza tra arte e forma di vita afferma che nessuna intenzione artistica è possibile in modo del tutto indipendente dalle istituzioni (culturali e sociali) dell'arte e si è tradotta in una lunga ricognizione in ambito di psicologia del profondo che, oltre a mostrare quanto la concezione estetica di Wollheim corra parallela ad un'idea della mente di forte matrice psicoanalitica, ha illustrato in che misura, secondo lui, si possa parlare di un ruolo dell'inconscio all'interno dell'intenzione artistica (e quindi, più propriamente, di *intenzioni inconsce*). Infatti, è sempre l'artista che dà luogo, in modo cosciente o inconscio, alle forme che portano il suo nome¹²⁷. Tuttavia l'artista non fa apparire queste forme dal nulla, né si deve sostenere qualcosa del genere per potergli assegnare un ruolo di agente intenzionale: l'artista, come visto, partecipa di un'impresa collettiva strutturata (probabilmente in modo aperto) che gli consente opportunità e gli impone limiti all'interno di un repertorio di occasioni a cui egli può dedicare la propria immaginazione e il proprio talento. Questo non significa altro che l'artista opera caratteristicamente («over a great deal of art») all'intersezione di più intenzioni, intenzioni che non appartengono tutte alla medesima classe:

¹²⁴ Si rinvia nuovamente a Stecker [2013] per un profilo dettagliato e aggiornato dei punti di vista in materia.

¹²⁵ A&O, §43, p.120.

¹²⁶ Cfr. A&O, §41, p.96.

¹²⁷ Cfr. A&O, §53, p.124; *supra*, Parte II, cap. 2, par.5.

it needs to be appreciated that very often the confluence will occur between a meaning and, say, a purely “formal” intention. By a formal intention I mean something like the desire to assert the materiality or physical properties of the medium: alternatively, an intention connected with the tradition, in the sense of wanting to modify it, or to realize it, or to comment upon it.¹²⁸

Questo è il significato profondo della «seconda implicazione» del pensare l’arte come forma di vita: non si dà di necessità un’intenzione che risponde dell’opera e che possa essere identificata in modo del tutto indipendente da essa. Perché per quanto l’arte sia una forma di vita, come il linguaggio, e, come il linguaggio, abbia (forse) una relazione con la comunicazione (tutta da qualificare), è certamente lontanissimo dagli scopi dell’artista «to construct works which could be unambiguously correlated with a “meaning”: whether this meaning is envisaged as an inner state or a message»¹²⁹. L’artista, nella grande maggioranza dei casi, non avrebbe alcun interesse a produrre opere di questo genere, non perché l’arte sia “ambigua” di necessità, ma perché essa ammette un grado maggiore di tolleranza e permissività non paragonabile, per esempio, ai gradi di grammaticalità di una lingua naturale o al fatto che «in un senso da qualificare, le parole hanno già un significato pubblico e intersoggettivamente condiviso»¹³⁰. In questo senso va letto anche il ricorso all’intransitività wittgensteiniana dell’atteggiamento estetico e dell’intenzione artistica: non perché non sia possibile descrivere (transitivamente) ciò che l’opera esprime e come lo fa, ma perché quell’intenzione, che si forma in ambiente mediatico, si origina come (innanzitutto e perlopiù) connaturata di più intenzioni, che non riguardano solo l’ambito del significato, ma anche quello più propriamente formale – ossia qualcosa che è possibile cogliere solo per esperienza diretta e che non può dar conto dell’opera ed essere identificata del tutto indipendentemente da essa. Una o più intenzioni “semantiche” si “condensano” (o, per usare il termine wollheimiano, *confluiscono*) con una o più intenzioni formali dando luogo ad un oggetto artistico. La seconda implicazione è quindi diretta conseguenza della prima: se nessuna intenzione artistica è possibile al di fuori e precedentemente da quei processi e materiali che si sono già accreditati come media artistici e che ne consentono l’articolazione, questa intenzione nasce *già* carica delle preoccupazioni formali e tradizionali tipiche di quelle attività artistiche. E questo vale anche per quei gesti iconoclastici come la presentazione di un urinario come opera d’arte, poiché

¹²⁸ A & O, §58, pp.139-40.

¹²⁹ A & O, §58, p.139.

in so far as the gesture is to be seen as falling within art, it has been argued (by Adrian Stokes) that this requires that we project on to the object's "patterns and shape [...] a significance learned from many pictures and sculptures". In other words, it would be difficult to appreciate what Duchamp was trying to do without an over-all knowledge of the history of art's metamorphoses.¹³¹

In altre parole, non si potrebbe capire del tutto la provocazione duchampiana se non la si interpretasse anche come un commento alla tradizione artistica, se, cioè, non si afferrasse l'intenzione formale dell'autore, il suo *destructive work*. Allora anche l'apparente assenza di un intento apertamente manipolativo (come nel caso dei readymades) è, in questa lettura, "formale": è intesa essere la negazione di una tradizione ben radicata e stabilita ed è, in ultima analisi, resa possibile dallo sfondo mediatico e intenzionale che vuole "mettere alla berlina" ma di cui in fondo è parassitaria.

Questa concezione dell'intenzione artistica è meglio compresa se letta a confronto con alcune critiche che le sono state rivolte. Desideri [2011], per esempio, nel suo denso e interessante volume, ritiene giustamente che per Wollheim «il vero e proprio *core of aesthetics* sia costituito dall'arte e che il principale e dirimente motivo di ciò derivi dalla sua natura semantica, dal fatto che ogni opera d'arte ha un proprio significato fissato dalle "realizzate intenzioni dell'artista"»¹³². Desideri si riferisce al già spesso citato scritto di Wollheim ([1991a]) che costituisce uno degli episodi di confronto con Goodman. Desideri appunta i suoi rilievi a quella che ritiene, a ragione, la tesi centrale dell'articolo, ossia che «just as art lies at the core of aesthetics, so does meaning lie at the core of art»¹³³ e al modo in cui Wollheim compendia il significato artistico (*artistic meaning*¹³⁴) secondo quattro principi: il principio dell'integrità (*Principle of Integrity*) per cui ogni opera d'arte ha uno ed un solo significato; il principio dell'intenzionalismo (*Principle of Intentionalism*) per cui tale significato deriva dalle intenzioni realizzate dell'artista; il principio dell'esperienza (*Principle of Experience*) per cui tali intenzioni si realizzano in un'esperienza appropriata del

¹³⁰ Picardi [1992], p.26. Cfr. anche 1.4-1.7 e cap.VI sia per la questione della grammaticalità sia per la suddetta qualificazione per cui le parole hanno un significato pubblico.

¹³¹ A&O, §61, p.148. Cfr. Stokes [1972], p.101.

¹³² Desideri [2011], p.6.

¹³³ Wollheim [1991a], p.40.

¹³⁴ Cfr., *ibidem*: «in doing so, I shall be influenced by an idea that I take to be ultimately traceable to Frege. The idea is that [...] we cannot separate the issue of what it is for something to have meaning from the issue of what it is that has a meaning. An account of meaning will have something to say about both issues.».

fruitore; e, infine, il principio di storicità (*Principle of Historicity*) secondo il quale ogni opera d'arte possiede intrinsecamente una storia di produzione. Sono soprattutto i primi due ad attirare l'attenzione critica di Desideri che ritiene che in questo modo «il vero oggetto dell'estetica verrebbe dunque a consistere nella relazione cognitiva con significati determinati (i contenuti delle opere d'arte) e, di conseguenza, con l'intenzione che ne è all'origine». Ma se è così «l'opera d'arte [...] non è altro che un ponte necessario all'instaurarsi di relazioni specifiche tra intenzioni e cognizioni; un ponte dove l'estetica è destinata a dissolversi o, comunque, a non aver molto da dire circa la genesi e la natura del significato di un'opera dal momento che la natura di quest'ultimo, nonostante la specificità del suo contenuto, è già deciso (al pari di ogni altro tipo di significato) nel territorio mentale dell'intenzione»¹³⁵.

Quanto detto sopra basta a convincere che non è quello dipinto dalla lettura di Desideri il quadro intenzionalistico di Wollheim: lungi dal credere che «intenzione e significato stiano per così dire alle spalle [...] dell'opera d'arte»¹³⁶, il filosofo inglese ritiene che le intenzioni artistiche non siano solamente semantiche, ma che “si incarnino” nell'opera d'arte e che non siano passibili di esperienza al di là dell'apprensione diretta dell'opera. Anche i casi più estremi, in cui l'intenzione e il significato sembrano svolgere il proprio ruolo deliberatamente a monte dell'opera, come il già citato *pissoir*, possono venire letti secondo i principi redatti in Wollheim [1991a]. Ma già *Art and its Objects*, si è visto, sottolinea che nessun artista avrebbe interesse a produrre un lavoro che possa venire correlato immancabilmente ed inequivocabilmente ad un messaggio o ad uno stato interiore paragonabile ad un significato linguistico¹³⁷. In realtà, a ben vedere, nello stesso articolo preso in esame – che, occorre ricordare, è scritto in un'occasione celebrativa per Goodman alla cui estetica Wollheim riserva un omaggio critico ma dialogante – l'autore si impegna sì in una sinossi del proprio pensiero che possa far risaltare le differenze con il progetto goodmaniano, senza però rinunciare a quelle linee guida stabilite nell'opera del 1968. La sola scelta terminologica è indicativa: in una nota Wollheim attesta di aver scelto il nome di “principio di

¹³⁵ Desideri [2011], p.9 per le ultime due citazioni.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ È interessante riportare – come risposta implicita all'interpretazione di Desideri – quanto Hagberg ([1998], p.463) scrive a proposito dell'adozione del concetto wittgensteiniano di *forma di vita* in *A&O*: «Wollheim shows why it would be wrong to attempt – as many aesthetic theorists have done and continue to do – to locate the artistic impulse or intention apart from and prior to the institutions and practices of art. He offers a diagnostic analysis of the erroneous presumption that the expressive content of a work of art can always be propositionally expressed apart from the expressive artwork itself. Wollheim uncovers some of the subtleties, and often-veiled power to direct subsequent thinking, of the larger or more general analogy between language and art. Answers to questions concerning art-language analogies, as Wollheim's writing shows, are anything but simple and unitary».

integrità” – che ha sostituito il precedente “univocità” (*univocality*) – per poter rimarcare che un artista potrebbe di certo intendere la propria opera come ambigua. E replicando all’argomento di Goodman (che lo ha condotto a precisare proprio questa espressione) secondo cui «multiplicity of meaning, subtle and complex ambiguity, is frequently a positive and vital feature of literary, as opposed to scientific, discourse»¹³⁸ (con l’*Ulisse* portato come esempio principe) puntualizza così che cosa egli intenda con “il principio di integrità”:

there is no reason why the one and only meaning that the work has to itself should not be shot through with ambiguity. There is no reason why this meaning should not be layered; and there is no reason why, once these layers have been excavated, it should be clear how they fit together. The Principle of Integrity can allow all of this, and what it cannot allow, or that there should be two incompatible interpretations both of which are correct, is surely something for which we have no critical need. [...] There may well be pressing historical reasons why the one and only meaning of a work of art (ambiguous or otherwise) has to be reformulated over time if the work is to continue to make the appropriate impact upon the spectator’s experience. And, once again, the Principle of Integrity finds no difficulty in all this.¹³⁹

Il corredo terminologico è mutato, ma la sostanza è rimasta la stessa: la stratificazione dei significati ha preso il posto dell’intersezione di intenzioni¹⁴⁰, e l’immagine dell’arena da non oltrepassare costruita dall’artista è stata sostituita dall’inammissibilità di interpretazioni corrette ma incompatibili, nella possibilità – sempre aperta – che “rivoluzioni” culturali possano fornire una lettura nuova dell’opera. Si è finalmente in grado di trarre un primo significativo bilancio dell’itinerario sviluppato finora: dal medium intrecciato a quella forma di vita che è l’arte, all’intenzione che trova in quel medium la propria condizione di possibilità nella cornice ontologica dettata dall’«ipotesi dell’oggetto fisico», che tante considerazioni (psicanalitiche, storiche) porta con sé. La difesa, così articolata e “sofferta”, della propria ontologia è condotta «on the belief that, if issues of the ontology of works of art can be clarified, then the clarification of many other issues in aesthetics will follow»¹⁴¹. Ed è in quest’ottica che va letto il rifiuto di qualunque pregiudiziale identificazione e

¹³⁸ Goodman, Elgin [1988], p.55; cit. in Wollheim [1991a], p.44.

¹³⁹ Wollheim [1991a], p.44.

¹⁴⁰ Si badi che, come sempre, Wollheim si misura con Goodman sul terreno più congeniale a quest’ultimo, quello delle arti allografiche (l’esempio in esame è appunto l’*Ulisse*), ed è forse per questa ragione che parla di “stratificazione dei significati” che può apparire come una locuzione più felice, nel caso letterario, di “intersezione di intenzioni”.

¹⁴¹ Wilde [1992], p.448.

distinzione tra proprietà estetiche e non-estetiche, poiché se questa fosse vera e praticabile verrebbe meno il centro del progetto wollheimiano, per il quale, accodandosi alle parole di Wilde, si può dire «it is essential that any feature of artworks can, in principle, become aesthetically relevant». È proprio la negazione della tesi che le opere d'arte sono caratterizzate dal possesso di qualità estetiche peculiari che preserva quell'«internal connection, as he insists there is, between the medium and its expressive or representational effects»¹⁴².

A ben guardare, infatti, anche l'apporto teorico per cui Wollheim è tuttora al centro del dibattito, il vedere-in, e il relativo strumento esplicativo principale, la duplicità, nella sua prima formulazione completa prende forma da preoccupazioni ontologiche che rispettano l'assetto qui delineato. Infatti, in Wollheim [1980f], il saggio che segna l'abbandono del vedere-come come soluzione al problema della rappresentazione pittorica ed introduce il vedere-in, si riconosce – come già attestato fin dalle recensioni a Gombrich – che l'esperienza visiva di un dipinto consente la simultanea consapevolezza di ciò che è il soggetto della rappresentazione e di ciò che la supporta fisicamente. Lì Wollheim parla di una «relativa dissociazione» (*relative dissociation*) delle due esperienze che è compito dell'artista colmare attraverso «analogies and correspondences between the medium and the object of representation» in modo che l'una esperienza visiva (del soggetto) collimi con l'altra (della superficie della rappresentazione): l'artista cioè «constantly seeks an ever more intimate *rapport* between the two experiences»¹⁴³.

Come è noto¹⁴⁴, Wollheim, in seguito a critiche decisive, riterrà che questa «sfida all'acuità fenomenologica», come lì la chiama, non potrà essere raccolta e comincerà a parlare di una singola esperienza costituita di due aspetti inseparabili (riconoscitivo e configurazionale). Ma è molto interessante notare che la trattazione della materia è qui guidata in osservanza al proprio credo ontologico: in questa prima versione l'oggetto fisico “tela colorata” (soggetto alla percezione ordinaria) innesca, se opportunamente segnato, l'esperienza della rappresentazione (il vedere-in). È al pittore e alla sua arte che è lasciato il compito di indurre e rafforzare gli effetti rappresentativi in una sempre più intima connessione tra le componenti materiali e quelle illusionistiche dell'opera, in modo che le due esperienze visive non fluttuino meramente l'una

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Wollheim [1980f], p.224.

¹⁴⁴ Si veda il già citato Podro [1982]; cfr. Wollheim [1987], p.360, nota 6 dove viene riconosciuto anche Budd il merito dell'abbandono di questa prima formulazione. Si veda *supra*, Parte II, cap. 1, par.1, nota 65.

sull'altra. Proprio l'urgenza di rimanere fedeli all'esperienza visiva di un dipinto (da *connoisseur*, nel suo caso) e di attenersi ai vincoli di quella che Wollheim ha maturato essere l'unica ontologia corretta ha messo in luce quella «unexamined tension between the empiricist and the phenomenological grounds of his work» di cui parla Carolyn Wilde¹⁴⁵. L'esigenza di rispettare le condizioni desunte dall'esperienza con le restrizioni della propria economia ontologica rappresentano il sentiero seguito dal filosofo inglese in tutte le sue opere nella convinzione che non siano questioni chiave solo per l'analisi filosofica. Wollheim, quasi a chiusura di *Art and its Objects*, sottolinea come

within art itself there is a constant preoccupation with, and in art that is distinctively early or distinctively late much emphasis upon, the kind of thing that a work of art is.¹⁴⁶

Infatti è proprio assumendo questo punto di vista, rivolgendosi cioè alle intenzioni dell'artista o, più in generale, alla “teoria dell'artista” – con la “specificazione criteriale” come contenuto minimo – che Wollheim risponde a questa preoccupazione, rinunciando ad isolare un insieme o un sottoinsieme di proprietà “veramente” estetiche, astenendosi anche dall'identificare un gruppo di persone in grado di compiere la distinzione tra opere e non-opere e, infine, lasciando cadere anche la possibilità di riconoscere una chiara funzione alle opere e all'arte in generale che permetta di porre un termine al dibattito.

Questo atteggiamento è informativo, implicitamente, della sua posizione metaontologica a riguardo, ossia di quali siano i criteri da seguire per assegnare la controversia. Il primo a dirigere l'attenzione su questo aspetto è il già citato articolo di Wiggins ([1978]) che, a commento della presentazione di Wollheim, decide preliminarmente di porre a confronto i criteri d'identità degli artefatti (di cui le opere d'arte fanno parte) con quelli dei generi naturali, secondo la ben nota e influente proposta dei teorici del riferimento causale¹⁴⁷. È utile ricordare, come fa Picardi, che «il bersaglio dei nuovi teorici del riferimento è un'intera “tradizione”: la tradizione Frege-Carnap nel caso di Putnam, e la tradizione Frege-Russell nel caso di Kripke»¹⁴⁸. Obiettivo polemico di Putnam è infatti la tesi che sia il senso o l'intensione delle parole

¹⁴⁵ Wilde [1992], p.448.

¹⁴⁶ *A&O*, §64, p.153.

¹⁴⁷ Wiggins chiama in causa il solo Putnam [1970]. Qui ci si riferirà, per comodità e per completezza, anche a Putnam [1975]; è nota anche l'importanza di Kripke [1971] per l'elaborazione di queste idee. La migliore discussione a proposito del riferimento diretto si trova in Picardi [1992], cap.VI, in particolare §6.9-6.10 (pp.199-209) di cui qui si tiene conto.

¹⁴⁸ Picardi [1992], p.183. Si ricordi l'autoiscrizione tra i fregeani compiuta da Wollheim [1991a], p.40. Cfr. *supra*, Parte II, cap. 3, nota 134.

di una lingua a determinarne l'estensione: è cioè la caratterizzazione concettuale a fissare il riferimento di un termine grazie al soddisfacimento di quelle proprietà che quella caratterizzazione concettuale gli associa. Ciò significa, per Putnam [1975], che l'identità di intensione sia condizione sufficiente per l'identità di estensione e che alla differenza di estensione deve corrispondere una differenza di intensione, stabilito «un terzo assioma, che correla intensioni e stati mentali»¹⁴⁹: se la presenza di certe proprietà determina l'intensione di “acqua”, tutto ciò che le soddisfa (per esempio l'essere inodore, incolore, umida, dissetante) è acqua; qualunque cambiamento di rilievo dell'intensione comporterebbe un cambiamento anche dell'estensione e tra i due riferimenti (vecchio e nuovo) di “acqua” non vi sarebbe relazione. Molti ingegnosi esperimenti mentali sono stati elaborati per mettere in crisi la teoria tradizionale, che sembra non funzionare allorquando, sebbene la caratterizzazione concettuale di un genere naturale (l'acqua) sia errata, si è comunque in grado di parlare dell'acqua; oppure in quei casi in cui è perlomeno immaginabile che quella sostanza non annoveri alcune di quelle proprietà che le vengono ascritte dalle teorie più accreditate. Secondo il classico esperimento mentale di Putnam: se in un pianeta in tutto e per tutto simile alla Terra – Terra Gemella – vi fosse un liquido qualitativamente indistinguibile dall'acqua per le sue proprietà (disseta, è trasparente, ecc.) tranne che per la sua composizione chimica (che non è H₂O, ma XYZ), un gemelliano che chiedesse un bicchiere d'acqua non si starebbe riferendo all'H₂O – di cui non ha disponibilità alcuna né teorica né “pratica” – ma a quel liquido che gli è qualitativamente simile e con il quale i gemelliani intrattengono concreti rapporti causali. La situazione, dal punto di vista di un terrestre, non potrebbe essere descritta affermando che su “Terra Gemella l'acqua non è H₂O”, quanto piuttosto “Su Terra Gemella non c'è acqua” oppure “Su Terra Gemella con la parola ‘acqua’ non si riferiscono a ciò che è l'acqua, ma qualcosa di qualitativamente simile”: «supporre altrimenti – conclude Picardi la tesi putnamiana – non è solo teoreticamente errato, ma neppure rispecchia ciò che i parlanti intendono usando certi termini»¹⁵⁰. Per Putnam, “acqua” designa sulla Terra H₂O e XYZ su Terra Gemella, quindi sebbene un terrestre e un gemelliano possano essere nel medesimo stato psicologico che permette loro di afferrare la medesima intensione, essi non si stanno riferendo alla medesima sostanza. È dunque chiaro che le intensioni (nel senso di caratterizzazioni concettuali, di proprietà assegnate da una teoria) non determinano

¹⁴⁹ Picardi [1992], p.202: si vedano anche le pp. seguenti per un esame critico di che cosa Putnam intenda per “stato psicologico”.

¹⁵⁰ Picardi [1992], p.201.

l'estensione, ossia che, secondo il celebre slogan di Putnam, "i significati non stanno nella testa"¹⁵¹.

Wiggins obietta che un tale quadro non può rendere conto delle parole ordinariamente utilizzate per indicare gli artefatti, e che sebbene il modo più semplice per spiegare che cosa sia un artefatto o uno strumento sia (anche in questo caso) la presentazione di un campione, ciò non è indispensabile dal momento che «there are virtually no lawlike sentences to be had about spades or clocks or tables or writing instruments *as such*»¹⁵². Piuttosto «artifacts of one artifact kind are collected up not by reference to a hypothesized inner constitution but under functional description. [...] Unlike natural kinds, artifact-kinds have no scientifically palpable *real essence*»¹⁵³. Tuttavia Wiggins, concordemente a quanto pensa anche Wollheim, ritiene che se pure le opere d'arte possono avere uno scopo, esse però non hanno una funzione (o almeno non è necessario che la abbiano in quanto opere d'arte): se e quando questo avviene è totalmente esterno al loro status di opera d'arte¹⁵⁴. Questo aspetto rende le opere d'arte un *unicum* tra gli artefatti ed è per questa ragione, sostiene Wiggins, che la "teoria dell'artista" di Wollheim gioca un ruolo altamente significativo:

what a natural law will do for a natural thing, the artist's conception of his own activity of making the work of art (and the effect which the artist envisages its having on an ideal spectator) will do for a painting, a fresco or a carved sculpture.¹⁵⁵

Infatti è a partire da questa concezione dell'artista oppure – come specifica poco dopo Wiggins – da «our conception of that conception» che derivano, tra le altre¹⁵⁶, numerose conseguenze sulle idee di persistenza, conservazione e restauro delle opere stesse.

¹⁵¹ Putnam [1975], p.227. Il fatto che sia il corpo del terrestre sia quello del gemelliano siano composti da oltre il 70% di acqua – il che li rende quindi intrinsecamente differenti – non compromette il senso dell'argomentazione (che ha tuttavia sollevato molte altre obiezioni) che può riprodursi invariato, per esempio, per il termine "oro" o "faggio".

¹⁵² Wiggins [1978], p.56. Anche Picardi ([1992], p.199) sottolinea che «non è chiaro se gli artefatti [...] rientrano in questa classificazione».

¹⁵³ Wiggins [1978], p.56.

¹⁵⁴ Si veda *A&O*, §40 in cui è discussa (e rifiutata) la tesi che si possa definire l'arte in termini funzionali (come strumento per suscitare certe emozioni o per esercitare un certo ruolo sociale). Tuttavia ciò non implica che tutta l'arte sia inutile: templi, affreschi, la saliera di Cellini hanno tutti una funzione, pur essendo opere d'arte. Il punto in questione è, più ragionevolmente, che «no work of art has a function as such, i.e. in virtue of being a work of art» (p.93).

¹⁵⁵ Wiggins [1978], p.60.

¹⁵⁶ Alcune di carattere filosofico generale: Wiggins afferma infatti che supponendo che l'identità individuale di un'opera dipende dalla teoria dell'artista, «it begins to look as if works of art approach closer than any other non-abstract candidates to having the specific (more than purely general) essences which have eluded those who sought haecceitates (apart from self-identity) in individual entities such as people, animals or ordinary material objects», p.61.

