Università degli Studi di Roma Tre
Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo
Dottorato di ricerca in Filosofia e Teoria delle Scienze Umane - XXVII ciclo
Settore scientifico disciplinare: M-Fil/05
Coordinatore: Prof. Riccardo Chiaradonna

# TAUTOLOGIA, GESTO, ATMOSFERA

## Il rapporto tra musica e linguaggio nella riflessione di Ludwig Wittgenstein

Tesi di: Stefano Oliva Tutor: Prof. Paolo Virno

# INDICE

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI……..... ……...p. 5

Introduzione……..... p. 7

PARTE I

COME UNA TAUTOLOGIA

Capitolo 1

*Sinnlos* e *Unsinn*

1.1Un'aria di famiglia……p. 13

1.2 La teoria raffigurativa del *Tractatus*……p. 18

1.3 Il punto cieco della teoria raffigurativa……p. 23

1.4 Ai limiti dell'immagine……....p. 27

1.5 Il tema musicale……...p. 30

1.6 Ineffabilisti e risoluti……p. 34

1.7 *Sinnlos* e reificazione……..…….p. 38

Capitolo 2

*Sub specie aeterni*

2.1 La musica come metalinguaggio?.....p. 45

2.2 Con Schopenhauer, oltre Schopenhauer……...p. 50

2.3 Meravigliarsi di una tautologia……....p. 53

2.4 Limite, coincidenza, ripetizione……...…p. 57

2.5 Il vuoto e lo sfondo……..p. 61

2.6 La motivazione estetica……...…….p. 68

## Capitolo 3

## Figuratività e ineffabile: due possibili percorsi estetici

3.1 La teoria isomorfica di S. K. Langer……p. 73

3.2 Un'alternativa pseudo-wittgensteiniana a Wittgenstein…….……..p. 76

3.3 La musica e l'ineffabile: V. Jankélévitch…….p. 81

3.4 Silenzio e teoria dell'ineffabile……...…….p. 83

# PARTE II

# IMPARARE UN NUOVO GESTO

## Capitolo 4

## Comprendere un tema musicale

4.1 Dalla logica alla grammatica……..……..p. 91

4.2 *The Big Typescript*: la comprensione istantanea…….p. 97

4.3 *Libro marrone*: la comprensione interna……p. 100

4.4 *Ricerche filosofiche*: la comprensione come confronto…….p. 106

4.5 Un nuovo gesto……..p. 110

## Capitolo 5

## La tecnica del confronto

5.1 Padroneggiare una tecnica……..p. 117

5.2 La logica familiare del confronto……...p. 122

5.3 L'anti-platonismo degli esempi……..p. 128

5.4 Un'anti-filosofia dell'incarnazione……p. 138

## Capitolo 6

## L'estetica musicale analitica e il "caso Wittgenstein"

6.1 L'ispirazione wittgensteiniana dell'estetica analitica……p. 143

6.2 P. Kivy e l'*externality claim*……..p. 146

6.3 J. Levinson e la teoria della persona……..p. 151
6.4 A. Ridley e il gesto melismatico……p. 160
6.5 L'estetica come filosofia non speciale……...p. 166

## PARTE III
## L'ATMOSFERA DELLE PAROLE

### Capitolo 7
### Per una critica del concetto di atmosfera

7.1 Tra giochi linguistici e filosofia della psicologia……...p. 175
7.2 Atmosfera come processo interno……..p. 178
7.3 Atmosfera come accompagnamento della parola……...p. 182
7.4 Atmosfera come espressione musicale del linguaggio……...p. 186
7.5 L'atmosfera linguistica: il significato assorbito……p. 191
7.6 Un caso particolare di atmosfera: il suono proposizionale……p. 196

### Capitolo 8
### Il concerto nel linguaggio

8.1 Il tono della certezza……..p. 202
8.2 *Übereinstimmung*, l'accordo nel linguaggio……..p. 211
8.3 *Übereinstimmung* e giudizio di gusto……p. 218
8.4 La rielaborazione wittgensteiniana del concetto di senso comune……p. 225
8.5 Il problema del senso: una nuova soluzione estetica……p. 232

Conclusioni: La musica, volto fenomenico del trascendentale….p. 241
Bibliografia……...p. 248

# ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

**BB**, **BrB** *The Blue and Brown Books*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Libro blu e Libro marrone*, Einaudi, Torino, 1983).

**BT** *The Big Typescript*, Springer-Verlag, Wien, 2000 (trad. it. *The Big Typescript*, Einaudi, Torino, 2002).

**LC** *Lectures and conversations on aestethics, psycology and religious belief*, Blackwell, Oxford, 1966 (trad. it. *Lezioni e conversazioni su etica, estetica, psicologia e credenza religiosa*, Adelphi, Milano, 1992).

**LC 1930-32** *Wittgenstein's Lectures Cambridge 1930-32*, Blackwell, Oxford, 1980 (trad. it. *Lezioni 1930-1932*, Adelphi, Milano 1995).

**LC 1932-35** *Wittgenstein's Lectures Cambridge 1932-35*, Blackwell, Oxford, 1979 (trad. it. *Lezioni 1933-1935*, Adelphi, Milano 1995).

**LE** *Wittgenstein's lecture on ethics*, «Philosophical Review»,1965, 74 (trad. it. *La conferenza di Wittgenstein sull'etica* in *Lezioni e conversazioni su etica, estetica, psicologia e credenza religiosa*, Adelphi, Milano, 1992).

**NB** *Notebooks 1914-1916*, a cura di G.H. von Wright e G.E.M. Anscombe, Blackwell, Oxford, 1961 (trad. It. *Quaderni 1914-1916* in *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino, 1995).

**PU** *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford, 1953 (trad. it. *Ricerche filosofiche* Einaudi, Torino, 1967).

**RPP** *Remarks on the Philosophy of Psychology*, Blacwell, Oxford, 1980 (trad. It. *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano, 1990).

**TLP** *Tractatus Logico-Philosophicus*, Kegan, Trench, Trubner, London, 1922 (trad. it. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino, 1995).

**UG** *Über Gewissheit*, Blackwell, Oxford, 1969 (trad. it. *Della certezza*, Einaudi Torino 1978).

**VB** *Vermischte Bemerkungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977 (trad. it. *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980).

**Z** *Zettel*, Blackwell, Oxford, 1982 (trad. it. *Zettel*, Einaudi, Torino, 1986).

# Introduzione

Che cosa ha di mira Wittgenstein quando parla di tema, frase musicale, comprensione di una melodia, tonalità espressiva, accordo tra i parlanti? Vale a dire: di che cosa parliamo, secondo Wittgenstein, quando parliamo di musica? La domanda potrebbe sembrare oziosa solo a costo di trascurare l'importanza che la musica ebbe nella formazione del filosofo, così come nell'intero corso del suo lavoro speculativo. Registrando poi la frequenza e la pervasività delle riflessioni sull'arte dei suoni all'interno della sua opera, un tentativo di rilettura e d'interpretazione che metta in luce la portata teorica di tali questioni pare irrinunciabile. Tanto più che la posta in gioco di questa ricerca sembra essere niente meno che l'apparire delle condizioni di possibilità del linguaggio: l'idea che anima il presente lavoro, infatti, è che i continui riferimenti musicali disseminati nelle opere di Wittgenstein indichino, per così dire, la consistenza fenomenica del trascendentale, il manifestarsi – in singole formulazioni, gesti, attività – di ciò che costantemente, in ogni prestazione linguistica, rimane solitamente sullo sfondo in quanto presupposto necessario e inquestionabile. Se in Wittgenstein, come da più parti è stato notato, si trovano motivi kantiani e posizioni affini alla filosofia trascendentale, bisogna allo stesso tempo ammettere che si tratta di un ben strano trascendentalismo, costantemente teso nello sforzo non di vagliare ma di forzare (e in questo modo di esporre) i limiti – che si tratti dei limiti del linguaggio, dei limiti della rappresentazione, dei limiti della comprensione o dei limiti della giustificazione relativa alle credenze.

L'attenzione agli elementi musicali e prosodici del linguaggio, infatti, assume in Wittgenstein un'importanza mai accordata da alcun filosofo precedente a ciò che, tradizionalmente, viene considerato l'involucro del senso. Rimettendo al centro dell'attenzione il suono, l'autore del *Tractatus logico-philosophicus* e delle *Ricerche filosofiche* propone una radicale critica a ogni forma di referenzialismo

mentalista, riportando la significatività e la comprensione del senso alla dimensione percettiva, pubblica, già da sempre manifesta del segno e della prassi linguistica.

Allo stesso tempo bisogna aggiungere che, rivolgendosi all'aspetto materiale e concreto dell'espressione linguistica, il filosofo ne determina una decisa problematizzazione: lungi dall'approdare a una tesi netta e definita, le continue riformulazione di esempi e controesempi non fanno che cercare di stanare l'ovvio nascosto nei nostri discorsi al fine di illuminarne, seppur in maniera obliqua, il profilo scontato e al contempo sorprendente. Facendo costantemente riferimento alla musica (l'espressione artistica di certo più nota e familiare al filosofo), ciò che viene messo sempre di nuovo in questione è ciò che, mediamente, rappresenta il dato acquisito, il punto non ulteriormente soggetto a sviluppo, il limite del domandare. Come una carica di prova, che ha il compito di determinare la presenza di un campo elettrico, la musica viene inserita nell'indagine filosofica intorno al linguaggio per metterne in evidenza il campo trascendentale altrimenti inappariscente. La musica pertanto funziona da reagente, come l'assunto banale incaricato di mostrare ciò che, proprio perché pervasivo e costantemente aperto alla vista, rimane sconosciuto.

Nella prima parte del presente lavoro si vaglierà l'analogia tra tema musicale e tautologia, presentata da Wittgenstein nei *Quaderni 1914-1916*. Come una forma melodica, il caso limite del simbolismo (la proposizione sempre vera) non dice nulla intorno agli stati di cose nel mondo ma mostra qualcosa così in vista da passare inosservato, ovvero la relazione tra linguaggio e mondo, tra proposizioni e fatti. Indicando qualcosa capace di essere mostrato ma non detto, la tautologia introdurrà il tema dell'Ineffabile e la relativa controversia riguardante il senso complessivo del *Tractatus* (cap.1). Il confronto tra Wittgenstein e Schopenhauer metterà in luce la topologia di quella visione *sub specie aeternitatis* richiamata da entrambi gli autori per indicare il punto di vista sul mondo inteso come totalità compiuta in se stessa ed essenziale per comprendere l'esperienza paradossale del Mistico, rintracciata dall'autore della *Conferenza sull'etica* nella meraviglia per l'esistenza del mondo, insensata come la meraviglia per una tautologia (cap. 2). Il

cap. 3, genuinamente estetologico, proporrà un confronto tra l'idea wittgensteiniana della frase musicale come forma tautologica e i percorsi teorici tentati da S. K. Langer e V. Jankélévitch, fautori rispettivamente di una teoria isomorfica dell'espressività musicale e di un'estetica dell'ineffabile.

Nella seconda parte si tratterà invece il problema della comprensione linguistica, affrontato da Wittgenstein a più riprese a partire dal primo periodo di insegnamento a Cambridge negli anni Trenta. Verranno dunque paragonate diverse formulazioni del confronto tra comprensione linguistica e comprensione musicale, mettendo a fuoco la polarità tra autoreferenzialità dell'espressione e produzione di processi isomorfici; il dilemma troverà soluzione nella figura del gesto, crocevia di significatività non parafrasabile e appartenenza culturale (cap.4). La logica del confronto, presupposta dai paragoni tra musica e linguaggio proposti da Wittgenstein, verrà esplicitata nel cap. 5, in cui si evidenzierà l'anti-platonismo (se non addirittura l'approccio anti-filosofico) insito nello strumento delle somiglianze di famiglia. Seguirà un confronto tra l'idea wittgensteiniana di espressione musicale e le teorie che, in ambito anglo-americano, hanno affrontato lo stesso tema richiamandosi più o meno esplicitamente alle riflessioni del filosofo austriaco. Si metteranno così in luce analogie e differenze tra l'estetica musicale analitica e la concezione wittgensteiniana di estetica, intesa come filosofia non speciale e come risalimento riflessivo all'interno del linguaggio verso le condizioni di possibilità del linguaggio stesso (cap.6).

Nella terza parte verrà approfondita ulteriormente la questione della comprensione linguistica a partire dal concetto di atmosfera. Nella tarda produzione wittgensteiniana, un posto di rilievo spetta infatti al tentativo di depsicologizzazione del linguaggio psicologico; all'interno di questo progetto, trova spazio una critica del concetto di atmosfera volta a valutarne le effettive capacità euristiche. Il ricorso all'atmosfera può dunque indicare l'accompagnamento psicologico di un'esperienza, lo specifico processo che accompagna la comprensione linguistica o l'insieme dei mezzi espressivi e musicali che qualificano la prosodia del discorso. Rifiutando le prime due accezioni, Wittgenstein si concentra sulla terza, confrontandosi con quel

particolare fenomeno per cui le nostre parole assumono un volto e ci diventano familiari, assorbendo per così dire il loro stesso significato. L'atmosfera, rifiutata come impalpabile origine mentale dei significati linguistici, troverà un nuovo posto nell'esperienza post-linguistica, ovvero nel campo percettivo dischiuso (e non presupposto) dal linguaggio (cap.7). Strettamente imparentata a questa declinazione musicale del concetto di atmosfera è la tematica del tono inteso come tonalità emotiva: al legame tra *Stimme*, *Stimmung* e *Übereinstimmung* sarà dedicata una complessiva rilettura dei paragrafi di *Della Certezza*, in cui – grazie anche a un confronto con il Kant della *Critica della Facoltà di Giudizio* – si giungerà a un'estrema applicazione del paradigma musicale, questa volta adottato per illuminare la nozione di senso comune. L'esito della riflessione porterà a un concetto di accordo nel linguaggio e nelle forme di vita definitivamente liberato dalle aporie delle visioni convenzionaliste e contrattualiste che, enfatizzando l'idea del significato come uso, propongono una lettura scettica del monito wittgensteiniano. L'itinerario proposto permetterà di valutare la dimensione propriamente estetica della soluzione data da Wittgenstein al problema del senso, vero motore di tutta la sua ricerca (cap.8).

In tutto questo percorso, ripetiamo, non viene mai posta la domanda intorno all'essenza della musica, né ci si interroga esplicitamente sul suo rapporto con il linguaggio, né ancora si tenta di risolvere l'enigma dell'espressività musicale; in maniera del tutto diversa, la musica fornisce una pietra di paragone per individuare alcuni tratti caratteristici della logica (intesa come armatura trascendentale del linguaggio e del mondo), della comprensione verbale (concepita come un coglimento dell'espressione nella forma espressiva) e dell'accordo tra i parlanti (inteso come senso comune che garantisce la comprensione intersoggettiva). Nei tre campi, il ricorso alla musica aiuterà a tematizzare ciò che per sua natura rappresenta un tacito presupposto della nostra attività linguistica ma che, in singole forme, espressioni, pratiche esce improvvisamente allo scoperto: di massima, ciò che è meno appariscente costituisce l'enigma più inaggirabile, il limite contro cui non possiamo che continuare a sbattere.

# PARTE PRIMA

# Come una tautologia

# CAPITOLO 1

## *Sinnlos* e *Unsinn*

### 1.1 Un'aria di famiglia

«È impossibile per me dire nel mio libro una parola su tutto ciò che la musica ha significato nella mia vita. Come posso sperare allora di essere compreso?» (WITTGENSTEIN 1984, p. 160). Con queste parole, tratte da una conversazione avvenuta nel 1949, Ludwig Wittgenstein spiegava all'amico Maurice O'Connor Drury l'importanza della musica per lo sviluppo del suo lavoro filosofico. Per non condannarsi a una incomprensione del pensiero wittgensteiniano nel suo complesso è dunque opportuno affrontare una questione apparentemente marginale come quella relativa alla musica, lasciandosi guidare dalle riflessioni – in alcuni casi rare ed ellittiche, in altri numerose e dettagliate – annotate dal filosofo lungo il suo percorso. Nel presente lavoro non si cercherà di approntare un'antologia di questi passi, né si insisterà sul tono personale e confidenziale di alcuni giudizi: il tentativo sarà quello di leggere l'opera del filosofo dal punto di vista che egli stesso suggerisce.

Negli ultimi decenni la persona e l'opera di Wittgenstein hanno ispirato alcuni lavori musicali[1] diventando punto di riferimento per la produzione artistica e teorica di compositori contemporanei come, per esempio, Franco Donatoni (1970) e Steve Reich[2]. L'interesse del mondo della musica nei confronti di Wittgenstein rappresenta, per così dire, un esempio di amore corrisposto, se si tiene presente

[1] E. Goossens, *Concerto per oboe*, 1927; E. Lutyens, *Motet op. 7*, 1953; B. A. Zimmermann, *Requiem für einen jungen Dichter*, 1969; S. Sciarrino, *Un'immagine di Arpocrate* per pianoforte e orchestra su testi di J. W. Goethe e L. Wittgenstein, 1979.
[2] S. Reich, *Proverb* per voci e ensamble, libretto su testi di L. Wittgenstein, 1995.

quale peso ebbe la cultura musicale nella formazione e nell'intero percorso del filosofo. Nella casa della facoltosa famiglia Wittgenstein, di lontana origine ebraica e di recente aristocrazia industriale, la formazione culturale, e in particolare musicale, era curata con attenzione. Il mecenatismo della famiglia aveva già favorito il violinista J. Joachim, cugino della nonna di Ludwig, avviato agli studi presso F. Mendelssohn e aveva portato nell'orbita dei Wittgenstein Johannes Brahms, celeberrimo compositore e occasionale insegnante di pianoforte delle giovani sorelle di Karl, padre del filosofo. Fu però sotto l'impulso di Leopoldine, madre di Ludwig, che il palazzo dei Wittgenstein divenne un centro musicale di prima piano nel panorama viennese, radunando compositori e direttori d'orchestra come il già citato Brahms, Gustav Mahler, Bruno Walter e Josef Labor. Stimolato dall'ambiente, il talento musicale dei giovani rampolli fu promosso e indirizzato in alcuni casi verso il professionismo: tra i figli di Leopoldine (eccellente pianista) e Karl Wittgenstein (amante del violino e del corno) si distinse Paul, pianista di successo rimasto mutilato durante la prima guerra mondiale, per il quale Maurice Ravel compose il celebre *Concerto per la mano sinistra in re maggiore* (1931). Non meno talentuosi furono Kurt (violoncellista) e Hans, virtuoso polistrumentista avversato dalla famiglia il quale, scappando di casa, trovò la morte – probabilmente suicida - negli Stati Uniti.

Seppur musicalmente dotato, Ludwig non imparò a suonare alcuno strumento fino ai trent'anni, quando, dovendo prepararsi alla prova musicale prevista per l'abilitazione come insegnante di scuola elementare, iniziò a esercitarsi sul clarinetto. Conosciamo tuttavia i suoi esigenti gusti musicali, le sue preferenze e le idiosincrasie, le sue idee generali rispetto allo stile dei compositori suoi contemporanei e i puntuali giudizi critici sulle esecuzioni a cui assisteva. Diversi aneddoti, come quello relativo all'abbandono di una sala da concerto durante l'esecuzione della *Salomè* di Richard Strauss (cfr. MONK 1990, trad. it. p. 66), riferiscono la sua avversione per la musica "moderna" (etichetta sotto cui veniva derubricato tutto ciò che era stato composto dopo Brahms, a eccezione dei lavori di Labor) e le numerose annotazioni su singoli compositori restituiscono l'immagine di un musicofilo dai gusti piuttosto conservatori (cfr. NIRO 2002). «Il

tratto non tragico» e «inglese» di Mendelsshon (VB, trad. it. p. 19), il «volto assolutamente rotondo, pieno (alpino?)» della musica di Bruckner (*Ivi*, p. 52), la «ironia borghese» (*Ivi*, p. 152) di Wagner si contrappongono agli elogi riservati ai «sei *grandi* compositori: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms… e Labor» (MONK 1990, trad. it. p. 15), esempi canonici di un gusto classico, non influenzato dal processo di emancipazione della dissonanza che, partendo da Wagner, aveva condotto alla dodecafonia di Schönberg.

L'ammirazione per la musica di Brahms (assiduo frequentatore, come si è ricordato, di casa Wittgenstein) e la relativa svalutazione degli effetti patetici del *Musik-Drama* wagneriano permettono di contestualizzare le preferenze del filosofo nel più ampio panorama musicale viennese, dominato nella seconda metà del diciannovesimo secolo dalla figura del critico e musicologo Eduard Hanslick. Con il saggio *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), atto di nascita della moderna estetica musicale, Hanslick procede a un'elaborazione teorica del contrasto tra wagneriani e brahmsiani rifiutando ogni tipo di musica a programma o di descrittivismo musicale e proponendo una teoria rigidamente formalista secondo cui «l'esibizione di sentimenti non è il contenuto della musica» poiché «le idee che il compositore espone sono innanzitutto e per lo più puramente *musicali*» (HANSLICK 1854, trad. it. p. 47). Per Hanslick, unico «contenuto della musica sono *forme sonore in movimento*» (*Ivi*, p. 63) che danno luogo a immagini intraducibili. La forma musicale non è dunque vuota ma è l'organizzazione interna di un «materiale spiritualizzabile» il cui contenuto spirituale va ricercato «nella *struttura musicale* stessa» (*Ivi*, p. 65). Il formalismo hanslickiano non elimina la questione relativa al rapporto tra musica e sentimenti ma, negando la possibilità di un'esibizione di contenuti determinati, riserva la possibilità di un'analogia tra i due ambiti all'aspetto *dinamico* e *simbolico* della costruzione sonora, vero oggetto della fruizione estetica non subordinato alla comunicazione di contenuti ulteriori.

> Il bello di un tema indipendente e semplice si annuncia al sentimento estetico con quella immediatezza che non sopporta altra spiegazione se non l'intima

> convenienza del fenomeno, l'armonia delle sue parti senza riferimento a nient'altro di esterno. […] Per la designazione del carattere di una musica i sentimenti sono dunque fenomeni come altri, che offrono somiglianze. […] Ogni singolo elemento musicale (cioè ogni intervallo, ogni timbro, ogni accordo, ogni ritmo, ecc.) ha una sua particolare fisionomia […] (*Ivi*, p. 67).

L'atto di nascita dell'estetica musicale come disciplina autonoma dichiara l'abbandono dei criteri contenutistici della teoria degli affetti settecentesca (cfr. FUBINI 1971) e di ogni ermeneutica relativa alle intenzioni del compositore, ponendo al centro dell'analisi «il tema, o i temi, di un pezzo», unico «contenuto essenziale» (HANSLICK 1854, trad. it. p. 116) della composizione musicale. L'influenza esercitata da Hanslick sulla cultura austriaca a cavallo tra Ottocento e Novecento è stata sottolineata da vari autori; in particolare la ricostruzione della "Grande Vienna" offerta da Allan Janik e Stephen Toulmin (1973) ha messo in rilievo il ruolo del critico nel panorama musicale austriaco in cui nacque e si formò il giovane Wittgenstein. A lungo si potrebbero passare in rassegna le affinità e le differenze tra la teoria hanslickiana e le annotazioni del filosofo sulla musica[3]; ciò che qui interessa, tuttavia, non è l'adesione a un particolare orientamento teorico ma l'appartenenza di Wittgenstein a una cultura, quella della Vienna *fin de siècle*, estremamente sofisticata, musicalmente esigente e contrassegnata da un profondo ripensamento dei valori estetici fino ad allora accettati. In questa prospettiva, il rigore dell'analisi hanslickiana esprime in modo specifico una generale reazione al sentimentalismo romantico condotta nel segno della sobrietà. Il primato accordato alla forma si presenta infatti come l'opposto di un vano estetismo, richiamando al contrario a un esigente impegno di analisi, a una completa adesione al tema musicale inteso come costruzione che non ha altro contenuto al di fuori di se stesso. Come ha sottolineato Massimo Cacciari, la crisi che attraversa il pensiero occidentale da Nietzsche a Wittgenstein trova nella musica un luogo di espressione particolarmente evidente; in modo specifico, il rifiuto della musica wagneriana che accomuna i due filosofi si basa su una precisa

[3] Sui rapport tra la riflessione di Wittgenstein e il formalism hanslickiano, cfr. SZBADOS 2004, 2006; APPELQVIST 2005; BRUSADIN 2013.

accusa: «Questa musica è "falsa" per due motivi fondamentali: perché vuole esprimere più di quanto i *limiti* del suo linguaggio permettano, e perché proprio la sua "espressività" mistifica la miseria del dover-essere *indecidibile* che l'agita» (CACCIARI 1976, pp. 100-01). L'espressività esasperata dell'opera wagneriana costringe la musica a un ruolo ancillare rispetto ai contenuti extra-musicali: come già notava Nietzsche in essa «il dramma è lo scopo, la musica sempre e soltanto il mezzo» (NIETZSCHE 1970, trad. it. p. 392). Il rifiuto della musica wagneriana – che nel caso di Nietzsche coincide con la provocatoria esaltazione della musica di Bizet, nel caso di Wittgenstein con la sincera ammirazione per Brahms – rappresenta dunque una precisa rivendicazione di autonomia per la forma musicale, non lontana dall'esaltazione hanslickiana della "musica assoluta". Ben altra sarà l'espressività musicale a cui punterà Wittgenstein, allontanandosi dai toni enfatici e magniloquenti di Wagner e privilegiando gli aspetti comuni, familiari della forma musicale; come si legge in una lettera del filosofo all'amico Paul Engelmeann: «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» (ENGELMANN 1967, trad. it. p. 7).

Come si vedrà nel corso del nostro lavoro, l'idea di autoriferimento guiderà la ricostruzione del pensiero wittgensteiniano lungo un percorso scandito da tre figure – tautologia, gesto, fisionomia – attraverso le quali si mostreranno i rapporti tra musica e logica, tra musica e comprensione, tra musica ed espressione. Idea portante di questo lavoro è che Wittgenstein, impegnato in indagini relative al linguaggio (rapporto linguaggio-mondo, problema della comprensione linguistica, questione dell'espressività), faccia frequentemente riferimento alla musica come a un ambito familiare da cui attingere esempi, immagini, elementi di confronto; di fronte all'*explanandum* linguistico, la musica si offre come un *explanans* ben noto, facente parte di un retroterra culturale e familiare. In questa prospettiva non è possibile trascurare quale tipo di musica, quale teorizzazione condivisa, quale riflessione estetica fossero dominanti nella Vienna in cui nacque e crebbe il filosofo. Come si vedrà, tuttavia, le riflessioni di Wittgenstein non si limitano a una riesposizione di dottrine comunemente accettate nella *koinè* musicale

austriaca di fine Ottocento né ripropongono semplicemente giudizi e principi generali, comuni a una cultura, ma giungono alla formulazione di questioni estetiche le cui soluzioni mostrano la loro originalità una volta confrontate con le principali voci dell'estetica musicale contemporanea; l'approfondimento di tali questioni, inoltre, mette in luce l'aspetto propriamente filosofico della riflessione wittgensteiniana e la costante tensione verso un'indagine relativa all'emergere del senso. Parlare dell'interesse di Wittgenstein per la musica non significa dunque ricostruire il gusto di un uomo né rileggere l'esperienza di una specifica cultura musicale ma prendere sul serio ciò che il filosofo disse all'amico M. O'C. Drury durante la conversazione citata poc'anzi: in questa prospettiva, la riflessione sulla musica diventa chiave d'accesso al lavoro filosofico dell'autore nel suo complesso.

Nel corso del presente lavoro, dunque, faremo a meno di tutte le informazioni biografiche fin qui riportate, o meglio: pagato il dazio a un minimo di contestualizzazione storico-culturale (per non dire alla legittima curiosità intorno all'affascinante ambiente di un pensatore controverso), passeremo alla dimensione propriamente *teoretica* del percorso wittgensteiniano, affrontando un numero limitato – ma particolarmente impegnativo – di nodi problematici. La formazione musicale del filosofo costituirà dunque lo *sfondo* del presente lavoro – e, come si vedrà in seguito, proprio per questo non verrà liquidata come inessenziale ma sarà chiamata in causa come condizione di possibilità del lavoro filosofico. Il nostro obiettivo non sarà dunque ricostruire il rapporto di Wittgenstein con la musica né proporre un'estetica musicale wittgensteiniana: in maniera affatto diversa si cercherà di entrare nel laboratorio filosofico dell'autore, puntando al cuore di alcune questioni teoriche affrontate a più riprese nel corso della sua riflessione.

## 1.2 La teoria raffigurativa del *Tractatus*

Nella produzione wittgensteiniana il *Tractatus logico-philosophicus* ha un posto di assoluto rilievo non solo per l'eleganza della struttura, per il valore delle

teorie logico-formali proposte o per il fascino degli accenti mistici di alcune proposizioni ma soprattutto perché esso si presenta come l'unica opera che il filosofo sia riuscito a portare a termine. Oltre al *Tractatus*, unico libro pubblicato in vita (1922), non si hanno infatti altri scritti compiuti, all'infuori di una recensione[4], di un articolo[5] e di un dizionario per le scuole elementari[6]. Esso brilla dunque come unica *forma compiuta* nel catalogo dell'opera wittgensteiniana. Questa circostanza non può che indirizzare l'attenzione del lettore verso la prosa sobria e insieme vibrante dell'opera, presa come punto di riferimento tanto dall'empirismo logico del Circolo di Vienna quanto da una certa scuola interpretativa recentemente definita «ineffabilista»[7]. Bibbia del neo-positivismo e vertice novecentesco della letteratura mistica, l'opera, come vedremo, si presta a letture di segno opposto, conservando un profilo enigmatico.

Il *Tractatus* è dunque il punto di partenza per lo studio del pensiero di Wittgenstein, la prima e più compiuta esposizione delle sue riflessioni, su cui misurare la distanza delle successive fasi del suo lavoro filosofico. La lettura del testo risulta tuttavia ostica e l'ausilio di una guida, di un chiarimento, appare talvolta necessario: in questa ottica i *Quaderni 1914-1916*, redatti nella fase preparatoria alla stesura del *Tractatus*, rappresentano un prezioso aiuto, proponendo al lettore le spiegazioni che l'autore cercava di dare a se stesso. In essi va in scena il lavoro quotidiano del filosofo, fatto di dubbi e di ripensamenti, di improvvise virate e di tentativi reiterati. Proprio la ripetizione di alcuni temi e l'approfondimento derivante dalla necessità di spiegare più chiaramente i termini dei problemi offriranno, come vedremo, la chiave per penetrare più a fondo nel tessuto del *Tractatus*.

---

[4] L. WITTGENSTEIN (1913) *Notes on Logic*, in «The Cambridge Review. A Journal of University Life and Thought», 34, p. 351 (trad. it. *La scienza della logica*, in appendice al *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1995).

[5] ID. (1929) *Some Remaks on Logical Form*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», Supplementary Volume 9, p. 162-71 (trad. it. *Alcune osservazioni sulla forma logica*, in appendice al *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1995).

[6] ID. (1977) *Worterbuch fur Volksschulen*, Holder-Pichler-Tempsky, Wien (trad. It. *Dizionario per le scuole elementary*, Armando, Roma 1978).

[7] Per una precisa mappatura della geografia relativa agli studi wittgensteiniani degli ultimi decenni, si faccia riferimento a BRONZO 2010.