Queste considerazioni, nella loro articolata totalità, si pongono all'estremo opposto di chi crede che ciò che sono le opere d'arte può essere oggetto di scoperta, in analogia con il discorso prettamente scientifico, oppure che si dia la possibilità di un errore collettivo a proposito delle pratiche artistiche vigenti. Per esempio, Currie [1989] sostiene che sebbene sia largamente accettato che la pittura è un'arte singolare, «it by no means follows from this that painting is singular; it is possible that we are mistaken»¹⁵⁷. Questo atteggiamento tratta gli elementi che si possono desumere dalla pratica artistica come meri dati, suscettibili di essere legittimamente spiegati in molti modi – anche attraverso strumenti concettuali del tutto alieni alla pratica in esame – che possono provenire dalla riflessione filosofica più generale (così è per candidati quali le proprietà, i tipi e gli stessi oggetti fisici) e aprendo altresì alla possibilità di un errore di massa (ossia di un'improvvisa rilevanza di quella parte che la costruzione teorica di turno non tiene debitamente in conto). Certamente, molte credenze del senso comune sono state abbandonate di fronte all'evidenza della teoria scientifica – il cui statuto epistemologico però – si deve sottolineare – si basa su conferme empiriche molto solide. Ma, come argomenta Amie Thomasson, «it is far from clear what sort of empirical findings could possibly count for or against any of the major views of about the ontological status of work of art»¹⁵⁸. Così, se nel caso delle teorie scientifiche ben confermate è ragionevole abbandonare le credenze di senso comune che confliggono con esse, questo non significa però che il punto di vista del senso comune debba essere accantonato allo stesso modo quando entra in conflitto con le teorie estetiche.

In effetti, sono proprio le teorie causali o storico-causali del riferimento a fornire, come visto, ulteriori argomenti che rendono possibile un errore collettivo rispetto al punto di vista del senso comune. Il riferimento di termini di genere naturale infatti si applica direttamente ad un certo esemplare di sostanza: tipicamente con una definizione ostensiva del tipo “Questa è acqua” a cui segue l'indicazione del liquido oppure, in alternativa, attraverso qualche espressione descrittiva che, in un dato contesto, ne permetta di fissare il riferimento. Tuttavia fissato il riferimento, introdotta la “catena causale”, quelle espressioni descrittive sono abbandonate, il termine designa rigidamente il proprio referente in ogni mondo possibile e tutti vi si possono riferire

¹⁵⁷ Currie [1989], p.87. Currie [1989] difende infatti l'idea che tutte le opere d'arte siano tipi astratti (abstract types), «capable, in principle, of having multiple instances» (p.8); cit. in Thomasson ([2004], p.83) il cui percorso argomentativo si sta qui seguendo congiuntamente a quello di Rohrbaugh [2013].

¹⁵⁸ Thomasson [2004], p.84.

anche se le credenze relative alla loro natura (che l'acqua non è H₂O, per esempio) sono radicalmente sbagliate¹⁵⁹.

In una vena non dissimile si potrebbe perciò argomentare che i “termini di genere artistico” si comportano come quelli di genere naturale e che quindi la natura metafisica di una sinfonia o di una statua sia una questione di scoperta estetica (in analogia a quella dell'impresa scientifica) per la quale ogni credenza o pratica comunemente ad esse associate può risultare radicalmente errata.

Ma, in primo luogo, non sembra che termini quali “sinfonia” o “statua” designino il loro referente in modo causale o che siano introdotti secondo la cerimonia descritta sopra a contatto con parti indipendenti di realtà, «but rather to arise by stipulating their application to works of extant traditions meeting certain (perhaps vaguely specified) criteria»¹⁶⁰.

Inoltre, il “contatto causale” nel suo livello più basilare è, come *Art and its Objects* ribadisce più volte, con un pezzo di tela o con un blocco di marmo (o con le particelle che lo costituiscono) nel caso di *Imbarco per Citera* o della *Pietà*: per battezzare un'opera d'arte come il referente di quei nomi è necessario avere un'idea di che sorta di cosa si stia provando a nominare e che sorta di cosa essa sia¹⁶¹. Questo significa sapere in che modo l'opera si relaziona a quegli oggetti materiali in cui si instanzia, in che modo i suoi criteri di individuazione, di identità e persistenza sono differenti rispetto a quegli oggetti (come detto, il blocco di marmo può sopravvivere al riassetto in altra forma, non così la *Pietà*). Un discorso del tutto analogo si può fare per i termini generali, quali “dipinto”, “sinfonia” ecc., a cui è necessario accostare certi criteri che permettano di individuare i relativi tipi di opere e non altre, e quindi ciò che distingue questi da quelle entità (il tessuto, le onde sonore) nell'immediata prossimità categoriale. Tira così le fila Thomasson:

¹⁵⁹ Si rimanda nuovamente a Picardi [1992], cap.VI.

¹⁶⁰ Thomasson [2004], p.85. E aggiunge che una teoria descrittiva del riferimento designa il referente di “sinfonia” attraverso le credenze dei parlanti a proposito delle condizioni relative a ciò che rende qualcosa una sinfonia. In questo modo revisioni radicali di queste credenze non possono essere corrette, poiché ogni notevole allontanamento da esse impedisce per principio che le conclusioni tratte riguardino le sinfonie.

¹⁶¹ Come rimarca Picardi ([1992], p.188): «nessuna situazione di per sé può “causare” la formazione di alcun contenuto semantico *specifico* e non si vede come un oggetto, ostensivamente dato nell'atto di conferimento del nome, possa, quasi fosse un magnete, fare riconvergere su di sé le possibili catene referenziali di cui è l'origine». Anche Thomasson [2004], pp.84-6 enfatizza l'importanza del “*qua*” *problem*, ovvero, che l'atto di nominare pone in contatto causale con molte cose disparate come – nel caso di una persona – con il suo corpo, il suo naso, il suo colore di capelli, un segmento temporale della sua vita ecc.: infatti (cfr. *RF* §§28-30) una definizione ostensiva spiega il significato di una parola quando è già chiaro il suo ruolo generale nel linguaggio. Devitt, Sterelny [1999], nella loro difesa della concezione causale, ammettono che «the grounder must, at some level, “think of” the cause of his

since those ontological conceptions determine what (ontological) sort of entity is picked out by the term (if anything is), they are not themselves open to revision through further “discoveries” [...] beliefs – at least of those in the art world establishing the reference of such singular and general terms – *determine* the ontological status of the referents of the terms.¹⁶²

Questo esclude che un appello alla teoria del riferimento diretto possa comprovare che artisti, critici e pubblico siano radicalmente in errore rispetto al tipo di cosa siano sinfonia, dipinti e statue e che una proposta che violi le concezioni che discendono dalle pratiche e dal senso comune sia accettabile. Thomasson conclude, in spirito molto wollheimiano, che

of course this does not mean that artists, critics, or others responsible for establishing the reference of names of works of art and of general terms such as “paintings”, “symphony” or “novel” must have a fully developed theory of the ontological status of works of art in formal philosophical terms. Instead, it is enough that they have a basic views about the relation between works of art and the relevant physical objects, copies and performances such as those described in the common sense view.¹⁶³

L'intero tessuto argomentativo sviluppato da Thomasson sembra rievocare i punti principali della riflessione di Wollheim¹⁶⁴. Per quest'ultimo infatti sono in primo luogo gli artisti attrezzati della loro “teoria” e della loro “specificazione criteriale” a stabilire il riferimento dei “termini di genere artistico”, a definirlo praticamente con il confronto diretto con il loro medium, senza la necessità di servirsi di una teoria esplicita a riguardo, ma esibendo di volta in volta parte di quella normatività non trasparente che legittima una certa manipolazione della materia, un certo uso del medium. È la coerenza

experience under some general categorical term like “animal” or “material object”» (p.80, cit in Thomasson [2004]).

¹⁶² Thomasson [2004], p.87.

¹⁶³ Thomasson [2004], p.87.

¹⁶⁴ Thomasson [2004] cita Wollheim solo per ricostruirne l'ontologia a partire da *A&O* e non per i criteri metaontologici che qui si è provato a ricostruire in base ad altri testi. Più attento criticamente a questo aspetto è Davies [2009] che scrive: «Amie Thomasson [...] has argued that ontology of art can only be a form of conceptual analysis of the concepts of the “grounders” of artworks terms, and I have defended what I have termed the “pragmatic constraint” in the ontology of art, a constraint that informs the work of a number of other writers» (p.159), aggiungendo (p.171, nota 1), «others who subscribe, explicitly or implicitly, to the “pragmatic constraint” include Jerrold Levinson, Gregory Currie, Richard Wollheim, Arthur Danto, and Timothy Binkley». (Davies – che è monista e particolarista pensa le opere come quei particolari atti creativi di cui gli eventuali oggetti sono il risultato ma non l'opera in sé – inserisce il nome di Currie nella lista, segnando quindi una distanza con la lettura di Thomasson – che è, come Wollheim, pluralista –, dal momento che questi identifica le opere con *tipi* di atti creativi (*action-types*), si veda Davies [2004a] e Rohrbaugh [2013] per maggiori dettagli).

rispetto a queste pratiche e a queste credenze (tacite o esplicite) la strada seguita da Wollheim (e da Thomasson) per accertare lo statuto ontologico delle opere d'arte, poiché – ammesso che (almeno alcuni) “termini di genere artistico” abbiano riferimento¹⁶⁵ – è proprio portando alla luce e rendendo esplicite le assunzioni implicite in queste pratiche e credenze che si può comprendere a che (tipo di) cosa si riferiscono. Sebbene queste pratiche e credenze possano lasciare nel vago alcune questioni – questioni che è compito dell'estetica saper integrare o interpretare –, è solo «consistency with such belief and practices [...] the main criterion of success for a theory of the ontology of works of art»¹⁶⁶ dal momento che «our practices are in some way or another productive of the objects of their concern and not simply tracking (or failing to track) some antecedent objects»¹⁶⁷. Ma questo significa che suggerimenti rivoluzionari radicali in merito all'ontologia artistica (à la Currie) non possano essere classificati come descrizioni di che cosa sono “veramente” le opere d'arte di contro a ciò che è comunemente ritenuto siano.

3. Excursus: la resa dei conti con Danto e Goodman

È certamente degno di attenzione che gli argomenti proposti da Wollheim [1978] si incardinino su un cambiamento dei criteri di identità per la pittura realmente progettato e che ne discuta la sostanziale impraticabilità mettendo in luce una “logica” implicita al medium e alla stessa “teoria dell'artista”. Non si può pensare che un artista serio voglia rinunciare a lavorare sugli scarti minimi consentiti dal proprio medium in relazione a ciò che intende esprimere e rappresentare, che abbandoni il travagliato processo di elaborazione, confronto e fatica (anche emotiva) che lo porta a produrre stadi intermedi insoddisfacenti che tuttavia lo confortano e lo indirizzano nell'avanzamento dell'opera per rivolgere il massimo del suo sforzo creativo a produrre oggetti tra loro indifferenziati.

Anzi, in un inciso a metà tra la difesa della creatività e dell'originalità dell'artista e l'inclinazione personale verso il purismo mediatico, Wollheim afferma, come si è visto, che il valore delle differenze interne al medium, il gioco che esse permettono nel rendere unica unica l'opera d'arte all'interno del compito più vasto di rappresentare ed esprimere artisticamente è inestimabile agli artisti più devoti alla loro arte.

¹⁶⁵ Per una panoramica sul deflazionismo in materia si rimanda a Rohrbaugh [2013], pp.242-3.

¹⁶⁶ Thomasson [2004], p.88.

Il ragionamento può non convincere, sembra tutto interno a quanto stabilito dalle condizioni di partenza, assumendo che qualcosa come il medium artistico così come concepito da Wollheim esista e funzioni nel modo in cui egli crede che funzioni. Ma non è forse vero che proprio il secolo scorso così come l'arte del presente ha abituato il pubblico ad un ingaggio continuo con la possibilità dell'equivoco tra arte e realtà? Non si tratta del solo Duchamp con i readymades o la Pop Art con la magnificazione di oggetti di largo consumo (anche culturale) come i fumetti, ma anche autori di stampo più tradizionale da Brancusi al contemporaneo Ai Weiwei hanno fatto del confronto non subalterno con i prodotti seriali industriali e con la tecnologia un tema della loro ricerca artistica.

Tornando al mutamento di criteri proposto da Vasarely e alla sua "pittura-multipla" è interessante notare che proprio un artista italiano, Giuseppe "Pinot" Gallizio nel suo periodo situazionista, realizzò nel 1958 più di un centinaio di metri di "pittura industriale" su vari supporti attraverso l'utilizzo di uno strumento costituito allo scopo, la "Macchina per la pittura industriale". Il risultato, nel progetto dell'artista, sarebbe stato (ed in parte è stato) venduto al metro, così da inscenare, nelle sue intenzioni, un'incessante creazione e distruzione di oggetti che, una volta inflazionata al parossismo, potesse minare attraverso l'arte «le basi dell'Economia, distruggendone i valori o impedendone la loro formazione»¹⁶⁸. È importante rimarcare che constatato il fallimento politico della pittura industriale, anche la poetica (e la "teoria dell'artista") di Gallizio prese altre strade, avvicinandosi alla gestualità informale sebbene continuando sempre a lavorare con materiali non tradizionali. Ciò quasi a conferma che esaurita la funzione extra-artistica un artista torna a rivolgersi al significato delle proprie pratiche e all'uso del proprio medium, per restituirgli forza espressiva attraverso l'alternanza di smantellamento e ricostruzione degli elementi mediatici canonici di quell'arte (secondo la lettura "continuista" di Wollheim in cui da sempre nella storia dell'arte il *dismantling* è parte creativa del *constructive work*) o per fondare o tentare di fondare nuovi media (nuovi automatismi in grado di veicolare significato artistico e di riconnettersi in modo convincente con la tradizione di quell'arte – secondo la versione maggiormente "discontinuista" di Cavell che vede nell'avvento del modernismo una frattura senza rimedio nella storia delle arti). In tale prospettiva – e sempre nel solco della preoccupazione non solo filosofica ma anche artistica enfatizzata da *Art and its Objects*

¹⁶⁷ Rohrbaugh [2013], p.243.

¹⁶⁸ Gallizio [1960], p.26.

di definire *che tipo di cosa* sia un'opera d'arte – il confronto con gli oggetti ordinari è divenuto sempre più cruciale per artisti, estetologi, critica e pubblico.

Il più significativo recettore e testimone in campo filosofico di questa temperie culturale è certamente Arthur Danto, che molta energia ha profuso nel discutere nel dettaglio complicati esempi di opere d'arte del tutto indiscernibili da oggetti quotidiani¹⁶⁹. Il motivo scatenante della sua riflessione è, anche nel suo caso come per Cavell, la Pop Art: Danto ebbe modo di visitare l'esibizione di un pressoché sconosciuto Warhol nel 1964 alla Stable Gallery di Manhattan in cui erano esposte le riproduzioni di oggetti di uso comune, tra i quali attirò in particolare l'attenzione del filosofo americano una serie di scatole davvero molto simili agli imballaggi di alcune diffusissime spugnette abrasive della ditta *Brillo*. È ormai noto che lo stesso autore delle confezioni per l'azienda americana fosse egli stesso un artista (uno sfortunato espressionista astratto che morirà l'anno dopo la mostra di Warhol) prestatato al design industriale per sbarcare il lunario e sebbene vi fossero alcune difformità tra gli imballaggi di spugnette e le opere di Warhol (queste ultime in compensato e leggermente più grandi delle confezioni in cartone delle prime) per Danto la questione filosofica era ormai aperta, ovvero che nessuna differenza materiale per distinguere l'opera dalla cosa era immediatamente disponibile. È proprio in questo spirito che Danto, nella sua opera più celebre *The Transfiguration of the Commonplace* [1981], prende a sottoporre a esame una lunga serie di esperimenti mentali riguardanti oggetti percettivamente indistinguibili che fecero presa sulla «collective imagination of philosophical aesthetics in the Anglo-American analytic tradition», come dice McFee¹⁷⁰. La mossa dantiana consiste nello spostare la ricerca della definizione dell'arte e delle opere dal piano delle proprietà manifeste a quello delle proprietà relazionali: Warhol ha solamente messo sotto i riflettori che qualunque cosa può essere un'opera d'arte, anche qualcosa di perfettamente omogeneo per i sensi agli oggetti di uso quotidiano o alle mere cose. Quindi, sebbene le *Brillo Boxes* siano (quasi) identiche alle confezioni dei supermercati (non solo il materiale, ma anche il prezzo cambia), quindi condividano le medesime proprietà sensibili, non sono accomunate dalle stesse proprietà relazionali, «che sono le proprietà responsabili della differenza tra l'opera d'arte e l'oggetto da essa indiscernibile»¹⁷¹, quelle che implicano uno spostamento di dimora ontologica, da mera cosa a opera d'arte. Tra queste proprietà relazionali vi è certamente l'intenzionalità artistica (evidente laddove sia presente un titolo per l'opera,

¹⁶⁹ Su Danto si veda Rollins [1998]; Velotti [2008b] e [2008c]; Andina [2010].

¹⁷⁰ McFee [2010], p.6.

circostanza che non si verifica per una scatola di pagliette abrasive) e l'*aboutness* (le opere sono tipicamente rappresentazioni intenzionali *di qualcosa*, non così le mere cose o gli oggetti di consumo) che richiede un'interpretazione in grado di rendere espliciti i significati (Danto parla di *embodied meanings*) di volta in volta espressi nell'opera, anzi che reclama l'attività interpretativa del fruitore dal momento che l'opera è innanzitutto e perlopiù strutturata metaforicamente e che è essenzialmente un prodotto storico. Questi sono gli assunti teorici principali esposti da *The Transfiguration of the Commonplace* e che sembrano trarre origine e forza persuasiva dalla formulazione degli esperimenti mentali sugli indiscernibili con cui si apre il libro.

È alla loro discussione e al significato che rivestono nella filosofia di Danto che Wollheim dedica il suo intervento in un volume collettaneo dedicato alla filosofia del collega americano (a cura di Rollins [1998]). Tuttavia, Wollheim [1998] non manca di sottolineare preventivamente che i) nell'impianto dantiano «the work of art is not identical with, and so is to be distinguished from, the supporting physical object, whether this be canvas, piece of metal, lump of stone, which is then said to be its vehicle»¹⁷²; e che ii) quando si etichetta un oggetto come opera d'arte, «this is not a straightforward predication: it is more in the nature of an interpretation, or an identification»¹⁷³, così come di fronte ad un quadro si è in grado di riconoscerne le figure che compaiono come Icaro, oppure come un cavallo o un cubo. Queste considerazioni preliminari vanno lette alla luce della discussione precedente: Wollheim evidenzia cioè le criticità di un'ipotesi secondo la quale «le interpretazioni ruotano intorno alle identificazioni artistiche [che] determinano quali parti e quali proprietà di un oggetto materiale debbono essere considerate come elementi significanti per l'opera»¹⁷⁴ di contro alla propria idea di un oggetto fisico che è (costitutivamente) l'opera d'arte e per cui qualunque aspetto materiale può divenire esteticamente rilevante.

Ma è agli esperimenti mentali, come detto, che Wollheim rivolge la propria attenzione critica: in ciascuno di essi è richiesto di immaginare una serie di oggetti tra loro percettivamente indiscernibili di cui però solo alcuni sono opere d'arte. Una rapida rassegna li ricorda nella loro originale complessità: nove tele rettangolari interamente dipinte di rosso – indiscernibili – che nonostante l'indistinguibilità percettiva danno luogo a sette prodotti artistici differenti e a due oggetti non artistici (alcuni titoli: *Gli*

¹⁷¹ Velotti [2008b], p.xiv, che qui si sta seguendo in questa ricostruzione delle idee di Danto.

¹⁷² Wollheim [1998], p.28; cfr. Danto [1981], pp.101-5.

¹⁷³ Wollheim [1998], p.29; cfr. Danto [1981], pp.95-135.

¹⁷⁴ Andina [2010], p.93.

Israeliti attraversano il Mar Rosso; *Piazza Rossa*, uno scorcio di Mosca; *Quadrato Rosso*, un'opera minimalista; *Tovaglia Rossa*, una natura morta di un discepolo di Matisse; una tela preparata con il minio – non un'opera quindi – da Giorgione per un'opera mai realizzata, *La Sacra Conversazione*); la storia – già incontrata – di Pierre Menard; *La cravate* di Picasso e un lavoro del tutto uguale realizzato da un bambino; e un quadro prodotto da una centrifuga in cui colori e tela vedessero come esito un dipinto in tutto simile al *Cavaliere Polacco* di Rembrandt. Il punto, per Danto, è che vi possono essere oggetti completamente identici – senza alcuna differenza che l'occhio possa cogliere – che tuttavia possono essere opere d'arte differenti o non esserlo affatto. All'inizio del secondo capitolo di *The Transfiguration of the Commonplace*, Danto presenta questo dato già come acquisito:

that there should be indiscernible artworks – indiscernible at least with respect to anything the eye or ear can determine – has been evident from the array of red squares with which we began this discussion.¹⁷⁵

Inoltre, come nota Wollheim, ciò che l'accattivante carosello di esempi immaginari del primo capitolo propone come risultato di un esperimento mentale lungo il resto del testo si traduce sempre più spesso in «actual instances» la cui possibilità era nota «from the beginning»¹⁷⁶. Ma, obietta Wollheim, non c'è nessun esperimento mentale da compiere da nessun sperimentatore se «to imagine that something is the case is – obvious contradictions in what he is asked to imagine apart – proof enough that this something is possible»¹⁷⁷. La prima serie di obiezioni riguarda proprio lo statuto di “esperimento mentale” con cui Danto dà avvio alla propria filosofia dell'arte. Non che Wollheim contesti che le affermazioni del collega americano siano errate (ossia che vi possano essere nove oggetti indistinguibili di cui sette opere d'arte e due “mere cose”), quanto che non si possa pervenire a tali conclusioni a partire da quelli “esperimenti mentali”. Il primo passo di Wollheim consiste nel mettere a fuoco una classificazione degli esperimenti mentali, che si possono suddividere secondo i concetti che sottopongono a esame: vi sono esperimenti mentali che testano concetti le cui condizioni di applicazione sono determinate, come i concetti percettivi (rosso o dolce) o come i concetti geometrici (triangolo o retta), e che generalmente ammettono risultati conclusivi. In altre parole, data una supposizione di fondo l'esperimento si occupa di

¹⁷⁵ Danto [1981], p.33; cit. in Wollheim [1998], p.31.

¹⁷⁶ Danto [1981], p.43 e p.143 rispettivamente; cit. in Wollheim [1998], p.31.

¹⁷⁷ Wollheim [1998], p.31.

testare se un concetto può manifestarsi contemporaneamente ad un altro appartenente allo stesso gruppo: se una superficie è interamente rossa, può essere anche interamente verde? Secondo Wollheim, solo questo tipo di esperimenti mentali per concetti con chiare condizioni di applicazione porta a risultati che si possono dire totalmente definitivi. Ma esperimenti mentali che riguardano concetti che non hanno condizioni di applicazione determinate (o che non hanno condizioni di applicazione di tipo informativo) presentano una situazione ben più complicata, poiché non vi sono condizioni da soddisfare in ogni singola occasione affinché il concetto possa trovare applicazione. Infatti, in questi casi, secondo Wollheim, più che di condizioni di applicazione si può al più parlare di assunzioni di applicabilità (*assumptions of applicability*) del concetto: ma ciò implica che «in a given case, it may be very well possible for the concept to be applied, even though, for some reason one or more of the assumptions does not hold»¹⁷⁸. Questa anomalia si spiega parzialmente per il fatto che le assunzioni di applicabilità danno ragione più del punto (*point*) che del significato del concetto («assumptions of applicability give *the point* rather than *the meaning* of the concept»¹⁷⁹). Non è irrilevante notare che in questo movimento di pensiero Wollheim è nuovamente debitore con le considerazioni di Wittgenstein ed è forse in qualche modo reminiscente in particolare della lettura cavelliana del filosofo austriaco.

Non solo sembra riaffacciarsi dietro le «assunzioni di applicabilità» la nozione wittgensteiniana di criterio, che Wollheim stesso utilizza – come visto in precedenza – nel dare corpo alla propria idea di medium e che è così importante nell’interpretazione di Cavell della filosofia wittgensteiniana, ma anche la contrapposizione “punto”/“significato” rimanda ad un’idea importante del collega americano.

Nel contesto di una discussione relativa allo scetticismo e alla filosofia del linguaggio ordinario, Cavell infatti scrive:

no one would have said of me, seeing me sitting at my desk with the green jar out of my range of vision, “He knows there is a green jar of pencils on the desk,” nor would anyone say of me now, “He (you) knew there was a green jar...”, *apart from some special reason which makes that description of my “knowledge” relevant to something I did or said or am doing or saying. . .*

Perhaps one feels: “What difference does it make that no one would have *said*, without a special reason for saying it, that you knew the green jar was on the desk? You *did* know it; it’s *true* to say that you knew it. Are you suggesting that one cannot sometimes say what is true?” What I am suggesting is that “Because it is true” is not a *reason* or basis for saying

¹⁷⁸ Wollheim [1998], p.32.

something; and I am suggesting that there must, in grammar, be reasons for what you say, or be a point in your saying of something, if what you say is to be comprehensible. We can understand what the *words* mean apart from understanding why you say them; but apart from understanding the point of you saying them we cannot understand what *you* mean.¹⁸⁰

E, nel commentare il celeberrimo §43 delle *Ricerche*, secondo il quale – in generale – il significato di una parola è il suo uso nel linguaggio, Cavell aggiunge nella pagina successiva:

what is left out of an expression if it is used “outside its ordinary language game” is not necessarily what the *words* mean (they may mean what they always did, what a good dictionary says they mean), but what we mean in using them when and where we do. The point of saying them is lost. How great a loss *is* that? To show how great is a dominant motive of the *Investigations*. What we lose is not the meaning of our words—hence, definitions to secure or explain their meaning will not replace our loss. What we lose is a full realization of what we are saying; we no longer know what *we* mean.¹⁸¹

Nei passi riportati appare chiaro come Cavell distingua tra il significato delle parole (che può nel normale commercio linguistico essere assicurato da un buon dizionario) e ciò che si intende con quel proferimento in quella particolare occasione, ciò che rende quelle parole e quella persona comprensibili per chi ascolta. È cioè possibile avere assolutamente chiaro il significato di una frase senza capire la ragione, il punto per il quale essa è emessa in quel peculiare contesto: anzi sono spesso proferimenti perfettamente grammaticali calati in situazioni apparentemente dissonanti dal significato e dalle implicazioni delle parole pronunciate a produrre più acutamente lo smarrimento del senso di ciò che si intende¹⁸².

Ora, Wollheim sembra dire, all’opposto, che è ben possibile che la riproduzione di un oggetto comune (le confezioni di marca Brillo) può avere un punto, una ragione –

¹⁷⁹ *Ibidem*, corsivi aggiunti.

¹⁸⁰ Cavell [1979], p.206; cit. in Conant [2005], p.55. Cavell si riferisce alla nota difesa del senso comune di Moore.

¹⁸¹ Cavell [1979], p.207; cit. in Conant [2005], p.52.

¹⁸² Non è un argomento nuovo per Cavell che già in ([1969], p.31) scrive: «let me [...] flatly state what it is I have tried to argue about the relation between what you say and what you (must) mean, i.e., between what you (explicitly) say and what saying it implies or suggests: 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. Intension is not a substitute for intention.» Il significato di ciò che viene detto non può essere disgiunto dal contesto del proferimento e dal ruolo che esso svolge in quel contesto, poiché è in quella circostanza invece che in un’altra che quelle parole assumono un significato di cui si è chiamati ad essere responsabili («what we mean (intend) to say, like what we mean (intend) to do, is something we are responsible for», p.32), come visto, un concetto chiave per il pensiero di Cavell.

dalla denuncia o magnificazione del consumo alla standardizzazione dei gusti imposta nelle società di massa avanzate, alla rottura con certe concezioni tradizionali di arte – pur non avendo “significato” artistico, ovvero non soddisfacendo né condizioni di applicazione né (quasi) nessuna assunzione di applicabilità del concetto. E questo è possibile proprio perché, a differenza delle condizioni di applicazione, «assumptions of applicability give the point rather than the meaning of the concept». Infatti, sembra fuori di dubbio che né il concetto di arte né quello di opera d’arte siano concetti percettivi o che, tantomeno, siano caratterizzati da un contenuto intellettuale chiaro¹⁸³, ovvero siano sprovvisti di condizioni di applicazione determinate. Ciò però non significa che non sia lecito aspettarsi di trovare «certain broad truths that must hold wherever there is art or work of art»¹⁸⁴, ovvero che vi siano assunzioni di applicabilità (i.e. criteri) per questi concetti.

È cioè molto probabile che un esperimento mentale per il quale un oggetto con certe caratteristiche (come l’essere del tutto indistinguibile da un oggetto ordinario) possa infine rivelarsi positivo ed essere accolto come arte. Tuttavia, una simile conclusione potrebbe essere raggiunta solo dopo molta riluttanza, come caso-limite oppure non incontrare la totalità dell’approvazione. E questo aspetto, per Wollheim, è estremamente significativo per un esperimento mentale, un elemento che invece Danto trascura del tutto, confinando all’irrelevanza ciò che accade nella testa di chi compie l’esperimento ed il grado di convizione con cui si perviene al risultato¹⁸⁵. In ogni caso, anche prendendo per buono l’esito dell’esperimento e sorvolando sul livello di convincimento con cui vi si arriva, occorre prestare attenzione a ciò che è lecito concludere, poiché è sempre possibile che tale successo non sia generalizzabile ad un numero indefinito di casi di simile aspetto e tipologia: fare altrimenti implicherebbe negare le assunzioni di applicabilità per il concetto “opera d’arte”. Ed è qui che Wollheim comincia a tracciare un profilo generale di quanto si è tradizionalmente e storicamente connotato come condizioni di possibilità per l’applicazione del concetto “opera d’arte”:

¹⁸³ Wollheim aggiunge in nota (18, p.38) che «when Danto says that art and work of art are not perceptual concepts [...] he appears to use this claim to cover both that these concepts do not have perceptual conditions of application or are not dependent upon a recognitional skill and that their being works of art has nothing necessarily to do with how they look. I agree with the first and disagree with the second».

¹⁸⁴ Wollheim [1998], p.33.

¹⁸⁵ Wollheim [1998], p.33: «I see it as of a piece with Danto’s general indifference to what goes on in the head of the experimenter that he attaches no particular weight to the degree of conviction with which the result is attained». Si noti anche qui la comparsa di un termine cruciale del progetto di Cavell, *conviction*.

it seems to me very plausible to maintain that the existence of works of art depends upon two conditions: first, that it is generally the case that objects that have been made with the broad intention of being works of art will, as a result, stand out from objects that have not been made with such an intention; and secondly, that it is generally the case that works of art that have been made with different specific intentions will stand out from one another. This is very rough, and we may expect refinements to be added. For instance, it also seems necessary that the objects in question must have been made by someone experienced in doing so, and that the materials out of which the objects have been made fall within agreed limits. Once these refinements have been achieved, we shall have, though still only in an approximate form, the assumption of applicability for the concepts art and work of art. In a world where none of this held, there could be no art.¹⁸⁶

In questo passaggio sono riassunti in modo cursorio ed essenziale i principali punti di arrivo dell'estetica wollheimiana: l'oggetto d'arte come prodotto di un'intenzione artistica da parte di chi è cresciuto in una forma di vita in cui quelle pratiche e quei materiali (i media artistici) si sono sviluppati e sono convenzionalmente e mutualmente riconosciuti. Certamente questi asserti principali (che Wollheim non a caso implica, con qualche tentennamento, che siano condizioni necessarie) sono fatti valere contro il progetto di Danto: ecco perché si sottolinea che un'intenzione artistica perlopiù spicca rispetto all'intenzione di produrre un qualunque altro oggetto e che opere d'arte prodotte con intenzioni artistiche differenti si distinguono uno dall'altro. Wollheim preferisce mettere in luce i caratteri di implausibilità del progetto dantiano nella misura in cui questo discende dalle conclusioni che egli crede di poter trarre dai suoi esperimenti mentali. Infatti, sulla scorta di quanto detto finora, si potrebbe obiettare al ragionamento di Wollheim una certa contraddittorietà nel parlare di intenzioni artistiche del tutto slegate dal medium che permette la loro espressione o di intenzioni artistiche *specifiche*, come se si trattasse di una perfetta precognizione del risultato finale. Wollheim ha già largamente disputato la validità di questa linea argomentativa occupandosi e criticando la teoria ideale dell'arte, appoggiandosi anche alle idee di Cavell che costruisce il proprio tessuto argomentativo contro l'*Intentional Fallacy*. Il punto è che un'intenzione artistica, secondo quanto desunto dalla seconda implicazione dell'arte come forma di vita, è già all'origine carica di ulteriori preoccupazioni (formali o sulla tradizione mediatica, come intersezione di intenzioni) e che sebbene l'intenzione possa arrivare a compimento solo nel confronto con il medium e con le possibilità e i limiti che questo offre, è del tutto implausibile che l'intenzione di dipingere un

¹⁸⁶ Wollheim [1998], p.33.

paesaggio porti al medesimo esito dell'intenzione di ritrarre una natura morta. Se uno scenario simile fosse vero invariabilmente presenterebbe altrettanto invariabilmente un mondo in cui una delle assunzioni di fondo del concetto di "arte" e di "opera d'arte" viene contraddetta in modo sistematico, ossia «a world where objects made even by the most experienced persons are completely impermeable to intention»¹⁸⁷.

Senz'altro le assunzioni di applicabilità del concetto di "arte" e "opera d'arte" così formulate sono del tutto imprecise,

but, being assumptions, they can be expressed only approximately, and they hold only generally. They can be expressed only approximately: in that further refinements and qualifications can always be added. And they can be expressed only generally: in that they are not exceptionless. And that they are not exceptionless is overdetermined. For it comes not only from the fact that they are assumptions of applicability, not conditions of application. Nor does it come only from that fact plus the further fact that they are stated roughly. Additionally it comes from the perennial self-consciousness of art, or the way in which over the generations artists reflect upon the assumptions of their art and, through confronting them, try to reanimate them.¹⁸⁸

L'andamento di questo passo rimanda direttamente a quanto dichiarato nell'intervista ricordata in precedenza (Wollheim [1971]): il concetto di "arte" è provvisto di una normatività implicita i cui limiti non sono fissati in modo vincolante da condizioni di applicazione rigide, ma perlopiù indicati genericamente da assunzioni di applicabilità, assunzioni che ammettono ulteriori qualificazioni e approfondimenti a proposito di quanto è legittimo (e quanto lo è meno, o con più resistenza) ricondurre al concetto di "arte". Sono gli stessi artisti a rinegoziare il portato normativo sedimentato nelle tradizionali assunzioni del concetto, smantellando e ricostruendo le convenzioni mediatiche (materiali, generi, ecc.), per rendere le loro opere all'altezza della contemporaneità, o, cavellianamente, per rimanere fedeli alla propria arte e per mantenere quella tradizione in vita.

Si può certo dare il caso che le assunzioni da cui dipendono i concetti di "arte" e "opera d'arte" possano venire trasgredite e che ciò consenta di imbastire esperimenti mentali come quelli che propone Danto. È proprio questo che Wollheim concede agli esperimenti di Danto: essi mostrano che le assunzioni possono essere trasgredite, non che possono essere trasgredite stabilmente se non in un mondo in cui «the hand and the

¹⁸⁷ Wollheim [1998], p.34.

¹⁸⁸ Wollheim [1998], p.33.

mind regularly left no distinctive trace on the objects that they formed»¹⁸⁹. È la portata dell'argomento di Danto che pretende indebitamente di universalizzare quello che crede di aver dimostrato a essere messa sotto accusa: se è vero che alcuni casi possono essere letti attraverso le lenti del filosofo americano, ciò non implica che questo sia più che informativo nella comprensione del concetto di "arte" nel suo complesso. Infatti, Wollheim, attraverso la sua analisi degli esperimenti mentali e la distinzione tra condizione di applicazione e assunzione di applicabilità, altro non fa che fornire un'altrettanto plausibile e giustificata spiegazione del caso anomalo (l'indiscernibile *Brillo Box* e la scatola di spugnette) dall'interno della propria concezione estetica – e in concordanza alla maggioranza delle intuizioni preteoretiche in materia. Dietro, ancora una volta, si intravede il gesto di rottura compiuto da Duchamp, al cui influsso – ritiene Wollheim – è stata dedicata troppa attenzione dall'estetica contemporanea. I readymades duchampiani si collocano precisamente nell'intervallo «between the possibility of the singular transgression of any of the assumptions upon which art rests and the impossibility of the universal transgression of any such assumption»¹⁹⁰. Se fosse vero che ogni incontro con un'opera d'arte si presentasse come un problema da risolvere armati di una particolare teoria filosofica la maggior parte delle comuni assunzioni relative all'arte sarebbe da abbandonare. Inoltre, prendere a modello per una teoria i readymades o qualcosa di quasi equivalente (le *Brillo Boxes*) – ossia qualcosa di unanimemente considerato come caso-limite – vuol dire prendere le distanze dal "caso centrale" (l'opera d'arte prodotta come opera d'arte, in periodi di convenzioni mediatiche vigenti) e non sembra offrire l'occasione migliore per trovare soluzione alla definizione generale dell'arte. Se per Danto invece questi esempi svelano qualcosa di essenziale sulla natura dell'arte, sulla loro vera collocazione ontologica che l'arte precedente maschera nella ricerca incessante dell'imitazione della realtà, per Wollheim, come chiarito in precedenza, anche gesti così eclatanti sono possibili solo sullo sfondo della storia dell'arte, della pratica e dei media artistici nel loro complesso, ovverosia li presuppongono se non vogliono essere confusi, fraintesi o, semplicemente, non visti come arte.

La precedente non è l'unica critica mossa da Wollheim [1998] alla teoria di Danto¹⁹¹, ma essa mette in piena luce come la comune centralità di nozioni come

¹⁸⁹ Wollheim [1998], p.34.

¹⁹⁰ Wollheim [1998], p.34.

¹⁹¹ La conclusione di Wollheim [1998] – poco meno di metà dell'articolo – si concentra infatti sulla filosofia della percezione di Danto – che sta alla base del suo esperimento mentale – e si appunta sulla tesi della permeabilità della percezione al pensiero o al linguaggio. La discussione dantiana è inquadrata dalla suddivisione tra ciò che chiama "internalismo" (la tesi che informazioni proposizionali possono penetrare

intenzione e interpretazione e il pensiero che l'arte sia essenzialmente un prodotto storico è letta dai due autori in modi radicalmente diversi. Per gli scopi del presente lavoro si è preferito rimarcare come sia l'eredità wittgensteiniana (criteri) che gli spunti cavelliani (medium artistico primo fra tutti) sono mobilitati – assieme a considerazioni originali (la normatività implicita nel concetto di “arte”) – contro l'ipotesi di Danto.

In un simile spirito è utile rivolgersi ora, brevemente, all'opzione di Goodman, un filosofo profondamente diverso da Danto – il quale, come appena visto, si serve prevalentemente di nozioni intenzionali e intensionali, lasciando in secondo piano la percezione nella definizione dell'opera d'arte – laddove Goodman è radicalmente nominalista, estensionalista, antintenzionalista e che ritiene fondamentale la percezione nella fruizione dell'opera. Inoltre, se obiettivo di Danto è esibire una definizione essenzialistica di arte (in termini di condizioni necessarie e sufficienti che faccia leva sulle giuste proprietà relazionali), Goodman è di certo molto noto (anche) per il seguente passo:

The literature of aesthetics is littered with desperate attempts to answer the question “What is art?” This question, often hopelessly confused with the question “What is good art?”, is acute in the case of found art – the stone picked out of the driveway and exhibited in a

la percezione, che peraltro costituisce la cifra fenomenologica del vedere-in, cfr. *supra*, Parte II, cap.3, par.2, nota 112) e la conseguente plasticità della percezione una volta immessi nuovi contenuti ed “esternalismo” (la tesi che nega la permeabilità della percezione agli schemi concettuali) che si accompagna ad una concezione della mente modulare (à la Fodor), che sostiene una relativa indipendenza dei singoli moduli mentali (per cui quello cognitivo sarebbe autonomo da quello percettivo). Come noto, gli esternalisti corroborano la loro tesi con l'evidenza empirica fornita dalle illusioni percettive (che rimangono inalterate anche una volta note a chi le osserva) e dal confronto con la percezione degli animali, con cui gli esseri umani condividono di certo abilità riconoscitive, pur non essendo attribuiti ai primi capacità concettuali (questa continuità tra mondo animale e mondo umano – per lo meno ad un certo livello – spinge Danto [2001] a parlare di «pigeon within us all»). Nella sua obiezione Wollheim limita la propria “introduzione proposizionale” nella percezione al fatto che l'oggetto di volta in volta in esame sia o meno un'opera d'arte o alla conoscenza delle intenzioni che hanno portato alla produzione di quell'oggetto. Danto ritiene che l'internalismo implichi una sorta di idealismo linguistico, per il quale se la griglia concettuale modella la percezione non si riesce più a rendere conto del ruolo di quest'ultima nella conoscenza del mondo esterno – una conseguenza però che può essere evitata da una versione appena più sofisticata e meno estrema di internalismo di quella dantiana. Wollheim rileva che anche l'interpretazione, che nella teoria dantiana compare sia nell'assegnare artisticità a un oggetto sia nel trovargli un significato, è in questo modo del tutto indipendente e radicalmente distinta dalla percezione: è possibile cioè interpretare due oggetti in modo del tutto differente senza notare alcuna visibile diversità. Ma sembra davvero implausibile che una volta stabilita un'interpretazione questa non solo non influisca ma non possa in alcun modo incidere sul modo di vedere l'oggetto in questione. (Peraltro è lo stesso Danto [1981], pp.124-5 che concede che percepire un'opera d'arte è sempre vedere un oggetto secondo una certa interpretazione, dando cittadinanza almeno in parte all'internalismo). Wollheim chiude mettendo in risalto che le illusioni ottiche sono materiale percettivo troppo rudimentale per essere paragonato alla percezione dell'opera d'arte, così come la modularità – anche se confermata – lascia spazio perché la penetrazione del contenuto informativo possa avvenire ad uno stadio successivo. Quindi, «it seems premature to think that we have in the modularity hypothesis a theoretical reason to oppose the evidence from phenomenology: evidence that seems overwhelmingly to support the idea that our perception of works of art is modified by beliefs that we have about what they are or what they mean» (Wollheim [1998],p.36).

museum – and is further aggravated by the promotion of so-called environmental and conceptual art. Is a smashed automobile in an art gallery a work of art? [...] If these are works of art, then are all stones in the driveway and all objects and occurrences works of art? If not, what distinguishes what is from what is not a work of art?¹⁹²

La strategia per rispondere a tutte questi quesiti, per Goodman, è cambiare domanda (e punto di vista):

part of the trouble lies in asking the wrong question – in failing to recognize that a thing may function as a work of art at some times and not at others. In crucial cases, the real question is not “What objects are (permanently) works of art?” but “When is an object a work of art?” – or more briefly [...] “When is art?”¹⁹³

La risposta a *questa* domanda, per Goodman, è che così come un oggetto può essere (funzionare come) un simbolo in certe circostanze e secondo certe modalità e non in altre, similmente un oggetto può essere un’opera d’arte in un certo momento e non in un altro. Anzi proprio in virtù del fatto di funzionare in un certo modo come un simbolo fa in modo che un oggetto divenga un’opera d’arte, per tutto il tempo che tale oggetto espleta questa funzione. Una pietra non è solitamente un’opera d’arte quando fa parte del manto stradale, ma lo diviene se e per tutto il tempo in cui è esposta in un museo: sulla strada non esercita alcuna funzione simbolica, in un museo esemplifica invece alcune delle sue proprietà (forma, colore, texture, ecc.). D’altro canto – aggiunge Goodman – una tela di Rembrandt può cessare di svolgere la funzione di opera d’arte se è utilizzato per chiudere un buco nel muro o come coperta. Naturalmente la funzione simbolica non è caratteristica esclusiva delle opere d’arte: la stessa pietra – sottolinea Goodman – esposta in un museo di geologia esemplifica attributi ascrivibili a un certo periodo, a una certa composizione o a una certa origine, ma non per questa ragione è un’opera d’arte. Quali siano i tratti specifici che contrassegnano la funzione simbolica propria dell’opera d’arte è questione a cui per Goodman (come per Wollheim) non si può replicare con una definizione in termini di condizioni necessarie e sufficienti (come vorrebbe Danto). È possibile semmai presentare una sorta di elenco di indizi non conclusivi, che Goodman chiama – anch’egli sfruttando il vocabolario medico che si è finora spesso incontrato – “sintomi dell’estetico” (*symptoms of the aesthetic*)¹⁹⁴. Senza

¹⁹² Goodman [1978b], p.66.

¹⁹³ Goodman [1978b], pp.66-7.

¹⁹⁴ Goodman [1978b], pp.67-8 ne elenca cinque: i) densità sintattica: ad ogni (anche minima) variazione secondo un certo aspetto corrisponde una variazione nella funzione simbolica; ii) densità semantica: la

escludere totalmente che si possano dare “oggetti estetici non identificati” (per cui le assunzioni di applicabilità – per usare la terminologia wollheimiana – sono andate eluse), questi “sintomi” – riscontrabili percettivamente – segnalano, allertano che ci si potrebbe trovare davanti ad un’opera d’arte. Goodman è chiaro su questo punto, ribadendo di aver avanzato solo certi sintomi tipici del modo in cui un’opera d’arte funziona come simbolo, ma che tuttavia gli sembrano sufficienti a costituire una strada abbastanza affidabile per identificare le opere:

if its functioning exhibits all these symptoms, then very likely the object is a work of art. If it shows almost none, then it probably isn't.¹⁹⁵

Wollheim non manca di prendere sul serio l’opzione goodmaniana e afferma che essa rappresenta l’alternativa più promettente a fianco della già suggerita dell’“oggetto estetico”. Egli però riscontra due gravi difficoltà. In primo luogo, Goodman chiede di accettare la proposta – alquanto controintuitiva per il senso comune in materia – che qualcosa che in certi momenti è un’opera d’arte, in altri non lo è. Inoltre, ed in modo più significativo, l’idea di Goodman richiede di essere davvero molto chiari sulla funzione dell’arte, in modo di poter identificare agevolmente quei momenti in cui la “cosa” diviene (o cessa di essere) un’opera d’arte: «indeed what the proposal amounts to is the suggestion that the stable property of art should be understood in terms of the intermittent function of art»¹⁹⁶.

Infatti è certamente lecito chiedersi davanti ad un candidato allo status di opera «come sarebbe possibile sciogliere il dubbio di quel “probabilmente”»¹⁹⁷ che compare nell’ultimo passo citato di Goodman, non tanto nei termini che ripercorrono l’impresa di una definizione essenzialista, quanto nel dare ragioni che possano perlomeno orientare una risposta, se, oltre ai sintomi, altro non viene detto della “sindrome” a cui questi dovrebbero rimandare. Un quadro, perlopiù, funziona come un’opera d’arte (quando non copre buchi nel muro), ed un letto funziona, perlopiù, come un letto e non come un’opera, anche se lo può sempre diventare (come nel caso di *My Bed* di Tracey Emin

funzione simbolica si esercita in modo diverso per cose diverse; iii) saturazione relativa (*relative repleteness*) che indica quali aspetti di un simbolo sono pertinenti per il sistema simbolico di appartenenza; iv) esemplificazione, per cui un simbolo, che denoti o meno, esercita la sua funzione presentandosi come campione di certe proprietà che possiede – sia in senso letterale che metaforico; v) riferimento multiplo e complesso, per il quale un simbolo esercita variegate funzioni referenziali integrate ed interagenti (al di là dell’ordinaria ambiguità per cui un simbolo può avere due o più denotazioni indipendenti), alcune dirette altre mediate da altri simboli.

¹⁹⁵ Goodman [1984], p.199.

¹⁹⁶ Wollheim [1980d], p.184.

¹⁹⁷ Lo fa Velotti [2008a], p.60.

del 1998). Riferirsi alla funzione dell'arte (anche simbolica) non sembra – a detta di Wollheim – in grado di dirimere del tutto la materia:

the function of art is an obscure issue, but there is an additional difficulty, relevant here [...]: some functions that works of art perform they perform only in virtue of having been recognized as works of art. Art trades on trust.¹⁹⁸

Wollheim sembra qui imputare all'“identikit” fornito dal collega americano una grana non sufficientemente sottile per poter isolare le opere d'arte. Infatti, occorre *prima* riconoscere che un certo oggetto è arte per poter attribuire ad esso le funzioni simboliche (i sintomi dell'estetico) che Goodman individua come gli indicatori tipici della presenza di un'opera. Elaborando un po' l'esempio di Goodman, si potrebbe ipotizzare di trovarsi nel mezzo di una piazza di una città italiana di fronte ad un'enorme pietra: bisogna trattarla come opera d'arte? oppure come il primo passo per il rifacimento della pavimentazione? Sarebbe certamente probabile che un osservatore vi riscontrasse i sintomi estetici indicati da Goodman: le minuzie strutturali della densità sintattica, le proprietà di tessitura esemplificate sulla superficie della pietra, ecc. Ma concentrare l'attenzione sugli elementi *estetici* della pietra ancora non risponde al problema se sia *arte* o meno: e questo sembra quantomeno necessario affinché la saturazione relativa (*relative repleteness*), uno dei sintomi di cui parla Goodman, possa indicare quali aspetti convenzionali di un simbolo sono pertinenti relativamente a quell'arte (il tratto a matita nel simbolo “disegno” lo è, lo spessore del segno del simbolo “diagramma” no)¹⁹⁹. Contro l'intera linea di pensiero qui espressa, Wollheim fa implicitamente valere di nuovo il proprio intenzionalismo: in primo luogo è necessario che un oggetto venga prodotto intenzionalmente da qualcuno (da qualcuno che ha maturato esperienza nell'ambito, che sia introdotto nella forma di vita artistica) come arte perché venga riconosciuto come tale.

Come ormai è chiaro per Wollheim produrre qualcosa come arte significa innanzitutto e perlopiù servirsi di quelle pratiche e di quei media che la cultura e la

¹⁹⁸ Wollheim [1980d], p.184. Si ricordi che *A&O* (§40) discute brevemente la tesi che si possa definire l'arte in termini funzionali (per esempio come mezzo per suscitare certe emozioni o per esercitare un certo ruolo sociale) e la rifiuta: «no work of art has a function as such, i.e. in virtue of being a work of art» (p.93).