A lungo si è ritenuto che la teoria raffigurativa, o pittografica, del linguaggio fosse la tesi caratteristica dell'opera: procediamo ad una breve presentazione di tale dottrina[8]. «Il mondo è tutto ciò che accade» (TLP 1): così si apre il *Tractatus*, precisando subito che «Il mondo è la totalità dei fatti, non delle cose» (1.1) e che «Noi ci facciamo immagini dei fatti» (2.1). La proposizione altro non è che un'immagine, una rappresentazione di un fatto, ovvero la raffigurazione di un possibile stato di cose. La sussistenza di uno stato di cose nel mondo determina il valore di verità della proposizione che ne raffigura la possibilità; tale valore può essere presentato graficamente grazie al metodo, diventato celebre per merito del *Tractatus*, delle tavole di verità. Ma, rimanendo sull'immagine, è necessario mettere in evidenza come «Wittgenstein, per farne il fondamento della propria teoria del pensiero e del linguaggio, svincoli la nozione di raffigurazione, o immagine, da quella di somiglianza materiale» (FRASCOLLA 2000, p. 31). Questa indicazione motiva l'accusa di imprecisione rivolta all'etichetta – usata in riferimento alle idee esposte nel *Tractatus* – di teoria "pittografica", derivante evidentemente dal calco del termine inglese *picture*[9], con cui si traduce il termine *Bild* utilizzato da Wittgenstein. Insieme a esso, molto utilizzato è il termine *Darstellung* proveniente dal verbo *Darstellen*, la cui traduzione esatta corrisponde a "presentare" più che a "raffigurare". L'immagine presenta infatti un possibile stato di cose, la sua struttura *mostra* la possibilità di un fatto: essa è dunque un modello della realtà, nel senso in cui si parla di modelli in matematica o nella fisica hertziana, per fare riferimento a un autore espressamente citato da Wittgenstein (cfr. TLP 4.04). Se è vero che «l'immagine è un modello della realtà» (2.12), in virtù della corrispondenza tra elementi della prima e oggetti della seconda, non bisogna tuttavia ritenere che il centro della teoria si trovi in questa connessione puntuale; più importante è che gli elementi dell'immagine si rapportino l'uno all'altro in un modo tale per cui sia possibile ricostruire la

[8] Per un'esposizione analitica della teoria raffigurativa del *Tractatus* si vedano BLACK 1964; PIANA 1973; MOUNCE 1981; HINTIKKA, HINTIKKA 1986; McGUINNESS 1996; PEARS 1996; RICKETTS 1996; STENIUS 1996; DE CAROLIS 1999; MARION 2004; FRASCOLLA 2006; SLUGA 2011 .

[9] Sulla questione relativa alla traduzione dell'espressione *pictural theory* e per la proposta di traduzioni alternative si veda LAUGIER 2009, p. 34.

relazione tra gli oggetti coinvolti in uno stato di cose. Essendo essa stessa un fatto (2.141), l'immagine è composita e la sua articolazione interna è in un rapporto di raffigurazione con il possibile stato di cose a cui si riferisce.

> 2.15 Che gli elementi dell'immagine si rapportino in determinati modi l'uno all'altro mostra che le cose si rapportano analogamente l'una all'altra.
> Questa connessione degli elementi dell'immagine sarà chiamata la sua struttura; la possibilità di questa struttura, forma della raffigurazione dell'immagine.

Viene così introdotta la *forma di raffigurazione*, individuata come connessione degli elementi dell'immagine che mostra come le cose si rapportino tra di loro nella realtà. In questo modo l'immagine, più che riflettere come in uno specchio la realtà, è simile a un metro applicato ad essa (2.1512). L'immagine, per essere tale, deve avere infatti qualcosa in comune con la realtà: accanto ai termini *struttura* (*Struktur*) e *forma della raffigurazione* (*Form der Abbildung*), vi è un terzo termine, *forma logica* (*logische Form*), che indica «Ciò che ogni immagine, di qualunque forma, deve avere in comune con la realtà, per poterla affatto raffigurare – correttamente o falsamente […]» (2.18).

Per ricapitolare, abbiamo tre diversi termini: la struttura (organizzazione degli elementi di un'immagine), la forma di raffigurazione (possibilità della configurazione degli elementi dell'immagine in modo che essa sia in grado di raffigurare una certa situazione) e la forma logica (in pratica l'articolazione logico-matematica condivisa dalla proposizione e dal fatto). In virtù della comunanza di forma logica, la proposizione – in cui «il pensiero si esprime sensibilmente» (3.1) – può essere immagine della realtà; la sua interna composizione (la sua struttura) può dunque raffigurare un fatto proprio grazie all'articolazione dei diversi elementi: «La proposizione non è un miscuglio di parole. (Come il tema musicale non è un miscuglio di toni). La proposizione è articolata» (3.141).

Il riferimento alla musica non è casuale: nel momento in cui deve spiegare la funzione raffigurativa della proposizione e la sua capacità di prospettare possibili stati di cose grazie all'articolazione interna dei suoi elementi, Wittgenstein ricorre a quello che, come si è visto, costituisce uno sfondo di conoscenze, un serbatoio di esperienze incontrate nell'ambito familiare. Su questa linea, per spiegare ulteriormente in che senso l'immagine non sia un "ritratto" verosimile del fatto che raffigura ma un *modello* la cui struttura interna individua la possibilità di uno stato di cose, Wittgenstein utilizza un esempio apparentemente fuorviante:

> 4.014 Il disco fonografico, il pensiero musicale, la notazione musicale, le onde sonore, stanno tutti tra loro in quella interna relazione di raffigurazione che sussiste tra linguaggio e mondo.
> A essi tutti è comune la struttura logica.
> (Come nella fiaba, i due adolescenti, i loro due cavalli e i loro gigli. In un certo senso sono tutt'uno).

Wittgenstein cerca in questa proposizione di porre alla nostra attenzione una molteplicità di immagini coinvolte «in quella interna relazione di raffigurazione che sussiste tra linguaggio e mondo», tra proposizioni e fatti: tra il disco, l'idea musicale, la partitura e la realtà fisica della musica c'è qualcosa di condiviso, una *forma logica* comune che consente di riconoscere in una registrazione il tema composto dal musicista ma anche di ricavare dallo spartito le indicazioni per la concreta sonorizzazione di una sinfonia (4.0141). Di certo, nei diversi casi proposti, il metodo di proiezione varia: la scrittura musicale infatti funziona in base a regole convenzionali mentre il fenomeno per cui un apparecchio meccanico riproduce la realtà sonora di un brano attiene alle leggi della fisica[10]; tuttavia è proprio questa eterogeneità che consente a Wittgenstein di svincolare il concetto di immagine da un'idea strettamente mimetica, potendo in tal modo illustrare più chiaramente in che senso la proposizione sia una raffigurazione:

[10] La varietà dei possibili metodi di proiezione è stata notata, tra gli altri, da NIRO 2008, p. 35.

> A prima vista, la proposizione – quale, ad esempio, è stampata sulla carta – non sembra essere un'immagine della realtà della quale tratta. Ma, a prima vista, neppure la notazione musicale sembra essere un'immagine della musica […] (TLP 4.011).

L'immagine si presenta dunque come frutto dell'applicazione di una *regola* generale, la legge della proiezione (4.041) che, come si è visto, può applicarsi in maniera diversa. Ineliminabile rimane dunque il carattere *mediato* dell'immagine, che può raffigurare la realtà solo in virtù di una comunanza di forma logica: in questo postulato si trova una prima formulazione dell'*isomorfismo* tra linguaggio e mondo. La proposizione raffigura il proprio senso «indipendentemente dalla propria verità o falsità, mediante la forma della raffigurazione» (2.22): in quanto immagine di un possibile stato di cose, la proposizione mostra come sarebbe la realtà se essa fosse vera. Il valore di verità dipende dunque dall'accordo o disaccordo tra immagine e fatto (2.222). Per questo motivo il confronto con la realtà è necessario per decidere della verità di un enunciato: «Un'immagine vera a priori non v'è» (2.225). Un'immagine individua sempre una possibilità nello spazio logico, dicendo come potrebbero stare le cose ma sottoponendosi a una verifica: in quanto metro, essa va applicata alla realtà.

### 1.3 Il punto cieco della teoria raffigurativa

Il quadro fin qui tracciato è chiaro: noi ci facciamo immagini dei fatti; un tipo particolare di queste immagini è la proposizione; essa, in quanto modello della realtà, rappresenta un fatto possibile; il suo valore di verità emerge dal confronto con il fatto di cui è immagine. La teoria raffigurativa, correttamente intesa, pare proporre una visione totalmente trasparente: un'immagine corrisponde a un fatto e ciò avviene in un regime visivo pieno, senza ostacoli. Tuttavia tra le sottoproposizioni che commentano la proposizione 2 troviamo un inciampo:

> 2.172 La propria forma di raffigurazione, tuttavia, l'immagine non può raffigurarla; essa la esibisce.
> 2.173 L'immagine rappresenta il suo oggetto dal di fuori (suo punto di vista è la sua forma di rappresentazione), perciò l'immagine rappresenta il suo oggetto correttamente o falsamente.
> 2.174 L'immagine non può tuttavia porsi fuori della propria forma di rappresentazione.

Il quadro si fa improvvisamente più opaco: il campo della perfetta corrispondenza tra immagine e fatto è limitato da un punto cieco, corrispondente all'*irrappresentabilità della forma di rappresentazione*. In ciò sta il «cono d'ombra» (BONCOMPAGNI 2012, p. 140) del linguaggio: esso rappresenta i fatti senza poter raffigurare il modo in cui li rappresenta. A distanza di anni, Wittgenstein individuerà ancora in questa impossibilità il limite interno del linguaggio:

> Il limite del linguaggio si mostra nell'impossibilità di descrivere il fatto che corrisponde a una proposizione (che è la sua traduzione) senza appunto ripetere la proposizione. (Abbiamo qui a che fare con la soluzione kantiana del problema della filosofia). (VB, trad. it. p. 33).

L'immagine si applica sempre a una realtà esterna ma non può raffigurare a sua volta la propria forma; essa viene esibita, *mostrata* dalla stessa conformazione interna dell'immagine. È qui introdotta la dimensione ostensiva che sarà approfondita nelle sottoproposizioni di commento alla proposizione 4, dove Wittgenstein mette a punto la celebre distinzione tra *dire* e *mostrare*, uno degli architravi della costruzione del *Tractatus*:

> 4.021 La proposizione è un'immagine della realtà: Infatti io conosco la situazione da essa rappresentata se comprendo la proposizione. E la proposizione la comprendo senza che me ne sia spiegato il senso.

> 4.022 La proposizione mostra il suo senso. La proposizione mostra come stanno le cose, se essa è vera. E dice che le cose stanno così[11].
> 4.12 La proposizione può rappresentare la realtà tutta, ma non può rappresentare ciò che, con la realtà, essa deve aver comune per poterla rappresentare – la forma logica. Per poter rappresentare la forma logica dovremmo poter situare noi stessi con la proposizione fuori della logica, vale a dire, fuori del mondo.

La forma logica non può essere rappresentata (detta) poiché non è possibile situarsi al di fuori del rapporto di raffigurazione che sussiste tra immagine e fatto: se si cercasse di rappresentare ciò che è comune a un'immagine e al fatto corrispondente, non si avrebbe mai davanti agli occhi la forma logica ma solamente una traduzione, una seconda immagine che a sua volta condividerebbe la forma logica della prima. La forma logica non è dunque oggetto di rappresentazione poiché è la *relazione* tra immagine e fatto; essa fa mostra di sé in ogni raffigurazione possibile. La forma logica si presenta nel regime del mostrare ma è esclusa dal campo del dire:

> 4.121 La proposizione non può rappresentare la forma logica; questa si specchia in quella. Ciò che nel linguaggio si specchia, esso non può rappresentare. Ciò che nel linguaggio esprime sé, noi non possiamo esprimere mediante esso. La proposizione mostra la forma logica della realtà. La esibisce.
> 4.1212 Ciò che può esser mostrato non può esser detto.

Dire e mostrare vengono presentati da Wittgenstein come due funzioni presenti in ogni proposizione: «La proposizione mostra il suo senso. La proposizione mostra come stanno le cose, se essa è vera. E dice che le cose stanno così» (4.022). Allo stesso tempo, dire e mostrare sono in una certa misura due regimi alternativi, l'uno esclude l'altro: ciò che nel linguaggio esprime sé (ciò che si

[11] Per un'analisi della coppia dire/mostrare nella proposizione 4.022, cfr. BONCOMPAGNI 2012, p. 146-47.

mostra), noi non possiamo esprimere mediante esso (ovvero non possiamo dirlo). Tentare di dire la forma logica (che al contrario può solo mostrarsi) vuol dire condannarsi a un regresso all'infinito, spostandosi di immagine in immagine con l'illusione di riuscire ad afferrare ciò che è comune alla raffigurazione e al raffigurato. Dietro tale velleità si cela in realtà il desiderio di tenere in pugno quello che Wittgenstein chiama il *che* (l'essenza del linguaggio e del mondo), contrapposto ai diversi *come* (i diversi modi in cui il linguaggio esprime le conformazioni degli stati di cose).

Muovendo una critica alla teoria dei tipi di Russell, Wittgenstein sostiene che non si possa dire che cosa sia una variabile (non posso dire, ad esempio, "*x* è un oggetto") poiché ciò deve mostrarsi nell'uso[12]: «Gli oggetti li posso solo nominare. I segni li rappresentano. Posso solo parlarne, non asserirli […]» (TLP 3.221). Volendo dire il *che* degli oggetti, riusciamo sempre e solo a parlare di essi, dicendo *come* essi sono. La distinzione tra *che* e *come* viene poi applicata alla proposizione: in essa il *che* indica la forma logica ed il *come* le diverse immagini specifiche: «Che gli elementi dell'immagine si rapportino in determinati modi l'uno all'altro mostra che le cose si rapportano analogamente l'una all'altra […]» (2.15). In questa proposizione il *che* viene collegato al regime del *mostrare*; se ne deduce che il *come* attiene al *dire*: «[…] Una proposizione può dire solo come una cosa è, non che cosa essa è» (3.221). Mentre la proposizione dice come stanno le cose, la forma logica condivisa si dà a vedere, mostrandosi come il *che* della proposizione, portando alla luce il rapporto di raffigurazione tra linguaggio e mondo. Come scrive Jacques Bouveresse «[…] la prima cosa, e la più importante, che il linguaggio non può dire è il "fatto" del linguaggio, il fatto che qualcosa possa essere detto, cioè l'attitudine di certi fatti a "dipingere" altri fatti» (BOUVERESSE 1973, trad. it. p. 45).

Ci si trova così davanti a un ulteriore approfondimento del punto cieco di cui abbiamo parlato: la forma logica non è rappresentabile (dicibile) a sua volta ma si dà a vedere in ogni proposizione; essa mostra il *che* della relazione di

[12] Per un'analisi approfondita della critica di Wittgenstein alla teoria dei tipi di Russell rimandiamo a MOUNCE 1981.

raffigurazione tra linguaggio e mondo dandosi a vedere nelle diverse proposizioni, che si riferiscono sempre a un *come* determinato. Non ulteriormente raffigurabile, la forma logica emerge dalla conformazione specifica dell'immagine come tratto comune con la realtà[13]. Pare dunque che il dire e il mostrare siano due regimi espressivi in parte solidali (entrano entrambi nella raffigurazione propria della proposizione come immagine) ma sostanzialmente alternativi e asimmetrici: ciò che si dice deve mostrarsi nella proposizione mentre ciò che si mostra non può essere detto ulteriormente. Se nelle proposizioni comuni i due livelli si intrecciano, in alcune formulazioni essi si separano in un movimento centrifugo: in alcune combinazioni di segni, uno dei due regimi viene esaltato e si distacca mentre l'altro si deposita sul fondo. La proporzionalità inversa tra dire e mostrare, tra *come* e *che*, si manifesta pienamente in due casi limite: la tautologia e la contraddizione

### 1.4 Ai limiti dell'immagine

Secondo il principio di estensionalità, «le proposizioni intervengono nella costituzione di proposizioni complesse come argomenti di funzioni di verità» (BLACK 1964, trad. it. p. 217). Ordinando in serie le funzioni di verità delle proposizioni elementari (TLP 5.1) si ottiene dunque il valore di verità della proposizione complessa; tale serie si può rappresentare graficamente con il metodo delle tavole di verità (5.101). A ogni proposizione si può dunque attribuire un valore di verità derivante a sua volta dall'accordo o dal disaccordo tra proposizioni elementari e fatti (4.4); in questo modo «la proposizione è l'espressione delle sue condizioni di verità» (4.431). Ogni proposizione individua un possibile fatto e il suo senso consiste nell'essere vero o falso, nel corrispondere o meno al possibile cui si riferisce (4.2). Al normale regime delle possibili condizioni di verità si affiancano tuttavia due casi limite:

[13] Sul carattere non raffigurabile della forma logica, cfr. PERISSINOTTO 2008, p. 58.

> 4.46 Tra i possibili gruppi di condizioni di verità vi sono due casi estremi.
> Nel primo caso, la proposizione è vera per tutte le possibilità di verità delle proposizioni elementari. Noi diciamo che le condizioni di verità sono *tautologiche*.
> Nel secondo caso, la proposizione è falsa per tutte le possibilità di verità. Le condizioni di verità sono *contraddittorie*.
> Nel primo caso chiamiamo la proposizione una tautologia; nel secondo, una contraddizione.

Si prenda come esempio la proposizione complessa "piove o non piove" (che d'ora in poi indicheremo come **p v ¬ p**). Per ogni valore di **p** è evidente che la proposizione sarà vera, indicando infatti il sussistere di almeno uno dei fatti a cui fanno riferimento le proposizioni elementari **p** e **¬ p**. Facendo ricorso alla distinzione dire/mostrare, Wittgenstein dice che «la proposizione mostra ciò che dice; la tautologia e la contraddizione che dicono nulla […] tautologia e contraddizione sono prive di senso [*sinnlos*]» (4.461). Secondo la teoria raffigurativa, la proposizione è un'immagine del fatto a cui si riferisce; essa non può essere vera o falsa *a priori* ma va sempre confrontata con la realtà, «Un'immagine vera a priori non v'è» (2.225), il che significa che se è vera a priori non può essere un'immagine: «Tautologia e contraddizione non sono immagini della realtà. Esse non rappresentano alcuna possibile situazione. Infatti quella ammette *ogni* possibile situazione; questa, *nessuna* […]» (4.463). Incondizionatamente vera, la tautologia è un caso limite del nesso segnico, «ossia la sua dissoluzione» (4.466).

Come si è visto, la tautologia non dice nulla, non individua nessun fatto specifico; essa infatti convoca la totalità degli stati di cose possibili lasciando «alla realtà la – infinita – totalità dello spazio logico» (4.463). Per questo motivo la sua verità è certa ed essa si muove nel registro della necessità, lasciando alla proposizione il campo del possibile e alla contraddizione quello dell'impossibile (4.464). Saturando lo spazio logico, la tautologia presenta il reticolo all'interno del quale ogni proposizione individua la propria possibilità di essere vera o falsa: dal momento che «se una proposizione segue da un'altra, questa dice più di

quella; quella meno di questa» (5.14) ed essendo la tautologia «quel *quid* che è comune a tutte le proposizioni le quali nulla hanno in comune l'una con l'altra» (5.143), essa «segue da tutte le proposizioni: essa dice nulla» (5.142). In quanto casi limite della funzione di verità, la tautologia e la contraddizione vengono individuate come proposizioni – o pseudo-proposizioni – della logica; esse non dicono nulla, non presuppongono un confronto con la realtà ma, essendo possibile riconoscere il loro valore di verità guardando semplicemente e unicamente al simbolismo, esibiscono cosa vuol dire "esser vero" ed "esser falso" prima di ogni esperienza (5.552).

Facendo riferimento alla distinzione tra *dire* e *mostrare*, Wittgenstein spiega come la tautologia, in quanto limite della raffigurazione, non dica nulla, non rappresenti alcun fatto possibile; secondo la proporzione inversa precedentemente illustrata, a una riduzione a zero del dire corrisponde un'invasione totale del campo da parte del mostrare: «Che le proposizioni della logica siano tautologie *mostra* le proprietà formali – logiche – del linguaggio, del mondo […]» (6.12). Se alla coppia dire/mostrare, come abbiamo visto, corrisponde la distinzione tra *come* e *che*, alla tautologia, in quanto proposizione della logica, spetterà il compito di mostrare il *che* del nesso linguaggio-mondo:

> 5.552 L' "esperienza", che ci serve per la comprensione della logica, è non l'esperienza che qualcosa è così e così, ma l'esperienza che qualcosa *è:* ma ciò *non* è un'esperienza.
> La logica è *prima* d'ogni esperienza – d'ogni esperienza che qualcosa è *così*.
> Essa è prima del Come, non del Che cosa.

Ponendosi come caso limite del regime di rappresentazione in cui si svolge la nostra attività di parlanti che si fanno immagini del mondo, la tautologia pare intimamente connessa a quel punto cieco della teoria raffigurativa di cui si è parlato poc'anzi. Come si diceva precedentemente, l'irrappresentabilità della forma logica, ovvero di ciò che è comune al fatto e alla proposizione, costituisce l'opacità costitutiva e ineliminabile della nostra attività raffigurativa, il

fondamento della raffigurabilità che appare dunque come un «non-fondamento» (SINI 1994, p. 88). Lampante e insieme sfuggente essa, ogni volta che proviamo a dirla (ovvero a rappresentarla), pare svanire; allo stesso modo, dice Wittgenstein, «la contraddizione […] scompare fuori di tutte le proposizioni; la tautologia, entro tutte le proposizioni. La contraddizione è il limite esteriore delle proposizioni; la tautologia, il loro insostanziale centro» (TLP 5.143).

Centro insostanziale di tutte proposizioni, la tautologia si risolve in *forma* che *mostra* il nesso tra linguaggio e mondo, il *che* precedente a ogni *come*: «[…] L'unica costante logica è ciò che *tutte* le proposizioni, secondo la loro natura, hanno in comune l'una con l'altra. Ma ciò è la forma proposizionale generale» (5.47).

### 1.5 Il tema musicale

Abbandoniamo momentaneamente il testo del *Tractatus* per risalire ai *Quaderni 1914-1916*, nei quali Wittgenstein appunta le riflessioni che andranno a confluire nella sua opera principale. La trattazione riservata alla tautologia appare come uno dei punti focali della raccolta: tornando in diversi periodi sull'argomento, Wittgenstein arriva ad alcune formulazioni del problema insieme più chiare e più articolate rispetto a quanto non accada nel *Tractatus*. Una nota del 3.10.14 introduce la tautologia in opposizione all'immagine: «La proposizione *enuncia qualcosa solo nella misura in cui è un'immagine*! Le tautologie non enunciano nulla, non sono immagini di stati di cose […]». Tenendo a mente l'equivalenza tra dire e rappresentare, la tautologia non dice nulla ma la sua funzione si esaurisce nell'ambito del mostrare: «(La tautologia *mostra* ciò che sembra dire […])» (NB 14.10.14). La tautologia è una proposizione «affatto generale» che «sembra non AVERE una forma, ma esser essa stessa una forma in sé compiuta» (25.10.14): non dicendo nulla, il suo mostrarsi come forma è l'ostensione autosufficiente di una compiutezza che rimane in sé, senza riferirsi a fatti nel mondo ma esibendo un'articolazione appartenente al simbolismo.

Ma, si domanda Wittgenstein, «come "**p v ¬ p**" non dice nulla?» (5.12.14), in che modo penetrare più a fondo nel registro del mostrare in cui si muove la tautologia? Così come nel *Tractatus* a proposito del rapporto raffigurativo e della comunanza di struttura logica, Wittgenstein ricorre anche qui a un esempio musicale per spiegare in maniera più chiara la natura formale della tautologia, priva di riferimento al mondo:

> 7.2.15
> I temi musicali sono, in un certo senso, proposizioni. Conoscere l'essenza della logica porterà quindi a conoscere l'essenza della musica.
> […]
> 4.3.15
> La melodia è una specie di tautologia, è conclusa e compiuta in sé; basta a se stessa.

Inutile insistere su quello che potremmo definire un criterio metodologico: per spiegare la realtà del linguaggio, della proposizione in generale o della tautologia come in questo caso specifico, Wittgenstein ricorre a un ambito familiare, quello musicale, sicuro di potervi trovare gli esempi e le analogie più appropriate per una chiarificazione di quello che è il suo primo e più importante campo d'indagine, la nostra attività di modellizzazione logico-linguistica. Si può rilevare come in questa illustrazione della melodia come tautologia Wittgenstein cerchi di mettere a punto l'idea di una forma che vale per sé, priva di riferimento al mondo; ma, come si è visto, la raffigurazione di un fatto corrisponde al senso di una proposizione e mancando questo ancoraggio al mondo non è possibile parlare della tautologia come di un'immagine e dunque di una proposizione. Come scrive Pasquale Frascolla: «Venendo meno la capacità raffigurativa, ai confini del dicibile il nesso proposizionale significante si dissolve, il senso scompare» (FRASCOLLA 2000, p. 192).

Anche il tema musicale, d'altra parte, è solamente «in un certo senso» una proposizione, condividendo con essa l'articolazione: «La proposizione non è un miscuglio di parole» (NB 5.4.15) «Né la melodia è un miscuglio di suoni, come

crede chi non ha orecchio» (11.4.15). Le due annotazioni riportate, che hanno un corrispettivo nella proposizione 3.141 del *Tractatus*, tracciano un'analogia tra melodia e proposizione a partire dall'articolazione interna, dall'ordine dei costituenti; ciò non è sufficiente tuttavia a stabilire un'equiparazione tra i due termini. Il tema musicale è simile a un particolarissimo tipo di proposizione, o pseudo-proposizione, quale la tautologia; dalla lettura del *Tractatus* sappiamo che essa, non raffigurando nessun fatto ma essendo la convocazione simultanea – sempre vera – delle alternative possibili, non è un'immagine di un fatto (poiché non si può decidere il valore di verità di un'immagine prima di un confronto con la realtà che essa rappresenta) ma indica il centro insostanziale di ogni proposizione. Per questo motivo la tautologia, insieme alla contraddizione, costituisce il tipo della proposizione appartenente alla logica. La connessione tra tema musicale e logica avviene dunque attraverso il medio della tautologia: per questo motivo «Conoscere l'essenza della logica porterà […] a conoscere l'essenza della musica».

Ci si può ora domandare in che rapporto siano la logica e l'esperienza musicale. Torniamo in tal modo al *Tractatus*:

> 5.52 L'"esperienza", che ci serve per la comprensione della logica, è non l'esperienza che qualcosa è così e così, ma l'esperienza che qualcosa *è*: ma ciò non è un'esperienza.
> La logica è *prima* d'ogni esperienza – d'ogni esperienza che qualcosa è *così*.
> Essa è prima del Come, non del Che cosa.

Precedente a ogni esperienza del *come*, la logica e le sue proposizioni tautologiche sono trascendentali (TLP 6.13). Si è ricordato che il *che* si mostra nell'articolazione della forma logica, a sua volta non dicibile (non rappresentabile) dal linguaggio, che al contrario la presuppone. Ogni tentativo di dire la forma logica, la forma comune a ogni proposizione, si risolve in tautologia: tra i tentativi di definizioni della forma generale della proposizione – corrispondente all'essenza del mondo (5.4711) – brilla per il suo carattere tautologico la

formulazione proposta in 4.5, «La forma generale della proposizione è: È così e così». La «forma generale della fattualità» (BOUVERESSE 1973, trad. it. p. 52) non dice assolutamente nulla di determinato ma si mostra come struttura comune a tutte le proposizioni. Nella tautologia, la forma generale della proposizione si dà a vedere nella totale assenza di riferimento al mondo, come pura struttura che si sottopone all'attenzione mostrando il *che* della relazione linguaggio-mondo: «[..] la sua è la verità di una totalità racchiusa nell'orizzonte (formale e immanente) della possibilità di raffigurazione»; tale verità «pur dicendo nulla, esprime dall'interno di ogni proposizione sensata […] la condizione di possibilità del "rimando cor-rispondente" tra linguaggio e mondo […]» (DISTASO 1999, p. 24).

Venendo dunque prima del *come*, la logica è trascendentale; tale caratterizzazione è tuttavia condivisa da altri due ambiti: dal momento che «il senso del mondo deve trovarsi fuori di esso» (TLP 6.41), «è chiaro che l'etica non può formularsi. L'etica è trascendentale. (Etica ed estetica sono tutt'uno)». Accanto alla logica, vi sono dunque altri due trascendentali: etica ed estetica. La connessione tra tema musicale e tautologia non è dunque un curioso accostamento dettato da un'inclinazione relativa alla biografia del filosofo ma, al contrario, in essa si trova una saldatura più volte ribadita tra due ambiti – logica ed estetica – distinti ma congiunti nella paradossalità di un'"esperienza" precedente a ogni esperienza.

Seguendo la ricostruzione fin qui fornita, le proposizioni della logica, come la tautologia, «descrivono l'armatura logica del mondo» (6.124) mostrandosi come forma, in analogia con quanto avviene per il tema musicale, struttura sonora valida di per sé. In entrambi i casi, l'autoriferimento mette in crisi il regime di raffigurazione: di conseguenza la tautologia non fa parte dell'insieme delle immagini (proposizioni) ma ne costituisce il caso limite; per questo motivo «[…] la tautologia e la contraddizione mostrano che esse non dicono nulla. […] Tautologia e contraddizione sono prive di senso [*sinnlos*]» (4.461). Eppure la proposizione successiva si affretta a precisare: «Tautologia e contraddizione non sono però insensate [*unsinnig*]; esse appartengono al simbolismo […]» (4.4611). Su questi passi, apparentemente contraddittori, si è concentrata una sorprendente

quantità di critici e commentatori, facendone derivare letture molto differenti (quando non diametralmente opposte) relative al senso complessivo dell'intero *Tractatus*.

### 1.6 Ineffabilisti e risoluti

«Ciò che non possiamo dire non possiamo dirlo, e non possiamo nemmeno fischiettarlo!» (RAMSEY 1931, trad. it. p. 255). La celebre battuta di F. Ramsey può servire a introdurre il più considerevole dibattito recente intorno al senso complessivo del *Tractatus*. Tale dibattito si concentra sul ruolo del *nonsenso* e sulla sua possibilità di mostrare presunti contenuti ineffabili, estromessi dal registro del dire: a seconda della risposta data dagli interpreti si delineano dunque diverse letture che, per comodità di esposizione, catalogheremo alternativamente come *ineffabiliste* o *risolute*. Il primo orientamento interpretativo viene definito anche "lettura standard", essendo stato a lungo l'indirizzo scelto dai principali interpreti del *Tractatus* come, per esempio, E. Anscombe e P. Geach: secondo tale interpretazione, l'opera di Wittgenstein ha come scopo quello di tracciare i limiti dell'espressione del pensiero nel linguaggio, indicando al di fuori di ciò che può essere detto il dominio di ciò che è *einfach Unsinn*, semplicemente nonsenso[14]. Nell'ambito del nonsenso, tuttavia, sarebbe possibile distinguere tra il mero vaniloquio e una tipologia di nonsenso "utile" e "interessante", in senso lato *significativo*. Per mezzo di tali nonsensi sarebbe possibile *mostrare* ciò che non è dicibile, vale a dire la struttura essenziale della realtà[15]. Le proposizioni stesse del *Tractatus* apparterrebbero a questo tipo di nonsenso *illuminante*, per mezzo del quale sarebbe possibile far luce su alcune verità ineffabili, da intendersi come contenuti metafisici riguardanti l'essenza del mondo. Per questo motivo la lettura standard viene denominata "ineffabilista":

[14] A tal proposito, si rilegga la *Prefazione* dell'autore al *Tractatus logico-philosophicus*.
[15] Di questa opinione è GEACH 1976.

> L'assunto fondamentale di questo approccio esegetico è che le proposizioni insensate del *Tractatus* abbiano il ruolo di comunicare (o di servire a comunicare) un insieme di verità necessarie – verità che, in base ai criteri di sensatezza imposti dal *Tractatus*, risultano in senso stretto "ineffabili". (BRONZO 2010, p. 273).

Tale lettura troverebbe conferma nella lettera di Wittgenstein all'editore von Ficker, in cui il filosofo fa riferimento a una sorta di "parte non scritta" della sua opera principale: «Il senso del libro è un senso etico […] 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» (WITTGENSTEIN 1969a, trad. it. p. 72). Il ruolo del nonsenso filosoficamente interessante, distinto dal mero nonsenso, sarebbe inoltre pienamente espresso nella proposizione 6.54 del *Tractatus*:

> Le mie proposizioni illustrano così: colui che mi comprende, infine le riconosce insensate [*unsinnig*], se è salito per esse – su esse – oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettar via la scala dopo che vi è salito). Egli deve superare queste proposizioni; allora vede rettamente il mondo.

Un uso logicamente scorretto del linguaggio – ma gravido di contenuti inespressi e dunque indirettamente significativo – potrebbe raggiungere vertici espressivi non attingibili dall'ordinaria attività raffigurativa con la quale produciamo immagini dei fatti, consentendo al lettore di vedere rettamente il mondo nella sua totalità. Cercando di avventarsi contro i limiti del linguaggio sarebbe perciò possibile utilizzare il linguaggio raffigurativo in maniera innovativa, violando esplicitamente le regole che presiedono alla formazione di immagini dei fatti ma riuscendo in qualche modo a mostrare la verità ineffabile sulla struttura del mondo.