¹⁹⁹ Sulla mancata differenziazione tra estetico e artistico in Goodman insiste Velotti [2008], p.60 e [2012], pp.140-5. In quest'ultimo saggio attribuisce a Goodman, Danto e Wollheim un comune “tabù della valutazione”: «un elemento che li accomuna tutti – e che può essere collegato alla dicotomia neopositivista tra fatto e valore – e al riconoscimento di un valore solo ai giudizi di conoscenza è l'insistenza ‘esorcizzante’ sul valore cognitivo dell'arte in contrasto con il valore estetico, che sarebbe qualcosa di trascurabile, di isolato o poco informativo» (p.141).

tradizione (in cui l'oggetto è prodotto) hanno sviluppato ed isolato come artistiche. Pratiche e media che sono mutualmente e convenzionalmente riconosciuti come tali (*art trades on trust*) e per questo motivo consentono e attivano l'appropriato atteggiamento (estetico). Anche laddove tutte queste convenzioni ed assunzioni vengono volontariamente eluse o disattese, è ad esse che bisogna implicitamente rifarsi per trattare come arte il candidato che viene in questo modo presentato: «new arts establish themselves as such largely on the basis of analogies with existent arts»²⁰⁰. Solo così, in tale lettura, è possibile comprendere l'arte concettuale o l'arte ambientale – per stare agli esempi di Goodman – cioè guardare ai filmati di *Fall II* (1970) in cui Bas Jan Ader – un artista concettuale – è ripreso mentre cade in un canale di Amsterdam in bicicletta oppure trovarsi di fronte ad un elicottero Vessex 558 posto sottosopra in una piazza di Salisburgo dall'artista Paola Pivi nel 2006, e non pensare, per esempio, ad un incidente o ad un errore o ad un set di un film comico. In altre parole, ciò che questi artisti cercano di costituire (reinventare?) è, wollheimianamente, un medium – una serie di pratiche che abbiano certe possibilità caratteristiche di espressione ed un certo campo implicito di applicazioni – che fondi e stabilizzi la propria arte. Inutile dire che Wollheim è molto scettico sulle possibilità di riuscita del tentativo (come dimostrano le considerazioni di [1965a] e [1970c] viste in precedenza), ma il punto è che la sua proposta teorica è in grado di renderne conto: questi tentativi si possono compiere solo sullo sfondo della storia dell'arte e delle sue metamorfosi e solo perché il loro presentarsi come arte (anche nella violazione di ogni canone, regola e convenzione) è sorretto da un tessuto prassiologico che, sebbene gli artisti possano percepire come stantio e irrimediabilmente prosciugato, è proprio ciò che garantisce loro la possibilità di espressione.

²⁰⁰ Wollheim [1980b], p.166.

CONCLUSIONE

Nella filosofia dell'arte contemporanea si possono riconoscere e distinguere, con una certa utilità, due tendenze principali: una globalizzante, per cui compito dell'estetica è rendere ragione di tutte le forme artistiche attraverso teorie generali relative alla natura dell'espressione, delle proprietà estetiche, dell'interpretazione dei prodotti artistici e così via; ed una localizzante, più attenta alla formulazione di teorie rispettose della specificità delle singoli arti e alle (eventuali) somiglianze e differenze che esse presentano rispetto ai problemi dell'espressione, della rappresentazione, della qualità, ecc.¹ A ben vedere entrambe queste tendenze trovano origine all'atto di nascita dell'estetica moderna: nel 1746 Charles Batteux, come è noto, pone a fondamento dell'operare delle arti un unico principio, l'imitazione del bello naturale. Per Batteux l'artista né "crea", né si limita a "copiare" il mondo naturale, bensì si impegna, con la sua attività, a selezionare e ulteriormente perfezionare gli aspetti più belli della natura.² Solo un paio di decenni più tardi Gotthold Lessing, nel suo *Laocoonte*, suggerisce che poesia e le arti figurative vanno contrapposte, dal momento che la prima opera nel tempo attraverso la narrazione di eventi lungo una scansione temporale, senza però produrre immagini sensibili, mentre le seconde (pittura e scultura) hanno come elemento fondamentale lo spazio e perciò rappresentano i corpi e le loro proprietà visibili – e per questa ragione esse vanno valutate concordemente a queste caratteristiche. Entrambe le tendenze non si sono affatto esaurite e conservano tuttora grande vitalità, se si pensa, da una parte, al recente *Mimesis as Make-Believe* di Kendall Walton³ e al suo tentativo di dare un quadro complessivo della questione della rappresentazione trasversale alle arti servendosi di un'unica nozione (il far-finta, appunto); e dall'altra parte a *Philosophies of Art* di Peter Kivy, in cui l'attenzione per la peculiarità delle singole arti è il *leitmotiv* del saggio, tanto che Kivy sostiene che se in un certo senso è semplice intendersi quando si qualifica un'opera letteraria come "profonda" – *grosso modo* perché tratta di importanti questioni e preoccupazioni dell'essere umano, e lo fa in modo artisticamente ed esteticamente adeguato –, ben più

¹ Cfr. Gaut [2010], p.282.

² Batteux [2002].

³ Walton [1990].

difficoltoso appare descrivere nello stesso modo la “profondità” della musica, che sembra più difficile ritenere tale in quanto riguardante i dilemmi, le ambiguità e le ansie della condizione umana: la musica può essere certamente “profonda” rispetto alla musica stessa – al medium della musica, si potrebbe dire ora, in conclusione di questo lavoro – ma ciò significa che la categoria estetica di “profondità” ha un significato differente se applicata ad un’arte (letteratura) o un’altra (musica).⁴ La presente trattazione ha cercato di mostrare come una certa strategia localizzante – identificata nella linea genealogica Greenberg-Fried-Cavell – possa avvalersi di solidi argomenti attingendo alle considerazioni estetiche di Wittgenstein (dall’enfasi sulla musica come configurazione di suoni dotati di un senso autonomo del periodo tractariano, al più articolato e minuzioso discorso relativo alla rilevanza del contesto nelle *Lezioni* degli anni Trenta) che trovano in Wollheim il rappresentante più consequenziale e maturo. Giunti al termine di questa lunga trattazione si è allora nella posizione di tracciare un quadro complessivo e riassuntivo di quanto li accomuna e di quanto li differenzia in ordine a uno dei compiti che si erano prefissi per il presente lavoro, la delineazione della fisionomia filosofica di Richard Wollheim. In primo luogo non è del tutto marginale ed estrinseco ravvisare una qualche somiglianza di personalità, se non in certi casi, proprio di temperamento: entrambi, Wittgenstein e Wollheim, provenienti da un’estrazione agiata e culturalmente stimolante (di Wittgenstein si è detto ed è cosa nota, Wollheim è figlio dell’impresario in terra francese de La Bella Otero e in terra inglese dei Baletti Russi di Djagilev ed ebbe fin da piccolo frequentazioni con gli artisti e i musicisti che gravitavano intorno alla compagnia, tra cui Picasso e Stravinskij), entrambi con un rapporto conflittuale con padri esigenti e *self made*, nonché di origine ebraica (Wollheim teneva a pronunciare il proprio cognome alla tedesca laddove il padre aveva fatto di tutto per lasciare dietro le spalle la propria terra d’origine ed “inglesizzarsi” non appena l’antisemitismo divampò in Germania – così come accadde in Austria), entrambi ammiratori critici di Freud (Wollheim, che affrontò una terapia con uno dei primi allievi di Melanie Klein, Leslie Sohn, si guadagnò in seguito competenze tecniche tali da apportare suggerimenti al canone freudiano-kleiniano e partecipare come membro attivo a numerosi congressi di psicanalisi), entrambi “artisti” (celebri i tentativi wittgensteiniani in questa direzione, la casa per la sorella, la scultura, la musica; mentre Wollheim fu autore di un romanzo [1969] e di qualche prova con le arti visive), entrambi volontari in guerra eppure in un certo modo apolidi (si pensi al controverso rapporto di Wittgenstein con la sua patria adottiva e alla vita nomade di

⁴ Kivy [1990], pp.145-6. Cfr. Gaut [2010], pp.282-3.

Wollheim), entrambi politicamente progressisti (Wollheim pure con ruoli di un certo rilievo per un periodo nella gestione della politica culturale del Labour Party), entrambi schivi e introversi e tuttavia alla continua ricerca di rapporti sociali e di nuovi incontri e si potrebbe continuare. Non che questo spieghi propriamente alcunché, ma può gettare una luce sul fatto, importante per il presente lavoro, che entrambi siano stati di gusti conservatori in materia culturale e artistica e, come si è potuto vedere, critici verso l'arte loro contemporanea sebbene inclini a reagire a certe novità, non esclusivamente con il semplice rifiuto: Wittgenstein con le sue numerose annotazioni, di cui si è certato di dare un saggio nella prima parte (capitolo 2) del lavoro, e Wollheim, come detto, con il confronto aperto e argomentato con i fenomeni di rottura, come nel caso del minimalismo (parte seconda, capitolo 1), e con l'arte del suo tempo in genere, attraverso le fitte recensioni di mostre e di cataloghi pubblicate per riviste di larga diffusione. L'incontro diretto con le opere, l'esperienza di prima mano con l'oggetto sottoposto a valutazione è imprenscindibile per entrambi, come dimostra l'accostamento wittgensteiniano tra opere d'arte e persone (parte prima, capitolo 3) e l'insistenza wollheimiana sull'*Acquaintance Principle* (parte seconda, capitolo 1). Nel caso di Wollheim l'influenza wittgensteiniana in merito alla diretta esperienza dell'opera è trasparente in passi come il seguente, in cui discute criticamente il rapporto tra arte e marxismo, al di là di ogni professione di fede politica, di ogni «loyalty to socialism».⁵

Ritenendo che il credo realista marxiano «as the only principle of art is unacceptable because it depends on a “closed” conception of the nature of art», Wollheim scrive:

Kant spoke of works of art as being “exemplary” (*exemplarisch*). And this is true in perhaps a profounder sense than he has in mind. For works of art teach us what art is. And this, in the nature of the case, is a lesson that never is, never can be complete. For learning what art is, is not like a lesson in natural history: like learning what an armadillo is, or a giraffe. For these creatures are defined in terms of certain natural properties which can be exhaustively enumerated. A work of art, though, is whatever we are prepared to accept as a work of art, whatever we are ready to see in certain ways, to judge by certain criteria, whatever credibly presents itself to us as the expression or projection of human temperament. And there is, as far as I can see, no way in which we can say *a priori* that such objects must have these properties, or those, and none other. Experience here is our only guide. And it teaches not by precept but by example. It never tells us categorically what must be done, it shows encouragingly what can be done.⁶

⁵ Wollheim [1987], p.357.

⁶ Wollheim [1955], p.70.

In questo testo della metà degli anni Cinquanta, che è peraltro parte di una vicenda intricata e controversa,⁷ appare già lucidamente come Wollheim abbia eletto lo strumentario concettuale wittgensteiniano (“criteri”, “espressione”, “apprendimento attraverso gli esempi”, il giudizio che si affina con l’“esperienza”) come vaccino per ogni dogmatismo – in questo caso quello marxista – e, come appare in seguito (parte seconda, capitolo 1), come guida per orientarsi davanti al “nuovo” artistico. Si noti inoltre che a dispetto del suggerimento in esordio, relativo alla «“closed” conception of the nature of art», Wollheim non è incline a prefigurare nessuna soluzione à la Weitz [1965] che vede l’arte come concetto “aperto” i cui membri si identificano per somiglianze di famiglia, piuttosto attira l’attenzione su ciò che si presenta «as the expression or projection of human temperament», una soluzione certo in linea con l’espressivismo di Wittgenstein. Infatti, come si è potuto vedere (parte seconda, capitolo 3) Wollheim si serve apertamente della nozione di intransitività così cruciale nella descrizione della comprensione wittgensteiniana delle opere d’arte (parte prima, capitolo 3). Il fatto che si possa rimediare, davanti ad una perplessità estetica, con ulteriori descrizioni o con dei gesti che illuminano in modo significativo un carattere dell’opera fino ad allora muto, e che questi gesti possono essere compresi, altro non attesta che per Wollheim, come per Wittgenstein, «art rests on the fact that deep feelings pattern themselves in a coherent way all over our life and behaviour».⁸ Ed è proprio questo – il fatto cioè che artista e pubblico condividano le medesime reazioni naturali e i loro punti di vista siano in questo modo sovrapponibili – che «largely [...] the phrase “form of life”» nella riconduzione wollheimiana dell’arte ad una forma di

⁷ «Art and Marxism» fu il primo articolo che Wollheim pubblicò per la rivista *Encounter*, con la quale collaborò dal 1955 al 1964, un magazine politicamente progressista che guadagnò in breve tempo notevole prestigio per le firme che poteva vantare. Tuttavia, fin dagli inizi degli anni Sessanta cominciarono a circolare voci insistenti che *Encounter* fosse finanziato dalla CIA (come fu poi confermato da accurati riscontri in un articolo del *New York Times* del 1966) e anche per questa ragione – ovverosia che non fossero trasparenti i finanziamenti – Wollheim declinò l’offerta di entrare nel consiglio direttivo della rivista già nei primi anni Sessanta. Stonor Saunders [2007] che ricostruisce la vicenda riporta la seguente dichiarazione di Wollheim in merito: «Penso che volessero dare l’impressione di dar voce all’intero spettro delle opinioni, ma, invariabilmente, c’era un punto che passava sotto silenzio, di solito riguardava argomenti relativi alla politica estera americana. Era costruito con abilità: c’erano opinioni che esprimevano critiche agli Stati Uniti, ma non c’erano mai veramente critiche» (p.280) in questo modo si attuò, per Wollheim, «una grave ingerenza nella vita culturale britannica, che fu all’origine della compiacenza dimostrata da molti intellettuali inglesi e dal Partito Laburista nei confronti della guerra in Vietnam» (p.294). In questo senso si spiega come la collaborazione di Wollheim prenda avvio da un articolo di critica della concezione marxiana (e marxista) delle arti. Anche Wittgenstein, forse anche per la nota amicizia con Sraffa e per il viaggio in Russia, in articoli e libri comparsi negli ultimi anni, è stato accusato – in modo abbatstanza implausibile, in verità – di essere una spia al soldo dell’Unione Sovietica e parte dei cosiddetti Cambridge Five, una rete di spie che collaborò con l’URSS durante la guerra e fino agli anni Cinquanta.

⁸ A&O, §48, p.112.

vita. Certamente Wollheim, in seguito, amplifica il rilievo assegnato alla natura umana, distaccandosi inoltre, seguendo Davidson,⁹ dalla distinzione grammaticale tra cause e ragioni come due domini distinti offerta da Wittgenstein nel *Libro Blu e Libro Marrone* (parte prima, capitolo 3). Un chiaro riflesso di queste idee si trova in *Painting as an Art*, laddove Wollheim si occupa di chiarire una delle nozioni cardinali del suo progetto estetico, quella di *intenzione*, a cui il Wittgenstein delle *Lezioni sull'estetica* aveva invece dedicato unicamente il riferimento alla comprensione del metro di Klopstock e l'analogia con il tribunale in cui l'imputato ricostruisce e giustifica le proprie azioni raccontando una storia (parte prima, capitolo 3). Questa la sua definizione: «“Intention” best picks out just those desires, thoughts, beliefs, experiences, emotions, commitments, which cause the artist to paint as he does»,¹⁰ il che gli permette di includere a pieno titolo un elemento cruciale per il suo impianto teorico, ovvero la causalità inconscia, indagabile con gli strumenti della psicanalisi (parte seconda, capitolo 2). Ma il riferimento alla natura umana e al suo potere esplicativo è ancor più determinante, in quel libro, nella definitiva messa a punto del concetto più dibattuto del lascito estetico wollheimiano, quel *vedere-in* (*seeing-in*), che prende sì le mosse dal vedere-come – specie attraverso la critica serrata al modo in cui se ne serve Gombrich che a suo avviso accantona l'importanza del medium artistico (parte seconda, capitolo 1) – ma che in *Painting as an Art* è definito «biologically grounded», ovvero «an innate capacity» che, certamente, «as with all innate capacities [...] requires an environment sufficiently congenial and sufficiently stimulating, in which to mature». ¹¹ In questo modo Wollheim intende spiegare il problema filosofico della natura della varietà delle rappresentazioni (*depiction*) attraverso una nozione che ammette (e richiede) riscontri empirici, che egli stesso si preoccupa, ancorché parzialmente, di fornire in quella stessa sede¹² – un atteggiamento che Wittgenstein non avrebbe certo approvato (parte prima, capitoli 2-3). Questa svolta naturalista di Wollheim culmina, peraltro, nella pagina conclusiva di quel saggio, nella formulazione di un argomento evolucionistico a garanzia sia della veridicità delle numerose proposte lì contenute, sia della sopravvivenza della pittura come arte, ed è fondato, in ultima istanza, sul fatto che nelle diverse società umane «a

⁹ Come è noto Davidson [1963] reagisce all'idea wittgensteiniana che per dar conto di azioni intenzionali non si possano invocare connessioni causali: le azioni umane, in quanto azioni fisiche, devono avere una causa, poiché non possono darsi eventi fisici senza cause fisiche – nonostante che nient'altro, se non le ragioni, spiega o giustifica le azioni.

¹⁰ Wollheim [1987], p.19.

¹¹ *Ivi*, p.54.

¹² *Ivi*, p.53; p.360, nota 11.

common human nature manifests itself». ¹³ Ciò porta ad annoverare Wollheim tra chi interpreta l'espressione "forma di vita" nei termini di un "naturalismo liberalizzato" che trova una delle sue origini, nuovamente, in Stanley Cavell (di cui si è dato breve accenno in parte prima, capitolo 2). ¹⁴ Il rilievo dato alla natura umana in questo senso appare in tutta la sua evidenza in un documento molto trascurato dalla letteratura, ossia la voce "Art" che Wollheim scrisse per il monumentale *The Dictionary of Art*, in 34 volumi (e forse non è un caso, ma intesa ironia da parte di Wollheim, di fronte a tanto gigantismo fornire una definizione così complessa in una facciata). Davanti alla questione se il concetto di "arte" sia transculturale, Wollheim accenna al fatto che la posizione standard degli antropologi in materia è un certo relativismo che lega le attività che si svolgono in altre culture (religione, diritto e arte) ai fini, alle funzioni e alla struttura di quelle società, e ciò consente loro di classificare l'arte degli africani o degli eschimesi sprovvisti di un concetto generale di "arte". Questo, a Wollheim, pare certo un modo eccellente per indicare chiaramente le difficoltà e le sfide che l'estetica deve affrontare, tuttavia, presa letteralmente questa posizione «offends against the compositional nature of thinking. Whatever else Yoruba art is, it is surely a form of art». E continua:

Again, psychologists, for whom the issue of a general human nature might seem crucial, have not been declarative. It is philosophers, in particular philosophers of language, who have maintained that a belief in general human nature and a common conceptual scheme are assumptions that we must make if we are to claim to understand one another. However, this argument leaves open the exact depth to which the commonality of human nature goes, and the level at which it ceases and social or cultural particularity takes over. For this reason, the question of whether art is or is not *ceteris paribus* an integral part of human society remains undecided. ¹⁵

¹³ *Ivi*, p.357. Wollheim aggiunge significativamente che «If painting had continued to be admired, practiced, and treasured, over the ages and in different societies, but in each society human nature was an artifact of that society, this would have done nothing to confirm the secular intelligibility of painting». Perfino il suo impegno politico per il socialismo è ascrivibile alla sua credenza di una natura umana comune, cfr. Budd [2005], p.233.

¹⁴ Cfr. Cavell ([1979], p.111): «The conventions we appeal to [...] are fixed not by customs or some particular concord or agreement which might, without disrupting the texture of our lives, be changed where convenience suggests a change. [...] They are, rather, fixed by the nature of human life itself» [2005]; cfr. Andronico [1998], pp.76-95; per l'etichetta "naturalismo liberalizzato" cfr. De Caro, Macarthur [2005].

¹⁵ Wollheim [1996], p.505, che chiude, polemicamente, così: «One of the reasons why the question remains in such an unsettled state is that it has been common practice, over a wide range of disciplines on which it impinges, to ignore it»

Anche in questo caso il rinvio è al noto scritto di Davidson sul cosiddetto terzo dogma.¹⁶ L'accento posto sulla natura umana, tuttavia, non infirma, semmai corrobora, la valenza delle effettive pratiche artistiche e delle relative credenze (tacite, implicite o esplicite) presenti nella “teoria dell'artista” nella determinazione del prodotto che di tali pratiche è il risultato (parte seconda, capitolo terzo). Nella stessa voce del *Dictionary*, infatti, sottolinea che per comprendere se in società lontanissime (diacronicamente e sincronicamente) si possa parlare di “arte” è certo di nessun momento appurare se in quelle abbia corso una parola che possa tradursi con l'italiano “arte”: ciò altro non fa, infatti, che riproporre nuovamente la questione. Più promettente sembra chiedersi se nella data società abbia corso il concetto di “arte” (sebbene sembri perlomeno strano che la padronanza di un concetto non trovi nessuna manifestazione linguistica fosse anche in modo indefinito) e, si domanda Wollheim: «does it suffice that the concept should guide the practice?» dal momento che, «if a society possesses the concept of art, this must manifest itself [...] in certain institutions or social practices».

To insist on certain specific practices, for example the establishment of a museum, would obviously be parochial, but it might nevertheless be contended that there must be some such institutions, each society forming its own. Finally, it might be questioned whether the criteria for the possession of the concept of art can be exclusively synchronic or if they must also be diachronic in that there have to be recognizable ways in which the skills of artificer and spectator can be transmitted across generations. With this latter view, art is essentially historical.¹⁷

Nonostante l'andamento della voce cerchi di mantenere una presentazione quanto più possibile oggettiva delle alternative disponibili per decidere la questione, è evidente che il passo precedente riassume esattamente la posizione di Wollheim. Sono le norme e i valori estetici inerenti alle pratiche di un tempo e di una cultura a svolgere un ruolo decisivo nella determinazione di quegli oggetti – le opere – che ne sono parte integrante e che da esse scaturiscono (parte prima, capitolo 3) e sono gli artisti armati della loro “teoria” e della loro “specificazione criteriiale” a stabilire il riferimento dei “termini di genere artistico”, a definirlo praticamente con il confronto diretto con il loro medium, senza la necessità di servirsi di una teoria esplicita a riguardo, ma esibendo di volta in volta parte di quella normatività non trasparente che legittima una certa manipolazione della materia, un certo uso – appunto – del medium (parte seconda, capitolo 3). Ed è

¹⁶ Davidson [1974].

¹⁷ Wollheim [1996], p.505.

proprio sulla principale di queste istituzioni, il medium artistico, che Wollheim ritorna in una tarda conferenza – pubblicata postuma – in cui le posizioni precedenti sono ulteriormente sviluppate e radicalizzate. Infatti lì afferma che «for every art, there are certain necessary truths that could not be otherwise, that do not derive from mere stipulation, or from the definition of the term for the art. On the contrary, there are truths about each art that arise from its nature, or from what makes the art the very art that is is and not another art».¹⁸ Identificare tali verità, a un tempo necessarie e non banali, passa, per Wollheim, in primo luogo dal riconoscere che

at the core of every art, there is a medium. What is meant by a medium is a set, perhaps an open set, of materials, whose use has, in very broad terms, been codified. Codifying how certain materials are to be used includes things like the following: Saying what properties of the materials count, and why, and how these properties are, in the most general way, to be organized.¹⁹

Come è chiaro, questa definizione riprende in tutto quella fornita da Cavell in termini di «material-in-certain-characteristic-applications» (parte seconda, capitolo 1) e le esemplificazioni che Wollheim fa seguire non fanno che espandere il punto: per la pittura è il colore del pigmento ad essere rilevante, non il suo odore o il suo sapore, e i segni devono essere organizzati frontalmente su un supporto e ciò deve avvenire, perlomeno in qualche misura, per l'attività della mano dell'artista; in musica, invece, sono solo le proprietà acustiche delle note a contare e queste sono organizzate temporalmente. «In each case, the codification of the medium comes with a rationale. Things are ordered as they are in painting, because painting is addressed to the eye, and things are ordered as they are in music, because music is addressed to the ear».²⁰ Tuttavia, avverte Wollheim, queste dichiarazioni non vanno fraintese: un'arte non si identifica *sic et simpliciter* con il suo medium:

if there is, for each art, a medium that is its core, it certainly does not follow that the art can be equated with the medium. In fact, in no case can it be. An art arises only when a medium is inserted into a cultural, or human, context, and is appropriately related to human nature or psychology. In fact, the medium needs to be related to human nature twice over. It needs to be related, in the first place, to the artist, and his psychology and, secondly, to the spectator, and his psychology. It needs to offer the artist, or allow him to find, ways of

¹⁸ Wollheim [2005], pp.3-4.

¹⁹ Wollheim [2005], p.4.