Contro l'interpretazione "ineffabilista" si scagliano J. Conant e C. Diamond, autori della raccolta *The New Wittgenstein* (2000) e dei saggi contenuti nel

volume *Rileggere Wittgenstein* (2010), curato da Piergiorgio Donatelli. È da notare che la lettura "risoluta", basata su una concezione "austera" del nonsenso, ha come perno centrale la stessa proposizione 6.54 su cui si concentrano anche le letture ineffabiliste: le proposizioni che compongono l'opera, esponendo la logica della raffigurazione, finiscono per essere insensate [*unsinnig*], non dicono *né alludono* a nulla ma hanno l'obiettivo di condurre il lettore a un'esatta visione dei problemi filosofici ovvero a una loro *dissoluzione*, coincidente con il gesto di "gettare la scala"[16]; con tale gesto verrebbe riconosciuta l'insensatezza generale del *Tractatus*, in cui evidentemente non verrebbe proposta nessuna teoria filosofica specifica. Il punto controverso sta nel fatto che, secondo Conant e Diamond, le letture standard non comprendono il reale valore di tale proposizione, attribuendo ad alcuni pseudo-concetti, come la *forma logica*, la possibilità di essere mostrati anziché detti, giungendo in tal modo ad affermare l'esistenza di contenuti ineffabili che Wittgenstein, in qualche modo, avrebbe voluto comunicare.

Come si è detto, per le letture standard la possibilità di mostrare le verità ineffabili come la forma logica spetterebbe alle proposizioni delucidatorie che, pur non avendo senso, non sarebbero tuttavia *meri nonsensi* (come parole inventate o concatenazioni illecite e arbitrarie) ma *nonsensi sostanziali*, filosoficamente utili e sommamente significativi. La concezione "austera" si appunta proprio su questo *qualcosa* e sul rifiuto di una considerazione "sostanziale" del nonsenso: una distinzione tra diversi tipi di *Unsinn*, scrivono gli autori, non si dà nel *Tractatus* ed è un semplice stratagemma messo in atto da lettori irresoluti che non vogliono "gettare la scala" (che sono convinti cioè che Wittgenstein volesse sostenere una qualche teoria) e che non comprendono il valore terapeutico della pratica messa in atto dal filosofo. Come ricorda Diamond, non dobbiamo comprendere le proposizioni ma l'*autore* del *Tractatus*[17] e pervenire così a una corretta visione del nonsenso. Frutto della lettura dell'opera è dunque la comprensione dell'autore e la

[16] Cfr. DIAMOND 1991.
[17] La distinzione tra il comprendere una proposizione e comprendere colui che pronuncia una proposizione viene proposta in DIAMOND 2000.

corrispondente maturazione di una visione perspicua da parte del lettore. Come scrive Aldo Gargani:

> […] le chiarificazioni generate dalle delucidazioni wittgensteiniane riguardano propriamente non proposizioni ma il lettore stesso, la sua esperienza di una visione chiara del linguaggio e del mondo, libera dai nonsensi filosofici (GARGANI 2003b, p. 41).

Il peccato originale della lettura standard sarebbe dunque quello di affermare che "c'è qualcosa" (un contenuto ineffabile) che non è esprimibile e che dunque c'è qualcosa che non possiamo fare; al contrario, Wittgenstein avrebbe voluto semplicemente liquidare il problema rappresentato da queste pseudo-entità, dovuto alla confusione logica scaturita da un linguaggio non pienamente analizzato. Come scrive Conant, «oltre i limiti del linguaggio non c'è alcuna ineffabile verità ma semplice non senso» (CONANT 2010, p. 69). L'apparente *qualcosa* che ci sembra di poter immaginare si dissolve nel nulla: l'inesprimibile, scrive Diamond, non corrisponde a nessun contenuto situato oltre i limiti del linguaggio; tali limiti non sono dunque una gabbia contro cui possiamo urtare con il desiderio di vedere oltre[18].

Il carattere positivo attribuito al presunto "nonsenso sostanziale" intenderebbe così indicare dei contenuti metafisici attingibili grazie a nonsensi utili e in un certo senso "interessanti". Viceversa la lettura "austera" si basa sull'idea che tracciare un limite al pensiero sia impossibile, prendendo in tal modo sul serio le parole della *Prefazione* al *Tractatus*:

> Il libro vuole, dunque, tracciare al pensiero un limite, o piuttosto – non al pensiero stesso, ma all'espressione dei pensieri: ché per tracciare un limite al pensiero, noi dovremmo poter pensare ambo i lati di questo limite (dovremmo, dunque, poter pensare quel che pensare non si può). Il limite non potrà dunque venire tracciato che nel linguaggio e ciò che è oltre il limite non sarà che non-senso [*Unsinn*] (TLP, Prefazione).

[18] L'argomentazione viene sviluppata in DIAMOND 2010.

La lettura “austera”, tuttavia, lascia senza spiegazione il fatto che dei presunti farfugliamenti (meri nonsensi) come le proposizioni del *Tractatus* riescano a far pervenire il lettore a una visione più chiara grazie alla misteriosa funzione terapeutica del nonsenso. Come ha messo in evidenza S. Laugier, «Le point central de l’interprétation “Nouveau Wittgenstein” est cette différenciation entre comprendre un énoncé et comprendre son auteur» (LAUGIER 2009, p. 69) ma tale distinzione «est quelque peu sophistiquée» e rischia di ricadere in una interpretazione dell’alternativa dire/mostrare vicina a quella proposta dalle avversate letture “ineffabiliste”:

> Une critique qu’on pourrait faire dans cette perspective aux lectures “austères” serait qu’elles semblent séparer alors le texte (dénué sens) et son enseignement (sa portée morale, sa force d’élucidation), ce qui les rapproches subrepticement des lectures qu’ils critiquent (*Ivi*, p. 70).

Le delucidazioni fornite dai nonsensi del testo conducono alla comprensione dell’autore, dell’uomo Ludwig Wittgenstein, modulando in senso etico l’idea di un nonsenso utile e “sostanziale” (la stessa idea che anima le letture metafisiche del *Tractatus*).

### 1.7 *Sinnlos* e reificazione

Secondo la ricostruzione offerta nelle pagine precedenti, il dibattito tra ineffabilisti e risoluti ha come principale terreno di scontro la diversa valutazione del ruolo e della natura dell’*Unsinn*: distinto in nonsenso sostanziale e mero nonsenso per gli interpreti del primo orientamento, per gli studiosi del *New Wittgenstein* esso non sarebbe altro che mero nonsenso, incapace di “fischiettare” ciò che non si può dire. Sorprende che tale dibattito si concentri sull’*Unsinn* senza prendere in considerazione ciò che Wittgenstein definisce *Sinnlos*: l’insieme delle

proposizioni della logica – tautologie e contraddizioni. Non che la distinzione tra *Sinnlos* e *Unsinn* venga ignorata: come precisa Conant, «A *Satz* wich is *sinnlos* possesses a (logical) form but no content. *Unsinn*, on the other hand, possesses neither a form nor a content» (CONANT 2000, p. 214). Per quanto degenerata e liminare, la tautologia è *sinnlos* ma rimane una proposizione; in essa si riconosce il simbolo nel segno e anzi si può leggere il valore di verità guardando al solo simbolismo, senza bisogno di confronto con la realtà. Viceversa il terreno dell'*Unsinn* appartiene a un simbolismo cui non è stato assegnato alcun determinato metodo di simbolizzazione. Come scrive Wittgenstein,

> 6. 53 Il metodo corretto della filosofia sarebbe propriamente questo: Nulla dire se non ciò che può dirsi; dunque, proposizioni della scienza naturale – dunque, qualcosa che con la filosofia nulla ha da fare –, e poi, ogni volta che altri voglia dire qualcosa di metafisico, mostrargli che, a certi segni nelle sue proposizioni, egli non ha dato significato alcuno.

La distinzione tra *Sinnlos* e *Unsinn* è dunque chiara ma per certi versi rimane sullo sfondo, essendo sempre in questione lo *status* del solo *Unsinn.* La distinzione viene così espressa da S. Laugier:

> Les propositions de la métaphysique sont dénoncées comme des non-sens […] mais en quel sens sont-elles des non-sens? Est-ce au même sens que la logique? Non, clairement. (Il y a des propositions de la logique, mais pas de la métaphysique). (LAUGIER 2009, p. 62)

La distinzione tra i due ambiti è evidente: «Noi non possiamo pensare nulla d'illogico, poiché altrimenti dovremmo pensare illogicamente» (TLP 3.02), le proposizioni della logica non sono di certo illogiche, al di là della logica, ma probabilmente al di qua di un qualsiasi giudizio sulla loro logicità. Le proposizioni della logica appaiono dunque come il metro non a sua volta misurabile: per questo motivo sono *sinnlos* ma non *unsinnig*. Al posto della bipartizione all'interno dell'*Unsinn*, non presente nel *Tractatus*, pare più

promettente concentrarsi sulla tripartizione tra *Sinnvoll* (proposizione "normalmente" capace di raffigurare fatti), *Sinnlos* (proposizione della logica) e *Unsinn*. In tale articolazione, *sinnlos* risulta tutto ciò che si trova al limite del linguaggio, al limite della raffigurazione, *unsinnig* ciò che eccede il limite finendo nello spazio dell'insignificanza. Se la lettura standard sbaglia nel cercare contenuti ineffabili oltre i limiti del linguaggio, la lettura risoluta pare trascurare la posizione liminare della tautologia, alla quale Wittgenstein assegna il grado zero del dire e la possibilità di ostensione della forma logica: un'approfondita considerazione della tautologia pare così riabilitare il regime del mostrare come alternativo al dire. La lettura ineffabilista afferma l'esistenza di un contenuto metafisico oltre i limiti del linguaggio sensato; la lettura risoluta nega tale possibilità; nessuno dei due orientamenti prende in considerazione la dimensione liminare che si trova, sotto gli occhi di tutti, nella forma logica, presente in ogni proposizione e tanto più evidente nella tautologia. Tale considerazione comporta una conversione dall'*Unsinn* al *Sinnlos* ma anche un ridimensionamento delle pretese metafisiche, identificabili con «l'idée d'un point de vue sur le monde comme un tout» (LAUGIER 2009, p. 72). La tautologia infatti, convocando simultaneamente tutte le possibilità alternative, dispiega l'intero campo logico, ci mette in presenza della totalità; d'altra parte tale esperienza non ha un contenuto positivo, anzi non è nemmeno un'esperienza in senso stretto, essendo «*prima* d'ogni esperienza – d'ogni esperienza che qualcosa è *così* [..] prima del Come, non del Che cosa» (5.52). Il *mistico* emerge dunque non al di là dei limiti del linguaggio, nel campo dell'*Unsinn*, ma nel punto cieco della teoria raffigurativa, nel *mostrarsi* della forma logica nella tautologia.

È noto il privilegio, piuttosto arbitrario, accordato dalla lettura risoluta alla presunta "cornice" del *Tractatus*, costituita dalla prefazione e dalle proposizioni conclusive 6.53, 6.54, 7[19]. Una lettura integrale dell'opera, al contrario, non può ignorare, accanto alla proposizione 6.54 relativa al "gettare la scala", la proposizione 6.522: «Vi è davvero dell'ineffabile. Esso mostra sé, è il mistico».

[19] Sul ruolo ermeneutico attribuito dalle letture risolute del *Tractatus logico-philosophicus* alla "cornice" del testo, cfr. DIAMOND 2000; MARION 2005, p. 123; BASTIANELLI 2008, p. 222; BAZZOCCHI 2010.

L'insistenza di quel "davvero" [*allerdings*] pare rimettere con forza al centro il tema dell'ineffabile. Come sostengono Conant e Diamond, non si tratta qui di "contenuti" misteriosi, non si afferma l'esistenza di *qualcosa* di inaccessibile al dire, non si vuole rendere presente un'assenza che è tale in maniera *costitutiva*: la questione è che il punto cieco e irrappresentabile della teoria raffigurativa – la forma logica – è del tutto eterogeneo rispetto ai fatti di cui ci facciamo delle immagini e permane come irrappresentabile all'*interno* delle nostre rappresentazioni. Non si danno contenuti al di là del linguaggio né dunque nonsensi sostanziali che ci permetterebbero di fischiettare ciò che non si può dire; al contrario, in ciò che diciamo si mostra la forma, la *relazione* tra proposizione e fatto, in nulla assimilabile a un oggetto. Qui la filosofia è tratta in errore dalla grammatica: usando un sostantivo come "relazione" si pensa di avere a che fare con un oggetto mentre, al contrario, con esso si cerca di *mostrare* ciò che tra gli oggetti si dà come irrappresentabile. Come scrive Alain Badiou, «il s'atteint là où "quelque chose", qui n'est justement pas une chose, vient en *rest* de cette relation» (BADIOU 2009, p. 34).

La reificazione, la riduzione allo stato di *res*, è un classico errore filosofico: contro di esso Wittgenstein si pronuncia nella nota disputa con Russell sui nomi verbali[20]. Se per il filosofo inglese la proposizione "A è differente da B" è analizzabile in tre elementi (A, B e la differenza) e dunque la «forma [logica] è qualcosa» (RUSSELL 1983, p. 56), per Wittgenstein le cose stanno in tutt'altro modo:

> 3.1432 Non: «Il segno complesso <a R b> dice che a sta nella relazione R con b», ma: *Che* «a» stia in una certa relazione con «b» dice *che* aRb.

La relazione R non è un terzo elemento, un oggetto accanto ad a e b[21], né il complesso "aRb" può essere visto come un quarto oggetto; al contrario, R è

[20] La questione dei nomi verbali viene approfondita in CONANT 2010.
[21] La relazione, secondo Wittgenstein, non è un oggetto in aggiunta agli oggetti che connette: «So conceived, Wittgenstein rejects the reality of relations, Russell's most cherished ontological thesis.

appunto la connessione tra due oggetti – e *nient'altro*. La forma logica della proposizione "aRb" coincide con il *che* enfatizzato da Wittgenstein, il fatto del linguaggio che si mostra nell'articolazione. L'analisi di "aRb" esclude dunque la reificazione della relazione R o del complesso. Come in altri casi, la lettura dei *Quaderni 1914-1916* può essere illuminante:

> 15.5.15
> La teoria del complesso si esprime in proposizioni come questa: «se una proposizione è vera, allora esiste Qualcosa»; sembra esservi una distinzione tra il fatto espresso dalla proposizione: a sta nella relazione R a b, ed il complesso: *a nella relazione R a b*, complesso il quale è appunto ciò che "esiste" se quella proposizione è vera. Sembra che noi potremmo designare questo Qualcosa, e precisamente con un segno composto vero e proprio […].
>
> 19.5.15
> Noi possiamo intendere quale cosa persino un corpo concepito in movimento, *e precisamente insieme con il suo movimento*. Così la luna, ruotando intorno alla terra, si muove intorno al sole. Qui mi sembra chiaro che in questa reificazione non v'è altro che una manipolazione logica […].
> Oppure consideriamo reificazioni come: una melodia, una proposizione detta.

Dovendo spiegare il modo in cui siamo portati a reificare relazioni o fatti (che sono in realtà frutto del rapporto tra gli oggetti e non oggetti essi stessi), Wittgenstein ricorre a due esempi caratteristici di reificazione: la melodia e la proposizione detta. Sulla scorta della precedente analogia tra tema musicale e tautologia, possiamo ora spingerci a vedere come al *Sinnlos* non corrisponda alcuna cosa – e dunque nessuna cosa ineffabile. Se la tautologia, riduzione del dire al regime musicale del mostrare, è allusiva, ciò non significa che essa *mostri qualcosa*, indicando un contenuto ineffabile: niente viene mostrato poiché,

---

Relations are not things, are not entities; relations cannot be labeled or designated» (RICKETTS 1996, p. 72).

riflessivamente, la forma *si mostra* come relazione, eterogenea rispetto agli oggetti che coordina.

Si può dunque ribadire la distinzione wittgensteiniana tra *Sinnlos* e *Unsinn*: grazie a essa appare più chiaramente la funzione della tautologia, formulazione che, ridotto a zero il registro del dire (TLP 4.461), si risolve in un puro mostrare. Da essa la forma logica *si* mostra, non potendo essere altrimenti raffigurata (detta) (2.172). Negando che all'interno dell'*Unsinn* si diano differenze tra nonsenso sostanziale e mero nonsenso, possiamo ritenere che l'ufficio attribuito dalla lettura standard al nonsenso "sostanziale" sia dunque da riferire al *Sinnlos*, alla tautologia, sebbene in un'ottica aliena da ogni reificazione. La tautologia, come vedremo di seguito, fornirà la struttura dell'unica esperienza etica e metafisica ammessa dall'autore del *Tractatus* – la visione *sub specie aeterni*.

# CAPITOLO 2

## *Sub specie aeterni*

Secondo la ricostruzione offerta nel capitolo 1, il *Tractatus* propone una tripartizione delle differenti proposizioni in *sinnvollen* (proposizioni dotate di valore di verità e dunque provviste di senso), *sinnlos* (tautologie e contraddizioni, sprovviste di valore di verità e dunque prive di senso) e *unsinnig* (meri nonsensi, secondo la lettura di J. Conant e C. Diamond). Tale tripartizione assegna alle proposizioni della logica una posizione liminare: sprovviste di senso, esse non sono meri nonsensi poiché rappresentano un'estrema applicazione del simbolismo e mettono in evidenza ciò che è presupposto da ogni altra proposizione. La logica è dunque trascendentale, così come l'etica e l'estetica, in quanto ambiti anteriori a ogni *come* (ogni fatto empiricamente determinato) ma non al *che* (il fatto che il mondo sia). La considerazione *che* il mondo esiste viene presentata come «*das Mistische*» (TLP 6.44), il mistico; esso coincide con «l'intuizione del mondo *sub specie aeterni*» (6.45). Tale visione presenta il mondo come una totalità delimitata; sembrerebbe dunque che una tale esperienza implichi una considerazione della realtà dall'esterno. Ma come è possibile considerare il mondo e il linguaggio dal di fuori? È possibile un punto di vista esterno sull'esistente? Nel prossimo paragrafo vedremo come Wittgenstein escluda la possibilità di ogni punto di vista angelico, introducendo una distinzione tra visione *sub specie aeterni* e visione dall'esterno.

## 2.1 La musica come metalinguaggio?

Nei *Quaderni 1914-1916* Wittgenstein propone un'analogia tra tautologia e tema musicale: tratto comune delle due formulazioni è quello di essere «conclus[e] e compiut[e] in sé» (NB 4.3.15). Come nota Alessandro Arbo, il testo tedesco utilizza l'espressione *in sich selbst abgeschlossen*, resa nella traduzione francese con «renfermée sur soi», «expression que l'on porrai peut-être rendre par "achevée en elle-même» (ARBO 2012, p. 38). Tale proposta di traduzione sottolinea l'autonomia e, potremmo dire, la riuscita musicale della tautologia/melodia, valida per sé senza bisogno di altro riferimento, concentrata esclusivamente su se stessa in un'espressività riflessiva[22]. Il legame tra logica e musica, articolato anche grazie all'analogia tra tautologia e tema musicale, trova espressione in un altro passo dei *Quaderni*:

> 29.5.15.
> Ma è il *linguaggio* l'*unico* linguaggio?
> Perché non vi dev'essere un modo d'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?

Come è stato ricordato, secondo Wittgenstein «la logica deve curarsi da sé» (TLP 5.473), il che significa che per rendere conto dell'uso del nostro linguaggio non disponiamo di nessun metalinguaggio (tesi sostenuta invece da Russell nell'introduzione al *Tractatus*). Come è noto, il significato di una variabile deve mostrarsi nell'uso (3.326) ed è impossibile cercare di vedere dal di fuori la sua forma logica; tuttavia l'annotazione appena citata propone di immaginare la possibilità di un metalinguaggio. Non a caso tale ruolo viene assegnato alla

[22] Sull'espressività riflessiva del tema musicale, si veda CHAUVIRÉ 2010.

musica, intesa come modalità espressiva non compromessa con alcun meccanismo di riferimento al mondo tipico del linguaggio ordinario. Si noterà la coerenza tra questo passo e l'analogia tra tautologia e melodia: in entrambi i casi Wittgenstein propone un *analogon* musicale per spiegare la natura delle proposizioni logiche; nell'annotazione del 29.5.15, tuttavia, la somiglianza viene applicata per offrire un esempio di metalinguaggio, abbracciando dunque per un momento una concezione apertamente rifiutata altrove. Se la musica potesse parlare del linguaggio da un punto di vista privilegiato, esterno, il suo "parlare" non potrebbe appartenere all'ambito della scienza, nel quale non apparirebbero dunque temi musicali. Per chiarire questo passo è opportuno ricordare la distinzione tra proposizioni metafisiche e proposizioni della scienza naturale proposta nel *Tractatus*:

> 6.53 Il metodo corretto della filosofia sarebbe propriamente questo: Nulla dire se non ciò che può dirsi; dunque, proposizioni della scienza naturale - dunque, qualcosa che con la filosofia nulla ha da fare –, e poi, ogni volta che altri voglia dire qualcosa di metafisico, mostrargli che, a certi segni nelle sue proposizioni, egli non ha dato significato alcuno. Questo metodo sarebbe insoddisfacente per l'altro – egli non avrebbe il senso che gli insegniamo filosofia –, eppure *esso* sarebbe l'unico rigorosamente corretto.

Se la musica fosse il metalinguaggio con il quale possiamo parlare del nostro linguaggio ordinario, le sue proposizioni sarebbero estromesse dal campo della scienza, vale a dire apparterrebbero a quelle della metafisica. Come sappiamo Wittgenstein rifiuta esplicitamente tale concezione della logica: la supposizione proposta nei *Quaderni* vale dunque come un ragionamento per assurdo. Non è possibile che la logica possa venire espressa da un metalinguaggio; se si prende tuttavia per buono che la musica – quanto di più vicino al *sich selbst abgeschlossen* delle proposizioni della logica – possa esprimere un punto di vista sul linguaggio dall'esterno, si ricade nel terreno proprio della metafisica, la quale è estromessa dal campo della scienza ovvero dall'unico ambito di senso riconosciuto nel *Tractatus*.

L'impossibilità di un metalinguaggio come qualcosa di positivo (si è detto che solamente le proposizioni scientifiche esprimono *positivamente* un senso determinato) confina tale tentativo in un ambito puramente metafisico, riconosciuto come *Unsinn*. Viene dunque ribadito il ruolo liminare della logica e della musica: la tautologia/melodia non può cercare di dire nulla di positivo sul linguaggio, pena il suo perdersi nel campo metafisico. Al contrario, la logica deve curarsi da sé, mostrarsi da sé; già normalmente in vista nelle proposizioni *sinnvollen*, essa viene alla luce con maggiore chiarezza nel caso estremo della tautologia, nella quale l'autonomia della riuscita, per così dire, musicale si dà a vedere in maniera particolarmente evidente. La tautologia occupa un preciso posto *nel* simbolismo, dentro al linguaggio, non andando al di là ma arrestandosi sul limite che essa stessa costituisce; se tentasse, come un metalinguaggio, di *dire* la forma logica, si avrebbe la condizione insensatamente metafisica prospettata nella proposizione 4.12 del *Tractatus* e ribadita in un'annotazione, precedentemente citata, del 1931[23]. Bisogna dunque pensare il limite come interno e non come uscita nel campo esterno al senso, secondo quanto suggerito da S. Laugier:

> L'activité philosophique du *Tractatus* et son traitement des "problèmes philosophiques" semble consister en une *délimitation* de l'expression de pensée: mais c'est à une limitation interne que veut nous éduquer Wittgenstein et qui constitue la thérapeutique du *Tractatus* (LAUGIER 2010, pp. 252-53).

Pur non essendo possibile situarsi *fuori* del mondo, il *Tractatus* evoca esplicitamente la possibilità di retrocedere fino a un punto di vista da cui vedere il mondo come una totalità delimitata; tale posizione non sarà dunque totalmente esterna – come la posizione da cui viene applicato un metalinguaggio – ma si presenterà come *liminare*:

[23] Cfr. *supra*, §1.2.

> 6.45 L'intuizione del mondo *sub specie aeterni* è la sua intuizione quale tutto limitato. Il sentimento del mondo quale tutto limitato è il mistico.

Commentando questa proposizione, Pierre Hadot individua tre tratti caratteristici del mistico: esso coincide con il sentimento dell'esistenza del mondo, suscita la visione di un tutto delimitato e costituisce un contatto con l'inesprimibile. Nell'interpretazione dello studioso francese la distinzione tra *come* e *che*, proposta da Wittgenstein in 6.44 («Non *come* il mondo è, è il mistico, ma *che* esso è») viene utilizzata per mettere a fuoco il sentimento dell'esistenza del mondo, il fatto che esso sia; il mistico ha dunque come corrispettivo una forma di *estasi*, riconducibile alla tradizione della teologia negativa che va da Damascio ad Angelus Silesius:

> Il "mistico" di cui parla Wittgenstein sembra proprio corrispondere a un'estasi nella quale "vediamo" un al di là del mondo e del linguaggio, il suo senso, il suo significato, il fatto della sua esistenza. […] Credo che per Wittgenstein l'estasi mistica corrisponda a questa uscita dai limiti del mondo e del linguaggio in virtù della quale il mondo e il linguaggio appaiono come dei non-sensi (HADOT 2004, trad. it., p. 69).

Come nel caso del metalinguaggio, il sentimento del mondo come tutto limitato appare qui come un'uscita dal dominio del senso, uno sconfinamento nell'inesprimibile al di là del linguaggio. La lettura di Hadot, legando la visione *sub specie aeterni* al dominio dell'*Unsinn*, finisce dunque per confinare il mistico nell'ambito della metafisica, la stessa metafisica espressamente condannata da Wittgenstein. Pur non indicando nessun contenuto positivo, tale lettura pare ammettere che vi sia *qualcosa* oltre i limiti del linguaggio, ricadendo in tal modo nel numero delle interpretazioni che abbiamo chiamato "ineffabiliste"; tuttavia le critiche mosse a tali posizioni da parte di lettori "austeri" come Conant e Diamond paiono escludere la possibilità di qualsiasi uscita dall'ambito del senso, negando così al *Tractatus* ogni possibilità di espressività metafisica. Come si è già ricordato, le critiche degli autori del *New Wittgenstein* si dirigono verso quelle

interpretazioni *standard* che pretendono di distinguere tra nonsenso sostanziale e mero nonsenso, riservando al primo la possibilità di veicolare particolari significati ineffabili muovendosi nel registro del *mostrare*. Fra gli autori più rappresentativi di questo orientamento possiamo riconoscere E. Anscombe la quale, per prima fra i commentatori di Wittgenstein, ha avuto il merito di esplicitare la distinzione tra ciò che può essere detto e ciò che può essere mostrato:

> But an important part is played in the *Tractatus* by the things which, though they cannot be 'said', are yet 'shewn' or 'displayed'. That is to say: it would be right to call them 'true' if, perimpossibile they could be said; in fact they cannot be called true, since they cannot be said, but 'can be shewn', or 'are exhibited', in the propositions saying the various things that can be said. Now the things that would be true if they could (ANSCOMBE 1959, p. 162).

La critica di Diamond ad Anscombe pare tuttavia viziata da una contraddizione, notata da P. M. S. Hacker[24] e ribadita da M. Marion:

> Wittgenstein aurait déconstruit sa propre entreprise et montré (?) par-là que l'entreprise de Frege et celle de Russell – et à leur suite, ajouterions-nous, toute la philosophie analytique – sont vouées à ne produire que ce genre de non-sens (MARION 2004, pp. 123-124).

Contro un'interpretazione "decostruzionista" o "post-modernista"[25] del pensiero di Wittgenstein, si può dunque ammettere che «vi è dell'indicibile» (*TLP* 6.522), benché esso non possa essere additato come un contenuto nascosto, come qualcosa che ci sfugge ma che potrebbe in qualche modo essere svelato: «L'inexprimable n'est certes pas de l'ordre du sens que l'on puisse *dire* clairment

[24] Per una critica della concezione austera del non-senso di Diamond e Conant, cfr. HACKER 2000, pp. 353-88.
[25] Contro la lettura decostruzionista o post-modernista del *Tractatus logico-philosophicus* proposta dagli autori del *New Wittgenstein*, cfr. HACKER 2000, COMETTI 2001, pp. 31-35, SCHMEZER 2011, pp. 219-20.

dans le langage […], mais il existe bel et bien; telle est la nature, par exemple de l'*etonnement* devant l'existence du monde» (MARION 2004, p. 124). Si noti come d'altra parte anche Anscombe, per quanto frequentemente indicata come interprete "irresoluta", mantenga una posizione rigorosa di fronte all'ineffabile:

> Thus when the Tractatus tells us that 'Logic is transcendental', it does not mean that the propositions of 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. (ANSCOMBE 1959, p. 170).

Negando dunque la possibilità di qualunque "nonsenso sostanziale", procederemo a un esame approfondito di ciò che Wittgenstein intende per "visione *sub specie aeterni*", convinti che tale intuizione non indichi necessariamente uno sconfinamento nel nonsenso metafisico ma metta in luce la struttura logica del mondo. Per fare ciò, nel prossimo paragrafo proporremo una breve ricostruzione dell'origine schopenhaueriana dell'espressione latina, illustrando successivamente l'originalità della modulazione wittgensteiniana.

## 2.2 Con Schopenhauer, oltre Schopenhauer

L'influenza esercitata da Schopenhauer sull'autore del *Tractatus* è un argomento al contempo ben noto ma non adeguatamente approfondito[26]. Proveremo dunque a entrare nello specifico di un rapporto filosofico complesso, segnato da parallelismi evidenti ma anche da significative smarcature, da consonanze espressive e da sottili differenze concettuali.

[26] L'influenza della lettura di Schopenhauer sulla riflessione di Wittgenstein viene rilevata in ANSCOMBE 1959, p. 172; ENGEL, 1969; McGUINNESS 1988; LANGE, 1989, pp. 122-34; MAZZEO 1998.

Nel secondo tomo de *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*[27] Schopenhauer mette a fuoco «il passaggio dalla volgar conoscenza di singoli oggetti alla conoscenza dell'idea»; esso «avviene d'un subito, pel fatto che la conoscenza si scioglie dal servigio della volontà, e appunto perciò il soggetto cessa di essere semplicemente individuale, diventando soggetto puro della conoscenza, privo di volontà» (§34). In tale contemplazione vengono abbandonate le consuete coordinate spazio-temporali insieme al principio di ragion sufficiente e si perviene a un'intuizione dell'oggetto per ciò che esso è, senza relazione ad altro; a tale contemplazione corrisponde una trasformazione nel soggetto:

> [..] ci si perde appieno in quell'oggetto, ossia si dimentica il proprio individuo, la propria volontà, e si rimane nient'altro che soggetto puro, chiaro specchio dell'oggetto, come se l'oggetto solo esistesse, senza che alcuno fosse là a percepirlo, né più è possibile separare colui che intuisce dall'intuizione stessa, poiché sono diventati tutt'uno, essendo l'intera coscienza riempita e presa da una sola immagine d'intuizione (*Ibidem*).

Per spiegare la natura di tale intuizione, Schopenhauer cita le parole di Spinoza: «Era la stessa verità che balenava a Spinoza quando scrisse: *mens aeterna est quatenus res sub aeternitatis specie concipit* (*Eth*., V, prop. 31, schol.)» (*Ibidem*). In tale visione *sub specie aeternitatis* «il puro soggetto della conoscenza e il suo correlato — l'idea — sono usciti fuori da tutte quelle forme del principio di ragione: il tempo, il luogo, l'individuo che conosce e l'individuo che viene conosciuto non hanno per essi alcun significato» (*Ibidem*); in essa dunque soggetto e oggetto finiscono per coincidere, compenetrandosi fino a divenire indistinguibili. Tale coincidenza determina il compimento del mondo come rappresentazione, offrendo l'intuizione del mondo come volontà; nell'intuizione del mondo *sub specie aeternitatis*, dunque, «la volontà […] conosce se stessa» (*Ibidem*). Andando oltre, quasi incidentalmente, Schopenhauer

[27] A. SCHOPENHAUER (1859) *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Brockhaus, Lipzig (trad. it. *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*, Laterza, Bari, 1968).

mette in relazione l'intuizione sottratta al tempo, allo spazio e al principio di ragion sufficiente con l'arte:

> Ma qual maniera di conoscenza studia ciò che stando fuori e indipendente da ogni relazione è in verità la sola cosa essenziale del mondo, la vera sostanza dei suoi fenomeni, a nessun mutamento soggetta e quindi in ogni tempo con pari verità conosciuta — in una parola, le idee, che sono l'immediata e adeguata oggettità della cosa in sé, della volontà? È l'arte, l'opera del genio. Ella riproduce le eterne idee afferrate mediante pura contemplazione, l'essenziale e il permanente in tutti i fenomeni del mondo; ed a seconda della materia in cui riproduce, è arte plastica, poesia o musica (*Ivi*, §36).

Come è noto, il pensiero musicale di Schopenhauer è ricco e complesso e non è possibile offrirne in questa sede una ricostruzione approfondita; ci si limiterà dunque a seguire l'indicazione di A. Arbo, il quale sottolinea l'importanza del §52 de *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione* per la comprensione del pensiero wittgensteiniano[28]. Schopenhauer afferma che la musica si riferisce «alla più interiore essenza del mondo» e che essa «sta al mondo […] come rappresentazione sta al rappresentato»; d'altra parte tale rapporto di raffigurazione appare paradossale dal momento che «la musica vuole [esser] considerata come immagine di un modello, che non può direttamente venir rappresentato esso medesimo». Per Schopenhauer la musica «è dell'intera volontà oggettivazione e immagine, tanto diretta come è il mondo» e anzi, a differenza delle altre arti, «va oltre le idee […] e potrebbe in certo modo sussistere quand'anche il mondo non fosse».

Si può notare come la riflessione schopenhaueriana sulla musica sia direttamente connessa alla visione *sub specie aeternitatis* presentata nel §34: entrambe le esperienze, infatti, fanno riferimento a una contemplazione del mondo come totalità sciolta dai vincoli del contingente, mettendo a fuoco i caratteri

[28] L'individuazione del paragrafo 52 de *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione* come fonte, diretta o indiretta, per una comprensione della riflessione musicale di Wittgenstein si trova in ARBO 2013, p. 40.

essenziali e irrappresentabili della volontà. La ricostruzione dei passi schopenhaueriani ci consegna dunque un complesso di argomenti che rappresentano in qualche modo l'antecedente più illustre della riflessione wittgensteiniana sul mistico, ovvero sulla considerazione del mondo come tutto limitato. La valutazione di tale retaggio schopenhaueriano, tuttavia, pare piuttosto complesso. Come messo in evidenza da M. Mazzeo, Wittgenstein mantiene nei confronti del filosofo tedesco un atteggiamento ambivalente, lo stesso nutrito più in generale nei riguardi della metafisica (cfr. MAZZEO 1998). Se infatti il riferimento alla visione *sub specie aeternitatis* trova la sua ragione nell'influenza esercitata dalla lettura di Schopenhauer su Wittgenstein, nondimeno la valutazione complessiva dell'opera del filosofo tedesco appare piuttosto critica. Si legga a tal proposito la seguente annotazione, datata 1939-1940 (un ventennio dopo la stesura del *Tractatus*):

> Schopenhauer, si potrebbe dire, è uno spirito molto rozzo. Ossia, ha una sua raffinatezza ma, a un certo livello di profondità, questa improvvisamente cessa e allora diventa rozzo quant'altri mai. Là dove comincia la vera profondità, la sua viene a mancare. Di Schopenhauer si potrebbe dire: non entra mai in se stesso (VB, trad. it, p. 76).

La costruzione metafisica di Schopenhauer viene accusata di rozzezza; il suo tentativo filosofico manca della profondità necessaria a una reale comprensione di ciò che dischiude la visione *sub specie aeternitatis*, la quale tuttavia non viene rifiutata *a priori*. Si può concludere dunque che la citazione schopenhaueriana acquisti nel pensiero di Wittgenstein una diversa valenza, dando luogo ad una modulazione originale e *sottile* – meno rozza – di quella del filosofo tedesco.

## 2.3 Meravigliarsi di una tautologia

Le proposizioni del *Tractatus* relative al mistico e alla visione *sub specie aeterni* trovano una precisa corrispondenza concettuale nella *Conferenza sull'etica*, testo del 1929 che rappresenta in una certa misura il ritorno di Wittgenstein alla filosofia[29]. La *Conferenza* si concentra su questioni che, in senso lato, possono essere considerate etiche; come specifica il suo autore, nel testo il termine "etica" viene usato in un'accezione che potrebbe ben comprendere questioni normalmente definite "estetiche". Sulla base della connessione tra etica ed estetica si svolge dunque l'analisi di alcune esperienze caratteristiche in cui vengono messe in campo espressioni valoriali usate in senso assoluto, di contro a un abituale e comprensibile uso relativo, normalmente riferito a singoli fatti specifici. Tra le esperienze che pretendono di dispiegare l'utilizzo in senso assoluto di espressioni valoriali, Wittgenstein mette in risalto il ruolo svolto dal sentimento di meraviglia per l'esistenza del mondo:

> Ma allora, tutti noi che, e io tra questi, siamo tuttavia tentati di usare espressioni come "bene assoluto", "valore assoluto", ecc., che cosa abbiamo in mente, e che cosa cerchiamo di esprimere? […] Ora, appunto, io mi trovo in un caso analogo, volendo fissare la mia mente su ciò che intendo per valore assoluto o etico. […] Credo che il modo migliore di descriverla sia dire che, 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". (LE, trad. it., pp. 11-12).

[29] Dopo la pubblicazione del *Tractatus*, Wittgenstein si ritira dall'attività filosofica accademica dedicandosi a esperienze di diversa natura: giardiniere in un convento, architetto (progetta una casa, concepita secondo i precetti del razionalismo modernista di Adolf Loos, per la sorella Margaret), trascorre sei anni in un villaggio nelle montagne della bassa Austria lavorando come insegnante elementare. Solamente i contatti con i membri del Circolo di Vienna riaccendono l'interesse di Wittgenstein per le questioni affrontate nel *Tractatus*: dopo aver ascoltato una conferenza del matematico olandese L. E. Brouwer, nel 1928 il filosofo procederà a una sostanziale revisione delle sue teorie linguistiche. Cfr. WAISMANN 1967; MONK 1990; PISANI 2011; SLUGA 2011.

Appena messo a fuoco il sentimento di meraviglia per l'esistenza del mondo, e insieme a esso il sentimento di sentirsi totalmente al sicuro – *qualunque cosa accada* –, Wittgenstein si affretta a precisare che «l'espressione verbale che diamo a queste esperienze non ha senso [*nonsense*]» (*Ivi*, p. 13). Ma qual è il motivo di tale insensatezza? Wittgenstein spiega che la meraviglia riguarda specifici fatti che si verificano a dispetto di ciò che ci si sarebbe potuti aspettare: mi meraviglio che una cosa sia *così* perché penso che sarebbe potuta essere in un altro *modo*, «in tutti questi casi, io mi meraviglio di qualcosa perché è come è, e che *potrei* concepire come diversa» (*Ibidem*). Ora, per meravigliarmi dell'esistenza del mondo dovrei poter pensare la possibilità della sua non esistenza, dovrei poter pensare a *niente* mentre il pensiero è sempre alle prese con un *oggetto*, con *qualcosa*: che il mondo non esista è una condizione inimmaginabile, non è una tra le tante possibilità concepibili.

Nel sentimento di meraviglia per l'esistenza del mondo etica ed estetica manifestano la loro reciproca intimità; secondo la triade dei trascendentali presentata nel *Tractatus*, tale esperienza non può non avere una precisa caratterizzazione logica. Scrive infatti Wittgenstein:

> 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 non azzurro che sia, ma allora non ha senso [*it's just nonsense*] dire di meravigliarsi di una tautologia (*Ivi*, p. 14).

Il nonsenso di cui parla Wittgenstein consiste nel meravigliarsi di una tautologia[30]. Come abbiamo visto, nel *Tractatus* la tautologia è l'applicazione limite della teoria raffigurativa; essa, essendo sempre vera, non raffigura nessun fatto specifico ma convoca simultaneamente tutti i possibili: la tautologia mette

[30] Sulla meraviglia per l'esistenza del mondo come esperienza etica e sul carattere tautologico di tale esperienza, cfr. DISTASO 2002, cap. 5.

sotto gli occhi la totalità degli stati di cose. Per questo motivo, scrive Wittgenstein, la modalità tipica della tautologia è la necessità, mentre quella della proposizione la possibilità (cfr. TLP 4.464). Meravigliarsi di una tautologia vuol dire dunque concepire come possibile ciò che è invece necessario; in questo errore modale si annida l'*Unsinn*, il nonsenso in cui incappa chiunque voglia esprimere verbalmente la meraviglia per l'esistenza del mondo, la cui struttura è invece quella di una necessità tautologica.

Cerchiamo di ripercorrere con ordine il ragionamento: l'etica non ha a che fare con valori relativi ma punta, qualunque cosa ciò voglia dire, all'assoluto; esso si manifesta in esperienze come il sentimento di meraviglia per l'esistenza del mondo; provare a esprimere verbalmente tale stupore conduce necessariamente a un nonsenso. Fino a questo punto si spinge la lettura di P. Hadot, il quale riconduce il mistico del *Tractatus* all'estasi provata davanti al mondo considerato come un tutto limitato (visto *sub specie aeterni*); per il filosofo francese tale esperienza, ponendosi al di là dei limiti di linguaggio e mondo, «fa apparire il mondo ed il linguaggio stessi come dei nonsensi» (HADOT 2004, trad. it., p. 69).

In realtà, se si fa attenzione a ciò che scrive Wittgenstein, il ragionamento è differente: se si vuole procedere da un punto di vista logico, le proposizioni che vorrebbero esprimere la meraviglia per l'esistenza del mondo si risolvono in un nonsenso metafisico, ma l'esistenza del mondo è in sé una tautologia, corrisponde a una proposizione *sinnlos* ben distinta dalle proposizioni meramente *unsinnig*. Ciò che viene additato come insensato è l'equivoco che non riconosce la necessità propria della tautologia attribuendole la contingenza – la possibilità – che è tipica dell'ordinaria proposizione fattuale.

L'esistenza del mondo non è dunque vista come un *Unsinn* bensì come una tautologia *sinnlos*; né, d'altra parte, la visione *sub specie aeternitatis* conduce al di là dei limiti del linguaggio, andando invece a individuare la posizione specifica dell'osservatore *sul limite*. Se si vuole leggere coerentemente la *Conferenza sull'etica* alla luce della distinzione tra *Sinnlos* e *Unsinn* proposta nel *Tractatus*, il nonsenso risiede nel cercare di esprimere in proposizioni fattuali ciò che è invece *forma* esibita della relazione mondo-linguaggio; allo stesso modo, metafisica (in

senso deteriore) non è la visione *sub specie aeternitatis* ma lo sconfinamento oltre i limiti che tale visione, correttamente intesa, assegna all'osservatore. Vedere il mondo *sub specie aeternitatis* vuol dire vedere il mondo come un tutto delimitato, come una tautologia – come un'opera d'arte. Nella paradossale posizione del limite, vi è per l'osservatore una fatale tentazione, quella di *dire* ciò che *mostra sé*:

> E ora descriverò l'esperienza di meravigliarsi per l'esistenza del mondo, dicendo: è l'esperienza di vedere il mondo come un miracolo. Sono ora tentato di dire che l'espressione giusta nella lingua per il miracolo dell'esistenza del mondo, benché non sia alcuna proposizione *nella* lingua, è l'esistenza del linguaggio stesso (LE, trad. it., p. 17).

Quello che ha per protagonista l'esistenza del mondo è di certo un *miracolo*; d'altra parte, non è possibile esprimere tale miracolo con un'espressione del linguaggio perché esso esprime sé – *si mostra* – nel linguaggio stesso. Ciò vuol dire che non si deve tentare di reificare e sostanzializzare – al fine di afferrarlo – ciò che ordinariamente si dà a vedere nel linguaggio, ovvero la relazione con il mondo.

## 2.4 Limite, coincidenza, ripetizione

Considerare il mondo *sub specie aeternitatis* vuol dire dunque assestarsi sul limite del linguaggio, contemplando l'esistenza del mondo come una forma tautologica, una forma musicale. Si noterà che, nella dislocazione che porta in posizione liminare, il soggetto stesso diventa «limite del mondo» (TLP 5.632), come un occhio rispetto al proprio campo visivo (5.633). Solamente da questa posizione il mondo si dà a vedere *sub specie aeternitatis*, come un tutto limitato dal soggetto che, appunto, è limite. Insieme all'espressione latina già utilizzata da Spinoza, notiamo che anche l'immagine dell'occhio come limite del campo visivo

è di derivazione schopenhaueriana; eppure, come si è ricordato, Wittgenstein è alla ricerca di una posizione più sottile, meno grossolana rispetto a quella del filosofo tedesco. Possiamo ora concludere che tale posizione è quella che rimane sul limite, senza fughe in avanti che scadano in metafisica. Si noterà infatti che l'apprezzamento del mondo come tautologia, per essere rigoroso, deve rifiutare qualunque ulteriore determinazione positiva, non deve cercare nessun fatto al di là della forma compiuta in sé, *in sich selbst abgeschlossen*: per un soggetto inteso come limite del mondo, come occhio fuori dal campo visivo, il mondo appare come una tautologia – appare come mondo e *nient'altro*. Il mondo visto *sub specie aeternitatis* corrisponde al mondo in cui viviamo quotidianamente, in un percorso di coincidenza degli opposti non diverso da quello prospettato nel *Tractatus* a proposito di solipsismo e realismo:

> 5.64 Qui si vede che il solipsismo, portato avanti rigorosamente, coincide con il realismo puro. L'Io del solipsismo si contrae in punto inesteso e resta la realtà coordinata a esso.

Nel percorso che porta in posizione liminare, il mondo viene perso e riacquisito per quello che è: semplicemente mondo, tanto per il solipsista che per il realista. Apprezzare il carattere tautologico di tale visione finisce per corrispondere paradossalmente con l'ordinario stare al mondo; il nonsenso metafisico attende chi, come Schopenhauer, pervenuto a tale visione, pensa di poter esprimere – *dire* – ciò che ha visto mentre in realtà egli non ha visto nessuna verità particolare ma ha semplicemente maturato un *modo* di vedere. La grossolanità di Schopenhauer sta proprio nel tentare di *dire* ciò che – tautologicamente – *mostra* sé; dire che "il mondo è volontà" vuol dire perdersi nel nonsenso metafisico, come affermare la possibilità per la musica di rappresentare un modello di per sé irrappresentabile. Per quanto riguarda l'arte dei suoni, Schopenhauer commette poi un ulteriore errore: come si è ricordato la musica, secondo il filosofo, potrebbe sussistere anche nell'eventualità che il mondo non fosse. Ebbene, ventilare la possibilità dell'inesistenza del mondo è espressione proprio dell'insensato stupore metafisico

per quella tautologia che è l'esistenza del mondo. Arrivato sul limite, per così dire, Schopenhauer tenta il passo al di là e si condanna all'*Unsinn*. Rimane invece in posizione liminare chi, contemplata la tautologia, non riesce a dire nient'altro che ovvietà, le stesse ovvietà che costituiscono il nostro linguaggio quotidiano:

> 6.521 La risoluzione del problema della vita si scorge allo sparire di esso.
> (Non è forse per questo che uomini, cui il senso della vita divenne, dopo lunghi dubbi, chiaro, non seppero poi dire in che consisteva questo senso?).

Gli uomini di cui parla il *Tractatus* si trovano nell'impossibilità di dire ciò che hanno visto perché *non hanno visto nulla di diverso da ciò che vedono tutti gli altri*; ogni loro tentativo sfocia in una lapalissiana osservazione che nulla aggiunge alla nostra comprensione e che tuttavia è il depositato del percorso che li ha condotti sul limite, nel luogo in cui matura una particolare *modalità* della visione[31]; in modo analogo si legge nella *Conferenza sull'etica*: «[…] non possiamo esprimere ciò che vogliamo esprimere e tutto ciò che diciamo sul miracoloso assoluto rimane privo di senso [nonsense]» (LE, trad. it., p. 17). Come nota J. Bouveresse,

> l'idée qui suscite […] la méfiance de Wittgenstein, est celle qui nous incite à croire qu'il y a dans les cas de cette sorte une chose que l'on ne peut pas faire, à savoir exprime un fait qui a une importance particulière, et que pourtant il est indispensable de faire. C'est comme si l'on disait que les choses dans la réalité sont bien ainsi, mais son *inexprimablement* ainsi» (BOUVERESSE 2002, p. 149).

Quella che per lo studioso francese è un'aggiunta inessenziale ("come a dire che le cose stanno proprio così, ma *inesprimibilmente* così") costituisce invece la specifica modalità di visione tautologica che non addita alcun contenuto ulteriore

[31] Tale lettura topologica della modalità della visione del mistico come visione "dall'alto" accomuna alcune tra le prime interpretazioni del *Tractatus logico-philosophicus*; a tal proposito si vedano COLOMBO 1954, p. 17; HADOT 2004, trad. it., p. 34.

ma individua precisamente la *forma* di ciò che si dà a vedere. Fallisce così il tentativo di andare al di là, dietro a ciò che si offre a noi come l'unico mondo, l'unico linguaggio; la sapienza del *che*, distinta da ogni *come*, ci riporta alla tautologia del mondo, la tautologia con cui possiamo esprimere la medesima esperienza, ancora e ancora. Se, come nota Schopenhauer, esiste un intrinseco legame tra musica e visione *sub specie aeternitatis*, ciò avviene non perché l'arte riesca a penetrare in un ineffabile al di là ma perché la struttura logica dell'esistenza del mondo, rivelata nella visione, è tautologica, conclusa in sé come la forma musicale.

Parlando delle singolari esperienze etiche presentate nella *Conferenza*, Wittgenstein istituisce un parallelismo con alcune espressioni religiose: pensare a un Dio creatore corrisponderebbe alla meraviglia per l'esistenza del mondo, sentirsi nelle mani di Dio significherebbe in ultima analisi sentirsi assolutamente sicuri. Ebbene, pare che tutte queste espressioni siano allegorie, similitudini, ma nel momento in cui si immagina di ricondurre tali espressioni figurate *a ciò* che viene raffigurato, ci si rende conto che dietro non vi è nulla:

> Così sembra che nel linguaggio etico e religioso noi usiamo sempre similitudini. Ma una similitudine deve essere una similitudine per qualcosa, e se posso descrivere un fatto usando una similitudine, devo anche essere in grado di toglier via questa e di descriverlo senza di essa. Ora, nel nostro caso, se cerchiamo di eliminare la similitudine e di asserire i fatti che vi stanno dietro, troviamo che questi fatti non ci sono. Così, quanto sembrava dapprima una similitudine, appare come un puro nonsenso (LE trad. it., p. 15).

Per spiegare non possiamo far altro che ripetere; in ciò, di nuovo, l'elemento tautologico si dà a vedere come forma in sé compiuta, musicalmente riuscita, non ulteriormente significativa ma valida – apprezzabile – per se stessa. Ecco l'intransitività (o meglio la circolarità) della spiegazione, di cui è ben consapevole il musicista al quale si chieda di illustrare il significato di un brano: l'unica

risposta possibile, come suggerisce il compositore Luciano Berio, è tornare allo strumento e ripetere l'esecuzione[32].

## 2.5 Il vuoto e lo sfondo

Nella proposizione 6.45 Wittgenstein descrive l'esperienza paradossale del mistico come una visione del mondo *sub specie aeterni*, vale a dire come un tutto limitato. Tale visione suppone una totale separazione dal mondo, uno spostamento dell'osservatore fino a un punto di vista esterno alla totalità. Una variante dell'espressione *sub specie aeterni* appare in un'annotazione dei *Quaderni 1914-16*:

> 7.10.16
> 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 per sfondo hanno il mondo intero […]. La cosa vista *sub specie aeternitatis* è la cosa vista con tutto lo spazio logico.

La connessione tra arte ed etica si trova nella comune visione *sub specie aeternitatis*, applicata nel primo caso all'oggetto, nel secondo caso alla vita. Tale visione estrae l'oggetto dal suo normale posto nello spazio logico separandolo e mostrandolo *accanto* a esso: in tale esperienza è dunque lo stesso spazio logico, visto come un tutto, a offrirsi allo sguardo. Sulla base di tale visione si possono comprendere dunque le proposizioni del *Tractatus* che accomunano logica, etica ed estetica: la logica è prima d'ogni esperienza, «prima del Come, non del Che» (TLP 5.52); allo stesso modo «l'etica è trascendentale» ed «etica ed estetica sono uno» (6.421). La visione *sub specie aeterni* è dunque la modalità propria che

[32] Sul carattere tautologico della semantica musicale e sulla vacuità delle spiegazioni relative al significato della musica si veda BERIO 1981.

accomuna i tre trascendentali individuati da Wittgenstein: logica, etica ed estetica. Essi non trovano spazio nel mondo e nel linguaggio ma ne istituiscono il fuori tracciandone il limite *interno*.

Avendo rifiutato la lettura "estatica" di Hadot, il quale consegna la triade logica-etica-estetica al campo dell'*Unsinn*, proponendo di fatto una variante neoplatonica dell'interpretazione ineffabilista, ci si è interrogati sulla posizione di questo *fuori*, dal quale secondo Wittgenstein è possibile vedere il mondo *sub specie aeterni*. Come si è visto, il limite si distingue dal fuori per la sua ubicazione specifica; d'altra parte, il passo dei *Quaderni 1914-16* sembra suggerire che la visione *sub specie aeternitatis* sia possibile solo come visione esterna. Si tenga presente, tuttavia, che nell'annotazione citata ciò che è visto *sub specie aeternitatis* è in un caso la vita, nell'altro l'oggetto. Per vedere quest'ultimo sotto l'aspetto dell'eternità bisogna operare un taglio rispetto al mondo e dunque procedere a una contemplazione dal di fuori; ma nel caso del mondo questo esterno non vi è, non potendo considerarsi il mondo come un oggetto tra gli altri. La visione *sub specie aeterni* non sarà dunque necessariamente una visione dall'esterno, come nel caso della visione estetica; suo carattere necessario sarà invece la contemplazione liminare, intesa come paradossale coincidenza con la visione comune (tautologica). Tra la visione dell'oggetto estetico e la contemplazione dell'esistenza del mondo si dovrà dunque instaurare un parallelismo non basato su una presunta possibilità di accesso a un altrove metafisico ma sul carattere tautologico di ciò che viene contemplato.

Si prenda a tal proposito l'esempio wittgensteiniano del poema di Uhland intitolato *Graf Eberhards Weissdorn* [ *Il biancospino del conte Eberardo*]. Riportiamo il commento del filosofo: «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» (ENGELMANN 1967, trad. it, pp. 55-56). Un'analisi tecnica della poesia[33] non riuscirà a individuare alcuna proposizione metafisica, nessun *Unsinn* che faccia cenno a un contenuto ineffabile: sono le

[33] Si veda a tal proposito l'analisi del testo della poesia proposta da GOYET 2011, pp. 188-89.

nostre parole ordinarie a presentare il punto cieco, l'irrappresentabile negatività che fa da sfondo alle nostre immagini. Non bisogna dunque intendere la riflessione di Wittgenstein sull'ineffabile come un'apologia dei tentativi, più o meno impacciati, di andare oltre i limiti del linguaggio; al contrario, la visione *sub specie aeternitatis* finisce per coincidere con la più rigorosa esaltazione di ciò che è «mondano» (CACCIARI 1974, p. 95).

Il carattere puramente negativo della concezione wittgensteiniana dell'ineffabile emerge in un'annotazione del 1930 relativa all'opera d'arte: «Si vuole 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*» (VB, trad. it., p. 22). La paglia di cui parla Wittgenstein è l'insieme delle *spiegazioni*, delle *interpretazioni* con cui cerchiamo di spiegare il contenuto dell'opera; esse, invece di avvicinarci a un'inattingibile essenza, fungono da riempitivo esorcizzando il *vuoto*, la discontinuità che l'opera mette sotto gli occhi. Come si legge in un'altra annotazione dello stesso anno,

> 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 sembra però che, oltre al 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 (*Ivi*, p. 24).

L'opera d'arte non è altro che una porzione ordinaria di materia; in essa non si trova nulla di particolarmente prezioso o esoterico: semplicemente è un oggetto del mondo a cui viene riservata una particolare modalità di fruizione, la visione *sub specie aeterni*, una visione dall'alto che non riesce a penetrare in alcun al di là metafisico ma, al contrario, "lascia il mondo com'è", ne ribadisce tautologicamente l'esistenza.

Se «il *Tractatus* allaccia logica, estetica e etica in una visione "sub specie aeternitatis"» (GARGANI 2003a, p. 106), la *Conferenza sull'etica*, accompagnata

dalla lettura di alcuni passi dei *Quaderni*, procede a un approfondimento e a una spiegazione di questa caratteristica *modalità* del vedere; come scrive E. Halais, «L'étonnement liè à l'existence du monde est l'expérience de le voir comme un miracle» (HALAIS 2008, p. 115). La visione *sub specie aeterni* corrisponde dunque a un *vedere come*: in questa espressione riconosciamo con facilità un'anticipazione dei temi fisiognomici legati al problema dell'espressività di cui si occuperà Wittgenstein negli anni della maturità[34]. Pur senza addentrarci anzitempo in una trattazione specifica, possiamo notare che *vedere il mondo come un miracolo* vuol dire contemplare l'ordinario non cercando contenuti al di là di esso ma scoprendo *in* esso, all'interno del suo essere tautologico, aspetti immanenti eppure inediti.

Nella riflessione wittgensteiniana l'ineffabile non rappresenta dunque il riferimento misterioso a un'incognita *x*, non coincide con un contenuto positivo ma sfortunatamente inaccessibile; esso è irrappresentabile in quanto totalmente eterogeneo rispetto agli oggetti cui fa da *sfondo*: «L'indicibile (ciò che mi appare pieno di mistero e che non sono in grado di esprimere) costituisce forse lo sfondo sul quale ciò che ho potuto esprimere acquista significato» (VB, trad. it., p. 43). È dunque al rapporto tra sfondo e primo piano che fa cenno la nozione di ineffabile, espressione del dilemma riguardante condizione e condizionato.

Se da una parte bisogna tener presente «l'origine esthétique des problématique philosophiques chez Wittgenstein» (POUIVET 2011, p. 9) e considerare l'utilizzo dello sfondo culturale rappresentato dall'arte per ispezionare quello che si mostra come lo sfondo logico delle nostre proposizioni, dall'altra sarà necessario iniziare a segnalare il punto di arrivo della riflessione su tale sfondo e sulla nostra attitudine a lasciare che esso *mostri sé*. Scrive a tal proposito Badiou:

> Si l'acte antiphilosophique de Wittgenstein peut légitimement être déclaré archi-esthétique, c'est que ce "laisser-être" est dans la forme non-propositionnelle de la monstration pure, de la *clarté*, et qu'une telle clarté ne vient à l'indicible que dans la forme sans pensée d'une œuvre (le paradigme

[34] Per un'analisi del *vedere come* e del concetto di visione aspettuale, cfr. cap. 6.

> d'une telle donation étant certainement, pour Wittgenstein, la musique) (BADIOU 2009, p. 21).

Come specifica lo studioso francese, l'atto anti-filosofico, *archi-estetico*, non implica una sostituzione della filosofia con l'arte – sebbene lo stesso Wittgenstein, in un'annotazione datata 1933-34, scrivesse «la filosofia andrebbe scritta soltanto come una *composizione poetica*» (VB, trad. it., p. 56) – ma rivela l'intima natura estetica dello sfondo su cui si stagliano le nostre proposizioni sensate, *scientifiche*. Quando ciò che fa da sfondo al nostro agire ordinario viene in primo piano – *si mostra* – attraverso specifiche formulazioni tautologiche, ci troviamo in presenza di fenomeni che richiedono un particolare tipo di contemplazione estetica; in essa non dobbiamo cercare spiegazioni ulteriori ma siamo invitati, al contrario, ad arrestarci.

Come scrive Paolo Virno, «per Wittgenstein lo sfondo acquista il massimo risalto soltanto in due occasioni: nell'etica e nei motti di spirito lapalissiani» (VIRNO 2005, p. 87). Così come nella meraviglia per l'esistenza del mondo la condizione tautologica soggiacente a ogni proposizione sensata viene innalzata ad oggetto specifico di una proposizione, allo stesso modo nei motti di spirito ciò che è sullo sfondo balza in primo piano. Leggiamo nelle *Ricerche filosofiche*:

> È pur certo che, se nessuno potesse dubitarne, l'informazione "Questo è un albero" potrebbe essere una specie di motto di spirito, e, come tale, avrebbe senso. Una battuta di questo genere è stata fatta, una volta, da Renan (PU, § 463).

Virno nota che «i motti […] imbandiscono l'ovvio come fosse una primizia» (VIRNO 2005, p. 87), ovvero mostrano tautologicamente lo sfondo delle nostre credenze consegnandoci formulazioni in cui le regole del gioco, solitamente irrigidite, tornano allo stato fluido presentandosi come se fossero proposizioni empiriche. Notiamo inoltre che nel numero dei motti di spirito lapalissiani potrebbe figurare anche la proposizione 1 del *Tractatus*, «Il mondo è tutto ciò che

accade»: essa è infatti più vicina a una verità tautologica che a un mero nonsenso metafisico[35], al contrario di quanto sostengono gli autori del *New Wittgenstein*. Ricordiamo che per Conant e Diamond, convinti assertori dell'insensatezza delle affermazioni contenute nel *Tractatus*, sono sottratte al nonsenso solamente la *Prefazione* e la penultima proposizione (6.54), indicate come "cornice" significativa dell'opera (e dunque appartenenti alla sfera delle *sinnvollen Sätze*). Già si è detto dell'arbitrarietà di tale scelta; sulla scorta della distinzione tra *Sinnlos* e *Unsinn* è possibile ora vedere che tale lettura non è solamente arbitraria ma anche fuorviante. Se si analizza la proposizione 7 del *Tractatus*, per esempio, si può vedere con facilità che la formulazione «Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere» può essere tradotta come una tautologia: «Di ciò di cui non si può parlare, non si può parlare». Scrive L. Tarca:

> Ciò non dice che c'è qualcosa che non può essere detto, ma dice che la visione assoluta della realtà […] non si presenta come contenuto problematico di un dire. Pensata come tautologia la conclusione del *Tractatus* (cioè l'espressione del suo senso complessivo) evidenzia meglio il fatto che il silenzio mistico non è qualcosa che possa essere infranto […] (TARCA1986, pp. 78-79).

Contro la lettura austera, il riconoscimento del carattere tautologico della proposizione conclusiva consegna l'intero *Tractatus* non al regno dell'*Unsinn* o del *Sinnvoll* ma al campo logico ed estetico del *Sinnlos*[36]. Tale lettura permette di

---

[35] Sul carattere tautologico delle proposizioni del *Tractatus* si basa BLACK 1964; tale lettura viene sottoposta a critica da HACKER 2000. L'interpretazione che fa delle proposizioni ovvie altrettante tautologie pare condivisa anche da McGuinness: «La forma letteraria [del *Tractatus*] e il contrasto in cui essa si trova con il contenuto ci dicono che le cose, a un tempo, sono e non sono così semplici come sembrano n questa presentazione. Ma con queste proposizioni sulla forma del mondo, paradossalmente qualificate come ovvie, Wittgenstein ci dice anche che nella sua ontologia […] c'è qualcosa di strano» (McGUINNESS 1988, trad. it. p. 448). Il carattere ovvio delle proposizioni del *Tractatus* consentirebbe di leggere il testo come una collezione di tautologie; al carattere tautologico delle proposizioni sarebbe collegato il valore letterario dell'opera: «Ebbene, un aspetto del suo carattere letterario è che esso, al pari di una poesia, non è il veicolo indifferente di qualcosa che potrebbe venire espresso in altri modi, ma mostra e comunica qualcosa di unico con la sua stessa forma espressiva» (*Ivi*, p. 449).

[36] Ciò non significa che tutte le proposizioni del *Tractatus* siano tautologie: alcune sono proposizioni sensate, altre genuini nonsensi, altre ancora sono difficilmente identificabili. In

specificare inoltre la critica contro l'interpretazione ineffabilista: il carattere tautologico delle proposizioni del *Tractatus* (o almeno di alcune di esse) non può essere confuso con un nonsenso sostanziale che farebbe cenno a contenuti metafisici ma si *attesta* come tentativo lapalissiano – e per questo mistico – di «realizzare la perfezione *attuale* del linguaggio» (*Ibidem*), di dire il dicibile esponendo, *mostrando*, il fatto del linguaggio. L'unico testo pubblicato da Wittgenstein – l'unica *forma compiuta* della sua produzione – lungi dall'essere un esercizio di ironia kierkegaardiana o una terapia filosofica sprovvista di qualunque contenuto definito[37], potrebbe invece essere letto come un'opera dalla complessa articolazione estetica, in quanto «da un lato presenta tormentose difficoltà esegetiche, dall'altro sembra trasmettere asserzioni quasi come ovvietà o banali tautologie» (GARGANI 2003a, p. 37).