²⁰ *Ibidem*.

realizing intentions that he values, and it needs to offer the spectator, or encourage him to have, experiences that, in addition to the value they have for him, will match the artist's intentions.²¹

In questo breve estratto è possibile rinvenire il depositato dell'intera carriera di Wollheim; tutte le nozioni chiave trovano accurato posizionamento: l'intenzione dell'artista, che si realizza espressivamente attraverso il confronto diretto con il proprio medium, perché gli offre la possibilità di portare alla luce le proprie intenzioni – semantiche, formali o di commento alla tradizione (parte seconda, capitolo 2) – oppure, elemento da non trascurare, gli consente di trovare il modo, esplorando ed approfondendo le risorse mediatiche, di portarle a ulteriore compimento – decidendo di quelle situazioni che le regole del medium lasciano aperte (parte prima, capitolo 3); e la comprensione del fruitore, che è certo libero di muoversi in tutte le direzioni nell'“arena” – per usare l'immagine di *Art and Its Objects*²² – costruita per lui dall'artista, ma i cui limiti non può oltrepassare (parte seconda, capitolo 3), il che significa, fuor di metafora, che, nel suo apprezzamento, può proporre paragoni che illuminino il senso di quell'opera, può descriverla ulteriormente per criticarla, può ricorrere ad esempi significativi di altri ambiti della forma di vita (artistica e non) per cercare di chiarire a sé o ad altri che cosa l'opera “dica”, ovvero «in such cases we can compensate for how little we are able to say by how much we are able to do»²³ (parte prima, capitoli 2-3). Il tema dell'apprezzamento e del giudizio estetico – un'omissione deliberata come si apprende nella sezione finale di *Art and Its Objects* – e che ha spinto alcuni a parlare, anche a proposito di Wollheim, di “tabù della valutazione” a riguardo del merito estetico delle opere in favore, invece, di un eccessivo sbilanciamento per il loro valore cognitivo²⁴ subisce, proprio in questo saggio, un'improvvisa torsione e rivitalizzazione. Wollheim infatti pur non abdicando alle ragioni che lo avevano spinto a non occuparsi del giudizio estetico (parte seconda, capitolo 1) – sostanzialmente coincidenti con quelle di Wittgenstein, secondo cui gli aggettivi estetici hanno «scarsissima importanza» e inducono equivoci deleteri in materia estetica (parte prima, capitolo secondo) – in questa tarda conferenza discute del tema con un approccio non meno privo di cautele, ma più conseguente con la definizione di medium artistico ora presentata. In questo senso distingue due generi di valutazioni: le *evaluations of quality*

²¹ *Ibidem.*

²² Cfr. *A&O*, §43, p.102.

²³ *A&O*, §48, p.112.

²⁴ Velotti [2012], p.141.

e le *evaluations of interest*. Le prime rispondono a specifici elementi di finezza di esecuzione in un'opera o a un qualche effetto generale da essa indotto e prendono forma come «sensuous responses tinged by a specific kind of pleasure».²⁵ Il particolare tipo di piacere che queste reazioni suscitano non è da confinare all'arte soltanto o agli oggetti di mano umana, ma trae origine dall'esperienza naturale («Nature is a nursery in which we learn to respond to the quality of art»)²⁶ e da questa si estende all'arte – all'arte in genere, senza alcuna differenza tra le arti: in questo senso, non presuppone alcuna conoscenza artistica o qualche comprensione particolare dell'opera che la suscita. La valutazione di qualità è quindi, secondo il lessico tradizionale, esercizio del gusto, inteso però non come in qualche caso una specie di irriflessa precocità della reazione, bensì come «a full-blooded sensuousness».²⁷ Del tutto diversa la fisionomia delle *evaluations of interest*: valutare qualcosa come interessante, infatti, implica prendere in considerazione in modo specifico la misura in cui i metodi e le risorse di un'arte specifica sono state messe a frutto e ciò – aggiunge Wollheim – può significare solamente che le risorse mediatiche sono state sfruttate alla luce di un preciso utilizzo che di queste aveva in mente l'artista.

Valutare l'interesse di un'opera ha quindi molto meno a che vedere con l'immediato piacere sensibile che si ricava dall'apprezzarne la qualità – sebbene, si affretta ad aggiungere Wollheim, per il *connoisseur* l'effetto può essere altrettanto pervasivo e gratificante. Le *evaluations of interest*, naturalmente, presuppongono competenza e conoscenza dell'arte specifica che le suscita (come quando si apprezza un testo per la sua letterarietà o una melodia per la sua musicalità) e sono per questo medium-specifiche.²⁸ Questa distinzione richiama la differenza attributivo/predicativo prefigurata nelle lezioni dei primi anni Trenta da Wittgenstein e in seguito oggetto di ulteriore elaborazione (parte prima, capitolo 2): tuttavia, rispetto a Wittgenstein, Wollheim non nega che il piacere non possa avere un qualche tipo di ruolo nella valutazione, tutt'altro. Anzi, parte del successo “adattativo” della pittura – per stare ai termini dell'argomento evolucionistico esposto poco prima – è proprio dipendente dal piacere che è in grado di suscitare. Questi rilievi permettono di mettere in una

²⁵ Wollheim [2005], p.2.

²⁶ Wollheim [2005], p.3.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Indirettamente, è proprio la riflessione su questo tipo di apprezzamento che ha spinto Wollheim ad abbandonare il vedere-come per dar conto della rappresentazione pittorica ed elaborare un'altra nozione – il *vedere-in* – che permettesse simultaneamente di evidenziare come, nella pittura, gli artisti riescano con finezza ad utilizzare peculiari aspetti visivi dei materiali in vista di un maggior coinvolgimento e verosimiglianza negli effetti rappresentativi dei soggetti rappresentati (su questo si è detto cursoriamente nella seconda parte, capitolo 1).

prospettiva più ristretta e circoscritta l'eventuale arruolamento di Wollheim tra le fila di coloro che vedono nel giudizio estetico di merito, verdetto «come una sorta di inutile supplemento estetico, sentimentale o emotivo, che interverrebbe a cose fatte, o come reazione idiosincratca»²⁹ - anzi, anche qui è forse possibile tracciare un parallelo tra le *evaluations of quality* e la loro gestazione nell'esperienza della natura e l'esperienza della bellezza, dei *Wunder der Natur* su cui Wittgenstein torna più volte (parte prima, capitolo 2). Wollheim riconosce che parlare di *evaluations of interest* di un'opera implica una posizione “essenzialistica” rispetto alle arti, altrimenti la stessa ragion d'essere della distinzione cadrebbe: questa visione essenzialistica – a cui sono sottese quelle verità necessarie e non banali che riguardano ogni disciplina artistica – è sostenuta e sorge «from the complex interaction between (i) the nature of the medium, (ii) the nature of human desire, as this seeks realization, and (iii) the nature of human perception, as this sets limits upon what is intelligible to the senses».³⁰ I media artistici (i) assumono le forme che assumono ed hanno le identità che hanno perché sono inestricabilmente connesse alla natura umana nei termini di (ii) e (iii), ovvero perché permettono al desiderio di espressione e all'espressività di trovare manifestazione nelle forme e nei vincoli sensibili (percettivi) propri della natura umana.

Tuttavia queste affermazioni “naturalistiche”, nonché l'etichetta di “essenzialismo” non vanno in alcun modo fraintese come una forma di invariantismo:

it is crucial to recognize that, for each art, there are some necessary truths that hold only at a certain place or at a certain time: they are culturally, or historically, conditioned. That this should be so derives from a necessary truth about the arts, which is itself ahistorical: namely, that all arts have a history.³¹

Verrebbe da commentare questo passo con la celebre dichiarazione di Heinrich Wölfflin per cui «ogni artista si trova davanti a determinate possibilità ottiche cui è vincolato. Non tutto è possibile in ogni tempo. Il modo di vedere ha in sé una sua storia e la scoperta di questi “stati ottici” deve essere considerata il compito della storia dell'arte».³² “Non tutto è possibile in ogni tempo”, né si può scegliere uno stile pittorico «a nostro piacimento»:³³ sono le pratiche vigenti di volta in volta nella forma di vita da cui statuiscono quelle verità necessarie e non banali relative ad ogni arte che le rendono

²⁹ Velotti [2012], p.141.

³⁰ Wollheim [2005], p.4.

³¹ *Ibidem*.

³² Wölfflin [1994], p.53.

³³ *RF*, II, xii, p.299.

vive e operanti – *intransitive*. Il desiderio di espressione e l'espressività, nei limiti fissati da ciò che è intellegibile ai sensi, trova modo di venire alla luce in media artistici che sono in grado di “incarnare”, di “incorporare”, di realizzare quei desideri espressivi nei limiti percettivi della natura umana. Ma anche i media artistici si inaridiscono, si insteriliscono: «le forme artistiche perdono significato»,³⁴ perché mutano le condizioni del contesto storico-sociale o perché si sfrutta quel medium così a fondo e si replicano soluzioni in modo manierato e monotono tanto da diventare trite e stantie – un'esperienza non lontana dal ripetere la stessa parola molte volte, tanto che «pronunciata dieci volte di fila, perde [...] il suo significato e diventa un semplice suono».³⁵ Il medium artistico ha quindi una sua storia, che Wollheim è incline a leggere in modo meno drammatico di quanto non faccia Cavell, che vede nel Modernismo – con la sua messa a nudo e celebrazione del funzionamento dei propri mezzi espressivi – una frattura incontrovertibile nella storia delle arti: per Wollheim, invece, la possibilità di un *destructive work* delle risorse mediatiche è interna alla logica stessa del medium, anzi è essa stessa una risorsa, come dimostra la storia della pittura, sebbene sfruttata – a suo dire – all'eccesso dagli artisti contemporanei (parte seconda, capitolo 1). «The need for improvisation, central to the arts if they are to continue to speak to us, drives them forward, at whatever pace»³⁶ afferma Wollheim, e con ciò intende dire che la creatività nelle arti non si dà in un vuoto, ma in un contesto che permette di riconoscere l'eventuale deviazione dalla regola mediatica come un'applicazione nuova di quella regola, un'esplorazione di qualche possibilità che il medium ha lasciato aperto e che l'artista può sfruttare, in modo del tutto simile a quanto sostenuto da Wittgenstein nelle *Lezioni*, quando afferma che «non tutte le regole erano cambiate» e che il risultato era ancora buono «rispetto a molte delle vecchie regole» (parte prima, capitolo 3).³⁷

Ciò che lo preoccupa piuttosto è che il semplice assemblaggio di oggetti disparati, come in certi minimalisti, che smantella uno dei cardini tradizionali del concetto di “arte” – l'unicità dell'opera che risiede nell'«actual stuff»³⁸ di cui l'oggetto è materialmente composto – è operazione troppo estrinseca per riuscire a coagularsi e a dare luogo ad un medium vero e proprio secondo i criteri (ii) e (iii) sopra descritti (parte seconda, capitolo 1). Infatti, «it is just because these materials present difficulties that can be dealt with only in the actual working of them that they are so suitable as

³⁴ CR, p.182.

³⁵ RF, II, xi, p.281.

³⁶ Wollheim [2005], p.4.

³⁷ LC, I, §16, p.59.

³⁸ Wollheim [1974], p.103.

expressive processes». ³⁹ Manca, in altri termini, di organicità e della “giusta” continuità con la natura umana, in modo non dissimile dall’esempio dell’esperanto discusso da Wittgenstein, ⁴⁰ in cui non ci sente liberi di esprimersi a piacere, «come se una delle mie articolazioni fosse ingessata e io non vi fossi ancora abituato, non fossi ancora intimamente padrone dei suoi possibili movimenti» ⁴¹ (parte prima, capitolo 2). Ma non è solo la creatività dell’artista ad avvalersi delle regole e delle convenzioni mediatiche, bensì anche lo stile. In questo senso Wollheim discute – non a caso – la formazione dello stile individuale in pittura e scrive:

the style that the artist forms subdivides itself into two capacities or skills. The first consists in segmenting or conceptualizing the elements of a painting in a certain preferred way: this gives what I call “schemata” of that artist’s style. The second consists in evolving rules or principles for operating with these schemata: that is to say, giving shape to them and placing them on the support in relation to one another. ⁴²

La possibilità stessa di segmentare le risorse mediatiche è offerta al pittore proprio in virtù della natura del suo mezzo espressivo, che consente – come visto – che sia i materiali che le convenzioni ad essi relativi di essere stati, nel tempo, attraverso il portato della tradizioni artistica, in qualche modo codificati e regolati. È a partire da questo deposito tradizionale che al pittore si apre la possibilità sia di essere creativo, sia di poter evolvere un proprio stile che gli permetta di esprimersi in modo personale, riarrangiando questi elementi in modo che lo soddisfino. È l’affinamento del giudizio, l’apprendimento sofisticato delle regole e – soprattutto – il tentativo di applicarle *interpretandole* il punto wittgensteiniano che sembra qui affacciarsi (parte prima, capitolo 3). Due tratti – a proposito di questa reinterpretazione – vanno sottolineati, per Wollheim:

in the first place, they are practical, not theoretical capacities. They are exercised by the artist in making his picture and they evince themselves in an intellectual form only if it is the nature of the particular artist to reflect upon his way of making pictures. Secondly, both capacities resist propositional or (for that matter) imagistic formulation. This point does not merely recapitulate the previous point: it also tries to do justice to the high degree of

³⁹ *A&O*, §23, p.46.

⁴⁰ Cfr. *PD*, p.103: «Esperanto. Il senso di ribrezzo, quando pronunciamo una parola *inventata* con desinenze inventate. La parola è fredda, non ha associazioni e gioca però al “linguaggio”.»

⁴¹ *OFP*, II, §259, p.394.

⁴² Wollheim [1995], p.42.

context-dependence to which these capacities are submissive. In different context the same style might find outlet in two very different-looking outputs.⁴³

Questa idea ricorda precisamente che le regole possono essere estremamente esplicite ma anche «trasmesse attraverso l'insegnamento oppure possono non essere formulate affatto»⁴⁴ ed è la particolare sensibilità dell'artista (il suo *feeling for the rules*), la sua familiarità mediatica che decide della loro applicazione al mutare del contesto (parte prima, capitolo 3). Infatti Wollheim aggiunge che

individual style is highly internalised: not just in that it does not require reflective consciousness, but further in that it is encapsulated in the artist's body. Individual style involves a modification of the movements of the fingers, the hands, the arms, indeed the whole body: more specifically, it involves modification of those movements through the monitoring role of the eye.⁴⁵

Anche qui sembra di poter leggere, in controluce, l'esempio del sarto delle *Lezioni* del 1938, per cui «un buon tagliatore può non usare alcuna parola, ma fare solo un segno col gesso e, dopo, eseguire la modifica» e non è certo importante «se egli sente in un certo modo quando taglia più larghi i risvolti di una giacca. Ma che li *taglia* in questo modo, ecc., questa è la parte più importante dell'esperienza».⁴⁶

Con questi brevi accenni finali si è provato a riassumere quanto di Wittgenstein possa leggersi in filigrana negli argomenti e nei movimenti di pensiero di Wollheim e quanto le loro idee siano ancora in grado di animare il dibattito, di svilupparlo, di proporre soluzioni per problemi ancora aperti.

⁴³ Wollheim [1995], p.42.

⁴⁴ *LC*, I, §16, p.59.

⁴⁵ Wollheim [1995], pp.42-3.

⁴⁶ *LC*, I, §13, p.58; IV, §7, p.103.

APPENDICE:

In seguito si riporta il testo, inedito, scritto da Wollheim come programma del corso di introduzione all'estetica del semestre autunnale (2002) all'Università della California, Berkeley. Il programma prende la forma di una narrazione breve (si ricordi che Wollheim è autore anche di un romanzo [1969] e di un *memoir* pubblicato postumo, [2004]) che utilizza l'espedito consolidato nella tradizione analitica – e che trova applicazione anche in Wittgenstein (cfr. *LC*, I, §6) – del confronto con gli abitanti di un altro pianeta del tutto ignari delle pratiche e degli usi dei terrestri. I nomi degli autori tra parentesi rimandano ai materiali di studio che costituivano un reader composto da parti selezionate dallo stesso Wollheim: nelle note qui aggiunte si disambigua il riferimento.

SYLLABUS; PHILOSOPHY OF ART, 2002

1. The Martians land in an English speaking part of western culture. After some years of learning English, they come across words such as “art”, “work of art”, “artist”. What do they mean? Will learning what they mean be more like learning what “purple” means or like what “colour” means?
2. The first informant, a rich aesthete, takes the Martians on a world tour of works of art of all kinds. Pointing out each in turn, he says of it, “That’s a work of art – and so are other things like it.” The Martians accept the first part, but need assistance with the second part. They ask awkward questions. The aesthete departs in anger.
3. A second informant clarifies what the first informant was doing. He was trying to explain what “work of art” means through offering an ostensive definition of it. Ostensive definitions, if they are to work, have to be generalized, and the crucial questions that arise in all cases are, (1) Like in what respect? and (2) How like is like? (Wittgenstein)¹, But in the context of art special problems arise, because of (1) Originality, which seems to demand that any two works of art must not be too like, and (2) the Ontological Disjunction, or the fact that works of art can be of two different kinds i.e. (a) physical objects and (b) types, which have tokens, which are also physical objects (Peirce).² This last point called the Ontological Disjunction.
4. The Martians feel they need to hear more about the demands of Originality from someone who understands them better, but their reactions to the Ontological Disjunction is “What a mess.” They are told that the situation is less messy than it

¹ *LBM*, pp.5-6; *RF*, §§27-38.

² Peirce [1906], p.537.

might seem because of the division of art into arts, and physical object works of art are to be found in and only in some arts and type-works of art in and only in other arts.

5. The Martians ask what differentiates the arts. One informant says this is a matter of the material used: another says this is a matter of something subtler i.e., medium (Cavell I).³

6. Another informant appears and says that trying to grasp what a work of art is through generalizing an ostensive definition is a waste of time, because ostensive definitions work only for concepts that are used on the basis of common features. This is not the case with “art,” which rests on “strands of similarity,” or is a family-resemblance concept (Weitz).⁴ The Martians see that, if there were such concepts, (1) a decision that we make could be a sufficient condition for their application, and (2) they would apply without their having necessary conditions. The Martians cannot accept either possibility.

7. A new informant says that the Martians are right to be skeptical about the family-resemblance account. What is right with the account is that there are no manifest or exhibited necessary conditions for art, but there is, the new informant says, one non-manifest condition that is necessary and sufficient. A work of art is an artifact that has had a certain status conferred on it by representatives of the art-world (Dickie).⁵ All should now be clear: what is and what is not art turns out to be a simple institutional matter. The question is demystified – or the informant claims. The Martians ask, “Must these representatives have, or need they not have, good reasons for conferring status, if the status is to stick?” The informant first says Yes, then says No. The Martians find difficulties with both answers, furthermore they start to dispute the existence of the institutions invoked.

8. Yet another informant appears. Of course, he says, the last informant is wrong. But the Martians have implicitly been encouraging wrong answers. All answers are wrong if they suggest that the Martians’ problems will be at an end once they have acquired a recognitional skill i.e., in a room or warehouse they can pick out what is and what isn’t a work of art. Only in the case of some concepts is the case that mastery of them is secured through acquisition of a recognitional skill. With the concept “art,” what is necessary is to understand the role of art in our lives: we must understand what it is for people to adopt a certain attitude. The last two informants attempt a comeback: understanding an attitude, they say, is indeed required in order to grasp what art in the

³ Cavell [1969], p.221.

⁴ Weitz [1956].

descriptive sense is. What is relevant for the Martians is the descriptive sense (Weitz, Dickie). The new informant disputes that there are these two senses: he explains the matter otherwise.

9. Before tackling the question of the relevant attitude, the Martians ask for more about types and tokens. They get it (Wollheim).⁶ They learn (one) type-works of art have historical and structural properties, (two) so do their tokens, (three) there are two ways in which tokens get assigned to, or are of, type-works of art, (four) one is to do with the possession by the tokens of some of, though not necessarily all, the structural properties of the relevant type-work of art, (five) the others is to do with the intention of the artificer of the token, who must be in a position to intend to make a token of the relevant type-work of art, must actually intend to do so, and must fulfill that intention, (six) there could be two physical objects identical in their structural properties, one of which is a token of a certain type-work of art and the other is not a token of any type-work of art, and (seven) there could be in some circumstances two physical objects identical in their structural properties, one of which is a token of one type-work of art, the other is a token of a different type-work of art i.e., there could be in some circumstances two type-works of art that have all their structural (though not of course all their historical) properties in common (Borges).⁷

10. Back to the (aesthetic) attitude. Three informants appear, and they claim that the aesthetic attitude is, respectively, a matter of (one) distancing oneself from the work of art (Bullough, Cavell III),⁸ (two) treating the work as an end in itself and (three) attending only to its perceptible properties (Beardsley I and II, Bell, Wollheim).⁹ All three accounts run into difficulties, though examination of the third raises very important issues.

11. And now an informant appears who says that there is a third group of properties that works of arts – of both kinds – have. These are meaning properties, and they are of crucial importance. They are of crucial importance because they are what we concentrate on when we try to understand a work of art, and the aesthetic attitude is to be grasped as a variant upon trying to understand a work of art. Why it is a variant is because, with a work of art, it is as important to grasp how it means what it does as what it means.

⁵ Dickie [1974], pp.32-52.

⁶ *A&O*, §§35-7.

⁷ Borges [1984], pp.649-58.

⁸ Bullough [1912]; Cavell [1969], pp.326-31.

⁹ Beardsley [1958], pp.17-21, pp.29-34; Bell [1914], pp.25-33; *A&O*, §§11-4, 25-34.

12. The question now arises is, How does meaning accrue to works of art? Specifically what is the role of the artist's intentions? There is a systematic discussion of the conditions in which artifacts do, and do not, require for their interpretation reference to how and why they came to be made (Dworkin, Cavell II, Wollheim).¹⁰ Appeal to intentions is established as the default condition which is relevant when there is no possibility of appealing to (one) function, (two) rules and conventions, or (three) a step-by-step process (Barthes).¹¹ In the light of this discussion it proves fruitful to reconsider the topic of Originality.

13. The Martians wonder how far this whole process of enlightenment on the nature of art is really going to help them to appreciate art. For isn't that the important thing?

Richard Wollheim

¹⁰ Dworkin [1986], pp.55-62; Cavell [1969], pp.225-37; Wollheim [1993], pp.132-43.

¹¹¹¹ Barthes [1988], pp.51-6.