Tornando alla visione *sub specie aeterni*, possiamo dunque provare a comprendere il tautologico riconoscimento dell'esistenza del mondo e la sua

---

alcune proposizioni, per esempio, vengono attribuite proprietà formali a specifici oggetti (il che condanna le suddette proposizioni al nonsenso); d'altra parte, quando diciamo che "A è un oggetto" affermiamo qualcosa di cui non possiamo immaginare il contrario. La mancanza di bipolarità (che in questo caso significa necessità) è una caratteristica tipica della tautologia. Dunque, pur non potendo ridurre l'intero *Tractatus* a una collezione di tautologie, possiamo ammettere che la finalità di Wittgenstein fosse quella di raggiungere un punto di vista logico corretto da cui osservare il rapporto tra mondo e linguaggio. Tale punto di vista coincide con la visione *sub specie aeterni*, una visione per così dire tautologica relativa ai limiti del linguaggio. L'errore di Wittgenstein, al limite, è di provare a dire ciò che si può soltanto mostrare – fermo restando l'intento dell'autore di *mostrare* qualcosa. Si veda a tal proposito HACKER 2000.

[37] Sull'ironia dell'impresa wittgensteiniana e sul rapporto con Kierkegaard, cfr. CONANT 1992; sulle finalità terapeutiche del percorso proposto nel *Tractatus*, cfr. DIAMOND 1991. È curioso notare come interpreti "austeri" e "standard" convergano talvolta su letture analoghe. A proposito della presunta ironia che caratterizzerebbe il *Tractatus*, si legga per esempio l'interpretazione di McGuinness: «Il fatto che in realtà il libro sia scritto e strutturato come un manuale rappresenta un ulteriore e assolutamente tipico motivo di ironia. La numerazione delle proposizioni mima, come abbiamo visto nel discutere gli ultimi stadi della gestazione del libro, l'asseto logico dei Principia Mathematica (e in generale quello di qualsiasi trattato che adotti un'impostazione matematica o euclidea. Ma il principio effettivamente seguito nella strutturazione del libro non è affatto chiaro» (McGUINNESS 1988, trad. it. p. 448). L'ironia del *Tractatus* deriverebbe dalla caricaturale imitazione dell'ordine tipico dei manuali di logica; ma essendo la numerazione dell'opera quasi del tutto incomprensibile, l'ostentato rigore del testo andrebbe letto come un'operazione antifrastica. Contro questa tesi, segnaliamo i recenti studi di L. Bazzocchi (in particolare BAZZOCCHI 2010), in cui la numerazione del *Tractatus* viene spiegata e ricondotta alla struttura "arborea" del dettato wittgensteiniano. Chiarito il valore della numerazione (e riletto il testo nell'ordine pensato dall'autore), la tesi di McGuinness perde un importante punto d'appoggio. Si può pertanto concludere che le proposizioni del *Tractatus*, sebbene ovvie (o addirittura tautologiche), non sono affatto ironiche; esse, infatti, hanno la serissima finalità di *mostrare* riflessivamente il rapporto tra linguaggio e mondo.

composizione fattuale come un motto di spirito, senza condannare tale espressione all'insignificanza della metafisica; in ciò saremo fedeli all'intuizione di Wittgenstein, secondo cui l'etica coincide con un disperato tentativo di avventarsi contro i limiti del linguaggio, «ma la tendenza, l'urto, indica qualcosa» (WAISMANN 1967, trad. it., p. 56). Nel tentativo di avventarsi contro i limiti del linguaggio si finisce per fare un'esperienza paradossale, precaria ma allo stesso tempo necessaria, sempre da ripetere: spingendosi contro i limiti dell'esperienza si fa esperienza del limite. Non appena raggiunta, la posizione liminare non consente che un assestamento momentaneo, obbligando nuovamente a uno sconfinamento e a una ricaduta che innesca nuovamente il percorso[38].

## 2.6 La motivazione estetica

Nel 1938 Wittgenstein tenne delle lezioni di estetica a Cambridge; leggiamo dagli appunti dei suoi studenti:

> Potresti dire "Una spiegazione estetica non è una spiegazione causale". Cfr. Freud, *Il motto di spirito e* l'inconscio. Freud ha scritto sui motti di spirito. Potresti definire causale la spiegazione data da Freud. " Se non è causale, come fai a sapere che è corretta?". Tu dici "Sì, è giusto", Freud trasforma il motto di spirito in una forma diversa, riconosciuta da noi come un'espressione della catena di idee che ci ha condotto da un capo all'altro di una battuta umoristica. Un modo del tutto nuovo di esprimere una spiegazione corretta, non in accordo con l'esperienza, ma accettata […] Ecco in che cosa consiste soprattutto la spiegazione (LC, trad. it., pp. 78-79).

[38] Scopo del *Tractatus* non sarebbe di giungere, una volta "gettata la scala", alla contemplazione di verità ineffabili (come pretendono le letture standard) né di operare scientemente un'auto-decostruzione delle tesi filosofiche (come vorrebbero gli interpreti austeri); in modo del tutto diverso, Wittgenstein si propone di guadagnare, almeno momentaneamente, un punto di vista tautologico sulla totalità, sul rapporto tra linguaggio e mondo. Ciò non significa che il tentativo sia riuscito: come dice bene P. M. S. Hacker, il *Tractatus* è un orologio fatto per funzionare, anche se di fatto non funziona (cfr. HACKER 2000).

Il motto di spirito pone un interrogativo riguardante l'effetto specifico di una formulazione che, in deroga alle comuni regole accettate dai parlanti, produce effetti di senso inediti. La spiegazione di un motto di spirito porta in primo piano la distinzione tra causa e motivo, indicando in quest'ultimo il proprio della valutazione estetica: «Il genere di spiegazione cercato quando si è perplessi di fronte a un'impressione estetica, non è quello causale, non è una spiegazione confortata dall'esperienza o dalla statistica su come reagisce la gente» (*Ivi*, p. 83). La differenza tra causa e motivo (o ragione) era stata precedentemente individuata da Wittgenstein nelle *Lezioni del 1932-1935*:

> La sua [di Freud] spiegazione fa ciò che fa l'estetica: mette insieme due fattori. Un'altra questione che Freud tratta psicologicamente, ma il cui studio ha il carattere di uno studio estetico, è quello della natura dei motti di spirito. La domanda: "Qual è la natura di un motto di spirito" è analoga alla domanda: "Qual è la natura di un poema lirico?". […] Io vedo qui una confusione tra una causa e una ragione (LC 1932-35, trad. it., pp. 39-40).

L'analogia tra psicoanalisi e ricerca estetica[39] risiede nella comune esposizione di motivi e non di cause verificabili sperimentalmente; la motivazione non cerca nessun ulteriore fenomeno dietro a ciò che deve spiegare ma poggia sull'esposizione di un'analogia: «Come in estetica, le cose sono poste l'una accanto all'altra in modo da esibire certe caratteristiche» (*Ibidem*). La ricerca di una ragione coinvolge poi come parte essenziale l'accordo dell'interessato con essa, risolvendosi in una forma specifica di *persuasione*; come scrive J. Bouveresse,

> Di una causa si può dire, se si vuole, che non la si può conoscere, ma soltanto congetturare; al contrario, è nella natura di una ragione la proprietà di poter essere riconosciuta e congetturata […] soltanto in forma provvisoria

[39] Sui rapporti di Wittgenstein con la teoria freudiana e sulle analogie tra psicoanalisi ed estetica, si vedano MANCIA 2005 e SOULEZ 2012b.

> e nella prospettiva di un riconoscimento possibile […] da parte dell'interessato (BOUVERESSE 1991, trad. it., p. 117).

La motivazione costituisce una donazione di senso intimamente legata all'assenso di chi da essa è coinvolto; se la causa è oggetto di una conoscenza obiettiva, la motivazione è sempre oggetto di un riconoscimento soggettivo, al limite di una confessione personale. Freud, nella lettura datane da Wittgenstein, cerca di estendere in maniera indebita la spiegazione causale a ciò che è invece retto da una ermeneutica della motivazione. Nota Bouveresse:

> Ma solo la confusione tra ragioni e cause e il fatto che le ragioni siano state a lungo ignorate permettono di affermare che il procedimento della conoscenza obiettiva ha potuto estendersi all'universo delle ragioni. Waismann osserva che senza dubbio non è a caso che si parla tanto di un motivo pittorico (o musicale) quanto del motivo di un'azione umana (*Ivi*, p. 131).

La motivazione consiste nel situare un fenomeno nel suo specifico contesto, nella rete di relazioni che lo strutturano, affiancandolo – secondo un procedimento estetico-analogico – ad altri fenomeni che con esso intrattengono rapporti di similarità. Motivare è dunque cosa radicalmente differente dal rintracciare la causa: lungi dal risalire oltre il fenomeno, la spiegazione estetica moltiplica gli elementi per giustapposizione, portando sotto gli occhi configurazioni significative nate dall'intreccio di formulazioni analoghe.

Pertanto la motivazione è immanente: cercare la ragione di un motto di spirito, come della riuscita di un passaggio musicale, vuol dire essere capaci di integrare diversi elementi in una considerazione che non perda di vista l'oggetto ma che anzi riesca ad arrestarsi davanti alla sua specificità. Come in altri casi, il problema non è risalire oltre e al di là, ma fermarsi. L'interruzione in questo caso necessita di un assenso, frutto di persuasione: «Fornire una ragione talvolta significa "In realtà ho proceduto così" […]. "Perché l'hai fatto?". Risposta "Mi sono detto che…". In molti casi il motivo è solo ciò che rispondiamo alla domanda» (LC, trad. it., p. 84-85). La motivazione è al contempo inflazionistica (in quanto

coinvolta in una moltiplicazione paratattica di esempi e analogie) e tautologica, non potendo rispondere altro che "ho proceduto così". Accettare o meno una motivazione vuol dire in effetti esserne persuasi, soddisfatti: «È come se tu avessi bisogno di un qualche criterio, ossia di quel clic, per sapere che è occorsa la cosa giusta. […] Potresti definire "suono giusto" la tua soddisfazione» (*Ivi*, p. 80). La motivazione è valida se "suona", se da un punto di vista estetico pare appropriata ovvero coincidente con se stessa, felicemente riuscita come un tema musicale.

La struttura tautologica dell'esperienza etica, caratterizzata dalla modalità di visione *sub specie aeterni*, ci consegna dunque l'esistenza del mondo come un lapalissiano motto di spirito, la cui motivazione – intesa anche e soprattutto in senso musicale – mette capo a una soddisfazione che non chiede nessun contenuto ulteriore, nessun riempimento di "paglia" al vuoto che la modalità estetica, innescata dal *vedere come*, dischiude allo sguardo. Visto *sub specie aeterni*, il mondo appare come una forma perfetta, «conclusa e compiuta in sé»; non a caso nella *Conferenza sull'etica* Wittgenstein evoca l'espressione religiosa secondo cui Dio ha creato il mondo: questo infatti si dà a vedere come l'opera di un artista, come la riuscita di un'azione creativa. Nell'esperienza etica il mondo appare dunque come un tema musicale, tautologico, sì, ma sorprendente ed espressivo. Nella seconda parte del nostro lavoro vedremo come sia possibile pensare una siffatta *immanenza* dell'espressione o, come si è soliti dire nell'estetica analitica, un'*espressività intransitiva*.

# CAPITOLO 3

# Figuratività e ineffabile: due possibili percorsi estetici

Nei primi due capitoli abbiamo affrontato alcuni nodi problematici del *Tractatus* e della *Conferenza sull'etica*, proponendo una ricostruzione della riflessione wittgensteiniana intorno ai temi della tautologia e della visione *sub specie aeterni*. La direzione indicata da Wittgenstein in entrambi i casi va dalla musica al linguaggio, o più precisamente dalla musica alla logica: l'indagine filosofica, infatti, ha di mira non la natura dell'arte ma l'esplicazione della compiutezza formale della tautologia e della posizione liminare caratteristica della contemplazione del mondo come totalità limitata. Bisogna dunque ribadire che, nonostante l'interesse di Wittgenstein per la musica, la sua opera non si impegna mai in una precisa e coerente indagine teorica sulla natura dell'arte ma, più semplicemente, risale allo sfondo culturale costituito dalla musica per spiegare fenomeni logico-linguistici, vero centro della riflessione filosofica.

D'altra parte le annotazioni sulla musica disseminate da Wittgenstein costituiscono per il lettore la testimonianza di un rapporto e di un interesse profondo, nutrito lungo l'intero arco dell'attività filosofica, e permettono di individuare alcune posizioni teoriche originali, soprattutto se inserite nel panorama del dibattito contemporaneo intorno al significato musicale. Per far risaltare la singolarità della concezione wittgensteiniana, procederemo dunque a un confronto con due rappresentanti dell'estetica musicale contemporanea, due figure di primo piano riconducibili rispettivamente alla tradizione analitica e alla

tradizione continentale: si inizierà esponendo il pensiero di Susanne K. Langer, passando poi alla riflessione di Vladimir Jankélévitch. La scelta degli autori non è casuale ma si basa su una diretta filiazione (nel caso di Langer) o su una contiguità con il pensiero wittgensteiniano (nel caso di Jankélévitch): se, infatti, la filosofa americana espone il proprio progetto richiamandosi espressamente alle teorie contenute nel *Tractatus*, il tema dell'ineffabile approfondito dal filosofo francese presenta delle consonanze oggettive con le riflessioni sul mistico di Wittgenstein[40]. Tuttavia, come vedremo, sia la filiazione che la consonanza oggettiva verranno vagliate per individuare i tratti comuni e le specificità delle diverse prospettive.

### 3.1 La teoria isomorfica di S. K. Langer

Il progetto di S. K. Langer, iniziato con *Philosophy in a New Key* (1942) e proseguito con *Feeling and Form* (1953), ha come obiettivo l'allargamento del campo d'azione dell'indagine relativa all'espressione simbolica, posto al centro del dibattito dallo sviluppo della logica e dell'epistemologia. Come riconosce l'autrice, «la teoria logica sulla quale tutto questo studio dei simboli è basato, è essenzialmente quella proposta da Wittgenstein, nel suo *Tractatus logico-philosophicus*» (LANGER 1942, trad. it. p. 113). La teoria cui si fa riferimento è evidentemente la teoria raffigurativa del linguaggio, sintetizzata dalla proposizione 2.1 «Noi ci facciamo immagini dei fatti», immagini che condividono con i relativi fatti una specifica *forma logica*. Ma, andando oltre la concezione di Wittgenstein, Langer ritiene che «anche ciò che esula dal linguaggio nel senso tecnico definito in logica può avere "il carattere dell'espressività simbolica"» (MARTINELLI 2012, p. 175). L'indagine di Langer intende dunque sottrarre all'ambito dell'ineffabile e dell'inarticolato tutto ciò che, come il rito, il mito e l'arte, presenta un'articolazione simbolica della vita interiore, pur non essendo a rigore identificabile come linguaggio discorsivo. La questione si concentra su ciò

[40] Per un tentativo di confronto tra Wittgenstein e Jankélévitch, cfr. NIRO 2008, p. 47.

che Wittgenstein, Russell e Carnap indicano come «strutture pseudo-simboliche che non hanno reale significanza ma sono liberamente usate come se significassero qualcosa» (LANGER 1942, trad. it. p. 118). Se i logici, e Carnap in particolare, negano a tali costrutti alcun valore simbolico facendone semplici *sintomi* della vita interiore, di per sé impensabile in quanto esterna al campo di validità del simbolismo, Langer propone al contrario un'estensione del concetto di simbolo e una sua particolare modulazione: accanto al simbolo linguistico-discorsivo, infatti, esisterebbe una particolare tipologia di «simbolo presentazionale» (*Ivi*, p. 134), che si applicherebbe a tutto ciò che dalla logica wittgensteiniana viene derubricato alla categoria dell'indicibile, del mistico. Come scrive Langer, «oltre i limiti del linguaggio discorsivo vi è una possibilità di semantica genuina» (*Ivi*, p. 122). Bisognerà dunque rintracciare un'articolazione simbolica laddove la logica non vede altro che l'ineffabilità del nonsenso; tale articolazione non sarà caratterizzata dalla *generalità* del simbolo discorsivo ma dalla diretta *presentazione* di un oggetto individuale, in qualche modo significativo.

Tratteggiando il progetto di una semantica non linguistica del simbolo presentazionale, Langer dedica molta attenzione alla musica, intesa come sistema simbolico «peculiarmente adatto alla spiegazione delle cose "ineffabili", benché esso manchi della virtù cardinale del linguaggio, che è la denotazione» (*Ivi*, p. 138). Il capitolo dedicato al significato della musica esprime una tesi netta: la forma musicale ha una sua semantica, esprime un contenuto emozionale nello stesso modo in cui il linguaggio esprime il suo contenuto concettuale – *simbolicamente*. In sostanza la musica è *espressione logica* dei sentimenti: « […] la musica non è autoespressione ma *formulazione e rappresentazione* di emozioni […], un "ritratto logico" della vita senziente e responsiva […]» (*Ivi*, p. 286). La musica articola simbolicamente le emozioni umane in un modo precluso al linguaggio; ciò è possibile poiché la forma musicale esibisce la stessa *forma logica* dell'oggetto – dell'emozione – che rappresenta. La comunanza di forma logica tra brano ed emozione è un evidente richiamo alla teoria raffigurativa di Wittgenstein: come la proposizione è immagine di un fatto in virtù di una forma

logica comune, così, fuori dal campo del dicibile, le emozioni non si presentano confuse e inarticolate ma sono strutturate secondo una forma logica che è possibile rintracciare nell'articolazione musicale, simbolo presentazionale del vissuto emotivo. Tale simbolo non presenta, ovviamente, una corrispondenza punto per punto tra elemento dell'emozione ed elemento musicale – un vocabolario musicale è impossibile – ma esso riesce a presentare *globalmente*, in maniera *indivisibile*, il proprio contenuto, articolando «forme che il linguaggio verbale non è in grado di esprimere» (*Ivi*, p. 298). La musica non esprime un sentimento particolare ma presenta in generale la morfologia del sentimento, offrendo un'immagine logica del suo decorso. Essendo priva di una denotazione assegnata stabilmente, la musica può offrire liberamente significati di volta in volta cangianti: per questo motivo si può dire che essa è «un simbolo inconsumato. La sua vita è l'articolazione, ma non l'asserzione; l'espressività, non l'espressione» (*Ibidem*).

Il contributo di Langer ha il merito di aver aperto la strada a un interessante dibattito, interno all'estetica analitica, sul rapporto tra musica ed emozioni; le tesi presentate sono infatti diventate un punto di riferimento imprescindibile e hanno trovato approfondimento nei lavori di P. Kivy, D. Matravers, J. Levinson, R. Scruton, autori che incontreremo lungo il nostro percorso nei capitoli successivi[41]. Non è possibile in questa sede proporre un'analisi più accurata della riflessione di Langer, peraltro oggetto di lavori specificamente dedicati[42], né seguire più dettagliatamente il dibattito analitico che trae origine dalla proposta teorica relativa alla musica come simbolo isomorfico delle emozioni[43]. Allo stesso modo non possiamo pretendere di prendere parte al dibattito, entrando nel merito e proponendo una critica della teoria di Langer: anche in questo campo non aggiungeremmo nulla ai più recenti contributi[44]. Ciò che qui interessa è

[41] Per un confronto tra la riflessione di Wittgenstein e l'estetica musicale di matrice analitica, cfr. cap. 6.
[42] Per un'analisi dettagliata della teoria di S. K. Langer, cfr. PIANA 1986; DEMARTIS 2004.
[43] Una mappatura del dibattito analitico sulla teoria isomorfica del significato musicale viene presentata in LENTINI 2011.
[44] Sulle argomentazioni contro la teoria isomorfica di S. K. Langer, cfr. PIANA 1991; ARBO 2013, pp. 102-17.

confrontare la teoria di Langer, ampiamente debitrice nei confronti della teoria raffigurativa wittgensteiniana, con la sua fonte dichiarata: il *Tractatus logico-philosophicus*. Tale confronto permetterà non solo di contestualizzare in maniera appropriata la proposta teorica della filosofa americana ma metterà in luce anche le vistose divergenze tra una teoria considerata abitualmente di derivazione wittgensteiniana[45] e quella che, nei capitoli precedenti, abbiamo individuato come una lettura corretta della riflessione del filosofo austriaco relativamente ai temi dell'ineffabile e dell'estetica come visione *sub specie aeterni*. Riportare la teoria di Langer alla sua fonte – il *Tractatus* – vorrà dire dunque valutare il reale rapporto tra Wittgenstein e una teoria estetica abitualmente accostata al suo pensiero e, al contempo, vedere per contrasto l'originalità della posizione che attribuisce alla musica un carattere *tautologico*.

### 3.2 Un'alternativa pseudo-wittgensteiniana a Wittgenstein

Come si è detto, il programma di Langer è dichiaratamente un tentativo di estendere la teoria logico-linguistica del *Tractatus* oltre il dominio assegnato da questo all'espressione sensata dei pensieri. Nel panorama dell'estetica musicale non ci dovrebbe essere dunque alcuna teoria più "wittgensteiniana" di quella di Langer: l'applicazione della teoria raffigurativa al campo della vita emotiva rappresenterebbe infatti una prosecuzione critica del lavoro del filosofo austriaco. Tuttavia, pur basandosi su un assunto mutuato dal *Tractatus*, l'ampliamento operato da Langer va oltre ciò che è consentito dalla stessa teoria raffigurativa e perciò si dimostra in ultima analisi un totale capovolgimento del pensiero wittgensteiniano. Vediamo nel dettaglio le analogie e le differenze.

Definendo la musica come espressione logica della vita emotiva e facendone un simbolo del sentimento, Langer sfrutta l'idea centrale della teoria raffigurativa: una proposizione è immagine di un fatto in quanto ne condivide la forma logica;

[45] Il rapporto storicamente documentato tra la teoria isomorfica di S. K. Langer e la teoria raffigurativa del *Tractatus logico-philosophicus* è stata recentemente interpretata come una coerente filiazione da MARTINELLI 2013, pp. 171-78.

allo stesso modo la musica esibisce, *mostra*, la forma logica del decorso di un vissuto emotivo. La dicotomia tra *dire* e *mostrare* viene usata qui in maniera del tutto autonoma rispetto a quanto proposto da Wittgenstein: consapevole di ciò, Langer esprime il suo proposito di andare al di là di quanto stabilito da Wittgenstein, Russell e Carnap applicando il concetto di forma logica a ciò che abitualmente viene ritenuto al di là della possibilità di espressione. L'autrice, in sostanza, ritiene che tutto ciò che può essere detto, può essere detto chiaramente; il resto può essere *mostrato* articolando una particolare forma simbolica, quale quella presentazionale. Si noterà che in questa proposta il mostrare non è, come nel *Tractatus*, un registro collegato e insieme inversamente proporzionale al dire ma costituisce, in realtà, un suo duplicato non verbale e ugualmente positivo: così come alcune cose possono essere dette, altre – più "artistiche" o "spirituali" – possono essere mostrate. Tale ostensione avviene però attraverso *forme simboliche* analoghe, almeno in parte, a quelle proposizionali; al contrario, nel *Tractatus*, ciò che può essere veicolato attraverso un'immagine logica ricade proprio a motivo della sua articolazione nel campo del pensabile, ovvero del dicibile. Il mostrare diventa nel pensiero di Langer un dire a gesti, o un dire – piuttosto vago – attraverso le forme sonore.

Se la teoria del simbolo inconsumato dovesse essere discussa nell'ambito del recente dibattito innescato dagli autori del *New Wittgenstein*, Langer verrebbe semplicemente inserita nel numero dei lettori irresoluti o "ineffabilisti": laddove Wittgenstein raccomanda il silenzio per ciò di cui non è possibile parlare, la filosofa americana propone di provare a fischiettare, sicura che la musica possa arrivare là dove il linguaggio non arriva. Ma così facendo si ammette la musica nel campo del senso, vale a dire nel campo di ciò che può essere pensato (e dunque detto); se «*veramente* vi è dell'ineffabile» (TLP 6.522), del mistico, esso non sarà semplicemente un "contenuto segreto", fuori dalla portata del linguaggio, ma – come si è cercato di mostrare nei precedenti capitoli – l'orizzonte di una visione *sub specie aeterni*, tautologica e trascendentale.

L'applicazione della teoria raffigurativa (o di un suo derivato) a un dominio dichiaratamente escluso dal *Tractatus* rivela una prima, sostanziale divergenza tra

la riflessione di Langer e quella di Wittgenstein. Possiamo inoltre notare che le osservazioni sulla musica del filosofo austriaco non puntano mai a un'applicazione *sui generis* della teoria raffigurativa alla musica, come anche sarebbe stato ragionevole aspettarsi. L'unico passo del *Tractatus* in cui il pensiero musicale viene accostato alla comunanza di forma logica è la proposizione 4.014:

> Il disco fonografico, il pensiero musicale, la notazione musicale, le onde sonore, stanno tutti tra loro in quella interna relazione di raffigurazione che sussiste tra linguaggio e mondo. A essi tutti è comune la struttura logica.

Bisogna notare, tuttavia, che il riferimento a una struttura logica condivisa non è proposto in vista di un ancoraggio del pensiero musicale al mondo delle emozioni, o a qualsiasi altro contenuto, bensì per illustrare la *relazione interna* che lega differenti immagini legate da una stessa forma ma implicate in differenti modalità di proiezione.

Ben più rilevante delle analogie è la differenza che si può rinvenire tra il percorso di Langer e quello di Wittgenstein: se la prima sceglie un'applicazione della teoria raffigurativa, il secondo insiste sul carattere *tautologico* del tema musicale. In questa alternativa sta tutta la distanza tra le due considerazioni della musica: mentre per la filosofa americana esiste un potere simbolico dei suoni, per quanto globale e sprovvisto di una denotazione determinata, per Wittgenstein la musica offre il migliore esempio di una forma autoreferenziale, compiuta in se stessa, priva di riferimento a specifici fatti del mondo. Come scrive C. Chauviré, il filosofo invoca per la frase musicale un'autonomia, una forma di autosufficienza:

> La thèse que Wittgenstein veut imposer comme antidote à l'explication causale courante est celle d'une musique "achevée" (*self-conteined*, dirait-on en anglais) qui *n'a pas besoin* d'exprimer quelque chose d'extérieur à elle-même, parce qu'elle est en soi complète (CHAUVIRÉ 1992, p. 270).

La musica non è dunque immagine di nessun fatto esterno ma risalta come forma in sé compiuta e, solo per questo motivo, realmente e rigorosamente

ineffabile. D'altra parte, secondo Langer oltre al simbolo linguistico-discorsivo bisogna ammettere l'esistenza di simboli presentazionali, non linguistici, capaci di simbolizzare ciò che nella vita emotiva si presenta come sempre mutevole. Proprio ciò viene rifiutato da Wittgenstein, il quale è chiaro sulla questione relativa ai limiti del linguaggio: prevedere un accesso positivo – per quanto vago e cangiante – alla rappresentazione dell'ineffabile vuol dire non prendere sul serio la categoria stessa di ineffabile, di mistico. Tutto ciò che può essere rappresentato, infatti, cade in un modo o nell'altro nel campo del rappresentabile, nettamente distinto da ciò che il filosofo austriaco chiama *Unaussprechliches*. In diversi passi Wittgenstein prende posizione contro qualunque tentativo metafisico (o semplicemente emotivista) di esprimere l'inesprimibile, preservando in tal modo il mistico da ogni tentativo, più o meno *kitsch*, di dar voce all'ineffabile. Per questo motivo la riflessione wittgensteiniana sul tema musicale non si presta a un'applicazione illegittima della teoria raffigurativa ma ribadisce il carattere tautologico, *sinnlos*, della musica; essa non rappresenta nulla, non individua nessuno stato di cose possibile – discostandosi in tal modo dal campo del *Sinvoll* – né ricade nell'insignificanza dell'*Unsinn*, ma si attesta sul limite, costituendosi come applicazione estrema del simbolismo. In questo senso, più vicino alla posizione di Wittgenstein appare la riflessione sull'attività artistica proposta da Emilio Garroni:

> Come il metalinguaggio (per esempio nel caso estremo del metalinguaggio logico) non dice nulla, per così dire delle "cose", di ciò di cui parla il linguaggio oggetto, così l'attività artistica è una sorta di metaoperazione che non si propone nessuno dei fini perseguiti dalle operazioni finalizzate (GARRONI 2010, p.177).

Lasciando da parte la questione del metalinguaggio (che abbiamo visto essere una soluzione fortemente avversata da Wittgenstein), possiamo convenire sul fatto che, come la logica è per così dire "disinteressata" a ciò di cui il linguaggio parla, così l'attività artistica, e la musica in particolare, opera su operazioni precedenti in

un regime distaccato dalle finalità ordinarie: nel linguaggio del *Tractatus*, la sua è una visione *sub specie aeterni* delle operazioni finalizzate su cui opera.

Per concludere, l'analisi della riflessione di Langer, esplicitamente ispirata alla teoria logica del *Tractatus*, ci ha portato a una versione ineffabilista della teoria raffigurativa, ovvero a un'estensione indebita della proposta wittgensteiniana al campo della vita emotiva, ritenuta insieme preclusa al linguaggio ma esprimibile attraverso simboli musicali "inconsumati". L'esito della teoria proposta in *Philosophy in a New Key* (e approfondita senza sostanziali ripensamenti in *Feeling and Form*) porta a un capovolgimento delle premesse logiche e formali da cui l'autrice era partita. «Le strutture sonore che noi chiamiamo musica hanno una stretta somiglianza logica con le forme del sentimento umano» e per questo motivo la musica si candida a essere «un corrispondente sonoro della vita emotiva» (LANGER 1953, trad. it., p. 43); d'altra parte la forma musicale è un simbolo privo di denotazione stabile e perciò presenta la morfologia del sentimento in maniera globale. Ora, essendo privo di riferimento stabile, l'andamento musicale presenta una forma che può corrispondere tanto alla gioia quanto al dolore, illustrando un decorso che accomuna i più disparati sentimenti. Come scrive Giovanni Piana, pare che Langer finisca per attribuire alla musica una vaga forma generale della vita emotiva:

> […] la nozione di forma del sentimento diventa tanto priva di differenze interne da convertirsi infine nel più indifferenziato e oscuro dei sentimenti […] si tratta, naturalmente, di quel *sentimento della vita* di cui infine ci parla la Langer come qualcosa di non molto diverso dalla forma del sentimento. *Tutta* la musica avrebbe nel sentimento della vita il suo *unico* senso simbolico (PIANA 1991, p. 314).

.

L'indagine sulla forma logica del sentimento porta dunque a un esito contraddittorio in cui la musica figura come espressione ambigua di emozioni indistinte; il formalismo logico conduce all'ineffabilismo. Nel tradimento delle

sue stesse premesse, la posizione di Langer si capovolge dunque in una teoria dell'ambiguità musicale per molti versi vicina a quella proposta da Jankélévitch.

### 3.3 La musica e l'ineffabile: V. Jankélévitch

Particolarmente difficili da presentare sotto forma di tesi stabili e coerenti, le riflessioni contenute nel volume *La musica e l'ineffabile* partono da un'iniziale dissociazione tra dominio logico-linguistico e ambito musicale: lo *charme* ambiguo che emana dalla costruzione sonora sfida il principio di non contraddizione, prestandosi a caratterizzazioni ossimoriche: seria e frivola, spirituale e sensuale, «la musica direttamente e in se stessa non significa niente, se non per associazione o convenzione» (JANKÉLÉVITCH 1961, trad. it. p. 11). La musica appartiene a un ordine diverso rispetto al linguaggio: è un atto che provoca una risposta psicosomatica. In questo senso, tutti i tentativi ermeneutici applicano in maniera indebita alla musica un paradigma linguistico che le è estraneo:

> Decifrare nel sensibile non si sa qual messaggio criptico, auscultare dentro e dietro un cantico qualcosa d'altro, percepire nei canti un'allusione ad altro, interpretare una cosa ascoltata come allegoria di un significato inaudito e segreto: ecco i tratti permanenti di ogni ermeneutica applicabili anzitutto all'interpretazione del linguaggio (*Ibidem*).

In quanto logicamente contraddittoria, la musica non vuol dire niente o – il che è lo stesso – può significare tutto, prestandosi alle più disparate interpretazioni. Tra i tentativi ermeneutici più apertamente avversati da Jankélévitch, la metafisica musicale che va da Agostino a Schopenhauer è di certo la più romanzesca e arbitraria: il filosofo si scaglia contro la "metamusica" che misconosce il valore fenomenico e la concretezza percettiva della musica e che privilegia un presunto significato simbolico sovrasensibile. In quest'ottica, fare della musica il corrispettivo sonoro di una più alta musica delle sfere celesti equivale a vedere in

essa un'oggettivazione immediata della Volontà: in entrambi i casi si perde di vista la flagranza percettiva di una costruzione la cui finalità non è la persuasione ma la seduzione. Il rifiuto di una visione referenzialista del messaggio musicale investe anche tutti i tentativi di interpretazione che intravedono nell'articolazione sonora la possibilità di convogliare messaggi criptici di natura emotiva: in tal modo la tradizione romantica e i suoi tentativi "espressivi" vengono ridotti in ultima analisi a una «psicologia metaforica del desiderio» (*Ivi*, p. 13). Contro il mito dello "sviluppo" musicale, paradigma espressivo di derivazione logico-linguistica incarnato dalla forma sonata, Jankélévitch privilegia dunque tutte quelle composizioni «stazionarie, brachilogiche, stagnanti» che pretendono di «soffocare l'eloquenza» (*Ivi*, p. 16): nel canone dei compositori indicato dal filosofo figurano così tutti i campioni della reazione anti-romantica, da Debussy a Mussorgsky, da Ravel a Satie. Il rifiuto del mimetismo e dell'espressionismo romantico si muove lungo due linee: la ricerca dell'inespressivo da una parte, l'impressionismo musicale (in particolare di ispirazione francese) dall'altra. Se il romanticismo aveva visto nella musica l'espressione di sentimenti e passioni soggettive, il privilegio accordato alle impressioni implica uno spostamento verso un'esteriorità oggettiva. Scrive a tal proposito Piana:

> L'impressione invece, pur essendo legata alla soggettività, non intende portare alla luce la sua vita interiore, ma dissolvere la soggettività verso l'esterno, ad esempio, nell'esteriorità atmosferica di un paesaggio (PIANA 1987, p. 18).

Per questa via la musica può esercitare il suo *charme* «pudicamente allusivo» (JANKÉLÉVITCH 1961, trad. it. p. 44); le sue evocazioni atmosferiche e pneumatiche, ben esemplificate dagli schizzi "acquatici" di Debussy, non esprimono parola per parola ma suggeriscono *en gros*.

> La musica è dunque inespressiva, non perché non esprima niente, ma perché non esprime questo o quel paesaggio privilegiato, questo o quello sfondo ad

> esclusione di tutti gli altri; è inespressiva in quanto implica innumerevole possibilità interpretative tra le quali lascia una completa libertà di scelta (*Ivi*, p. 63).

Ciò che appare è dunque non un senso determinato ma il "senso del senso", la totalità impalpabile e indivisibile dello *charme* che corrisponde alla «pura capacità emozionale dell'anima» (*ivi*, p. 50). L'ineffabilità della musica coincide con la sua equivocità; essa non equivale alla categoria del semplice indicibile poiché, al contrario, è «l'infinitamente dicibile» (*Ivi*, p. 62). Il "senso del senso" non appartiene dunque al terreno silenzioso del mutismo ma è una verità ineffabile:

> Se il senso del senso, quando si tratta della vita, è nonsenso – perché il senso della vita non è altro che l'assurdità letale, vale a dire la morte – il senso del senso [...] è un mistero di positività (*Ivi*, p. 63).

Per concludere, Jankélévitch arriva a individuare nella musica un «linguaggio ineffabilmente generale» (*Ivi*, p. 64) – del tutto eterogeneo rispetto al linguaggio verbale retto dalle regole della logica – capace di manifestare il «desiderio di cose inesistenti» e di tradurre «l'anima di una situazione rendendola percettibile» (*Ibidem*).

### 3.5 Silenzio e teoria dell'ineffabile

Come nel caso di S. K. Langer, non intendiamo procedere a un'analisi specifica del pensiero di Jankélévitch né ci proponiamo di vagliare la portata della sua proposta teorica inserendola nel panorama del dibattito contemporaneo. Facendo riferimento alle letture più accreditate del pensiero del filosofo francese[46] procederemo invece a un confronto con Wittgenstein, individuato come portatore di una riflessione originale sul tema dell'ineffabile.

[46] Sulla filosofia della musica di V. Jankélévitch, cfr. ROSSET 1978; PIANA 2003; VIZZARDELLI 2003.

Se la vicinanza tra Langer e Wittgenstein si basava sul ricorso alla teoria raffigurativa del linguaggio per spiegare la particolare natura del simbolo musicale, l'affinità tra il filosofo viennese e Jankélévitch si muove nel registro alternativo dell'ineffabile, già individuato nei capitoli precedenti come orizzonte proprio della riflessione estetica ed etica. Come scrive Wittgenstein nel *Tractatus*, «vi è veramente dell'ineffabile; esso mostra sé, è il mistico» (TLP 6.522). Il legame tra l'ineffabile e il mostrare, contrapposto al dire, permette di collegare la categoria del mistico alla tautologia, estrema applicazione del simbolismo che non dice nulla ma si dà a vedere in quanto forma compiuta. Sul fatto che "si dia" dell'ineffabile, di certo Jankélévitch non potrebbe che convenire; d'altra parte, nel pensiero dei due filosofi il termine viene piegato a utilizzi così distanti da risultare, in definitiva, del tutto eterogenei: tra i due percorsi filosofici si apre in tal modo l'enorme spazio che divide una *professione di silenzio* da una *teoria dell'ineffabile.* Vediamo nei dettagli le consonanze e le differenze.

La presa di posizione di Jankélévitch contro la "metamusica" rappresenta l'inizio di una lunga requisitoria contro l'ermeneutica musicale, colpevole di applicare all'arte, ineffabile, le modalità tipiche dell'indagine linguistica. Romanzesca e arbitraria, la "metamusica" finisce per attribuire significati spirituali a costruzioni sonore che di per sé non accolgono e non rifiutano alcuna interpretazione. Tale polemica sembrerebbe innescata a partire da una tesi formalistica sulla quale, probabilmente, potrebbe verificarsi un accordo con l'aspetto hanslickiano del pensiero di Wittgenstein. In realtà, come scrive Piana,

> […] la frase sulla mancanza di "significato" della musica non ha tanto il senso di una tesi "formalistica", quanto piuttosto intende attrarre l'attenzione sulla profonda equivocità che consiste nel considerare il fenomeno musicale dal punto di vista linguistico (PIANA 1987, p. 8).

Un'altra apparente vicinanza tra Jankélévitch e Wittgenstein può essere rintracciata nel giudizio espresso dai due filosofi nei riguardi di Schopenhauer, colpevole di aver spiritualizzato la musica fino a proporne un'interpretazione

metafisica che ne fa l'oggettivazione immediata della Volontà. Sappiamo già del rapporto controverso tra Wittgenstein e il filosofo tedesco: l'adozione della categoria di visione *sub specie aeterni* ci ha permesso di valutare l'influenza de *Il mondo come volontà e rappresentazione* sul pensiero del giovane Wittgenstein, valutando la fecondità della sua rapporto con il *Tractatus*. Allo stesso tempo abbiamo visto come la considerazione di Wittgenstein rispetto a Schopenhauer sia ambivalente: il filosofo tedesco viene accusato di rozzezza metafisica e di superficialità proprio nel momento in cui le sue argomentazioni intendono dispiegare una profondità e una verità che, evidentemente, secondo Wittgenstein non sono accessibili ed esprimibili in maniera positiva. Motivo per cui alla polemica di Jankélévitch contro la metamusica può corrispondere facilmente la polemica di Wittgenstein contro la "malattia metafisica"[47].

In quest'ottica andrebbe inoltre letto il privilegio accordato da Jankélévitch alla musica stazionaria: la sua palese mancanza di sviluppo tematico, contrapposta alla struttura dialettica della forma sonata, mette in crisi uno dei pilastri dell'ideologia musicale romantica, secondo cui un brano potrebbe esprimere le passioni dell'anima o addirittura raccontare una vicenda, come un romanzo, grazie alla sua articolazione discorsiva. Il rifiuto dell'ermeneutica trova d'accordo anche Wittgenstein, che come abbiamo visto concepisce la melodia "come una specie di tautologia" compiuta in sé stessa, non bisognosa di alcuna altra specificazione o ancoraggio a fatti esterni.

Se dunque nella musica "stagnante" di Debussy è possibile per un attimo ritrovare l'autonomia attribuita da Wittgenstein al tema musicale, d'altra parte Jankélévitch mostra ben presto la reale ispirazione che anima il suo progetto filosofico. Parlando per esempio della polifonia, il filosofo francese ribadisce che il loro intreccio non dice nulla ma «attesta Dio» (JANKÉLEVITCH 1961, trad. it. p. 18). Poco più in là nel testo viene ribadita la ripetitività autoreferenziale della musica, la cui monotonia non indica il carattere tautologico – logicamente vuoto – attribuitole da Wittgenstein ma, al contrario, si risolve in «magia»,

[47] Sulla "malattia metafisica", ma anche sul bisogno di metafisica, in Schopenhauer e Wittgenstein, cfr. MAZZEO 1998.

«incantamento» (*Ivi*, p. 19). Da questo momento in poi il testo di Jankélévitch si lascia andare enfaticamente a una moltiplicazione delle immagini e delle suggestioni, a testimonianza del carattere equivoco della costruzione musicale, intesa come stimolo per una infinita quantità di letture. In questo modo la valorizzazione dell'impressionismo musicale, concepito come garanzia dell'oggettività o almeno come tentativo di superamento della soggettività insita nell'espressione di marca romantica, si capovolge in un'enfatizzazione della dimensione evocativa, pneumatica e atmosferica del suono: il commento ai *Preludes* di Debussy è un brillante esempio di ermeneutica musicale, così come l'evocazione delle «scintille e la polvere d'oro dell'impressionismo» (*Ivi*, p. 26) offre una suggestiva metafora del fenomeno sonoro. Al di là della palese contraddizione tra rifiuto dell'ermeneutica e moltiplicazione delle possibilità di interpretazione[48], la proposta teorica di Jankélévitch pare assumere dei contorni sempre più distinti, rivelando la profonda differenza che la separa dalle proposizioni wittgensteiniana relative all'ineffabile.

Pur partendo da una polemica contro l'applicazione di categorie linguistiche all'ambito artistico, Jankélévitch arriva a considerare la musica come «linguaggio ineffabilmente generale», capace di suggerire senza significare, evocando *en gros* e suscitando il «desiderio di cose inesistenti» (JANKÉLEVITCH 1961, trad. it. p. 64). La sua proposta è dunque una teoria dell'ineffabile intesa come teoria dello *charme*: la convinzione di Jankélévitch è che «dove finiscono le parole inizia la musica» (*Ivi*, p. 62) e dunque l'ineffabile rappresenta un'infinità positività del dire, un'inesauribilità che si contrappone non tanto al discorso sensato, che segue i principi logici, quanto all'indicibile, al mutismo negativo della morte e del silenzio. La teoria dell'ineffabile è dunque una teoria dell'equivocità del contenuto musicale.

Si noterà come il percorso di Jankélévitch, pretendendo di difendere l'ineffabilità della musica, si rovesci in una teoria dell'espressione simbolica non lontana da quella proposta da S. Langer: per il filosofo francese il mistero della musica consiste nell'indefinita possibilità dei significati che essa dischiude – il

[48] La critica viene avanzata in PIANA 1987.

suo potere è quello di «esprimere l'inesprimibile all'infinito» (*ivi*, p. 62) – ma tale inesauribilità pare essere la stessa attribuita dalla filosofa americana al "simbolo inconsumato". Notiamo inoltre che come la musica esprime *en gros*, essendo linguaggio ineffabilmente generale, così il simbolo presentazionale mostra globalmente il proprio contenuto emotivo, basato sull'isomorfismo tra sentimento e forma sonora. I punti di contatto tra Jankélévitch e Langer non sono generiche somiglianze; i loro percorsi, infatti, sono speculari e di segno opposto: come la filosofa americana progetta una teoria semantica dei simboli non verbali e giunge a un ineffabilismo vitalistico, così il filosofo russo pretende di difendere il carattere ineffabile della musica dai tentativi ermeneutici basati su modelli linguistici e finisce, al contrario, per proporre una teoria dell'equivocità in cui regna la moltiplicazione delle proposte interpretative. Quello che accomuna i due percorsi è la difficoltà di pensare rigorosamente l'ineffabile come qualcosa di radicalmente eterogeneo rispetto al dire: nel caso di Langer, il simbolo inconsumato prova a mostrare qualcosa di inaccessibile al linguaggio, offrendo un duplicato del dire altrettanto positivo; nel caso di Jankélévitch, il riserbo sul significato della musica – inizialmente abbracciato polemicamente contro il proliferare dei tentativi ermeneutici – viene tradito per una necessità (o forse una voluttà) che spinge non a tacere ma a sciogliere l'ineffabile nell'infinitamente dicibile.

La differenza sostanziale tra Wittgenstein e Jankélévitch sta dunque nella distanza tra un *silenzio* professato e mantenuto, che non lascia spazio ad alcun tentativo di andare oltre i limiti del linguaggio, e una teoria dell'ineffabile, che – nel momento stesso in cui viene espressa – si condanna al nonsenso. Wittgenstein è consapevole della dislocazione dei diversi ambiti – del *Sinnvoll*, del *Sinnlos* e dell'*Unsinn* – e rifiuta costantemente ogni tentativo di esprimere positivamente l'ineffabile. Lo sconfinamento nel terreno dell'*Unsinn* implica il definitivo rifiuto della metafisica da parte di Wittgenstein e consente di individuare la precaria posizione liminare del *Sinnlos* come unica possibilità per l'estetica. Le posizioni di Wittgenstein e di Jankélévitch condividono dunque solo nominalmente la categoria di ineffabile, adottata dal primo con piena consapevolezza e coerenza,

con un' austerità – secondo le recenti letture – che non ha alcun punto di contatto con il pensiero del filosofo francese. Ciò che Wittgenstein prova a pensare è l'ineffabile inteso come ciò che *davvero* si sottrae alla raffigurazione – non solo ciò che è *diversamente* raffigurabile; in questo elemento, il *mistico*, si ha la massima divaricazione tra il mondo e il linguaggio, che non riesce più a fare presa sul reale. Dunque Wittgenstein può anche aver provato a fischiettare ciò che non si può dire[49] e può esser stato a sua volta un "ineffabilista"[50] ma si è reso conto del carattere tautologico di ciò che possiamo fischiettare. Ogni tentativo di andare al di là dei limiti del linguaggio viene dunque a scontrarsi con una resistenza, sebbene tale resistenza indichi qualcosa. La consapevolezza dell'autoriferimento tipico della musica non abbandonerà Wittgenstein neanche nelle successive tappe del suo percorso filosofico ma, come vedremo, gli offrirà un valido strumento concettuale per affrontare i problemi della comprensione linguistica.

La riflessione di Wittgenstein sul mistico mostra tutta la sua originalità proprio se paragonata agli esiti, ben più convenzionali, delle indagini portate avanti da Langer e Jankélévitch. Mantenendo le dovute distinzioni, i due filosofi mettono al centro delle loro riflessioni un concetto "tradizionale" di ineffabile: esso coincide con l'ambito del mistico, inaccessibile al linguaggio verbale ma raggiungibile indirettamente per mezzo di suggerimenti, in questo caso artistici e musicali. Wittgenstein riesce a muoversi nel sottile spazio che intercorre tra tale lettura e la posizione di quelli che J. Bouveresse chiama i «mistici professionali» (BOUVERESSE 1973, p. 56), il cui silenzio indica di fatto un'impotenza costitutiva del dire. Ma, come ha recentemente notato Chauviré, Wittgenstein si batte contro un mito dell'indescrivibilità[51], secondo cui ci sarebbero alcune cose che non possiamo fare con il linguaggio, alcune attività che ci sono precluse e che generano perciò un senso di insoddisfazione nei confronti del nostro agire linguistico. Per Wittgenstein il mistico non è semplicemente un ambito sottratto al linguaggio, una regione esterna al pensiero verbale: al contrario, l'ineffabile proviene dalla nostra capacità di farci immagini della realtà. Ciò che non può

[49] Il riferimento è al titolo dell'articolo di HACKER 2000.
[50] Questa la posizione sviluppata in SCHMEZER 2011.
[51] Cfr. CHAUVIRÉ 2003.

essere detto è proprio il nostro dire, la nostra relazione linguistica con il mondo[52]. Il linguaggio non tollera alcuna alterità e ingloba ogni forma di esteriorità nella forma del riferimento; perfino il non-linguistico è tale sempre a partire da un confine che il linguaggio stesso ha tracciato[53]. Per essere insoddisfatti dovremmo disporre di un punto di vista angelico sul nostro linguaggio (l'unico che abbiamo) e dovremmo poterlo giudicare sulla base di un confronto con un linguaggio migliore. Per Langer e Jankélévitch tale linguaggio più sottile e spirituale è la musica; per Wittgenstein, viceversa, nella forma musicale tautologica il "fatto del linguaggio" si fa sentire con un'insistenza esemplare e si mostra nella sua autonomia autoreferenziale.

[52] Si ricordi la critica di Wittgenstein a Russell: la relazione R che intercorre tra l'oggetto a e l'oggetto b non è a sua volta un oggetto; per tale motivo «Non: "Il segno complesso <a R b> dice che a sta nella relazione R con b", ma: *Che* "a" stia in una certa relazione con "b" dice *che* aRb» (TLP, 3.1432). Non essendo un oggetto coordinato ad altri oggetti, la relazione non può entrare nella rappresentazione operata dalla proposizione se non *mostrandosi*: il mostrare diventa così condizione del dire. Allo stesso modo, la relazione tra linguaggio e mondo non può essere detta e per questo motivo rappresenta "ciò che vi è di ineffabile"; proprio in quanto relazione, l'ineffabile non è un oggetto e dunque non coincide con un contenuto positivo ma esoterico e misterioso.

[53] Come si legge nella *Prefazione* al *Tractatus*, il limite tracciato all'interno del linguaggio istituisce un fuori come regno del non-senso. Tale non-senso non ha alcuna consistenza autonoma (per questo non può comunicare contenuti ineffabili) ma si determina a partire dal linguaggio e si presenta sempre collegato al senso, ma solamente in quanto escluso da esso. Senza mai citare Wittgenstein, G. Agamben giunge a una conclusione simile a quella del filosofo austriaco: «[…] solo la lingua come pura potenza di significare, ritirandosi da ogni concreta istanza di discorso, divide il linguistico dal non-linguistico e permette l'apertura di ambiti di discorso significanti, in cui a certi termini corrispondono certi denotati. Il linguaggio è il sovrano che, in permanente stato di eccezione, dichiara che non vi è un fuori lingua, che esso è sempre al di là di se stesso» (AGAMBEN 1995, p. 26).

# PARTE SECONDA

# Imparare un nuovo gesto

# CAPITOLO 4
# Comprendere un tema musicale

## 4.1 Dalla logica alla grammatica

Le *Lezioni 1930-1932* rappresentano un prezioso documento dell'evoluzione che porta dalla teoria rappresentativa del *Tractatus* ai giochi linguistici della "seconda" filosofia wittgensteiniana. In questa fase, caratterizzata dall'insegnamento presso il Trinity College di Cambridge, si può assistere a un progressivo ripensamento delle principali categorie del *Tractatus*:

> Il linguaggio rappresenta in due modi:
> (1) Le sue proposizioni rappresentano uno stato di cose e sono vere o false.
> (2) Ma affinché le proposizioni possano essere semplicemente in grado di rappresentare vi è bisogno di qualcos'altro che sia al tempo stesso nel linguaggio e nella realtà. Per esempio, un'immagine può rappresentare una scena in modo giusto o sbagliato; ma sia nell'immagine, sia nella scena raffigurata vi saranno colore, luce e ombra (LC 30-32, trad. it. p. 25).

Al verificazionismo, implicato dalla corrispondenza tra fatto e proposizione affermata nel *Tractatus*, si aggiunge un'esigenza strutturale di organizzazione delle possibilità (tanto della rappresentazione quanto del rappresentato), ciò che Wittgenstein definisce *grammatica*:

> Il pensiero deve avere la forma logica della realtà per poter semplicemente essere pensiero.

> La grammatica non è l'espressione di ciò che accade, bensì di ciò che è possibile. C'è un senso quindi in cui la possibilità è forma logica (*Ivi*, p. 26).

In questo passo si assiste alla graduale transizione dalla forma logica alla grammatica: se la prima indicava la struttura comune al fatto e alla proposizione, la seconda individua una rete di relazioni data dalla molteplicità possibile degli *usi* di una certa parola, corrispondenti alla molteplicità dei fatti possibili: «La grammatica ci consente con il linguaggio di fare alcune cose e non altre; essa fissa il grado di libertà» (*Ivi*, p. 21). In questa fase di transizione è interessante osservare come la compresenza di categorie legate alla teoria rappresentazionale del linguaggio e di concetti che anticipano la filosofia matura di Wittgenstein; nuove e vecchie idee sono mobilitate per tematizzare, da un nuovo punto di osservazione, questioni logiche già affrontate nel *Tractatus*. In numerosi passi si può già vedere in controluce la rielaborazione critica che caratterizzerà le *Ricerche filosofiche*; si legga a tal proposito:

> Le proposizioni vere descrivono la realtà. La grammatica è uno specchio della realtà. La grammatica ci mette in grado di esprimere proposizioni vere e false; e che essa faccia questo ci dice qualcosa sul mondo. Quello che può essere espresso dalla grammatica circa il mondo è, infatti, che ciò che esso è non può essere espresso in una proposizione. Poiché questa proposizione presupporrebbe la propria verità, cioè presupporrebbe la grammatica (*Ibidem*).

Come nel *Tractatus*, l'obiettivo polemico di Wittgenstein è Russell: questa volta però non viene contestata la teoria dei tipi ma il regresso all'infinito che caratterizza la dottrina degli atti intenzionali esposta in *Analysis of Mind* (1921).

> Sia Ogden e Richards e Russell ritengono che la relazione fra la proposizione e il fatto sia una relazione esterna; questo non è corretto […]. Secondo il punto di vista di Russell occorre un *tertium quid* oltre all'aspettativa e al fatto che la soddisfa; così se aspetto x e x accade, vi è bisogno di qualcos'altro, per

> esempio di qualcosa che accade nella mia testa, per connettere aspettativa e soddisfacimento. Ma come faccio a sapere che si tratta del *tertium quid* giusto? Ho bisogno, in base al medesimo principio, di un quarto qualcosa? (*Ivi*, p. 24).

Il punto su cui si concentra la critica di Wittgenstein è lo stesso procedimento regressivo e inflazionista che caratterizzava la teoria dei tipi: l'idea che ci sia bisogno di una mediazione laddove, invece, è la logica (o la grammatica) che scrive di suo pugno, *mostrando* ciò che non può essere ulteriormente detto (pena il nonsenso). Ciò che viene rifiutato è il processo di duplicazione che ci spinge a cercare un terzo elemento, un'ombra tra proposizione e fatto come tra aspettativa e soddisfacimento. La critica contro la fallacia filosofica del terzo uomo, già affrontata da un punto di vista logico ai tempi del *Tractatus*, a questo punto del percorso di Wittgenstein riguarda in particolare il *comprendere una proposizione*:

> Ci sembra che la proposizione non sia soltanto se stessa, ma che indichi al di là di sé e contenga una specie di ombra del suo soddisfacimento, che non è né la proposizione, né il soddisfacimento, ma qualcosa di intermedio […]. Sembra che il senso della proposizione/ordine, in quanto opposto all'enunciato che la/lo esprime, sia un'ombra che sta tra la proposizione/ordine e il suo soddisfacimento (*Ivi*, p. 49).

Interporre un'ombra tra la proposizione e il fatto, dice Wittgenstein, non diminuisce il nostro imbarazzo poiché ci costringe, in un secondo momento, a trovare un'ulteriore mediazione tra l'ombra e il fatto – e così via. Davanti a questo risultato siamo costretti a invertire la direzione della nostra ricerca: da un elemento esterno, ulteriore, a un aspetto interno, già contenuto nell'espressione utilizzata.

> Ciò che è «in comune» fra pensiero e realtà dev'essere già espresso nell'espressione del pensiero. Non lo si può esprimere in una proposizione supplementare, ed è ingannevole tentare di farlo. L'"armonia" tra pensiero e

> realtà, di cui i filosofi parlano come di qualcosa di "fondamentale", è qualcosa di cui non possiamo parlare, e così non è affatto un'armonia nel senso ordinario del termine, dal momento che non possiamo descriverla. […] Un simbolo non può essere per se stesso un simbolo; ciò che ne fa un simbolo è la sua appartenenza ad un sistema di simboli. Una proposizione non è una proposizione a meno che non occorra entro un sistema grammaticale. Se uso un simbolo io devo impegnare me stesso […]. Io mi impegno rispetto ad un uso futuro. (*Ivi*, pp. 56-57).

Pare qui di leggere alcune proposizioni del *Tractatus* relative alla forma logica, tratto comune tra linguaggio e mondo; eppure la saldatura tra proposizione e sistema grammaticale comporta un significativo cambiamento di prospettiva, legato all'orizzonte dell'*uso* e dei possibili usi futuri, ordinati in base a *regole*. Come nel *Tractatus*, l'analogia utilizzata per spiegare tale rapporto è quello della partitura e dell'esecuzione, intese rispettivamente come insieme di istruzioni e proiezione effettiva: così come le note sul pentagramma ci guidano alla realizzazione di un brano, la correlazione tra parole e fatti risulta significante nella misura in cui essa è contrassegnata da un impegno nell'utilizzo ordinato in casi futuri. L'analogia con il processo proiettivo che lega partitura ed esecuzione diventa l'occasione per tematizzare il concetto di *regola*, notoriamente uno dei capisaldi della "seconda" filosofia di Wittgenstein.

> Comprendere un pensiero significa essere in grado di tradurlo in accordo a una regola generale. Per esempio, suonare un pianoforte leggendo una partitura. Ma la partitura non è la *causa* del fatto che ci fa suonare nel modo in cui lo facciamo; se lo fosse non vi sarebbe un modo giusto e un modo sbagliato di suonare […] (*Ivi*, p. 64)

Ma come nel caso del *Tractatus* non era stata questa analogia a offrire le più interessanti riflessioni sul rapporto tra musica e linguaggio, così nelle *Lezioni 1930-1932* e negli scritti successivi sarà un'altra constatazione a sviluppare la linea teoreticamente rilevante che abbiamo individuato nel rapporto tra frase

musicale e tautologia. Si legga a tal proposito il passo immediatamente precedente:

> «Comprendere» significa afferrare il simbolo, non il fatto; e la comprensione è ciò che è trasmesso da una spiegazione (non da una droga o da un agente esterno). La spiegazione completa il simbolo, ci dà una maggiore presa su di esso. 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 (*Ibidem*).

L'attenzione di Wittgenstein si è spostata dalla relazione tra fatto e proposizione alla questione della comprensione linguistica; essa non implica alcuna verificazione, non necessita di alcun confronto con la realtà[54] ma ha come obiettivo il coglimento del simbolo, «contenuto in se stesso», che va «afferrato come un tutto». Il passo citato non può non riportare alla memoria un'annotazione dei *Quaderni 1914-1916* citata nel precedente capitolo:

> La melodia è una specie di tautologia, è conclusa e compiuta in sé; basta a se stessa (*TB*, 4.3.15).

La sorprendente consonanza tra le due citazioni apre una nuova pista alla ricerca relativa al rapporto tra musica e linguaggio nel pensiero di Wittgenstein. Data l'importanza attribuita dal filosofo alla questione del comprendere una proposizione, il carattere tautologico (ma potremmo dire musicale) del simbolo indica una direzione per lo studio della filosofia del linguaggio elaborata nell'arco di tempo che va dai primi anni di insegnamento a Cambridge (1930-38) fino alla

[54] Illuminante, a tal proposito, è la lettura della sez. 43 del *Big Typescript*: «"La relazione/connessione/ tra il linguaggio e la realtà" è instaurata dalle definizioni nominali, che a loro volta rientrano nell'insegnamento del linguaggio. Cosicché il linguaggio resta chiuso in sé, autonomo. Concordanza di pensiero e realtà. Come tutto ciò che è metafisico, l'armonia (prestabilita) tra il pensiero e la realtà va rintracciata nella grammatica del linguaggio» (BT, V, 43; trad. it. p. 195).

stesura (tra il 1941 ed il 1945) della prima parte delle *Ricerche filosofiche*[55]. Ancora una volta il grimaldello filosofico utilizzato da Wittgenstein per entrare nel vivo delle questioni teoriche più spinose è da cercare nel retroterra culturale che influenzò la sua formazione: la familiarità con la musica costituisce anche negli anni della maturità un prezioso strumento concettuale capace di mettere in moto il lavoro filosofico.

Nelle pagine che seguono si assumerà come ipotesi di lavoro che l'analogia tra musica e linguaggio venga sempre sviluppata da Wittgenstein in una direzione precisa: da ciò che è conosciuto per esperienza (diretta, familiare, culturale) a ciò che costituisce il vero oggetto di indagine filosofica (la natura della comprensione linguistica). In breve, dalla musica al linguaggio. Come vedremo, tale ipotesi andrà rimodulata, corretta e riformulata per mettere in luce pienamente la rilevanza filosofica di quanto elaborato da Wittgenstein; se dunque tale direzione mostrerà nel corso della trattazione la sua parzialità (fino a una sostanziale revisione), essa può tuttavia essere accettata in maniera provvisoria, escludendo invece con decisione il percorso opposto – dal linguaggio alla musica – che, come già detto, non ha mai rappresentato per il filosofo un interesse di ricerca specifico. Sebbene Wittgenstein non abbia mai sviluppato un'estetica sistematica (e tanto meno un'estetica musicale), non si può negare che i risultati della sua ricerca filosofica abbiano esercitato una notevole influenza su generazioni di studiosi, filosofi e musicologi; pertanto non mancherà un confronto tra i prodotti (seppur indiretti) delle riflessioni wittgensteiniane e le proposte contemporanee che esplicitamente si rifanno alla prospettiva aperta dal filosofo austriaco.

[55] Per una ricostruzione dei rapporti tra Wittgenstein e il vivace ambiente culturale di Cambridge, si vedano le lettere e i documenti riportati in McGUINNESS 2008. Si racconta che negli anni del suo insegnamento presso il Trinity College, Wittgenstein girasse abitualmente per il campus universitario con una grande quantità di partiture; non era difficile incontrarlo insieme al suo clarinetto, curiosamente infilato in un calzino a mo' di custodia (cfr. NEDO 2012, p. 208).

## 4.2 *The Big Typescript*: la comprensione istantanea.

Come è stato detto, l'argomento della nostra indagine sarà la comprensione linguistica, affrontata da Wittgenstein a partire dalla comprensione musicale. Chiarita la direzione, dalla musica al linguaggio, rimane da esplicitare la metodologia: nei seguenti paragrafi procederemo all'analisi e al confronto dei diversi passi wittgensteiniani in cui viene proposta la relazione tra comprensione linguistica e comprensione musicale. Tale confronto potrà a tratti risultare ripetitivo, ridondante: Wittgenstein torna infatti su questo paragone diverse volte nel corso degli anni, non disdegnando quel particolare tipo di banalità la cui sinossi – a suo parere – costituisce il metodo principale della filosofia. «La scienza costruisce una casa con mattoni che, una volta posati, non vengono più toccati. La filosofia mette in ordine una stanza e perciò deve maneggiare più volte le cose» (*Ivi*, p. 62): in quest'ottica va letto il continuo rimaneggiamento del confronto tra comprensione musicale e comprensione linguistica, registrato per la prima volta nel *Big Typescript*.