BIBLIOGRAFIA:

OPERE DI LUDWIG WITTGENSTEIN

- T* *Tractatus logico-philosophicus*, in *Werkausgabe*, vol. I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984; trad. it. [1998] a cura di A. Conte, *Tractatus logico-philosophicus* e *Quaderni 1914-1916*, nuova edizione, Einaudi, Torino, pp.1-109.
- TB* *Tagebücher 1914-1916*, in *Werkausgabe*, vol. I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984; trad. it. [1998] a cura di A. Conte, *Tractatus logico-philosophicus* e *Quaderni 1914-1916*, nuova edizione, Einaudi, Torino, pp.129-239.
- GTB* *Geheime Tagebücher 1914-1916*, a cura di W. Baum, Turia & Kant, Vienna, [1992]; trad. it. [1987] di F. Funtò, con un'introduzione di A. G. Gargani, *Diari Segreti*, Laterza, Roma-Bari.
- NL* «Notes on Logic», *The Journal of Philosophy*, 54, pp. 230-44, a cura di H.T. Costello, 1957; trad. it. [1998] a cura di A. Conte, *Note sulla logica*, in *Tractatus logico-philosophicus* e *Quaderni 1914-1916*, nuova edizione, Einaudi, Torino, pp.243-63.
- RF* *Philosophische Untersuchungen*, in *Werkausgabe*, vol. I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984; trad. it. [1999] a cura di M. Trinchero, *Ricerche Filosofiche*, nuova edizione, Einaudi, Torino.
- WCV* *Ludwig Wittgenstein und der Wiener Kreis. Gespräche, aufgezeichnet von Friedrich Waismann. Aus der Nachlaß herausgegeben von B.F. McGuinness*, in *Werkausgabe*, vol. IV, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984; trad. it. [1975] a cura di S. de Waal, *Ludwig Wittgenstein e il Circolo di Vienna*, colloqui annotati da Friedrich Waismann, La Nuova Italia, Firenze.
- CE* «A Lecture on Ethics», *Philosophical Review*, 74, pp.3-12, a cura di R. Rhees, 1965; trad. it. [1976] a cura di M. Ranchetti, «Conferenza sull'etica», in *LC*, pp.5-18.
- OF* *Philosophische Bemerkungen*, in *Werkausgabe*, vol. II, Frankfurt am Main, 1984; trad. it. [1999] a cura di M. Rosso, *Osservazioni Filosofiche*, nuova edizione, Einaudi, Torino.
- BT* *The Big Typescript*, a cura di M. Nedo, in *Wittgenstein Wiener Ausgabe*, vol. XI, Springer, Vienna, 2000; trad. it. [2002] a cura di A. De Palma, *The Big Typescript*, Einaudi, Torino.
- GF* *Philosophische Grammatik*, a cura di R. Rhees, in *Werkausgabe*, vol. IV,

- Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984; trad. it. [1990] a cura di M. Trincherò, La Nuova Italia, Firenze.
- F* *Philosophie*, in *BT*, pp.405-31; si veda anche la trad. it. [1996] a cura di D. Marconi, *Filosofia*, Donzelli, Roma.
- LBM* *Das Blaue Buch. Eine Philosophische Betrachtung (Das Braune Buch)*, in *Werkausgabe*, vol. V, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984; trad. it. [1983], *Libro Blu e Libro Marrone*, a cura di A. Conte, Einaudi, Torino.
- LC* *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, a cura di C. Barrett, compilate dalle annotazioni di Y. Smythies, R. Rhees e J. Taylor, Blackwell, Oxford, 1970; trad. it. [1976] a cura di M. Ranchetti, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Adelphi, Milano.
- NRF* *Bemerkungen über Frazers «The Golden Bough»*, *Synthese*, 17, pp. 233-53, a cura di R. Rhees, 1967; trad. it. [1975] a cura di S. de Waal, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Adelphi, Milano.
- DE* *Wörterbuch für Volksschulen*, Hölder-Pichler-Tempsky, Vienna, 1926; a cura di W. e E. Leinfellner e A. Hübner, Hölder-Pichler-Tempsky, Vienna, [1977]; trad. it. [1978] a cura di S. de Waal, *Dizionario per le scuole elementari*, Armando, Roma.
- EP* *Notes for Lectures on "Private Experience" and "Sense Data" e The Language of Sense Data and Private Experience*, a cura di R. Rhees 1968; 1984; trad. it. [2007] a cura di L. Perissinotto, *Esperienza private e dati di senso*, Einaudi, Torino.
- MP* *Denkbewegungen Tagebücher 1930-1932, 1936-1937*, a cura di I. Somavilla, Haymon, Innsbruck, 1997; trad. it. [1999] a cura di F. Tognina e M. Ranchetti, *Movimenti del pensiero. Diari 1930-1932/1936-1937*, Quodlibet, Macerata.
- LWL* *Wittgenstein's Lectures. Cambridge 1930-32*. A cura di D. Lee, dagli appunti di J. King e D. Lee, Blackwell, Oxford, 1980; trad. it. [1995] a cura di A.G. Gargani, *Lezioni 1930-1932*, Adelphi, Milano.
- OFM* *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*, a cura di G.H. von Wright, R. Rhees, G.E.M. Anscombe, Blackwell, Oxford, 1956; trad. it. [1971], a cura di M. Trincherò, *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica*, Einaudi, Torino.
- AWL* *Wittgenstein's Lectures. Cambridge 1932-35*. A cura di A. Ambrose, dalle

- annotazioni di A. Ambrose e M. Macdonald, Blackwell, Oxford, 1979.
- LM «Wittgenstein's Lectures in 1930-33», *Mind*, 63 [1954], 64 [1955] dalle annotazioni di G.E. Moore, in seguito in Moore, G.E., *Philosophical Papers*, Allen & Unwin, Londra, 1959, pp.252-324; trad. it. [2009] a cura di L. Perissinotto, *Lezioni di filosofia 1930-1933*, Mimesis, Milano-Udine.
- LvF *Briefe an Ludwig von Ficker*, Otto Müller Verlag, Salisburgo, [1969]; trad. it. [1974] a cura di D. Antiseri, *Lettere a Ludwig von Ficker*, Armando, Roma.
- LK *Wittgenstein und die Musik. Ludwig Wittgenstein-Rudolf Koder: Briefwechsel*, a cura di M. Alber, B. McGuinness, M. Seekircher, Haymon, Innsbruck.
- L *Wittgenstein in Cambridge. Letters and Documents 1911-1951*, a cura di B. McGuinness, Blackwell, Oxford, [1995]; trad. it. [2012] di A. Bottini, *Lettere 1911-1951*, Adelphi, Milano.
- CR *Recollections of Wittgenstein*, a cura di R. Rhees, Oxford University Press, Oxford, [1984]; trad. it. [2005] di E. Coccia e V. Mingiardi, *Conversazioni e Ricordi*, Neri Pozza, Vicenza.
- PD *Vermischte Bemerkungen*, a cura di G.H. von Wright, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977; trad. it. [1980] a cura di M. Ranchetti, *Pensieri Diversi*, Adelphi, Milano.
- CV *Culture and Value*, a cura di G.H. von Wright, revised edition di A. Pichler, Wiley-Blackwell, Oxford, 1994.
- OFP *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, in *Werkausgabe*, vol. VII, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984; trad. it. [1990] a cura di R. De Monticelli, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano.
- US *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*, a cura di G.H. von Wright e H. Nyman, Blackwell, Oxford; trad. it. [1998] di B. Agnese e A.G. Gargani, *Ultimi scritti. La filosofia della psicologia*, Laterza, Roma-Bari.
- DC *Über Gewissheit*, a cura di G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, Blackwell, Oxford; trad. it. [1978] a cura di M. Trincherò, *Della Certezza*, Einaudi, Torino.
- Z *Zettel*, a cura di G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, Blackwell, Oxford; trad. it. [1986] a cura di M. Trincherò, *Zettel. Lo spazio segregato della psicologia*, Einaudi, Torino.

LETTERATURA CRITICA SU WITTGENSTEIN, L'ESTETICA E LE ARTI:

Allen, R., Turvey, M. [2001] (a cura di), *Wittgenstein, Theory and the Arts*, Routledge, Londra e New York.

- Andronico, M. [2002], «Wittgenstein: estetica e sensibilità», in De Carolis, M., Martone, A. [2002] (a cura di), pp.9-22.
- Andronico, M. [2013], «Ethics and Aesthetics are One: How to Escape the Myth of the Ordinary», in Perissinotto, L. [2013] (a cura di), pp.25-37.
- Appelqvist, H. [2005], «Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication», *Philosophy*, 80, pp.513-29.
- Arbo, A., Le Du, M., Plaud, S. [2012a] (a cura di), *Wittgenstein and Aesthetics. Perspectives and Debates*, ontos verlag, Francoforte.
- Arbo, A., Le Du, M., Plaud [2012b], «Wittgenstein and Aesthetics: Perspectives and Debates», in Arbo, A., Le Du, M., Plaud, S. [2012a] (a cura di), pp.7-12.
- Arielli, E. [2012], *Wittgenstein e l'arte. L'estetica come problema linguistico ed epistemologico*, Mimesis, Milano-Udine.
- Barrett, C. [1998], «Changing the Rules in Art», in Johannessen [1998] (a cura di), pp.1-17.
- Baz, A. [2004], «What's the Point of Calling Out Beauty?», *British Journal of Aesthetics*, 44, pp.57-72.
- Borutti, S. [1995], «Wittgenstein tra estetica ed etica della forma», in Montani, P. [1995] (a cura di), pp.3-25.
- Borutti, S. [2013], «Wittgenstein's Concepts for an Aesthetics: Judgement and Understanding of Form», in Desideri, F., Cometti, J-P., [2013a] (a cura di), pp.55-66.
- Brusadin, A. [2013], «Wittgenstein, Hanslick e il formalismo musicale», in Caldarola, E., Quattrocchi, D., Tomasi, G. [2013a] (a cura di), pp.181-99.
- Budd, M. [1992], «Wittgenstein», in Cooper, D.E. [1992], pp.444-7.
- Budd, M. [1996], «Ludwig (Josef Johann) Wittgenstein», in Turner, J. [1996] (a cura di), vol.33, p.284.
- Budd, M. [2011], «Wittgenstein on Aesthetics», in Kuusela, O., McGinn, M. [2011] (a cura di), pp.775-95.
- Caldarola, E., Quattrocchi, D., Tomasi, G. [2013a] (a cura di), *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma.
- Caldarola, E., Quattrocchi, D., Tomasi, G. [2013b], «Introduzione», in Caldarola, E., Quattrocchi, D., Tomasi, G. [2013a] (a cura di), pp.13-33.
- Cappelletto, C. [2012], «Aesthetics as Methodology in Ludwig Wittgenstein's Thought», in Arbo, A., Le Du, M., Plaud, S. [2012] (a cura di), pp.25-43.
- Chauviré, C. [1986], «Comprendre la musique chez Wittgenstein», *Critique*, 42, pp.1159-81.

- Cometti, J-P., [2013], «On Standard and Taste. Wittgenstein and aesthetic judgment», in Cometti, J-P., Desideri, F. [2013a] (a cura di), pp.5-15.
- Cometti, J-P., Desideri, F. [2013a] (a cura di), «Wittgenstein on Aesthetics/Aesthetics on Wittgenstein», numero monografico di *Aisthesis*, 1
- Cometti, J-P., Desideri, F. [2013b], «Foreword», in Cometti, J-P., Desideri, F. [2013a] (a cura di), pp.3-4.
- De Carolis, M., Martone, A. [2002] (a cura di), *Sensibilità e linguaggio. Un seminario su Wittgenstein*, Quodlibet, Macerata.
- Desideri, F. [2008], «Affinità del comprendere: Wittgenstein su musica e linguaggio», in Tatasciore, C. [2008] (a cura di), pp.133-47.
- Desideri, F. [2013], «Grammatica, gradi di libertà e meccanismo estetico. Dal *Tractatus* di Wittgenstein alle *Lezioni sull'estetica*», in D'Angelo, P., Franzini, E., Lombardo, G., Tedesco, S. [2013] (a cura di), pp.111-20.
- Gallerani Cuter, J.V. [2012], «Tractarian Aesthetics», in Arbo, A., Le Du, M., Plaud, S. [2012a] (a cura di), pp.15-23.
- Gibson, J., Heumer, W. [2004] (a cura di), *The Literary Wittgenstein*, Routledge, Londra-New York.
- Glock, H-J. [2013], «Filosofia, estetica e critica culturale», in Caldarola, E., Quattrocchi, D., Tomasi, G. [2013] (a cura di), pp.137-55.
- Gustaffson, M. [2013], «Berkeley at Vesuvius. Philosophy, *Dichtung* and Common Sense», *Wittgenstein-Studien*, 4, pp.27-44.
- Hagberg, G. [1998], «Reception of Wittgenstein», in Kelly, M. [1998] (a cura di), vol.4, pp.462-7.
- Hagberg, G. [2011], «Wittgenstein's *Philosophical Investigations*, Linguistic Meaning and Music», *Paragraph*, 34, pp.388-405.
- Hagberg, G. [2014], «Wittgenstein's Aesthetics», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, a cura di E.N. Zalta, disponibile online:
<http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/wittgenstein-aesthetics>
- Haller, R. [1983] (a cura di), *Aesthetics. Proceedings of the 8th International Wittgenstein Symposium*, Hölder Pichler Tempsky, Vienna.
- Haller, R. [1983], «Das Kunstwerk als Gegenstand sub specie aeternitatis», in Haller [1983] (a cura di), pp.29-35.
- Hanfling, O. [2001], «Wittgenstein on Language, Art and Humanity», in Allen, R., Turvey, M. [2001] (a cura di), pp.75-91.

- Hanfling, O. [2004], «Wittgenstein on Music and Language», in Lewis, P. [2004] (a cura di), pp.151-62.
- Hyman, J. [2001], «The Urn and the Chamber Pot», in Allen, R., Turvey, M. [2001] (a cura di), pp.137-52; trad. it. [2013] a cura di E. Caldarola, «L'urna e il vaso da notte», in Caldarola, E., Quattrocchi, D., Tomasi, G. [2013] (a cura di), pp.263-79.
- Ignesti, A. [2013], «In lotta contro il linguaggio. Wittgenstein, Mahler e la distanza dal mondo nell'arte», in Caldarola, E., Quattrocchi, D., Tomasi, G. [2013a] (a cura di), pp.201-25.
- Johannessen, K. [1980], «Art and Aesthetic Praxis» in Aagaard-Mogensen L., Hermerén, G. [1980] (a cura di), pp.81-98.
- Johannessen, K. [1981], «Language, Art and Aesthetic Practice», in Johannessen, K., Nordenstam, T. [1981] (a cura di), pp.108-26.
- Johannessen, K. [1990], «Art, Philosophy and Intransitive Understanding», in Haller, R., Brandl, J. [1990] (a cura di), pp.323-33.
- Johannessen, K. [1998] (a cura di), *Wittgenstein and Aesthetics*, Universitetet i Bergen, Bergen.
- Johannessen, K., Nordenstam, T., [1981] (a cura di), *Wittgenstein-Aesthetics and Transcendental Philosophy*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht.
- Kanterian, E. [2012], «Philosophy as Poetry? Reflections on Wittgenstein's Style», *Wittgenstein-Studien*, 3, pp.95-132.
- Lamarque, P. [2010], «Wittgenstein, Literature, and the Idea of a Practice», *British Journal of Aesthetics*, 50, pp.375-88.
- Lewis, P. [1977], «Wittgenstein on Words and Music», *British Journal of Aesthetics*, 17, pp.111-21.
- Lewis, P. [1998], «Wittgenstein's Aesthetic Misunderstandings», in Johannessen, K. [1998] (a cura di), pp.18-38.
- Lewis, P. [2004] (a cura di), *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Ashgate, Burlington.
- Novitz, D. [2004], «Rules, Creativity and Pictures: Wittgenstein's *Lectures on Aesthetics*», in Lewis, P. [2004] (a cura di), pp.55-72.
- Quattrocchi, D. [2013], «*Erinnerung* e autenticità: l'arte nel pensiero di Wittgenstein dagli anni Trenta», in Caldarola, E., Quattrocchi, D., Tomasi, G. [2013a] (a cura di), pp.63-83.
- Säätelä, S. [2002], «Wittgenstein on "Aesthetic Reactions"», *Revue Internationale de Philosophie*, 219, pp.49-72.

- Säätelä, S. [2013a], «La strana somiglianza. Wittgenstein e il paragone fra indagine estetica e indagine filosofica in campo matematico», in Caldarola, E., Quattrocchi, D., Tomasi, G. [2013] (a cura di), pp.105-36.
- Säätelä, S. [2013b], «Aesthetics – Wittgenstein’s Paradigm of Philosophy?», in Desideri, F., Cometti, J-P., [2013a] (a cura di), pp.35-53.
- Schulte, J. [2013a], «Wittgenstein sulla filosofia come poesia», in Caldarola, E., Quattrocchi, D., Tomasi, G. [2013] (a cura di), pp.157-77.
- Schulte, J. [2013b], «Ethics and Aesthetics in Wittgenstein», in Perissinotto [2013] (a cura di), pp.11-23.
- Schroeder, S. [1993], «“Too Low!”: Frank Cioffi on Wittgenstein’s *Lectures on Aesthetics*», *Philosophical Investigations*, 16, pp.261-79.
- Scruton, R. [2004], «Wittgenstein and the Understanding of Music», *British Journal of Aesthetics*, 44, pp.1-9.
- Sedivy, S. [2014], «Art from a Wittgensteinian Perspective: Constitutive Norms in Context», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72, 1, pp.67-82.
- Sharpe, R.A. [2004], «Wittgenstein’s Music», in Lewis, P. [2004] (a cura di), pp.137-50
- Shiner, R. [1974], «Wittgenstein on the Beautiful, the Good and the Tremendous», *The British Journal of Aesthetics*, 14, pp.258-71.
- Soulez, A. [2012], «His (Freud) Explanation Does What Aesthetics Does: it Puts Two Factors Together», in Arbo, A., Le Du, M., Plaud, S. [2012] (a cura di), pp.45-59.
- Stecker, R. [1981], «Wittgenstein and Hume on the Science of Aesthetics», *Journal of Philosophy*, 78, p.616.
- Szabados, B. [2006], «Wittgenstein and Musical Formalism», *Philosophy*, 81, pp.649-58.
- Szabados, B. [2007], «Wittgenstein Listens to Mahler: How to Do Philosophy and Compose Music in the Breakdown of Tradition?», *Dialogue*, 46, pp.91-113.
- Tilghman, B. [1991], *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics*, Macmillan, Londra.
- Tomasi, G. [2011], «“Etica ed Estetica sono tutt’uno”. Riflessioni su *TLP* 6.421», in *Trans/Form/Ação*, 34, pp.109-36.
- Tomasi, G. [2013a], «Arte ed etica nel primo Wittgenstein», in Caldarola, E., Quattrocchi, D., Tomasi, G. [2013a] (a cura di), pp.37-61.
- Tomasi, G. [2013b], «Wittgenstein on “Beautiful” and “The Beautiful”», in Cometti, J-P., Desideri, F. [2013a] (a cura di), pp.115-37.
- Wilde, C. [2004], «Ethics and Aesthetics are One», in Lewis, P. [2004] (a cura di), pp.165-84.

Wilke, A. [2012], «Wittgenstein Philosophie der Kunst», *Wittgenstein-Studien*, 3, pp.133-85.

OPERE DI RICHARD WOLLHEIM:

- Wollheim, R. [1950-51], «Privacy», *Proceedings of the Aristotelian Society*, 51, pp.83-104.
- Wollheim, R. [1953], «Review of Ludwig Wittgenstein's *Philosophical Investigations*», *New Statesman and Nation*, 46 (1165), pp. 20-21.
- Wollheim, R. [1955], «Art and Marxism», *Encounter*, 5(5): 68-71.
- Wollheim, R. [1957], «A Familiar Concept? Review of G. E. M. Anscombe's *Intention*», *New Statesman and Nation*, 54 (1392), pp. 671-2.
- Wollheim, R. [1959], *F. H. Bradley*, Penguin, Harmondsworth.
- Wollheim, R. [1961a], «Reflections on *Art and Illusion*», *Arts Yearbook*, 4, pp.169-76.
- Wollheim, R. [1961b], *Socialism and Culture*, Fabian Society, Londra.
- Wollheim, R. [1963], «Reflections on *Art and Illusion*», *British Journal of Aesthetics*, 3, pp.13-37.
- Wollheim, R. [1965a], «Minimal Art», *Arts Magazine*, gennaio, pp. 26-32; raccolto in Wollheim, R. [1974], pp.101-11.
- Wollheim, R. [1965b], *On Drawing an Object* (lezione inaugurale come Grote Professor of Philosophy of Mind and Logic, tenuta nel dicembre del 1964 all'Università di Londra), University College, Londra; raccolto in Wollheim, R. [1974], pp.3-30; trad. it. [1967] di L. Formigari, *Sul Disegnare un Oggetto*, Edizioni dell'Elefante, Roma.
- Wollheim, R. [1966a], «Wittgenstein on Art», *New Statesman*, 72 (1852), pp.367-368.
- Wollheim, R. [1966b], «On the Theory of Democracy», in Montefiore, A., Williams, B. (a cura di) [1966], pp. 247-266.
- Wollheim, R. [1967a], «Prefazione all'edizione italiana», per la trad. it. di L. Formigari di Wollheim, R. [1965b], pp.5-8.
- Wollheim, R. [1969], *A Family Romance*, Jonathan Cape, Londra.
- Wollheim, R. [1970a], *Art and its objects*, Penguin, Harmondsworth.
- Wollheim, R. [1970b], «Nelson Goodman's *Languages of Art*», *Journal of Philosophy*, 16, pp. 531-9; ristampato in Wollheim, R. [1974], pp.290-314.
- Wollheim, R. [1970c], «The Work of Art as Object», *Studio International*, 180 (928), pp. 231-235; ristampato in Wollheim, R. [1974], pp.112-29.
- Wollheim, R. [1971], «Philosophy and the Arts: Conversation with Richard Wollheim», in Magee, B. (a cura di), *Modern British Philosophy*, St. Martin's Press, New York, pp. 178-190.
- Wollheim, R. [1972], «On an Alleged Inconsistency in Collingwood's Aesthetics», in Krausz, M. [1972] (a cura di), pp.68-78; ristampato in Wollheim, R. [1974], pp.250-60.

- Wollheim, R. [1974], *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Wollheim, R. [1978], «Are the Criteria of Identity that hold for a Work of Art in the Different Arts Aesthetically Relevant?», *Ratio*, 20, 1, pp.29-48; ristampato con modifiche in Wollheim, R. [1980c] e [1980d].
- Wollheim, R. [1980a], *Art and its objects. With six supplementary essays*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Wollheim, R. [1980b], «The Institutional Theory of Art», in Wollheim, R. [1980a], pp.157-66.
- Wollheim, R. [1980c], «Are the Criteria of Identity for Works of Art Aesthetically Relevant?», in Wollheim, R. [1980a], pp.167-76.
- Wollheim, R. [1980d], «A Note on the Physical Object Hypothesis», in Wollheim, R. [1980a], pp.177-84.
- Wollheim, R. [1980e], «Criticism as Retrieval», in Wollheim, R. [1980a], pp.185-204.
- Wollheim, R. [1980f], «Seeing-as, seeing-in, and pictorial representation», in Wollheim, R. [1980a], pp. 205-26.
- Wollheim, R. [1980g], «Art and Evaluation», in Wollheim, R. [1980a], pp.227-40.
- Wollheim, R. [1987], *Painting as an Art*, Thames and Hudson, Londra.
- Wollheim, R. [1991a], «The Core of Aesthetics», *Journal of Aesthetics Education*, 25, pp.37-45.
- Wollheim, R. [1991b], «Ayer: the Man, The Philosopher, the Teacher», *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 30, pp.17-30.
- Wollheim, R. [1991c], «Richard Wollheim: historia y ruptura en arte», *Revista de Occidente*, 117, pp.116-35.
- Wollheim, R. [1993], *The Mind and its Depths*, Harvard University Press, Cambridge.
- Wollheim, R. [1995], «Style in Painting», in Van Eck, C., McAllister, J., van de Vall, R. [1995] (a cura di), pp.37-49.
- Wollheim, R. [1996], «Art», voce enciclopedica, in Turner, J. [1996] (a cura di), vol. 2, p.505.
- Wollheim, R. [1998], «Danto's Gallery of Indiscernibles», in Rollins, M. [1998] (a cura di), pp.28-38.
- Wollheim, R. [1999a], «An Interview with Richard Wollheim», *Cogito*, 13, pp.5-9.
- Wollheim, R. [1999b], *On the Emotions*, Yale University Press, New Haven.
- Wollheim, R. [2001], «A Reply to the Contributors», in Van Gerwen, R. [2001] (a cura di), pp.241-61.

Wollheim, R. [2002], *Syllabus*, programma del corso di introduzione all'estetica del semestre autunnale (2002) all'Università della California, Berkeley, inedito (riportato in appendice).

Wollheim, R. [2003], «Mi pensamiento estético», *Δαίμων - Revista de Filosofía*, 28, pp.97-106.

Wollheim, R. [2004], *Germes: a memoir of childhood*, Shoemaker & Hoard, Emeryville.

Wollheim, R. [2005], «Why Is Drawing Interesting?», *British Journal of Aesthetics*, 45, pp.1-10.

Wollheim, R. [2013], *L'arte e i suoi oggetti*, Marinotti, Milano, trad. it. di G. Matteucci dei soli Wollheim [1980a] e [1980f].

LETTERATURA CRITICA SU RICHARD WOLLHEIM:

Budd, M. [2005], «Richard Arthur Wollheim: 1923-2003», *Proceedings of the British Academy*, 130, pp.227-46.

Budd, M. [2012], «Richard A. Wollheim (1923-2003)», in Giovannelli, A. [2012] (a cura di), pp.181-8.

Carrier, D. [1998], «Wollheim, Richard», in Kelly, M. [1998] (a cura di), vol.4, pp.476-8.

Danto, A. [2003], «Richard Wollheim», *The Guardian*, 5 novembre 2003, disponibile online:

<http://www.theguardian.com/news/2003/nov/05/guardianobituaries.booksobituaries>.

Galbusera, A. [2013], «*Nulla aethetica sine ethica*». *Il pensiero etico nell'estetica di Richard Arthur Wollheim*, tesi di dottorato, Scuola internazionale di Alti Studi "Scienze della Cultura", Fondazione Collegio San Carlo di Modena, XIII ciclo, discussa nell'a.a. 2009/2011, rel. P. D'Angelo e G. Matteucci.

Gardner, S. [2006], «Richard Wollheims Ästhetik», *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 54, pp.733-42.

Levinson, J. [1998], «Wollheim on Pictorial Representation», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, pp.227-33.

Matravers, D. [2013], «Richard Wollheim», in Gaut, B., Lopes, D.M. [2013] (a cura di), pp.200-9..

Matteucci, G. [2013a], «Introduzione», in Wollheim, R. [2013], pp.5-13.

Matteucci, G. [2013b], «Towards a Wittgensteinian Aesthetics. Wollheim and the Analysis of Aesthetic Practices», in Cometti, J-P., Desideri, F. [2013] (a cura di), pp.67-83.

- Matteucci, G. [2014], «Estetica e natura umana: considerazioni programmatiche», *Studi di estetica*, 42, pp.213-40.
- McFee, G. [2001], «Wollheim on Expression (and Representation)», in Van Gerven, R. [2001] (a cura di), pp.151-68.
- McFee, G. [2010], «Defending “The Artist’s Theory”: Wollheim’s Lost Idea Regained?», *Estetika*, 1, pp.3-26.
- Podro, M. [1982], «Review of *Art and its objects*», *Burlington Magazine*, 947, pp.100-2.
- Prinz, J [2002], «*On the Emotions* by Richard Wollheim», *Ethics*, 113, 1, pp.188-90.
- Strawson, G. [1986], «*The Thread of Life* by Richard Wollheim», *Mind*, 95, 379, pp.400-4.
- Van Gerven, R. [2001], *Richard Wollheim on the Art of Painting*, Cambridge University Press, Cambridge (UK), 2001.
- Wilde, C. «Wollheim, Richard», in Cooper, D.E. [1992] (a cura di), pp. 447-49.