> Il capire una proposizione del linguaggio verbale è più affine di quanto non si creda al capire un tema musicale (o un brano musicale). Tant'è che la comprensione della proposizione verbale è più vicina di quanto non si pensi a ciò che comunemente si chiama comprensione dell'espressione musicale. – Perché lo fischietto proprio *così*? Perché voglio portare la variazione dell'intensità e del tempo proprio a questo ben determinato ideale? Vorrei dire: "Perché so che cosa significa tutto ciò." – Ma allora che cosa significa? – Non saprei dirlo, se non con una traduzione in un processo che abbia lo stesso ritmo (BT, IV, 36, 9).

Il brano, tratto dalla celebre raccolta elaborata durante il primo quadriennio trascorso a Cambridge (1929-33), si trova inserito in una sezione intitolata: «La comprensione istantanea e l'applicazione della parola nel tempo». L'angolazione specifica del problema riguarda il modo in cui la comprensione *accompagna* l'ascolto. Davanti alla domanda: «*quand*'è che comprendiamo una

proposizione?», Wittgenstein cerca di figurarsi un processo in cui l'ascoltare e l'afferrare il senso siano simultanei. L'attenzione cade dunque sul tema (o brano) musicale. In particolare, la comprensione linguistica risulta «affine», «più vicina di quanto non si pensi» alla comprensione dell'*espressione* musicale. Più che al significato di un tema di per sé, quel che interessa è il modo concreto in cui esso viene eseguito e recepito: «perché lo fischietto proprio *così*?».

La frase musicale risulta compresa (e comprensibile) quanto più si avvicina a una determinata intensità, quanto più viene portata a un tempo ritenuto ottimale. Qual è il motivo di questo approssimarsi a un «determinato ideale»? La risposta è: «perché so che cosa significa tutto ciò». Alla richiesta di ulteriori spiegazioni relative al significato, proviamo un imbarazzo («Non saprei dirlo») dal quale possiamo uscire solamente proponendo una *traduzione*; essa conduce dalla frase musicale alla formulazione di un altro processo «che abbia lo stesso ritmo», di un processo che presenti un qualche isomorfismo con la frase da spiegare. L'idea di traduzione non deve ovviamente far pensare a un processo che inneschi un regresso all'infinito come quello per l'appunto stigmatizzato nelle *Lezioni 1930-1932*: il punto, infatti, non è moltiplicare le spiegazioni passando da una formulazione all'altra, da un codice a un altro, ma cogliere il senso nell'*espressione* determinata con la quale eseguiamo una frase musicale (e che, eventualmente, può dar luogo a processi formalmente affini).

Per comprendere meglio il paragone proposto da Wittgenstein, sarà utile contestualizzare l'annotazione appena commentata leggendo uno dei passi del *Big Typescript* immediatamente precedenti:

> Comprendere una proposizione non è analogo a comprendere una mossa di scacchi come una mossa di scacchi? Qualcuno che non conoscesse nulla sugli scacchi e vedesse qualcuno fare una mossa non comprenderebbe, ovvero non comprenderebbe ciò come una mossa di un gioco. E seguire una mossa comprendendo è differente dal semplice vederla (*Ivi*, IV, 36, 6).

Ciò che Wittgenstein critica è la tendenza a considerare la comprensione di una proposizione come la comprensione di «qualcosa che si trova fuori da essa» (*Ibidem*), un *tertium quid* tra linguaggio e mondo, un qualcosa che accompagnerebbe la comprensione aggiungendosi come elemento esterno. Viceversa, comprendere una proposizione è analogo a comprendere una mossa di scacchi *come* una mossa di scacchi, a riconoscere *nel modo in cui suoniamo* l'espressione appropriata di un brano. Contro l'idea che il senso sia un elemento esterno che accompagna la comprensione, si legga il seguente brano tratto dalle *Lezioni di estetica* tenute a Cambridge nel 1938:

> […] Cfr. l'errore di pensare che il significato o il pensiero siano solo un accompagnamento della parola, e che la parola non abbia importanza. «Il senso di una proposizione» è molto simile alla questione di «una valutazione dell'arte». L'idea che una frase sia in una relazione con un oggetto, tale che, qualunque cosa abbia questo effetto, sia il *senso* della frase (LC, IV, 2).

Ciò che guida Wittgenstein è, potremmo dire, un principio filologico, un'attenzione per il valore della parola e della sua importanza insostituibile. Allo stesso modo, l'educazione ricevuta e il gusto sviluppato impediscono al filosofo di concepire la comprensione musicale come la ricerca di un senso esterno alla forma; essa è invece il coglimento della forma *in quanto* forma. La «valutazione dell'arte», che era già stata definita come una visione dell'oggetto *sub specie aeternitatis* (cfr. NB, 7.10.16), torna a essere in questo passo il paradigma della comprensione linguistica: il senso della proposizione non è dunque un accompagnamento che si aggiunge al linguaggio come qualcosa di esterno ma un certo modo di apprezzare la pregnanza delle parole, la loro appropriatezza espressiva.

Il brano del *Big Typescript* relativo al rapporto tra comprensione musicale e comprensione linguistica inaugura una serie di annotazioni su questo tema che, se poste l'una accanto all'altra, costituiscono un intreccio avvincente ma difficile da seguire; in esso vediamo singoli fili annodarsi, inabissarsi nella trama del tessuto e

ricomparire all'improvviso. Per non perdere il filo – è il caso di dirlo – proponiamo di fare attenzione a due temi già emersi nel brano appena commentato: se da una parte, infatti, il problema dell'accompagnamento conduce a un'idea di *comprensione interna*, dall'altro la questione della traduzione mette in moto un'indagine sulla capacità della comprensione di mettere in moto *processi isomorfici*. Seguendo questi due temi, apparentemente distanti per non dire contraddittori, vedremo emergere ulteriori questioni, approfondite da Wittgenstein nelle frequenti riformulazioni del paragone tra musica e linguaggio, e proveremo infine a riannodare i fili proponendo una lettura unitaria dei diversi passi.

### 4.3 *Libro marrone*: la comprensione interna.

Il *Libro marrone* – raccolta di annotazioni che possiamo considerare come le dispense fornite da Wittgenstein ai suoi discepoli di Cambridge durante i corsi del 1934-1935 – è forse il testo più ricco per chi voglia approfondire il tema della comprensione musicale nel pensiero di Wittgenstein. In esso troviamo una seconda versione del confronto tra musica e linguaggio già presentato nel *Big Typescript*:

> 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 d'un enunciato; ciò che voglio dire è, piuttosto, che quest'immagine della comprensione d'un enunciato è errata, e che il comprendere un enunciato è molto più simile di quanto non 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 (BrB, II, §17).

Come nella prima versione, il confronto viene impostato e immediatamente ribadito; nella riformulazione, tuttavia, Wittgenstein specifica la direzione in cui va sviluppata la similitudine: non bisogna interpretare la comprensione musicale sulla base di ciò che riteniamo essere il processo della comprensione linguistica; al contrario, è tale modello a essere in discussione e il ricorso all'esperienza musicale rappresenta un possibile correttivo ai nostri errati pregiudizi, alla nostra implicita filosofia del linguaggio. Il nostro abituale modello di comprensione, infatti, implica il riferimento a una «realtà fuori dell'enunciato», un'ombra mentale che possiamo intendere come il *senso* nascosto della proposizione:

> È una diffusa malattia del pensiero cercare (e trovare) dietro tutti i nostri atti uno stato mentale che ne sia l'origine, una sorta di serbatoio. […] vi devono essere sensazioni, atti mentali, che accompagnano il […] parlare (*Ivi*, II, §6).

Di nuovo, il problema riguarda un qualche ipotetico *accompagnamento* della nostra comprensione: non è vero, infatti, che pronunciare una fase è altra cosa dal pronunciarla *con comprensione*? Wittgenstein non nega la differenza tra parlare e *parlare comprendendo* ma offre una diversa idea di ciò che può essere tale accompagnamento:

> Se in tal caso qualcosa accompagna il parlare, sarebbe qualcosa come la modulazione della voce, i cambiamenti di timbro, l'accentuazione etc., ossia mezzi espressivi. Per ovvie ragioni nessuno chiamerebbe: accompagnamenti del discorso mezzi prosodici come il tono della voce e l'accento; e nessuno si sognerebbe di chiamare: pensiero mezzi espressivi paralinguistici come il gioco delle espressioni del volto o dei gesti che accompagnano il discorso (*Ivi*, II, §9).

Wittgenstein rimodula il concetto di *accompagnamento* fino a farne svanire il fascino illusorio: la mobilitazione degli aspetti musicali del linguaggio – «la modulazione della voce, i cambiamenti di timbro, l'accentuazione» – chiarisce l'errore di analisi logica che genera l'equivoco dell'accompagnamento.

Ammettendo che “pronunciare” e “pronunciare con comprensione” siano due fenomeni differenti, bisogna stare attenti a intendere quel “con” non come complemento di unione ma come complemento di *modo*: nel primo caso, infatti, ciò che si aggiunge inviterebbe a un confronto (comprendere: intendere x come y), nel secondo si tratterebbe semplicemente del modo, dell’enfasi *particolare*, dell’espressione che riconosciamo *nella* frase.

> Ora, 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, essa è usata come espressione di enfasi. Chiameremo: uso transitivo il primo uso; uso intransitivo, il secondo (*Ivi*, II, §15).

L’equivoco tra uso transitivo e intransitivo ci porta frequentemente a cercare un complemento oggetto (x esprime y) laddove non vi è altro che una particolare espressione, un particolare modo di sottolineare con enfasi ciò che stiamo dicendo. Wittgenstein paragona a tal proposito gli esempi «Per A io intendo B» e «Io ho detto d’averne abbastanza e lo intendevo». Quest’ultimo uso intransitivo (definito anche “riflessivo”) attira l’attenzione di Wittgenstein. L’enfasi che esso pone su una certa frase non va confusa con l’introduzione di un ulteriore elemento: chi domandasse “Cosa intendevi?” non potrebbe ricevere risposta (avendo equivocato un uso espressivo con un uso referenziale). Un tale tipo di affermazione è frequente nei nostri asserti introduttivi:

> E ciò è di nuovo affine a una specie d’asserto introduttivo che talvolta noi facciamo prima di commentare certe alternative, come quando diciamo: “ O piove, o non piove; se piove staremo nella mia stanza, se non piove…”. La prima parte di questo enunciato non è un’informazione […]. La nostra espressione sottolinea questi casi, richiama su essi l’attenzione (*Ivi*, II, §15).

“O piove o non piove”: ecco davanti a noi un classico esempio di tautologia. In essa, come sappiamo, viene meno il riferimento a un singolo fatto possibile a vantaggio della simultanea presentazione di tutti i casi possibili. In questo passo Wittgenstein richiama la mancanza di riferimento alla realtà esterna della tautologia – «questo enunciato non è un’informazione» – e sottolinea l’uso espressivo che ne viene fatto: essa sottolinea, richiama l’attenzione. Comprendere una tautologia vuol dire dunque apprezzarne l’espressività. Su questa incidenza interna della comprensione possiamo riannodare i fili del confronto con la musica:

> […] «Questa melodia dice qualcosa» ed è come se io dovessi trovare che cosa essa dica. Eppure io so che essa non dice qualcosa che io possa esprimere in parole o immagini. E se, riconoscendo ciò, io mi rassegno a dire: «Essa esprime solo un pensiero musicale», ciò significherebbe null’altro che: «Essa esprime se stessa» (*Ivi*, §17).

Il ricorso alla melodia ci riconduce a quel *musikalische Gedanke*[56] che nel *Tractatus* figurava come una delle diverse possibilità proiettive accanto al disco fonografico e alla partitura; d’altra parte, come si è visto, esso svolge un ruolo fondamentale nella prima filosofia di Wittgenstein in quanto correlato della tautologia, in cui il riferimento fattuale viene meno. Per questo motivo la melodia, in quanto pensiero musicale, esprime se stessa, si dà a vedere come forma compiuta, estrema possibilità interna a un simbolismo di cui rappresenta il limite. L’idea di un accompagnamento lascia dunque spazio all’apprezzamento specifico di una modalità espressiva, la cui comprensione si gioca *all’interno* della frase (o della melodia), come coglimento di una forma.

Ciò che colpisce è che la crisi del riferimento, inaugurata dal *Tractatus* per mezzo del carattere irrappresentabile della forma logica e risolto nella pura *mostrabilità* della tautologia, venga esteso nel *Libro marrone* all’intero campo delle proposizioni: ciò che viene messo in discussione non è solamente l’ombra

[56] Cfr. TLP, 4.014. Per un’analisi ed una riflessione sulla eco fregeana dell’espressione, cfr. SOULEZ 2012, pp. 56-57.

mentale che costituirebbe l'ipotetico accompagnamento della comprensione ma la necessità di un confronto con la realtà esterna all'enunciato *tout court*:

> 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 (*Ivi*, II, §17).

La "seconda" filosofia di Wittgenstein, con la svolta caratterizzata dal concetto di gioco linguistico, porta a un abbandono definitivo della teoria raffigurativa del *Tractatus* ma anche della teoria del linguaggio come calcolo che aveva caratterizzato il periodo di transizione rappresentato dalle *Osservazioni filosofiche*[57]. Ciò che ci interessa è che in questo congedo del simbolismo dal contatto con fatti ed eventi esterni – a vantaggio di una lettura interna del valore delle mosse nel gioco, o dell'espressione nel gesto – la musica svolge un ruolo essenziale di continuità con la riflessione del "primo" Wittgenstein. L'estensione della crisi del riferimento passa infatti per il carattere tautologico del pensiero musicale, che non indica nessun contenuto al di fuori di se stesso, ma la cui comprensione impone una valutazione della specifica espressione immanente alla sua forma[58]. La comprensione dell'espressione musicale diventa così la porta di accesso alla filosofia dei giochi linguistici, al rapporto di essi con le forme di vita, alla distinzione tra uso transitivo e intransitivo, al problema relativo al seguire una regola.

---

[57] Sul passaggio dalla concezione del linguaggio come calcolo alla filosofia dei giochi linguistici, si vedano CONTE 1983; HINTIKKA e HINTIKKA 1986; VOLTOLINI 1998; SLUGA 2012.

[58] Nel passaggio dal "primo" al "secondo" Wittgenstein, l'accordo tra realtà e linguaggio lascia il posto a un arrangiamento interno all'attività linguistica: «[…] the "harmony between language and reality" is now orchestrated *within* language – not *between* language and reality» (HACKER 2001, p. 152). L'idea di un confronto tra linguaggio e mondo cade sotto i colpi della critica portata dalle *Ricerche filosofiche* al *Tractatus*; a fronte di questa evidente discontinuità, l'estensione della crisi del riferimento (il "punto cieco" della teoria raffigurativa) dallo statuto della tautologia allo statuto del linguaggio (inteso come insieme dei giochi linguistici) rappresenta un elemento di continuità non trascurabile. Ai fini della nostra trattazione, il fatto che tale filo rosso sia mantenuto grazie alla riflessione che collega l'indagine sul linguaggio al paradigma musicale rappresenta una conferma dell'ipotesi avanzata all'inizio del lavoro.

Risolto l'equivoco riguardante l'accompagnamento, rimane il secondo tema presentato nel brano omologo del *Big Typescript*: se comprendere vuol dire cogliere l'espressione specifica *nella* frase (o nel brano), ciò è possibile perché io riconosco la pertinenza del mio modo di pronunciarla (o di suonarla), perché *io so cosa significa*. «Ma allora che cosa significa? – Non saprei dirlo, se non con una traduzione in un processo che abbia lo stesso ritmo» (BT, IV, 36, 9). Il rifiuto di un modello esterno non chiarisce in maniera definitiva il problema della comprensione; al contrario, esso innesca una serie di confronti, di accostamenti, di traduzioni che svolgono un ruolo centrale nel processo di comprensione. Per problematizzare ulteriormente questo punto si leggano le seguenti annotazioni tratte dalla raccolta *Zettel*:

> È falso dire che il capire è un processo che accompagna l'audizione. (Certamente, non si può dire che la sua manifestazione – il sonare con espressione – sia un accompagnamento dell'audizione.)
> Infatti. Come si può spiegare che cosa sia il «sonare con espressione» ? Certo, non facendo ricorso a qualcosa che accompagni il sonare. – Allora che cosa ci vuole per spiegarlo? Si vorrebbe dire: Una cultura. – A chi sia stato allevato in una determinata cultura – e perciò reagisca alla musica in questo certo modo così e così – si può far capire l'uso delle parole «sonare con espressione» (Z, §§ 163-164).

La comprensione riguarda un contenuto *interno*, che va colto nella concretezza dell'espressione specifica della forma (frase o melodia); di conseguenza comprendere vuol dire pronunciare in un certo modo, suonare con una determinata enfasi, così come richiesto dal brano, così come prescritto dalla proposizione. Ma come spiegare l'appropriatezza di un'esecuzione, l'esatta sfumatura di un enunciato? Si vorrebbe dire: c'è bisogno di una cultura, di un contesto *esterno* al quale fare riferimento, sulla base del quale produrre traduzioni possibili che abbiano lo stesso ritmo. Pare così di imbattersi in una contraddizione: «E tuttavia *non vi è* qui alcun paradigma al di fuori del tema. Eppure un paradigma al di fuori del tema *c'è* […]» (VB, trad. it. pp. 102-03). Il

commento alla terza formulazione del confronto tra comprensione musicale e comprensione linguistica servirà ad affrontare il dilemma.

### 4.4 *Ricerche filosofiche*: la comprensione come confronto.

Il paragone tra comprensione musicale e comprensione linguistica viene proposto anche nelle *Ricerche filosofiche*. Circa un decennio dopo la prima versione del confronto presentata nel *Big Typescript*, la rielaborazione del tema rivela la centralità e la costanza del nucleo teorico intorno al quale Wittgenstein costruisce l'analogia tra musica e linguaggio:

> Il comprendere una proposizione del linguaggio è molto più affine al comprendere un tema musicale di quanto forse non si creda. Ma io la intendo così: che il comprendere la proposizione del linguaggio è più vicino di quanto non si pensi a ciò che di solito si chiama comprendere il tema musicale. Perché il colorito e il tempo devono muoversi proprio secondo *questa* linea? Si vorrebbe dire: «Perché io so che cosa voglia dire tutto questo». Ma che cosa vuol dire? Non saprei dirlo. Per darne una 'spiegazione' potrei paragonare il tema con qualcos'altro che ha lo stesso ritmo (vorrei dire, la stessa linea). (Si dice «Non vedi? Qui è come se si fosse tratta una conclusione» oppure: «Questo è come una parentesi», ecc. Come si giustificano questi paragoni? – Qui ci sono giustificazioni di generi molto diversi.) (PU, I, § 527).

Se nel *Libro marrone*, come abbiamo visto, il confronto tendeva a mettere in crisi un'idea implicita e consolidata di ciò che abitualmente si ritiene essere la comprensione linguistica, nel passo delle *Ricerche filosofiche* l'accento va sul particolare tipo di "spiegazioni" che si tenta di dare per rendere conto della propria comprensione. I due corni del problema, presenti entrambi nel *Big Typescript*, si trovano sviluppati separatamente nei due brani: da una parte l'incidenza interna della comprensione, il coglimento del contenuto *nell*'enunciato, a scapito di qualunque riferimento alla realtà esterna; dall'altra la

tendenza a confrontare il tema (o l'enunciato) con ulteriori formulazioni isomorfiche, con qualcosa di esterno.

I tre brani presentano una notevole uniformità di tono, seppur nelle diverse specificazioni; in particolare, le *Ricerche* non sembrano che ripetere quanto già detto nel *Big Typescript*. A ben vedere, tuttavia, alcune differenze inappariscenti ma sostanziali ci permettono di distinguere i due brani. «Perché lo fischietto proprio *così*? […] Vorrei dire: "Perché so che cosa significa tutto ciò." – Ma allora che cosa significa?» (BT, IV, 36, 9). Nel testo degli anni '30, Wittgenstein risponde a tale domanda ipotizzando «una traduzione in un processo che abbia lo stesso ritmo»; negli anni '40 l'idea di «traduzione» lascia spazio a un particolare tipo di spiegazione: «Per darne una 'spiegazione' potrei paragonare il tema con qualcos'altro che ha lo stesso ritmo (vorrei dire, la stessa linea)» (PU, I, § 527). L'idea di traduzione è piuttosto scivolosa: si potrebbe avere l'impressione di una intercambiabilità tra le formulazioni, fatta salva la permanenza di un senso che rimarrebbe – astratto e disincarnato – come significato comune alle diverse espressioni isomorfiche. Tale eventualità è smentita nelle *Ricerche*, pochi paragrafi dopo il confronto tra comprensione linguistica e comprensione musicale:

> 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) […]. (*Ivi*, §531).

Esistono due modi di intendere la comprensione: come sostituibilità o insostituibilità. Questo secondo caratterizza secondo Wittgenstein la comprensione musicale e dunque – appoggiandoci sul confronto appena istituito – la comprensione linguistica. Se ne deduce che, come nel *Libro marrone*, la comprensione non implica un'uscita dal tema o dall'enunciato; al contrario, comprende l'enunciato chi ne coglie l'espressività insostituibile. Come scrive Wittgenstein poco righe prima:

> «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. (Che significato avrebbe il dire: "Il tema musicale mi dice se stesso"?) (*Ivi*, §523).

Un'altra differenza rilevante tra il *Big Typescript* e le *Ricerche filosofiche* sta nello specifico carattere linguistico dei confronti cui viene sottoposto il tema: se prima la «traduzione» di un'espressione musicale metteva in campo processi caratterizzati da un medesimo ritmo, ora viene specificato che tali processi possono essere derivati da determinati atti linguistici, come tirare una conclusione o mettere tra parentesi. Ci potremmo domandare: «Che cosa accade quando impariamo a *percepire* la conclusione di un modo ecclesiastico come conclusione?» (*Ivi*, §535). In una simile esperienza, percezione e linguaggio si intersecano (cosa dobbiamo intendere qui per *percepire*?) in modo tale che ciò che viene udito mobilita le nostre competenze relative a specifici giochi linguistici: è così che, per esempio, la cadenza conclusiva di un brano in cui l'accordo di tonica viene preceduto da un accordo di sottodominante (cadenza plagale) ci può trasmettere la sensazione di una chiusura solenne, di un compimento pacificante. Ma per sentire tutto ciò *nelle* note, per avvertire una conclusione (e il suo specifico carattere) in una semplice sequenza di accordi, per orientarsi sensatamente in un flusso di materiale sonoro bisogna avere dimestichezza con le nostre pratiche linguistiche.

Per fare un po' d'ordine: il confronto tra comprensione musicale e comprensione linguistica esclude un qualunque ricorso alla realtà esterna. L'immagine, il tema, l'enunciato "dicono se stessi": comprendere significa dunque afferrare il contenuto *nell'*espressione insostituibile che abbiamo di fronte. Ciò esclude l'esistenza di un senso mentale, nascosto – *disincarnato* – l'acquisizione del quale ci permetterebbe "realmente" di comprendere la formulazione: per questo motivo non è appropriato cercare una traduzione finale (né è possibile: ogni traduzione evocherebbe altre possibili traduzioni). D'altra parte le diverse espressioni non sono ermeticamente chiuse e autoreferenziali ma sono prese in una rete di relazioni, in particolare con le nostre pratiche

linguistiche. Aggiungendo un ulteriore elemento, come leggiamo in *Zettel*, tali pratiche sono a loro volte musicalmente connotate:

> Non si potrebbe immaginare un tizio, che non ha mai conosciuto la musica, arrivi a casa nostra e senta qualcuno suonare un meditabondo pezzo di Chopin, e si convinca che è una lingua, soltanto che gliene vogliono tenere segreto il senso?
> 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.) (Z, §161).

Gli innumerevoli *gesti* della voce sono musicalmente caratterizzati: motivo in più per rendersi conto del mutuo condizionamento che vede la comprensione musicale spiegare la comprensione linguistica e, viceversa, la familiarità con le nostre pratiche linguistiche motivare il riconoscimento di particolari *gesti musicali*. Il tema, dunque, dice se stesso ma lo può fare perché è preso nella rete delle nostre pratiche discorsive: dice se stesso perché noi siamo abituati a dire, a parlare:

> Il tema non indica qualcosa al di là di se stesso? Oh sì! Ma questo vuol dire: – l'impressione che mi fa dipende da certe cose nel suo ambiente. – Per esempio dal nostro linguaggio e dalla sua intonazione, e dunque dall'intiero campo dei nostri giuochi linguistici.
> Se dico, per esempio: È come se qui si fosse tratta una conclusione, o come se qui si fosse confermato qualcosa, oppure come se *questo* fosse una risposta a quello che si è detto prima, – la mia comprensione presuppone appunto la famigliarità con inferenze, conferme, risposte (*Ivi*, §175).

Escludendo l'idea di una traduzione, Wittgenstein ci porta a vedere quanto più fecondo sia il filone di ricerca relativo al *confronto tra diverse espressioni*; esso non toglie nulla all'autonomia del tema o della proposizione, non viola l'immanenza del senso all'espressione, ma arricchisce la nostra comprensione

permettendoci di affiancare al gesto musicale altri gesti. Questi non ci portano a liquidare l'unicità dell'espressione poiché non necessariamente bisogna assegnare la preminenza alle somiglianze: come avrebbe voluto scrivere in esergo alle *Ricerche*, Wittgenstein ci vuole insegnare le differenze[59] che, emergendo dal confronto, ci fanno apprezzare lo specifico timbro, il tono indimenticabile, il carattere inconfondibile di un'espressione. La pratica del confronto non revoca dunque l'unicità del tema o dell'enunciato; esso appare anzi come un nuovo gesto incorporato nel nostro linguaggio:

> Se un tema, una frase ti dice improvvisamente qualcosa, non è necessario che tu sia in grado di spiegartelo. Semplicemente, tutto d'un tratto ti è diventato accessibile anche questo gesto (*Ivi*, §158).

### 4.5 Un nuovo gesto.

Prima di procedere al confronto tra i diversi brani wittgensteiniani relativi al rapporto tra comprensione musicale e comprensione linguistica, si era indicata provvisoriamente la direzione che porta dalla musica al linguaggio: ci si era assicurati, in tal modo, che l'indagine non cercasse di giungere a una conclusione sull'eventuale carattere linguistico della musica ma che, viceversa, chiarisse la natura della comprensione linguistica a partire dal carattere istantaneo e interno della comprensione musicale. Si era dunque ammesso, programmaticamente, che la musica potesse spiegare il linguaggio, fungendo da modello; bisogna ora riconoscere, tuttavia, che l'andamento della riflessione wittgensteiniana presenta una circolarità carica di conseguenze. «Il comprendere una proposizione del

[59] Come riportato da Rush Rhees, Wittgenstein avrebbe voluto anteporre al testo delle *Ricerche filosofiche* una frase tratta dal dramma shakespeariano *King Lear*: «I'll teach you differences» (cfr. RHEES 1981). L'attenzione alle differenze più che alle somiglianze getta una luce particolare sugli "schizzi paesaggistici" delle *Ricerche* e sull'idea di filosofia che anima l'indagine wittgensteiniana. Se, tradizionalmente, l'interrogazione filosofica si pone nella forma "che cos'è x?", la mossa del filosofo austriaco rappresenta una reazione contro ogni forma di riduzione delle differenze all'identità. In ciò si trova l'antiessenzialismo che ha portato alcuni a parlare di una "antifilosofia" di Wittgenstein (cfr. BADIOU 2009).

linguaggio è molto più affine al comprendere un tema musicale di quanto forse non si creda» (PU, §527) ma «la mia comprensione [musicale] presuppone appunto la famigliarità con inferenze, conferme, risposte» e dunque con «l'intiero campo dei nostri giochi linguistici» (Z, §175).

Il confronto tra musica e proposizione si specifica nel comune riferimento al *gesto*. Nelle pagine delle *Ricerche filosofiche* il gesto è ciò che viene offerto come modello per l'esecuzione di un ordine (PU, §§433-434), ciò che corrisponde a un'intenzione (*Ivi*, §666), l'accompagnamento espressivo di una parola (*Ivi*, §673). Esso è inoltre l'occasione di «fare qualcosa» offerta da una determinata parola: per esempio, «la negazione, si potrebbe dire, è un gesto che esclude, respinge» (*Ivi*, §550). La parola "non" viene utilizzata come uno specifico gesto in quanto, pronunciandola, compiamo l'atto di escludere, di rifiutare: la sua comparsa infatti cambia di segno il senso della proposizione cui viene applicata.

La parola è dunque un gesto nella misura in cui è utilizzata come compimento di un'azione non altrimenti realizzabile; d'altra parte, essa può essere intesa come un gesto che sostituisce altri gesti. Nelle *Lezioni di estetica* viene sottolineato come, a partire dai nostri giudizi di apprezzamento ("Che bello!", "Magnifico"), si possano concepire alcune parole come interiezioni, esclamazioni che sostituiscono un'espressione facciale o un gesto (LC, I, §5). Ciò che saremmo portati a intendere come un enunciato constativo ("Il brano è bello") viene in realtà utilizzato come un'esclamazione, poiché l'aggettivo non attribuisce una qualità a un oggetto ma viene usato in modo espressivo, rappresentando più la nostra reazione a un'esperienza che un effettivo giudizio di attribuzione:

> Pensiamo di dover parlare di giudizi estetici come "Questo è bello", ma troviamo che dovendo parlare di giudizi estetici non troviamo affatto queste parole, ma una parola usata quasi come un gesto, che accompagna un'attività complicata» (*Ivi*, I, §35).

Se dunque l'espressività della parola può essere paragonata a quella del gesto, allo stesso modo "ciò che ci dice la musica" può essere inteso non come un

contenuto semantico ma come un repertorio gestuale. Un'espressione musicale, infatti, non traduce né è tradotta da una proposizione del nostro linguaggio; al contrario, essa si offre come ulteriore gesto specifico.

In quanto gesto, il tema si costituisce come una nuova parte del nostro linguaggio: esso non esprime un vissuto precedente e muto, né traduce un gesto linguistico analogo, ma istituisce un'espressione che da quel momento in poi non sarà separabile dalla specifica formulazione musicale.

> E il 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 (VB, trad. it. p. 103).

L'intreccio tra gesto linguistico e gesto musicale può produrre il gioco dei confronti, innescare reazioni formatrici di nuovi gesti, ma non si risolve mai in una gerarchizzazione univoca a partire da un senso dato. Si prenda in esame l'analisi della specifica "sensazione di passato" proposta da Wittgenstein nelle pagine del *Libro marrone*:

> Esaminerò un solo caso particolare: il caso d'una sensazione di "molto, molto tempo fa". Queste parole e il tono in cui esse sono dette sono un gesto di "passato". Ma specificherò ulteriormente l'esperienza che io intendo, dicendo che essa è l'esperienza che corrisponde ad una certa melodia (*Davidsbündler Tänze – "Wie aus weiter Ferne"*). Io immagino che questa melodia sia eseguita con l'espressione giusta e venga registrata, poniamo, su disco. Allora questa è l'espressione più elaborata e più esatta di sensazione di "passato" che io possa immaginare (BrB, II, §25).

La singolare "esperienza di passato" di cui parla Wittgenstein è veicolata dalle parole "molto, molto tempo fa"; esse vengono utilizzate come un gesto: non fanno riferimento a un vissuto interiore ma producono un peculiare effetto sull'ascoltatore, generando una sensazione e istituendo un'esperienza di

significato[60]. A tale uso gestuale del linguaggio *corrisponde* una certa melodia: l'esempio citato è tratto dalle *Danze dei compagni di David* di R. A. Schumann (Op. 6 n. 17). L'indicazione riportata sulla partitura (*"Wie aus weiter Ferne"*, "Come da gran distanza") prescrive una particolare esecuzione, «l'espressione giusta», che, una volta raggiunta, fa della composizione pianistica in questione «l'espressione più elaborata e più esatta di sensazione di "passato"». Il brano, eseguito secondo l'indicazione, viene assunto come un nuovo gesto, il peculiare "gesto di passato": esso è in relazione con altri gesti (come le parole "molto, molto tempo fa" o la stessa indicazione della partitura "come da gran distanza") ma si costituisce come espressione inconfondibile e insostituibile di quella particolare sensazione. Ormai si ha a disposizione anche quel gesto, esso è incorporato nel nostro linguaggio: quando mi troverò a spiegare il mio particolare stato d'animo, non potrò far di meglio che dire: "Hai presente l'espressione del brano di Schumann?". La sensazione e il gesto musicale sono dunque inseparabili poiché la prima non è un «[…] *quid* amorfo in un luogo: la mente […]» (*Ibidem*) e la seconda non ne è l'accidentale concretizzazione.