ALTRI TESTI CONSULTATI:

- Aagaard-Mogensen, L., Hermerén, G. [1980] (a cura di), *Contemporary Aesthetics in Scandinavia*, Doxa, Lund.
- Abell, C., Bantinaki, K. [2010], *Philosophical Perspectives on Depiction*, Oxford University Press, Oxford.
- Accurso, F. [2002], *Visione e determinazione concettuale. Un approccio epistemologico alla filosofia della matematica del secondo Wittgenstein*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Accurso, F. [2005], «Freud e Wittgenstein: ermeneutica del possibile e paradigmi del mentale», in Mancina, M. [2005] (a cura di), pp.88-141.
- Acidini, C. [2011], «Michelangelo, anni e fatti romani», in Bernardini, M.G., Bussagli, M. [2011] (a cura di), pp.68-77.
- Albritton, R. [1966], «On Wittgenstein’s Use of the Term “Criterion”», in Pitcher, G. [1966] (a cura di), pp. 231-50.
- Andina, T. [2010], *Arthur Danto: un filosofo pop*, Carocci, Roma.
- Andina, T. [2012], *Filosofie dell’arte*, Carocci, Roma.
- Andronico, M., Marconi, D., Penco, C. [1988] (a cura di), *Capire Wittgenstein*, Marietti, Genova.
- Andronico, M. [1997], «Giochi linguistici e forma di vita», in Marconi, D. [1997] (a cura di), pp.241-86.
- Andronico, M. [1998], *Antropologia e metodo morfologico*, Città del sole, Napoli.

- Anscombe, G.E.M. [1957], *Intention*, Blackwell, Oxford, trad. it. [2004] di C. Sagliani, Edizioni Università della Santa Croce, Roma.
- Anscombe, G.E.M. [1959], *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus*, Hutchinson, Londra.
- Ammereller, E., Fischer, E. [2004] (a cura di), *Wittgenstein at Work. Method in the Philosophical Investigations*, Routledge, Londra.
- Arnold, D., Iversen, M. [2003] (a cura di), *Art and Thought*, Blackwell, Oxford.
- Austin, J.L. [1962], *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford.
- Auxier, R. B., Hahn, L.E. [2007] (a cura di), *The Philosophy of Michael Dummett*, The Library of Living Philosophers, Springer, Dordrecht.
- Ayer, A.J. [1954], «Can there be a private language?», in *Proceedings of the Aristotelian Society*, suppl. vol. 28, pp.63-76.
- Ayer, A.J. [1986], *Wittgenstein*, trad. it. di L. Sosio, Laterza, Roma-Bari.
- Baker, G.P. [1981], «Following Wittgenstein: Some Signposts for *Philosophical Investigations* §§143-242», in Holtzman, S., Leich, C. [1981] (a cura di), pp.31-71.
- Baker, G.P. [2003], «Friedrich Waismann: A Vision of Philosophy», *Philosophy*, 78, 304, pp.163-79.
- Baker, G.P. [2004], *Wittgenstein's Method. Neglected Aspects*, a cura di K. Morris, Blackwell, Oxford.
- Baker, G.P., Hacker, P.M.S., [1984], *Scepticism, Rules, and Language*, Blackwell, Oxford.
- Baker, G.P., Hacker, P.M.S., [2005a], *An Analytic Commentary on Wittgenstein's Philosophical Investigations, Part I: Essays*, Blackwell, Oxford.
- Baker, G.P., Hacker, P.M.S., [2005b], *An Analytic Commentary on Wittgenstein's Philosophical Investigations, Part II: Exegesis §§1-184*, Blackwell, Oxford.
- Baker, G.P., Hacker, P.M.S. [2009], *Wittgenstein. Rules, Grammar and Necessity. An analytical commentary on the Philosophical Investigations*, Vol. 2, Blackwell, Oxford.
- Bantinaki, K. [2007], «Pictorial Perception as Illusion», *British Journal of Aesthetics*, 47, pp.268-79.
- Barthes, R. [1988], *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino.
- Batteux, C. [2002], *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, a cura di E. Migliorini, Aesthetica, Palermo.
- Battisti, E. [2003], «Meditando sull'inutile», in Zeri, F., Porzio, F. [2003], pp.15-38.
- Bazzocchi, L. [2010], *L'albero del Tractatus. Genesi, forma e raffigurazione dell'opera mirabile di Wittgenstein*, Mimesis, Milano-Udine.

- Beardsley, M. [1958], *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing, Indianapolis.
- Bell, C. [1914], *Art*, Chatto & Windus, Londra.
- Bergmann, G. [1961], «La gloria e la miseria di Ludwig Wittgenstein», *Rivista di Filosofia*, 52, pp.387-406.
- Berlin, I. [1999], *The Roots of Romanticism*, Princeton University Press, Princeton; trad. it. [2003] di G. Ferrara degli Uberti, *Le radici del Romanticismo*, Adelphi, Milano.
- Bernardini, M.G., Bussagli, M. [2011], *Il Rinascimento a Roma*, Electa, Milano.
- Biletzki, A. [2003], *(Over)Interpreting Wittgenstein*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht.
- Black, M. [1964], *A Companion to Wittgenstein's Tractatus*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Black, M. [1965] (a cura di), *Philosophy in America*, Cornell University Press e George Allen & Unwin Ltd, Londra.
- Block, I. [1981] (a cura di), *Perspectives on the Philosophy of Wittgenstein*, Blackwell, Oxford.
- Borges, J.L. [1984], *Opere*, Volume primo, Meridiani Mondadori, Milano.
- Borutti, S. [1999], *Filosofia delle scienze umane*, Bruno Mondadori, Milano.
- Borutti, S., Perissinotto, L. [2006] (a cura di), *Il terreno del linguaggio. Testimonianze e saggi sulla filosofia di Wittgenstein*, Carocci, Roma.
- Bouveresse, J. [1975], «Wittgenstein antropologo», in *NRF*, trad. it. [1975] a cura di S. de Waal, pp.57-92.
- Bouveresse, J. [1982], *Wittgenstein. Scienza, etica, estetica*, Laterza, Roma-Bari.
- Bouveresse, J. [2000], «L'oscurità del tempo presente: Wittgenstein e il mondo moderno», in Sparti, D. [2000] (a cura di), pp.35-63.
- Bouwsma, O.K. [1961], «The Blue Book», *Journal of Philosophy*, 58, pp.141-62.
- Bouwsma, O.K. [1986], *Ludwig Wittgenstein. Conversations 1949-1951*, Hackett, Indianapolis; trad. it. [2005] di T. Fracassi, *Ludwig Wittgenstein. Conversazioni annotate da O.K. Bouwsma*, Mimesis, Milano-Udine.
- Brigati, R. [2001], *Le ragioni e le cause. Wittgenstein e la filosofia della psicanalisi*, Quodlibet, Macerata.
- Budd, M. [2008], *Aesthetic Essays*, Oxford University Press, Oxford.
- Bullough, E. [1912], «“Psychical Distance” as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle», *British Journal of Psychology*, 5, pp.87-117; trad. it. [1997] di G.

- Compagno, *La distanza psichica come fattore artistico e principio estetico*, Aesthetica Preprint, Palermo.
- Cahill, K. [2006], «The Concept of Progress in Wittgenstein's Thought», *The Review of Metaphysics*, 60, pp.71-100.
- Caldarola, E. [2013], *Arte e Illusione di Ernst H. Gombrich. Una lettura filosofica*, Cleup, Padova.
- Canfield, J.V. [1986-87] (a cura di), *The Philosophy of Wittgenstein*, 15voll., Garland, New York.
- Capitan, W.H., Merrill, D.D. [1967] (a cura di), *Art, Mind, and Religion*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- Cappelletto, C. [2004], *Il rito delle pulci. Wittgenstein morfologo*, Il Castoro, Milano.
- Carroll, N. [2000] (a cura di), *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, Madison.
- Casati, R. [1997], «Il linguaggio psicologico», in Marconi [1997a], pp.193-239.
- Cavell, S. [1962], «The Availability of Wittgenstein's Later Philosophy», *The Philosophical Review*, 71, 1, pp.67-93; ristampato in Cavell, S. [1969], pp.44-72.
- Cavell, S. [1965], «Aesthetic Problems of Modern Philosophy», in Black, M. [1965] (a cura di), pp.74-97; ristampato in Cavell, S. [1969], pp.73-95, trad. it. di S. Chiodo in Chiodo, S. [2007] (a cura di), pp.112-23.
- Cavell, S. [1967a], «Music Discomposed», in Capitan, W.H. e Merrill, D.D. [1967] (a cura di), pp.69-97; ristampato in Cavell, S. [1969], pp.180-212.
- Cavell, S. [1967b], «A Matter of Meaning It», in Capitan, W.H. e Merrill, D.D. [1967] (a cura di) con il titolo di «Rejoinders», pp. 110-32; ristampato in Cavell, S. [1969], pp. 213-37.
- Cavell, S. [1969], *Must We Mean What We Say?*, Cambridge University Press, Cambridge-London-New York-Melbourne.
- Cavell, S. [1971], *The World Viewed*, Viking Press, New York.
- Cavell, S. [1979], *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, Oxford, trad. it. [2001] di B. Agnese, *La riscoperta dell'ordinario*, (a cura di D. Sparti), Carocci, Roma.
- Cavell, S. [1981], *Pursuits of Happiness*, Harvard University Press, Cambridge (MA); trad. it. [1999] di E. Morreale, *Alla ricerca della felicità*, Einaudi, Torino.
- Cavell, S. [1989], *This New Yet Unapproachable America. Lectures after Emerson after Wittgenstein*, Living Batch Press, Cambridge (MA).

- Cavell, S. [2004], «The “*Investigation*”’s Everyday Aesthetics of Itself», in Gibson, J., Heumer, W. [2004] (a cura di), pp.21-33.
- Cavell, S. [2005], «Poscritto (2002) a “The *Investigations*’ Everyday Aesthetics of Itself», in De Caro, M., Macarthur, D. [2005] (a cura di), pp.274-8.
- Chiodo, S. [2007] (a cura di), *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l’estetica*, De Agostini, Novara.
- Cioffi, F. [1998], *Wittgenstein on Freud and Frazer*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Clair, J. [2011], *L’inverno della cultura*, Skira, Milano.
- Coliva, A. [2004], *I concetti. Teorie ed esercizi*, Carocci, Roma.
- Coliva, A. [2007] (a cura di), *Filosofia analitica*, Carocci, Roma.
- Coliva, A. [2009], *I modi del relativismo*, Laterza, Roma-Bari.
- Coliva, A., Picardi, E. [2004] (a cura di), *Wittgenstein Today*, Il Poligrafo, Padova.
- Collingwood, R.G. [1958], *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford.
- Conant, J. [2005], «Stanley Cavell’s Wittgenstein», *The Harvard Review of Philosophy*, XIII, 1, pp.52-65.
- Conway, G.D. [1989], *Wittgenstein on Foundations*, Humanities Press International, Atlantic Highlands.
- Cooper, D.E. [1992] (a cura di), *A Companion to Aesthetics*, Blackwell, Oxford.
- Copi, I.M., Beard, R.W. [1966] (a cura di), *Essays on Wittgenstein’s Tractatus*, Routledge, Londra.
- Costello, D. [2008], «On the Very Idea of a “Specific” Medium: Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts», *Critical Inquiry*, 34, pp.274-312.
- Cozzo, C. [2002], «Criteri ed enunciati psicologici», in Egidi, R. [2002] (a cura di), pp.99-123.
- Cozzo, C. [2007], «Significato e regole», in Coliva, A. [2007] (a cura di), pp.195-223.
- Croce, B. [1945⁸], *Estetica*, Laterza, Bari.
- Croce, B. [1998], *Breviario di estetica – Aesthetica in nuce*, Adelphi, Milano.
- D’Agostini, F., Vassallo, N. [2002] (a cura di), *Storia della filosofia analitica*, Einaudi, Torino.
- D’Angelo, P. [1982], *L’estetica di Benedetto Croce*, Laterza, Roma-Bari.
- D’Angelo, P. [2008] (a cura di), *Introduzione all’estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari.
- D’Angelo, P. [2008a], «La definizione dell’arte», in D’Angelo, P. [2008] (a cura di), pp.3-36.
- D’Angelo, P. [2011], *Estetica*, Laterza, Roma-Bari.////

- D'Angelo, P., Franzini, E., Lombardo, G., Tedesco, S. [2013] (a cura di), *Costellazioni estetiche. Dalla storia alla neoestetica*, Guerini e Associati, Milano.
- Danto, A. [1981], *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge; trad. it. [2008] di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari.
- Danto, A. [2001], «The pigeon within us all. Replies to three critics», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59, 1, pp.39-44.
- Davidson, D. [1963], «Actions, Reasons, and Causes», *Journal of Philosophy*, 60, pp.685-700; trad. it. in [1992] a cura di E. Picardi, *Azioni ed eventi*, Il Mulino, Bologna, pp.41-62.
- Davidson, D. [1974], «On the Very Idea of a Conceptual Scheme» in *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, 47, pp.5-20; trad. it. in [1994] di R. Brigati, a cura e con un'introduzione di E. Picardi, *Verità e interpretazione*, Il Mulino, Bologna, pp.263-82.
- Davidson, D. [2002], «Intervista a Donald Davidson», in Montaleone, C. [2002] (a cura di), pp.189-204.
- Davies, D. [2004a], *Art as Performance*, Blackwell, Oxford.
- Davies, D. [2004b], «Medium in Art», in Levinson, J. [2004] (a cura di), pp.181-91.
- Davies, D. [2009], «The Primacy of Practice in the Ontology of Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67, 2, pp.159-71.
- Das Chene, D. [1989], «In Touch with Art: Cavell and His Critics on New Music», in Fleming, R. e Payne, M. [1989] (a cura di), pp.161-74.
- Dean, J.T. [2003], «The Nature of Concepts and the Definition of Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61, 1, pp.29-35.
- De Caro, M., Macarthur, D. [2005] (a cura di), *La mente e la natura*, Fazi, Roma.
- Demeter, T. [2004] (a cura di), *Essays on Wittgenstein and Austrina Philosophy*, Rodopi, Amsterdam.
- Desideri, F. [2011], *La percezione riflessa*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Devitt, M., Sterelny, K. [1999], *Language and Reality: an Introduction to the Philosophy of Language*, Mit Press, Cambridge.
- Diamond, C. [1991], *The Realistic Spirit*, Mit Press, Cambridge.
- Dickie, G. [1974], *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, New York University Press, Ithaca.
- Dilman, I. [1996], «von Wright on Wittgenstein: Philosophy and Culture», in Johannessen, J., Nordenstam, T. [1996] (a cura di), pp.75-95.

- Dionigi, R. [2001], *La fatica di descrivere. Itinerario di Wittgenstein nel linguaggio della filosofia*, Quodlibet, Macerata.
- Dummett, M. [1978], *Truth and Other Enigmas*, Duckworth, Londra.
- Dummett, M. [1981], «Frege and Wittgenstein», in Block, I. [1981] (a cura di), pp.31-42; trad. it. [1988] a cura di L. Anselmi, «Frege e Wittgenstein», in Andronico, M., Marconi, D., Penco, C. [1988] (a cura di), pp.229-40.
- Dummett, M. [2001], *Origini della filosofia analitica*, Einaudi, Torino.
- Dutton, D. [2006], «A Naturalist Definition of Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, 3, pp. 366-77.
- Dworkin, R. [1986], *Law's Empire*, Belknap Press, Cambridge.
- Eco, U. [1990], *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- Egidi, R. [2002] (a cura di), *Wittgenstein e il Novecento*, Donzelli, Roma.
- Eldridge, R. [2003], *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Elton, W. [1954] (a cura di), *Aesthetics and Language*, Blackwell, Oxford , trad. it. [1977] di S. Rizzo, Armando, Roma.
- Engelmann, P. [1970], *Lettere di Ludwig Wittgenstein con Ricordi di Paul Engelmann*, La Nuova Italia, Firenze.
- Feagin, S. [2004], «Painting», in Levinson, J. [2004], (a cura di), pp.517-35.
- Fleming, R., Payne, M. [1989] (a cura di), *The Senses of Stanley Cavell*, Bucknell University Press, Londra.
- Fogelin, R.J. [1976], *Wittgenstein*, Routledge & Kegan Paul, Londra.
- Formaggio, D. [1973], *Arte*, Isedi, Milano.
- Frascolla, P. [2000], *Tractatus Logico-Philosophicus. Introduzione alla lettura*, Carocci, Roma.
- Freeman, D. [2014], *Art's Emotions*, Routledge, Londra.
- Frege, G. [1918], *Il pensiero*, in Frege, G. [1988], pp.43-74.
- Frege, G. [1988], *Ricerche Logiche*, Guerini e Associati, Milano.
- Fried, M. [1965], *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, Fogg Art Museum, Cambridge (MA), pp.4-53; raccolto in Fried, M. [1998], pp.213-65.
- Fried, M. [1966], «Shape as Form: Frank Stella's New Painting», *Artforum*, 5, pp.18-27; raccolto in Fried, M. [1998a], pp.77-99.
- Fried, M. [1967], «Art and Objecthood», *Artforum*, 5, pp.12-23; raccolto in Fried [1998], pp.148-72.

- Fried, M. [1998a], *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Fried, M. [1998b], «An Introduction in My Art Criticism», in Fried, M. [1998a], pp.1-74.
- Freud, S. [1973], *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Freud, S. [1974], *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Freud, S.[1975], *Per la storia del movimento psicoanalitico*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Freud, S. [1976], *Metapsicologia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Freud, S. [1977], *Breve Compendio di Psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Freud, S. [1978], *Autobiografia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Freud, S. [1979], *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Freud, S. [2002], *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Gallizio, G. [1960], «Manifesto della Pittura Industriale», *Notizie*, 10, pp.26-30.
- Gardner, S. [2002], «The Romantic-Metaphysical Theory of Art», *European Journal of Philosophy*, 10, pp.275-301.
- Gargani, A.G. [1979], *Wittgenstein tra Austria e Inghilterra*, Stampatori, Torino.
- Gargani, A.G. [1983], «Introduzione», in *LBM*, pp.vii-xlv.
- Gargani, A.G. [1985], *Lo stupore e il caso*, Laterza, Roma-Bari.
- Gargani, A.G. [1993], *Stili di analisi*, Feltrinelli, Milano.
- Gargani, A.G. [1995], «Linguaggio, sistema e calcolo», in *LWL*, pp.159-81.
- Gargani, A.G. [2000], «La nascita attraverso la scrittura», *Anterem*, 60, pp.7-9.
- Gargani, A.G. [2003], *Wittgenstein. Dalla verità al senso della verità*, Plus, Pisa.
- Gargani, A.G. [2004], «Thematic Continuities in Wittgenstein's Work», in Coliva, A., Picardi, E. [2004] (a cura di), pp.429-46.
- Gargani, A.G. [2006], «Wittgenstein: il cammino più lungo», in Borutti, S., Perissinotto, L. [2006] (a cura di), pp.33-8.
- Gargani, A.G. [2008], *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Raffaello Cortina, Milano.
- Gargani, A.G. [2010], «Filosofia e Modalità nell'opera di Wittgenstein», in Perissinotto, L. [2010] (a cura di), pp.73-94.
- Garroni, E. [1986], *Senso e paradosso*, Laterza, Roma-Bari.
- Gaut, B. [2000], «Art as a Cluster Concept», in Carroll [2000] (a cura di), pp.25-40.

- Gaut, B. [2010], *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gaut, B., Lopes, D.M. [2013] (a cura di), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, Londra.
- Geach, P. [1975], «Good and Evil», *Analysis*, 17, pp.103-11.
- Gier, N.F. [1980], «Wittgenstein and Forms of Life», *Philosophy of the Social Sciences*, 10,3, pp.241-58.
- Ginzburg, C. [2005], «Somiglianze di famiglia e alberi genealogici. Due metafore cognitive», in Härle [2005] (a cura di), pp.227-50.
- Giovannelli, A. [2012] (a cura di), *Aesthetics: The Key Thinkers*, Continuum, New York e Londra.
- Glock, H-J. [1996], *A Wittgenstein Dictionary*, Blackwell, Oxford.
- Glock, H-J. [2001] (a cura di), *Wittgenstein: A Critical Reader*, Blackwell, Oxford.
- Glock, H-J. [2002], «“Clarity” Is not Enough!», in Haller, R., Puhl, K. [2002] (a cura di), pp.81-98.
- Glock, H-J. [2008], *What Is Analytical Philosophy?*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gombrich, E. [1962²] (prima edizione [1960]), *Art and Illusion*, Phaidon, Londra, trad. it. [2003] a cura di R. Federici, Leonardo Arte, Milano.
- Gombrich, E. [1963], *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon, Londra, trad. it. [2001] di C. Roatta, *A cavallo di un manico di scopa*, Leonardo Arte, Milano.
- Goodman, N. [1968], *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, trad. it. [2003²] di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Milano.
- Goodman, N. [1970], «Some Notes on *Languages of Art*», *The Journal of Philosophy*, 67, 16, pp.563-73.
- Goodman, N. [1978a], «Comments on Wollheim's paper», *Ratio*, 20, pp.49-51; ristampato in Goodman, N. [1984], pp.139-41.
- Goodman, N. [1978b], *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis-Cambridge, trad. it. [2008²] di C. Marletti, *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza.
- Goodman, N. [1984], *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge-
- Goodman, N., Elgin, C. Z. [1988], *Reconceptions in Philosophy*, Routledge, Londra.
- Graham, G. [2013], «Expressivism», in Gaut, B., Lopes, D.M. [2013] (a cura di), pp.106-15.

- Greenberg, C. [1939], «Avant-Garde and Kitsch», *Partisan Review*, 6, pp.34-49; in Greenberg, C. [1971], pp.3-21; trad. it. [2011] di B. Cingerli in *L'avventura del modernismo*, (a cura di G. Di Salvatore e L. Fassi), pp.37-51.
- Greenberg, C. [1940], «Towards a Newer Laocoön», *Partisan Review*, 7, pp.296-310; in Harrison, C., Wood, P. [1992] (a cura di), pp.554-560.
- Greenberg, C. [1971], *Art and Culture*, Thames and Hudson, Londra.
- Greenberg, C. [1995], *The Collected Essays and Criticism*, IV, The University of Chicago Press, Chicago.
- Gurisatti, G. [2001], «Schopenhauer e la fisiognomica. Sul fondamento caratterologico della sua metafisica», *Intersezioni*, 1, pp.79-108.
- Gurisatti, G. [2006], *Dizionario fisiognomico*, Quodlibet, Macerata.
- Hacker, P.M.S. [1972], *Insight and Illusion. Wittgenstein on Philosophy and the Metaphysics of Experience*, Clarendon Press, Oxford.
- Hacker, P.M.S. [1986], *Insight and Illusion. Themes in the Philosophy of Wittgenstein*, Clarendon Press, Oxford.
- Hacker, P.M.S. [2001], «Wittgenstein and the autonomy of humanistic understanding», in Allen, R., Turvey, M. [2001] (a cura di), pp.39-74.
- Hacker, P.M.S. [2007], «Gordon Baker's Late Interpretation of Wittgenstein», in Kahane, G., Kanterian, E., Kuusela, O. [2007] (a cura di), pp.88-122.
- Haller, R. [1981], «War Wittgenstein ein Neo-Kantianer?», in Johannessen, K., Nordenstam, T. [1981] (a cura di), pp.32-42.
- Haller, R. [1988], *What do Wittgenstein and Weininger have in Common*, Routledge, Londra.
- Haller, R., Brandl, J. [1990] (a cura di), *Wittgenstein – Towards a Re-evaluation*, Springer, Vienna.
- Haller, R., Puhl, K. [2002] (a cura di), *Wittgenstein and the Future of Philosophy*, Österreichische Ludwig-Wittgenstein-Gesellschaft, Vienna.
- Hampshire, S. [1962], *Feeling and Expression*, (lezione inaugurale come Grote Professor of Philosophy of Mind and Logic, nell'ottobre del 1960 all'Università di Londra), University College, Londra; raccolto in Hampshire [1972], pp.143-59.
- Hampshire, S. [1972], *Freedom of Mind and Other Essays*, Clarendon Press, Oxford.
- Härle, C-C. [2005] (a cura di), *Ai limiti dell'immagine*, Quodlibet, Macerata.
- Harman, D., Davidson, D. [1971] (a cura di), *Semantics of Natural Language*, Dordrecht, Reidel.
- Harrison, C., Wood, P. [1992] (a cura di), *Art in Theory 1900-1990*, Blackwell, Oxford.

- Heidegger, M. [1950], *Holzwege*, Klostermann, Francoforte sul Meno; trad. it. [2006] a cura di V. Cicero, *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Milano, Bompiani.
- Heidegger, M. [1957], *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen; trad. it. [1976] a cura di G. Vattimo, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano.
- Hertzberg, L. [1992], «Primitive Reactions – Logic or Anthropology?», *Midwest Studies in Philosophy*, XVII, pp.24-39.
- Hertzberg, L. [1998], «Pain, Anger and Primitive Reaction», in Johannessen, K. [1998] (a cura di), pp.39-52.
- Hertzberg, L. [2011], «Very General Facts of Nature», in Kuusela, O., McGinn, M. [2011] (a cura di), pp.351-72.
- Hintikka, J., Hintikka, M. [1986], *Investigating Wittgenstein*, Blackwell, Oxford; trad. it. [1990] di M. Alai, *Indagine su Wittgenstein*, Il Mulino, Bologna.
- Hodges, M. [1990], *Transcendence and Wittgenstein's Tractatus*, Temple University Press, Philadelphia.
- Holtzman, S., Leich, C. [1981] (a cura di), *Wittgenstein: To Follow a Rule*, Routledge & Kegan Paul, Londra.
- Hospers, J. [1956], «The Croce-Collingwood Theory of Art», *Philosophy*, 31, pp.291-308.
- Hunter, J.F.M. [1968], «“Forms of Life” in Wittgenstein's *Philosophical Investigations*», *American Philosophical Quarterly*, 5, pp.233-43.
- Ishiguro, H. [1967], «Imagination», in Montefiore, A., Williams, B. [1967], (a cura di), pp.153-178.
- Janik, A., Toulmin, S. [1973], *Wittgenstein's Vienna*, Weidenfeld and Nicolson, Londra; trad. it. [1975] di U. Giacomini, *La grande Vienna*, Garzanti, Milano.
- Johannessen, K. [1988], «The Concept of Practice in Wittgenstein's Later Philosophy», *Inquiry*, 31, pp.357-69.
- Johannessen, K., Nordenstam, T., [1996] (a cura di), *Wittgenstein and the Philosophy of Culture*, Hölder-Pichler-Tempsky, Vienna.
- Johnston, P. [1993], *Wittgenstein. Rethinking the Inner*, Routledge, Londra; trad. it. [1998] a cura di R. Brigati, *Il mondo interno. Introduzione alla filosofia della psicologia di Wittgenstein*, La Nuova Italia, Firenze.
- Jones, K. [1986], «Is Wittgenstein a Conservative Philosopher?», *Philosophical Investigations*, 9, pp.274-87.
- Kahane, G., Kanterian, E., Kuusela, O. [2007] (a cura di), *Wittgenstein and His Interpreters*, Blackwell, Oxford.

- Kelly, M. [1998] (a cura di), *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 voll., Oxford University Press, Oxford.
- Kenny, A. [1973], *Wittgenstein*, Penguin, Londra; trad. it. [2006²] a cura di E. Moriconi, *Wittgenstein*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Kiefer, M., Munitz, M.K. [1970], *Language, Belief and Metaphysics*, State University of New York Press, New York.
- Kindi, V. [2010], «Novelty and Revolution in Art and Science: the Connection between Kuhn and Cavell», *Perspectives on Science*, 18, pp.284-310.
- Kivy, P. [1990], *Philosophies of Art: An Essay in Differences*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kivy, P. [2000], «How to Forge a Musical Work», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58, pp.233-5.
- Kivy, P. [2004], *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell, Oxford.
- Klagge, J.C., Nordmann, A. [2003] (a cura di), *Ludwig Wittgenstein. Public and Private Occasions*, Rowman & Littlefield, Lenham.
- Klein, M. [1978], «Tendenze criminali nei bambini normali», in *Scritti 1921-1958*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Knott, H. [2007], *Wittgenstein, Concept Possession and Philosophy: A Dialogue*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Kobau, P. [2008], «Ontologia dell'arte», in D'Angelo, P. [2008] (a cura di), pp.37-71.
- Kobayashi, C. [2004], «British Idealist Aesthetics», *The Baltic International Yearbook of Cognition, Logic and Communication*, 4, pp.1-40.
- Krauss, R. [1998], *Passaggi*, Bruno Mondadori, Milano.
- Krausz, M. [1972] (a cura di), *Critical Essays on the Philosophy of R.G. Collingwood*, Oxford University Press, Oxford.
- Kripke, S. [1971], «Naming and Necessity», in Harman, G., Davidson, D. [1971] (a cura di), pp. 253-355; trad. it. [1982] di M. Santambrogio, *Nome e Necessità*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Kripke, S. [1982], *Wittgenstein on Rules and Private Language*, Blackwell, Oxford; trad. it. [1984] di M. Santambrogio, *Wittgenstein su regole e linguaggio privato*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Kris, E. [1967], *Ricerche Psicoanalitiche sull'Arte*, Einaudi, Torino.
- Kuhn, T. [1962], *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago Press, Chicago.

- Kuusela, O., McGinn, M. [2011] (a cura di), *The Oxford Handbook of Wittgenstein*, Oxford University Press, Oxford.
- Lévi-Strauss, C. [1964], *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano.
- Levinson, J. [1998],
- Levinson, J. [2004] (a cura di), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford.
- Levinson, J. [2004a], «Philosophical Aesthetics: an Overview», in Levinson [2004] (a cura di), pp.3-24.
- Lewy, C. [1976], *Meaning and Modality*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Lo Piparo, F. [2014], *Il Professor Gramsci e Wittgenstein*, Donzelli, Roma.
- Lugg, A. [1985], «Was Wittgenstein a Conservative Thinker?», *Southern Journal of Philosophy*, 23, pp.465-74.
- Luntley, M. [2003], *Wittgenstein. Meaning and Judgement*, Blackwell, Oxford.
- Lurie, Y. [1989], «Wittgenstein on Culture and Civilization», *Inquiry*, 32, pp.375-97.
- Lurie, Y. [1991], «Geniuses and Metaphors», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49, pp.225-33.
- Lurie, Y. [1992], «Culture as a Human Form of Life: A Romantic Reading of Wittgenstein», *International Philosophical Quarterly*, 32, pp.53-76.
- Lyas, C. [1998], «What We Can Learn From “Tolstoy’s Bad Theorising about Art”», in Johannessen, K. [1998] (a cura di), pp.53-76.
- Lyas, C. [2013], «Sibley», in Gaut, B., Lopes, D.M. [2013] (a cura di), pp.190-9.
- Malcolm, N. [1966], «Wittgenstein’s *Philosophical Investigations*», in Pitcher, G. [1966] (a cura di), pp. 65-103.
- Malcolm, N. [1984], *Ludwig Wittgenstein. A Memoir*, Oxford University Press, Oxford; trad. it. [1997] a cura di B. Oddera, F. Polidori, *Ludwig Wittgenstein*, Bompiani, Milano.
- Malcolm, N. [1986], *Nothing is Hidden: Wittgenstein’s Criticism of His Early Thought*, Blackwell, Oxford.
- Malcolm, N. [1993], *Wittgenstein: A Religious Point of View?*, Routledge, Londra.
- Mancia, M. [2005] (a cura di), *Wittgenstein & Freud*, Bollati Boringhieri, Torino
- Mandelbaum, M. [1965], «Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts», *American Philosophical Quarterly*, 3, 196, pp.219-28.
- Marconi, D. [1987], *L’eredità di Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari.
- Marconi, D. [1992], «Le origini delle somiglianze di famiglia», *Iride*, 8, pp.238-44.
- Marconi, D. [1996], «Wittgenstein e la filosofia», in *F*, pp.vii-xxxvii.

- Marconi, D. [1997a] (a cura di), *Guida a Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari.
- Marconi, D. [1997b], «Il “Tractatus”», in Marconi, D. [1997a], pp.15-58.
- Marconi, D. [1997c], «Transizione», in Marconi, D. [1997a], pp.59-101.
- Marconi, D. [2007], *Per la verità*, Einaudi, Torino.
- Marconi, D. [2014], *Il mestiere di pensare*, Einaudi, Torino.
- Margolis, J. [1959], «The Identity of a Work of Art», *Mind*, 67, pp.34-50.
- Marx, K. [1996], *Scritti filosofici giovanili*, a cura di S. Moravia, Fabbri, Milano.
- McDowell, J. [1994], *Mind and World*, Harvard University Press, Cambridge; trad. it. [1999] di C. Nizzo, *Mente e mondo*, Einaudi, Torino.
- McGinn, C. [1984], *Wittgenstein on Meaning*, Blackwell, Oxford.
- McGinn, M. [2011], «Grammar in the *Philosophical Investigations*», in Kuusela, McGinn [2011] (a cura di), pp.646-666.
- McGuinness, B.F. [1966], «The Mysticism of the *Tractatus*», *Philosophical Review*, 75, pp.305-28.
- McGuinness, B.F. [1982] (a cura di), *Wittgenstein and his Times*, Blackwell, Londra.
- McGuinness, B.F. [1982a], «Freud and Wittgenstein», in McGuinness, B. [1982a] (a cura di), pp.27-43.
- McGuinness, B.F. [2002], *Approaches to Wittgenstein. Collected Papers*, Routledge, Londra-New York.
- McGuinness, B.F. [2005], *Young Ludwig. Wittgenstein's Life 1889-1921*, Oxford University Press, Oxford.
- McGuinness, B.F. [2011] (a cura di), *Friedrich Waismann – Causality and Logical Positivism*, Vienna Circle Institute Yearbook, Springer, Dordrecht.
- Merleau-Ponty, M. [1967], *Segni*, Il Saggiatore, Milano.
- Messori, M. [1997], «Seguire la regola», in Marconi [1997], (a cura di), pp.151-192.
- Micheletti, M. [1973], *Lo schopenhauerismo di Ludwig Wittgenstein*, La Garangola, Padova.
- Monk, R. [2000], *Wittgenstein. Il dovere del genio*, trad. it. di P. Arlorio, Bompiani, Milano.
- Montaleone, C. [2002] (a cura di), *Parole fuorilegge*, Libreria Cortina, Milano.
- Montani, P. [1995] (a cura di), *Senso e storia dell'estetica*, Pratiche, Parma.
- Montefiore, A., Williams, B. [1967], (a cura di), *British Analytical Philosophy*, Routledge and Kegan Paul, Londra.
- Moretti, G. [1991], «Spengler e il romanticismo», in Zecchi, S. [1991] (a cura di), pp.301-21.

- Morris, M., Dodd, J. [2007], «Mysticism and Nonsense in the *Tractatus*», *European Journal of Philosophy*, 17, pp.247-76.
- Moore, G.E. [1993], *Principia Ethica. Revised Edition*, a cura di T. Baldwin, Cambridge University Press, Cambridge.
- Moore, A.W. [2003], «Ineffability and Religion», *European Journal of Philosophy*, 11, pp.161-76.
- Mounce, H.O. [1981], *Wittgenstein's Tractatus. An Introduction*, Basil Blackwell, Oxford.
- Moyal-Sharrock, D. [2004] (a cura di), *The Third Wittgenstein. The Post-Investigations Works*, Ashgate, Aldershot.
- Mulhall, S. [1990], *On Being in the World. Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*, Routledge, Londra.
- Mulhall, S. [2001a], *Inheritance and Originality. Wittgenstein, Heidegger, Kierkegaard*, Clarendon Press, Oxford.
- Mulhall, S. [2001b], «Seeing Aspects», in Glock, H-J. [2001] (a cura di), pp.246-67.
- Mulhall, S. [2007], «Worlds, Waxing and Waning. Ethics in/and/of the “*Tractatus logico-philosophicus*”», in Kahane, G., Kanterian, E., Kuusela, O. [2007] (a cura di), pp.221-47.
- Musio, A. [2005], «Il tema dell'io come luogo dell'anti-schopenhauerismo di Wittgenstein», *Iride*, 45, pp.349-69.
- Nanay, B. [2005], «Is Twofoldness Necessary for Representational Seeing?», *British Journal of Aesthetics*, 45, pp.248-57.
- Nietzsche, F. [2003], *Umano, Troppo Umano*, volume secondo, Adelphi, Milano.
- Nyíri, J.C. [1982], «Wittgenstein Later's Work in relation to Conservatism», in McGuinness, B.F. [1982] (a cura di), pp.44-68-
- Nordenstam, T. [1981], «Intention in Art», in Johannessen, K. [1981] (a cura di), pp.127-35.
- O'Hear, A. [1990], «Wittgenstein and the Transmission of Tradition», Supplement to *Philosophy*, Royal Institute of Philosophy, 28, pp.41-60.
- Parrini, P., Salmon, M., Salmon, W. [2003] (a cura di), *Logical Empiricism: Historical and Contemporary Perspectives*, Pittsburgh University Press, Pittsburgh.
- Passmore, J. A. [1951], «The Dreariness of Aesthetics», *Mind*, 60, pp.318-35, poi in Elton [1954] (a cura di), pp.62-81.
- Peirce, C.S.S. [1906], «Prolegomena to an apology for pragmatism», *The Monist*, 16, pp.492-546.

- Pears, D. [1971], *Wittgenstein*, Fontana, Londra.
- Pears, D. [1987], *The False Prison. Study of the Development of Wittgenstein's Philosophy*, vol.I, Clarendon Press, Oxford.
- Pears, D. [1995], «Wittgenstein's Naturalism», *The Monist*, 78, pp.411-424.
- Perissinotto, L. [2009], «Wittgenstein e Moore tra grammatica e metafisica», in *LM*, pp.7-54.
- Perissinotto, L. [2010] (a cura di), *Un filosofo senza trampoli. Saggi sulla filosofia di Ludwig Wittgenstein*, Mimesis, Milano-Udine.
- Perissinotto, L. [2013] (a cura di), *The Darkness of This Time. Ethics, Politics, and Religion in Wittgenstein*, Mimesis, Milano-Udine.
- Picardi, E. [1992], *Linguaggio e analisi filosofica*, Pàtron, Bologna.
- Picardi, E. [1999], *Le teorie del significato*, Laterza, Roma-Bari.
- Picardi, E. [2001a], «Introduzione», in Dummett, M. [2001], pp.vii-xiv.
- Picardi, E. [2001b], «Metafisica e significato», introduzione a Dionigi, R. [2001], pp.9-24.
- Picardi, E. [2007], «On Sense, Tone, and Accompanying Thoughts», in Auxier, R.B., Hahn, L.E. [2007] (a cura di), pp.491-520.
- Pichler, A. [2004], *Wittgensteins «Philosophische Untersuchungen»: Vom «Buch» zum «Album»*, Rodopi, Amsterdam.
- Pichler, A., Säätelä, S. [2006] (a cura di), *Wittgenstein. The Philosopher and his Works*, ontos verlag, Francoforte.
- Pippin, R. [2007], «Interview with Robert Pippin», *The Yale Philosophy Review*, III, pp.79-88.
- Pitcher, G. [1966] (a cura di), *Wittgenstein. The Philosophical Investigations*, Anchor Books, New York.
- Putnam, H. [1970], «Is Semantics Possible?», in Kiefer, H.E., Munitz, M.K. [1970], pp.50-63; ristampato in Putnam [1975], pp.139-52.
- Putnam, H. [1975], *Mind Language and Reality. Philosophical Papers*, vol.II, Cambridge University Press, Cambridge; trad. it. [1987] di R. Cordeschi, *Mente, linguaggio e realtà*, Adelphi, Milano.
- Putnam, H. [1992], *Renewing Philosophy*, Harvard University Press, Cambridge; trad. it. [1998] a cura di S. Marconi, *Rinnovare la filosofia*, Garzanti, Milano.
- Reck, E.H. [2002a] (a cura di), *From Frege to Wittgenstein: perspectives on early analytic philosophy*, Oxford University Press, Oxford.

- Reck, E.H. [2002b], «Wittgenstein's "great debt" to Frege. Biographical Traces and Philosophical Themes», in Reck, E.H. [2002a] (a cura di), pp.3-37.
- Ridley, A. [2004], «Expression in Art», in Levinson [2004] (a cura di), pp.211-27.
- Rofena, C. [2010], «A regola d'arte: grammatica dell'errore in Wittgenstein», in Perissinotto, L. [2010] (a cura di), pp.95-120.
- Rofena, C. [2011], *Wittgenstein e l'errore di Frazer*, Mimesis, Milano-Udine.
- Rohrbaugh, G. [2013], «Ontology of Art», in Gaut, B., Lopes, D.M. [2013] (a cura di), pp.235-45.
- Rollins, M. [1998] (a cura di), *Danto and his Critics*, Blackwell, Oxford.
- Rosch, E. [1975], «Cognitive Representations of Semantic Categories», *Journal of Experimental Psychology*, 104, 3, pp.192-233.
- Rosch, E., Mervis, C.B. [1975], «Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories», *Cognitive Psychology*, 4, pp.328-50.
- Rossi-Landi, F. [1973], *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Bompiani, Milano.
- Russell, B. [1959], *My Philosophical Development*, Allen & Unwin, Londra.
- Ryle, G. [2007], *Il concetto di mente*, Laterza, Roma-Bari.
- Said, E.W. [2006], *On Late Style*, Pantheon Books, New York; trad. it. [2009] a cura di A. Arduini, *Sullo stile tardo*, Il Saggiatore, Milano.
- Sartre, J.P. [1980], *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino.
- Schweizer, M. [2012], *Ricerche su inediti relativi al rapporto Sraffa-Wittgenstein*, Mimesis, Milano.
- Searle, J. [1958], «Proper Names», *Mind*, 67, 166-73.
- Sen, A. [2003], «Sraffa, Wittgenstein, and Gramsci», *Journal of Economic Literature*, XLI, pp.1240-55.
- Schlick, M. [1930], *Fragen der Ethik*, Julius von Springer, Vienna; trad. it. [1970] a cura di A. Ioly Piussi, *Problemi di etica e Aforismi*, Pàtron, Bologna.
- Schulte, J. [1982], «Coro e legge. Sul metodo morfologico in Goethe e Wittgenstein», *Intersezioni*, 99-124. Ristampato in Schulte, J. [2007], pp.15-44.
- Schulte, J. [1992a], *Wittgenstein. An Introduction*, State University of New York Press, Albany.
- Schulte, J. [1992b], «The Happy Man», in Schulte, J., Sundholm, G. [1992] (a cura di), pp.3-21.
- Schulte, J. [1993], *Experience and Expression*, Oxford University Press, Oxford.
- Schulte, J. [2001], «On Wittgenstein», *Philosophical Investigations*, 24, pp.162-9.

- Schulte, J. [2004a], «The Builders' Language – The Opening Sections», in Ammereller, E., Fischer, E. [2004] (a cura di), pp.22-41.
- Schulte, J. [2004b], «Readings of “Natural History” and Ways of Making Sense of Other People», in Demeter, T. [2004] (a cura di), pp.179-95.
- Schulte, J. [2007], *Coro e Legge. Wittgenstein e il suo contesto*, Pensa Multimedia, Lecce.
- Schulte, J. [2011], «Waismann as Spokesman for Wittgenstein», in McGuinness, B.F. [2011] (a cura di), pp.225-41.
- Schulte, J., Sundholm, G. [1992] (a cura di), *Criss-Crossing a Philosophical Landscape. Essays on Wittgensteinian Themes Dedicated to Brian McGuinness*, Rodopi, Amsterdam.
- Searle, J. [1969], *Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge; trad. it. [1976] di G. Cardona, *Atti linguistici*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Sibley, F. [2001], *Approaches to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford.
- Sparti, D. [2000] (a cura di), *Wittgenstein politico*, Feltrinelli, Milano.
- Spengler, O. [1937], *Reden und Aufsätze*, Beck, Monaco.
- Spengler, O. [2012], *Il Tramonto dell'Occidente*, Longanesi, Milano.
- Stadler, F., Stölzner, M. [2005] (a cura di), *Time and History*, Ontos, Francoforte.
- Stecker, R. [2013], «Interpretation», in Gaut, B., Lopes, D.M. [2013] (a cura di), pp.309-19.
- Stenius, E. [1964], *Wittgenstein's Tractatus. A Critical Exposition of its Main Lines of Thought*, Basil Blackwell, Oxford.
- Stern, D.G. [1995], *Wittgenstein on Mind and Language*, Oxford University Press, Oxford.
- Stern, D.G. [2003], «The Methods of the Tractatus. Beyond Positivism and Metaphysics», in Parrini, P., Salmon, M., Salmon, W. [2003] (a cura di), pp.125-56.
- Stern, D.G. [2006], «How Many Wittgenstein?», in Pichler, A., Säätelä, S. [2006], pp.205-29.
- Stimilli, D. [1986], «La tradizione fisiognomica», *rivista di estetica*, 23, pp.33-50.
- Stokes, A. [1972], *The Image in Form. Selected Writings of Adrian Stokes*, a cura e con un'introduzione di R. Wollheim, Penguin, Londra.
- Stonor Saunders, F. [2007], *Gli intellettuali e la CIA. La strategia della Guerra Fredda Culturale*, Fazi, Roma.

- Strawson, P.F. [1959], *Individuals*, Methuen & Co., Londra; trad. it. [2013²] di E. Bencivenga, *Individui*, Mimesis, Milano-Udine.
- Strawson, P.F. [1966], «Aesthetic Appraisal of a Work of Art», *Oxford Review*, 3, 5-13; trad. it. S. Chiodo, «La valutazione estetica e le opera d'arte», in Chiodo, S. [2001] (a cura di), pp.34-43.
- Strawson, P.F. [1985], *Skepticism and Naturalism: Some Varieties*, Columbia University Press, New York.
- Tatasciore, C. [2008] (a cura di), *Filosofia e musica*, Bruno Mondadori, Milano.
- Thomasson, A. [2004], «The Ontology of Art», in Kivy, P. [2004] (a cura di), pp.78-92.
- Tolstoj, L. [1964], *Scritti sull'arte*, a cura di L. Radoyce, Boringhieri, Torino.
- Tomasi, G. [2006], *Ineffabilità. Logica, etica, senso del mondo nel Tractatus di Wittgenstein*, Ets, Pisa.
- Tomasi, G. [2005], «On the Problem of Expression in the *Tractatus*», in Stadler, F., Stölzner, M. [2005] (a cura di), pp.303-5.
- Tomasi, G. [2010], *Un bicchiere con Hume e Kant*, Ets, Pisa.
- Tripodi, P. [2009a], *Dimenticare Wittgenstein*, Il Mulino, Bologna.
- Tripodi, P. [2009b], «Wittgenstein e il naturalismo», *Etica & Politica / Ethics & Politics*, XI, pp.121-41.
- Turner, J. [1996] (a cura di), *The Dictionary of Art*, 34 voll., Grove, Oxford.
- Van Eck, C., McAllister, J., van de Vall, R. [1995] (a cura di), *The question of style in philosophy and the arts*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Varzi, A. [2002], «Ontologia e Metafisica», in D'Agostini, F., Vassallo, N. [2002] (a cura di), pp.157-93.
- Velotti, S. [2008a], *Estetica analitica. Un breviario critico*, Aesthetica, Palermo.
- Velotti, S. [2008b], «Introduzione», in Danto [2008] trad. it. di Danto [1981], pp.ix-xxvii.
- Velotti, S. [2008c], «Essere, interpretare, giudicare. Danto e il problema dell'opera d'arte», *Rivista di Estetica*, XLVIII, 38, pp.133-42.
- Velotti, S. [2012], *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Laterza, Roma-Bari.
- Vesey, G.N.A. [1974] (a cura di), *Understanding Wittgenstein*, Macmillan, Londra.
- Vickery, J. [2003], «Art and the Ethical. Modernism and the Problem of Minimalism», in Arnold, D., Iversen [2003] (a cura di), pp. 111-28.
- Virno [2005], *Motto di spirito e azione innovativa*, Bollati Boringhieri, Torino.

- Volpi, F. [1998], «L'etica dell'inesprimibile tra Wittgenstein e Heidegger», *Micromega*, 2, pp.180-95.
- Voltolini, A. [1985], «L. Wittgenstein: analisi come terapia e analisi come mitologia», *Rivista di Filosofia*, 76, 3, pp.435-63.
- Voltolini, A.[1998], *Guida alla lettura delle Ricerche Filosofiche di Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari.
- Voltolini, A. [1999], «Sul naturalismo prassiologico di Wittgenstein», *Studi Perugini*, VII.
- Voltolini, A. [2013], *Immagine*, Il Mulino, Bologna.
- von Wright, G.H. [1982a], «Wittgenstein in Relation to his Times», in McGuinness, B.F. [1982] (a cura di), pp.108-20; ristampato come cap. VIII di von Wright [1982b].
- von Wright, G.H. [1982b], *Wittgenstein*, Basil Blackwell, Oxford; trad. it. [1983] a cura di A. Emiliani, *Wittgenstein*, Il Mulino, Bologna.
- von Wright, G.H. [2002], «Wittgenstein e il Novecento», in Egidi, R. [2002] (a cura di), pp.17-43.
- Waismann, F. [1995], *Principles of Linguistic Philosophy*, Macmillan, Basingstoke.
- Walton, K. [1990], *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, Cambridge; trad. it. [2011] a cura di M. Nani, *Mimesi come far-finta*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine.
- Weitz, M. [1956], «The Role of Theory in Aesthetics», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, pp.27-35.
- Wiggins, D. [1967], *Identity and Spatio-Temporal Continuity*, Blackwell, Oxford.
- Wiggins, D. [1968], «On Being in the Same Place at the Same Time», *Philosophical Review*, 77, pp.90-5.
- Williams, B. [1973], *Problems of the Self*, Cambridge University Press, Cambridge; trad. it. [1990] di S. Veca, *Problemi dell'io*, il Saggiatore, Milano.
- Williams, B. [1974], «Wittgenstein and Idealism», in Vesey, G.N.A. [1974] (a cura di), pp.76-95.
- Winch, P. [1993], «Discussion of Malcolm's Essay», in Malcolm, N. [1993], pp. 95-136.
- Wisdom, J. [1953], *Philosophy and Psycho-Analysis*, Blackwell, Oxford.
- Wölfflin, H. [1994], *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, trad. it. di R. Paoli, Tea, Milano.
- Zangwill, N. [1995], «The beautiful, the dainty and the dumpy», *British Journal of Aesthetics*, 35, pp.317-29.

Zangwill, N. [1998], «The Concept of the Aesthetic», *European Journal of Philosophy*, 6, pp.78-93.

Zecchi, S. [1991] (a cura di), *Estetica 1991. Sul destino*, Il Mulino, Bologna.

Zemach, E. [1966], «Wittgenstein's Philosophy of the Mystical», in Copi, I.M., Beard, R.W. [1966] (a cura di), pp.359-75.

Zeri, F., Porzio, F. [2003] (a cura di), *La natura morta in Italia*, Electa, Milano.