Ricapitolando: il confronto tra comprensione linguistica e comprensione musicale trova nuova luce nella figura del *gesto*, inseparabile dall'espressione che manifesta. Tra gesto musicale e gesto linguistico non si viene a creare un ordine analogico regolato gerarchicamente ma una rete di relazioni, di confronti, di reazioni produttive. Nel confronto tra musica e linguaggio rimane però l'ambivalenza precedentemente rilevata: il tema è un'espressione autonoma, conclusa in sé, eppure essa ci è comprensibile nella misura in cui abbiamo familiarità con la varietà dei nostri giochi linguistici. La duplice caratterizzazione del tema e della parola come gesto si inserisce in questa apparente alternativa tra autonomia espressiva e dipendenza da un modello esterno. Da una parte, infatti, il gesto è compiuto in se stesso e resiste a ogni spiegazione:

---

[60] Non è il sentimento (o il contenuto mentale) che trova un eventuale mezzo d'espressione nelle parole; al contrario, il saper fare (saper utilizzare gesti, parole, giochi linguistici) ha una priorità sul sapere (sulla conoscenza e sulla comprensione dei concetti). Per esempio, il concetto di passato si impara ricordando. «Per contro, si potrebbe forse parlare di un sentimento del "Tanto, tanto tempo fa", perché ci sono un tono di voce, un gesto, che appartengono a certi racconti di tempi passati» (*PU*, XIII, trad. it. p. 300).

> Vorrei dire: "Queste note dicono qualcosa di grandioso, ma non so che cosa". Queste note sono un forte gesto, ma non posso affiancar loro nulla che le spieghi (PU, §610).

Dall'altra parte, il gesto è quanto di più culturalmente caratterizzato possiamo immaginare. Si prenda, per esempio, l'episodio – vero o immaginario che sia – assunto dall'agiografia wittgensteiniana come origine del passaggio dalla concezione logica del *Tractatus* alla filosofia dei giochi linguistici. Durante un viaggio in treno insieme all'economista italiano Pietro Sraffa, Wittgenstein avrebbe cercato di illustrare al proprio interlocutore la teoria del linguaggio come raffigurazione. Davanti alla tesi del filosofo austriaco, per tutta risposta, Sraffa avrebbe chiesto quale fosse la forma logica di un tipico gesto napoletano[61]. L'episodio è di solito utilizzato come immagine icastica di ciò che Wittgenstein inizierà a intendere con "gioco linguistico": «tutto l'insieme costituito dal linguaggio e dalle attività di cui è intessuto» (PU, §7). Del gesto di Sraffa viene dunque sottolineato il carattere immediato, l'espressività intrinseca, la significatività come attività; più raramente si insiste sul fatto che tale gesto sia tipicamente *napoletano*, radicato in una cultura, caratteristico e circoscritto a un particolare ambiente. Come scrive lo stesso Wittgenstein: «I gesti cinesi non li comprendiamo più di quanto non comprendiamo le proposizioni cinesi»[62] (Z, §219).

Il gesto è autonomo ed espressivo, paradigma stesso della non referenzialità del linguaggio; eppure esso è profondamente condizionato, legato all'intero insieme delle pratiche linguistiche accettate nell'ambiente culturale in cui viene adottato. La totalità culturale in cui si inserisce la comprensione del gesto non va interpretata tuttavia come un paradigma esterno; al contrario, la sua natura linguistica rivela la sedimentazione delle diverse pratiche, delle espressioni, dei

[61] L'aneddoto è riportato in MALCOLM 1958, trad. it. p. 74. Sul rapporto tra Wittgenstein e Sraffa si veda anche McGUINNESS 2008; LO PIPARO 2010 e 2014.

[62] Bisogna notare, tuttavia, come in Wittgenstein coesistano accenti diversi: accanto ai passi più "culturalisti", bisognerebbe sempre citare le annotazioni in cui il filosofo fa riferimento ad alcune costanti che caratterizzano il comportamento e la gestualità dell'intero genere umano.

giochi linguistici che, accumulandosi, l'hanno costituita come *sfondo* necessario alla comprensione. In questo modo, il richiamo al contesto culturale non mina l'autonomia del gesto ma riconduce la sua espressività alla fitta rete di parole, gesti e attività che costituiscono l'intero campo dei nostri giochi linguistici.

> È strano: La nostra comprensione d'un gesto vorremmo spiegarla traducendo il gesto in parole, e la comprensione di certe parole vorremmo spiegarla traducendola in un gesto. (Così, quando vogliamo cercare dove, propriamente, abbia sede il comprendere, siamo sballottati qua e là.)
> E nel fatto spiegheremo le parole ricorrendo a un gesto, e un gesto ricorrendo a parole. (*Ivi*, §227).

Senza che ci sia bisogno di risalire a un paradigma esterno, che starebbe disincarnato e inerte nella mente dei parlanti (o degli attori), la «cultura» di cui c'è bisogno per comprendere un gesto si rivela come un campo di relazioni instabili e variabili: un gesto spiega una parola, una parola spiega un gesto senza che sia possibile arrestarsi davanti ad un significato ultimo.

Nelle pagine del *Tractatus* eravamo alla ricerca del "che cosa", della forma logica, ma ci trovavamo sempre alle prese con i differenti "come" delle proposizioni specifiche; la "seconda" filosofia di Wittgenstein incontra un'alternativa simile trattando il problema filosofico della comprensione: andando alla ricerca di un senso condiviso dalle diverse espressioni isomorfiche, ci troviamo «sballottati qua e là» tra parola e tema musicale, in definitiva tra gesti diversi. Nel *Tractatus* il registro del mostrare demandava alla sfera dell'estetica l'illuminazione – per quanto obliqua – di ciò che è sottratto al dire; in questa distinzione, il tema musicale rappresentava il paradigma tautologico di ciò che non dice nulla ma si dà a vedere come forma compiuta. Nella "seconda" filosofia di Wittgenstein, l'autonomia espressiva del gesto ci conduce all'interno della rete di cui è composto il nostro linguaggio, portando in primo piano lo sfondo culturale di pratiche, parole, gesti, temi musicali che rappresenta la condizione *interna* necessaria alla comprensione. Anche in questa fase, l'esperienza musicale

svolge un ruolo imprescindibile nell'indagine filosofica: non più *explanans* univoco dell'*explanandum* linguistico ma elemento correlato di un confronto variabile e non gerarchico tra espressioni differenti.

# CAPITOLO 5

## *La tecnica del confronto*

### 5.1 Padroneggiare una tecnica

Il triplice confronto tra comprensione musicale e comprensione linguistica, articolato nel capitolo precedente, conduce a un'apparente biforcazione tra carattere tautologico del tema musicale e sua dipendenza dal contesto linguistico e culturale. A tal proposito, abbiamo specificato i termini del confronto tra musica e linguaggio facendo riferimento al concetto di gesto, in cui si può vedere l'intima unità dell'espressione in sé compiuta e dello sfondo culturale su cui va a inserirsi ogni nuova incorporazione del nostro linguaggio. Così come nel concetto di gioco rientrano attività molto diverse e variamente imparentate, allo stesso modo sotto la categoria di gesto possiamo ordinare forme espressive affini ma distinte: un cenno del capo, un'esclamazione, un'aria d'opera, pur nella loro diversità, sono considerate da Wittgenstein forme gestuali non incommensurabili. Il concetto di gesto (come quello di gioco, di linguaggio e di regola[63]) è un termine retto da somiglianze di famiglia; la sua tessitura aperta prevede un'estensione non soggetta a condizioni di appartenenza necessarie e sufficienti ma contempla al contrario la possibilità di sviluppi molteplici e indeterminati. In questo modo è possibile rintracciare, tanto in una proposizione quanto in un tema musicale, un carattere gestuale affine, fermo restando il rispetto della loro differente forma espressiva.

Nel *Libro marrone*, poco prima di istituire il confronto tra comprensione musicale e comprensione linguistica, Wittgenstein si interroga sul significato di una melodia e sul particolare modo in cui essa deve essere eseguita. L'espressione

[63] Cfr. PERISSINOTTO 2008; SLUGA 2011.

appropriata – come per esempio un crescendo graduale, una cesura improvvisa – trova una giustificazione nel paragone con altri processi simili:

> Infatti, in certi casi io posso giustificare, spiegare, l'espressione particolare con cui suono, mediante un paragone, come quando dico: «A questo punto del tema vi sono, per così dire, due punti», o: «Questo è, per così dire, la risposta a ciò che veniva prima», etc. (Questo, noto di passaggio, mostra come siano una "giustificazione" ed una "spiegazione" in estetica) (BrB II, 17).

Nella spiegazione estetica, dunque, il confronto istituisce somiglianze: a un tema musicale può essere accostata «una forma d'espressione verbale che io consideri il contrappunto verbale del tema» (*Ibidem*). Scrive P. Niro:

> La *spiegazione* e la *giustificazione* si concretizzano nella possibilità di istituire paragoni, di *vedere connessioni*, di inventare *membri intermedi*, in definitiva, una procedura indirizzata verso quella che in estetica può essere considerata, in stretto collegamento con la comprensione delle *ordinarie* espressioni del linguaggio, la necessità di una *rappresentazione perspicua* (NIRO 2008, p. 64-65).

La spiegazione estetica di cui parla Wittgenstein non scopre affinità già date in precedenza né cerca nei singoli fenomeni un tratto comune che li possa ricondurre a una tipologia stabilita; al contrario, essa prevede l'istituzione di confronti e l'invenzione di esempi tratti da campi eterogenei dell'espressività. In questo senso un'espressione verbale fa da contrappunto a un tema musicale per il fatto stesso che si è stabilito un confronto e non perché la proposizione in questione traduca in modo più o meno appropriato un contenuto musicale che, come abbiamo visto in *PU* §531, non può essere sostituito da alcun processo isomorfico. Come ha notato Niro, le riflessioni di Wittgenstein sulla musica conducono a un'indagine relativa alla comprensione: «l'importanza del *comprendere il significato* si proietta sull'importanza del *significato del comprendere*» (NIRO 2008, p. 71). La proposta che avanziamo è che Wittgenstein, partendo dalla spiegazione estetica,

tenti di estendere il carattere comparativo all'intero fenomeno della comprensione. Tale relazione tra confronto e comprensione è sorretto dall'analisi grammaticale dei due termini:

> La grammatica della parola "sapere" è, come si vede facilmente, strettamente imparentata alla grammatica delle parole "potere" ed "essere in grado". Ma è anche strettamente imparentata [*verwandt*] a quella della parola "comprendere". ("Padroneggiare" una tecnica) (*PU*, §150).

Come nota C. Chauviré, il termine "comprendere" si presta a diversi usi ed è intimamente legato – per mezzo di somiglianze di famiglia[64] – ad altre espressioni grammaticalmente affini, come "sapere" e "padroneggiare una tecnica"; in quest'ottica il comprendere necessita di una competenza più pratica che cognitiva[65]. La tecnica del confronto è un caso peculiare della padronanza di cui parliamo: lungi dall'indicare un tratto comune immediatamente visibile, la pratica comparativa è un'attività che richiede addestramento, il che presuppone una comunità all'interno della quale vi siano usi condivisi, presupposti comuni – vale a dire una *cultura*[66]. Al di fuori di una data comunità, alcune pratiche come l'ascolto di un brano di musica classica rimangono quasi del tutto incomprensibili poiché l'individuo estraneo a una cultura è privo dell'addestramento attraverso il quale viene appresa la tecnica della comprensione: chi si trovasse ad ascoltare una musica aliena non saprebbe letteralmente quali confronti istituire, immaginerebbe al massimo di trovarsi alle prese con un linguaggio, ma non saprebbe proporre alcun confronto tra uno specifico elemento musicale e un particolare *gesto* della voce[67].

Come si è visto precedentemente, il gesto convoglia in sé immediatezza espressiva e mediazione culturale: in esso vi è un coefficiente di autonomia e un

---

[64] Per un'esposizione della logica articolata dalle somiglianze di famiglia si rimanda al paragrafo 5.2., *La logica familiare del confronto*.
[65] Cfr. CHAUVIRÉ 2004, cap. 2.
[66] Si veda a tal proposito il commento a Z, §161 proposto nel paragrafo 4.4.
[67] «Quando discutiamo di una parola, ci domandiamo sempre come ci è stata insegnata. […] La parola viene insegnata come sostituto di un'espressione del volto o di un gesto» (LC I, 5).

coefficiente di contestualità. Usando un'espressione di Chauviré, possiamo parlare di "gesto inculcato"[68], immortalando in quello che pare un ossimoro la duplice natura – culturale e autonoma – di ciò che rappresenta un criterio di comprensione[69]. In diversi passi, infatti, Wittgenstein sostiene che comprendere vuol dire saper rispondere in maniera appropriata, producendo quello che Leonardo Distaso chiama «il "gesto" originario della comprensione» (DISTASO 1999, p. 81). Nelle valutazioni estetiche «una parola [viene] usata quasi come un gesto» ma «per avere idee chiare sulle parole estetiche bisogna descrivere modi di vita» (LC, I, 35). Si profila così il rapporto circolare tra giochi linguistici e forme di vita:

> Ciò che appartiene a un gioco linguistico è un'intera cultura. Nel descrivere il gusto musicale devi descrivere se i bambini danno concerti, se li danno le donne oppure solo gli uomini ecc., ecc. (*Ivi*, I, 26).

La tecnica del confronto richiede dunque competenze specifiche, maturate in seno a una cultura attraverso pratiche condivise. La comprensione, secondo Bertrand Goyet, si compone di «une gamme de techniques auxquelles il faut être dressé» (GOYET 2011, p. 157). L'addestramento necessario riguarda tanto la forma di vita quanto le peculiari regole che caratterizzano una disciplina. «In musica» scrive Wittgenstein «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.» (LC, I, 17). La mera reazione non è assunta come unico criterio di comprensione: di fatto, ciò comporterebbe una riduzione del fenomeno a un meccanismo di tipo stimolo-risposta. Viceversa, la reazione appropriata comporta l'argomentazione, il rendere *ragione*[70] proponendo confronti con altre espressioni. Davanti a un brano musicale

[68] Cfr. CHAUVIRÉ 2003, p.102.
[69] Riguardo alla nozione di criterio nella seconda filosofia di Wittgenstein si veda CAVELL 1979, cap. 1.
[70] Per un'analisi della distinzione tra cause e ragioni si veda il paragrafo 2.6 del presente lavoro. Si veda inoltre BOUVERESSE 1973.

ci si chiede: «È come una frase ma a quale frase somiglia?». Risponde Wittgenstein:

> Per quanto si possa vedere, la perplessità di cui sto parlando si può risolvere solo con un genere particolare di confronti, per esempio con l'arrangiamento di certe sequenze musicali, confrontando il loro effetto su di noi. […] Quale potrebbe essere il criterio per giudicare che hai indicato la cosa giusta? […] Un criterio potrebbe essere che, quando hai trovato questo qualcosa, ne sei soddisfatto (LC, III, 9).

Siamo di fronte a uno schema «estetico-pragmatico», in cui comprendere è eseguire. Come scrive Antonia Soulez «*performer* ce qui est entendu ne se distingue pas de comprendre, car la compréhension elle-même s'avère en acte» (SOULEZ 2012a, p. 72). L'attività propria del comprendere è dunque una "esecuzione di somiglianze": la creatività implicata in tale pratica non si trova solamente dalla parte di chi parla (o di chi suona) ma anche dalla parte di chi ascolta e, comprendendo, esegue una partitura di confronti indefinitamente moltiplicabili. L'idea secondo cui il significato coincide con l'uso viene formulata in un campo come quello linguistico che, almeno potenzialmente, presuppone una parità tra parlanti, una intercambiabilità tra emittente e ricevente; in campo musicale, dove – almeno in alcune culture – la specializzazione e la professionalizzazione del musicista hanno condotto a una asimmetria tra artista e ascoltatore, l'idea wittgensteiniana della comprensione come esecuzione di un confronto consente di mantenere almeno in una certa misura l'equivalenza tra significato e uso. Come il parlante, anche l'ascoltatore diventa in tal modo un artista esecutore[71].

Nel gesto, inteso come termine retto da somiglianze di famiglia, il tema e la proposizione mostrano la loro affinità; il carattere gestuale di tali forme espressive ci ha condotti a un'analisi della pratica comparativa, intesa come attività imparentata alla comprensione. In essa l'aspetto tecnico acquista un particolare

[71] Cfr. VIRNO 2001, p. 31.

rilievo, mettendo in luce l'importanza dei processi di addestramento, il loro radicamento culturale, la condivisione di una forma di vita. Avendo preso in esame l'idea di comprensione come esecuzione di somiglianze non precedentemente date, si rende ora necessaria l'esplicitazione della logica costruttivista che viene dispiegata dall'adozione del concetto di somiglianze di famiglia.

## 5.2 La logica familiare del confronto

Per illuminare la logica del confronto, così come inteso da Wittgenstein, sarà utile compiere un passo indietro. Nel paragrafo delle *Ricerche filosofiche* dedicato al paragone tra comprensione musicale e comprensione linguistica – il terzo passaggio che abbiamo esaminato su questo tema, dopo quelli del BT e del BrB – possiamo leggere:

> Il comprendere una proposizione del linguaggio è molto più affine [*verwandter*] al comprendere un tema musicale di quanto forse non si creda […] (PU, §527).

Come nota Goyet (2012, p. 156), l'aggettivo utilizzato da Wittgenstein per indicare l'affinità è *verwandt*, termine che fa esplicitamente riferimento ai legami familiari. La somiglianza tra comprendere una proposizione del linguaggio e comprendere un tema musicale è ben più che una generica affinità: è una somiglianza di famiglia. Proposizione e tema musicale sono dunque più "imparentati" di quanto forse non si creda.

La specificazione linguistica suggerita mette al centro dell'attenzione la celebre diade wittgensteiniana composta da giochi linguistici e somiglianze di famiglia: per capire la logica che regge il confronto tra comprensione musicale e comprensione linguistica è necessario rileggere i paragrafi delle *Ricerche filosofiche* dedicati al rapporto tra «tutto l'insieme costituito dal linguaggio e dalle

attività di cui è intessuto» (PU, §7) e «le varie somiglianze che sussistono tra i membri di una famiglia [che] si sovrappongono e s'incrociano» (*Ivi*, §67)[72]. Dando per scontata la conoscenza del tema e l'approfondimento del rapporto sussistente tra giochi linguistici e somiglianze di famiglia[73], ciò che qui interessa è la logica del confronto che sorregge la coppia:

> Qui ci imbattiamo in una grossa questione, che sta dietro a tutte queste considerazioni. – Infatti mi si potrebbe obiettare: «Te la fai facile! Parli di ogni sorta di giochi linguistici, ma non hai ancora detto che cosa sia l'essenziale del giuoco linguistico, e quindi del linguaggio; che cosa sia comune a tutti questi processi, e ne faccia un linguaggio o parte di un linguaggio. Così ti esoneri proprio da quella parte della ricerca, che a suo tempo ti ha dato i maggiori grattacapi: cioè quella riguardante *la forma logica generale della proposizione* e del linguaggio».
> E questo è vero. – Invece di mostrare quello che è comune a tutto ciò che chiamiamo linguaggio, io dico che questi fenomeni non hanno affatto in comune qualcosa, in base al quale impieghiamo per tutti la stessa parola, – ma che sono *imparentati* [*verwandt*] l'uno con l'altro in molti modi differenti. E grazie a questa parentela, o a queste parentele, li chiamiamo tutti "linguaggi". Voglio tentare di chiarire questo punto (*Ivi*, §65).

Con il paragrafo 65 inizia una lunga sezione critica in cui Wittgenstein mette a punto il suo nuovo metodo di indagine, contrapponendo il binomio giochi linguistici-somiglianze di famiglia all'impianto logico essenzialista del *Tractatus*. La ricerca di un tratto comune e costante che unisca i diversi appartenenti a una famiglia viene interrotta da un ammonimento: «Non pensare, ma osserva!» (*Ivi*, §66), non presupporre che ci debba essere un'essenza dietro i diversi esempi, o nelle profondità sublimi che ci sono precluse[74]. Una simile essenza, infatti, non

[72] La coppia giochi linguistici-somiglianze di famiglia ha avuto un interessante utilizzo nel campo dell'ontologia dell'opera d'arte. Si veda a tal proposito WARBURTON 2003, cap. 3.
[73] Cfr. HINTIKKA 1986; SLUGA e STERN 1996; MC GINN 1997; VOLTOLINI 1998; SPINICCI 2002; PIANA 2002; MAZZEO 2013.
[74] Scrive Wittgenstein: «[…] In che senso la logica è qualcosa di sublime? Sembra, infatti, che ad essa competa una particolare profondità – un significato universale. Essa starebbe – così sembrava

sarebbe che «un puro intermediario fra i *segni* proposizionali e i fatti» (*Ivi*, §94), eterna riedizione del terzo uomo che, come si è visto nel capitolo precedente, non fa che innescare un regresso all'infinito. Anche in questo caso, l'elemento intermedio è più un ostacolo che una soluzione. Ciò che ci spinge alla ricerca di un ordine logico di tipo essenzialista è l'illusione di poter «afferrare l'essenza incomparabile del linguaggio» (*Ivi*, §97) mentre, all'inverso, la logica dispiegata dalle somiglianze di famiglia è esattamente una logica della comparazione:

> I giuochi linguistici sono piuttosto *termini di paragone*, intesi a gettar luce, attraverso somiglianze e dissimiglianze, sullo stato del nostro linguaggio (*Ivi*, §130).

Nelle pagine delle *Ricerche filosofiche* si fronteggiano due paradigmi alternativi: da una parte la logica del *Tractatus*, la ricerca di una forma generale della proposizione, la *petitio principii* che vorrebbe trovare un tratto comune laddove si presuppone che esso debba trovarsi; dall'altra parte, il regime del confronto, l'ordine aperto e in divenire dei giochi linguistici, la comparazione tra ciò che è imparentato, *verwandt* – come la comprensione musicale e la comprensione linguistica; come il tema e la parola. La logica del confronto non giunge a nessun fondamento, non fornisce nessuna spiegazione ultima poiché rifiuta di ordinare gerarchicamente i fenomeni, come se fosse possibile individuarne univocamente l'origine. Al contrario, «ogni spiegazione dev'essere messa al bando, e soltanto la descrizione deve prendere il suo posto» (*Ivi*, §109). Cambia così il compito stesso della filosofia:

> La filosofia non può in nessun modo intaccare l'uso effettivo del linguaggio; può, in definitiva, soltanto descriverlo. Non può nemmeno fondarlo. Lascia tutto com'è […] (*Ivi*, §124).

---

– a fondamento di tutte le scienze. – Perché la ricerca logica indaga l'essenza di tutte le cose […]» (PU, §89). Sulla sublimazione operata dalla logica si vedano anche PU, §§92, 94.

Il passaggio dalla spiegazione alla descrizione prevede uno spostamento da un asse verticale (l'asse genealogico delle cause) a un piano orizzontale, quello della semplice autoevidenza:

> La filosofia si limita, appunto, a metterci tutto davanti, e non spiega e non deduce nulla. – Poiché tutto è lì in mostra, non c'è neanche nulla da spiegare. Ciò che è nascosto non ci interessa […] (*Ivi*, §126).

La logica familiare del confronto si svolge su questo piano orizzontale, costituito dallo stesso disporsi dei fenomeni non intorno a un polo ma in relazioni variabili tra di loro. Come scrive Soulez,

> […] la comparaison loin de nous ramener à une polarité unique, comme à un centre de gravité, nous écarte toujours davantage d'un centre, d'un point de résolution unique. […] Le schéma arborescent des filiations laisse alors place à des figures de réseaux ouvertes et sans ancêtre au sommet (SOULEZ 2012a, p. 19).

Ciò che più interessa in questo cambio di paradigma – dallo "schema arborescente delle filiazioni" alle "figure di reti aperte e senza antenati" – è la perdita di un centro univoco, di un'essenza già data, della postulazione di un tratto comune da riconoscere nei diversi termini. Le somiglianze di famiglia non servono ad alleggerire le definizioni o a rendere più "liquidi" i confini dei concetti che da esse proverrebbero; esse non sono causa ma effetto del confronto, frutto del paragone istituito a partire dai diversi termini in gioco. Di nuovo, Soulez immortala in poche righe la sovversione a cui conduce l'idea delle somiglianze di famiglia:

> Les analogies n'existent pas avant elle, de même, les traits qu'elle produit n'étaient pas là avant la comparaison. La comparaison est donc une poïèse en acte. […] L'application est l'acte premier de la comparaison. Les airs de famille s'ensuivent (*Ivi*, p. 28).

Nel *Tractatus* Wittgenstein era alla ricerca della forma generale della proposizione: «È così e così»[75]. La completezza e autoreferenzialità di tale forma non poteva essere detta ma poteva essere mostrata; in particolare, essa si dava a vedere nella tautologia, conclusa e compiuta in se stessa come una melodia. Nelle *Ricerche filosofiche*, invece, la comprensione musicale viene confrontata con la comprensione linguistica: da questo *atto* di comparazione emergono somiglianze di famiglia che non presuppongono nessuna essenza comune ma che sono esse stesse risultato del confronto. Se nel *Tractatus* "comprendere" una proposizione significava conoscere la situazione da essa rappresentata[76] – e dunque individuare la forma comune alla proposizione e al fatto possibile – nelle *Ricerche filosofiche* "comprendere" significa primariamente essere in grado di confrontare. Ciò che prima era il metro da applicare alla realtà[77] ora non è più il paradigma già dato ma uno dei diversi termini di paragone in gioco:

> Soltanto così, infatti, possiamo evitare l'illegittimità o la vacuità nelle nostre asserzioni: prendendo il modello per ciò che è: termine di paragone, –si potrebbe dire per un regolo – e non idea preconcetta, cui la realtà *debba* corrispondere. (Il dogmatismo in cui si cade così facilmente facendo filosofia) (PU, §131).

Se prima comprendere era individuare una forma comune, ora significa invece riuscire a passare da una forma a un'altra, come per esempio da un tema a una proposizione, individuando a posteriori delle somiglianze, producendo (e non scoprendo) delle affinità. Si noti, tra l'altro, come Wittgenstein, nel momento in cui intende render conto di ciò che significa "comprendere", istituisca un confronto tra musica e linguaggio. Non che l'uno possa essere ricondotto

[75] PU, §114
[76] Cfr. TLP 4.021: « La proposizione è un'immagine della realtà: Infatti io conosco la situazione da essa rappresentata se comprendo la proposizione. E la proposizione la comprendo senza che me ne sia spiegato il senso».
[77]Cfr. TLP 2.1511- 2.1512: «L'immagine è *così* collegata con la realtà; giunge fino a essa. Essa è come un metro applicato alla realtà».

univocamente all'altro: dal momento che l'atto del confronto istituisce la somiglianza, non ha più senso investigarne la direzione di sviluppo[78]. Un ulteriore elemento che può arricchire la comprensione di ciò che significa "comprendere" proviene da un interessante paragrafo delle *Ricerche filosofiche* già citato nel precedente paragrafo:

> La grammatica della parola "sapere" è, come si vede facilmente, strettamente imparentata alla grammatica delle parole "potere" ed "essere in grado". Ma è anche strettamente imparentata [*verwandt*] quella della parola "comprendere". ("Padroneggiare" una tecnica) (PU, §150).

Fedele alla logica del confronto, Wittgenstein non solo mostra come comprendere voglia dire proporre paragoni, ma – lungi dal risolvere il problema della comprensione in quello della comparazione (mossa che ristabilirebbe una logica definitoria ed essenzialista, anche se questa volta su un piano diverso) – accosta la grammatica di "comprendere" a quella di "sapere" e a quella di "potere". Ciò che comprendiamo è preso in una rete di relazioni di somiglianza di famiglia ma lo stesso "comprendere" è un'attività imparentata – *verwandt* – con altre attività, come il "sapere" ed il "potere". Da ciò emerge il carattere tecnico-pratico del confronto: comprendere è saper utilizzare, è padroneggiare una tecnica.

Il riferimento alle somiglianze di famiglia permette dunque di escludere un ordine univoco e gerarchico secondo il quale organizzare il confronto; al contrario, ciò che è *verwandt* viene posto non come punto di partenza – paradigma o essenza già data – ma come frutto della stessa attività del confrontare. Ciò avviene senza mai presupporre un principio che renda conto dei fenomeni di livello inferiore: i molteplici giochi linguistici sono legati da affinità eterogenee; la comprensione musicale e la comprensione linguistica vengono poste come

[78] Si legga a tal proposito ciò che scrive B. Goyet: «Lorsque Wittgenstein veut formuler le problème central à ses yeux, celui de la compréhension de la signification, il le fait non pas de façon didactique, mais en tissant ou en enchevêtrand un réseau d'analogies» (GOYET 2011, p. 139).

attività imparentate; la comprensione stessa è grammaticalmente affine al padroneggiare una tecnica[79].

### 5.3 L'anti-platonismo degli esempi

La comprensione come pratica comparativa dispiega una logica familiare del confronto in cui ciò che è cercato non viene semplicemente trovato ma costituito *après-coup* grazie all'atto stesso della comparazione. Estendendo all'intero campo del comprendere ciò che è proprio della spiegazione estetica, Wittgenstein ci invita a porre dinanzi a noi i diversi fenomeni cercando non di risalire a un'essenza comune ma di istituire confronti illuminanti al fine di produrre contrappunti musicali o verbali alle espressioni che suscitano la nostra perplessità. Come si è visto precedentemente, nelle *Ricerche filosofiche* si assiste alla resa dei conti tra la logica del *Tractatus* e la nuova filosofia del linguaggio che mobilita giochi linguistici, forme di vita e somiglianze di famiglia. Se dunque il *Tractatus* aveva come obiettivo polemico la «teoria bestiale»[80] di Russell, le *Ricerche filosofiche* vedono contrapposti Wittgenstein e l'autore del *Tractatus*[81].

> È interessante confrontare la molteplicità degli strumenti del linguaggio e dei loro modi di impiego, la molteplicità dei tipi di parole e di proposizioni, con quello che sulla struttura del linguaggio hanno detto i logici. (E anche l'autore del *Tractatus logico-philosophicus*) (PU, §23).

In realtà, come hanno messo in evidenza i più recenti studi, tra la prima e la seconda filosofia di Wittgenstein esistono notevoli punti di contatto: «l'ambizione

---

[79] In questa prospettiva può essere inserita, ad esempio, la pedagogia che fa da sfondo al lavoro del pianista tedesco Alexander Lonquich (1960), convinto che l'insegnamento della musica necessiti della collaborazione tra registri espressivi diversi. Nelle sue lezioni-concerto trovano dunque spazio riferimenti a forme artistiche e gestuali molteplici che contribuiscono a illuminare il senso musicale.

[80] Cfr. McGUINNESS 2008.

[81] Le critiche alla concezione logica del *Tractatus* vengono avanzate espressamente nella *Prefazione dell'autore* e in PU, §§97, 114.

del programma di chiarificazione filosofica del primo Wittgenstein perdura nel lavoro del secondo Wittgenstein» (CONANT, DIAMOND 2010, trad. it. p. 188). Ciò che cambia è forse la radicalità con cui vengono accettati e vissuti i limiti del linguaggio: l'impossibilità di porsi al di fuori della logica aveva condotto all'esito aporetico del *Tractatus*, che si auto-condannava all'insensatezza[82]; nelle *Ricerche filosofiche*, invece, la molteplicità dei giochi linguistici viene assunta dall'interno, senza alcun tentativo di rendere conto di una forma logica comune ai diversi tipi di linguaggio. Il rifiuto di un punto di vista esteriore, già professato nel *Tractatus*, si arricchisce di un ulteriore rifiuto: nelle *Ricerche filosofiche* non abbiamo più a disposizione neanche un «point de vue "de côté" qui permettrait de dire cela – que cette extériorité est impossible» (LAUGIER 2009, p. 102). Il silenzio evocato nell'ultima proposizione del *Tractatus*[83] si trasforma nella pratica silenziosa del confronto: i diversi inviti all'osservare, al comparare, all'ascoltare rappresentano la sobria adesione del filosofo alla superficialità e alla relazionalità della comprensione. Se rimane qualcosa di ineffabile nel quadro delle *Ricerche filosofiche*, esso è «l'indicibile diversità di tutti i giochi linguistici quotidiani» (PU, XI, trad. it. p. 293), il cui indefinito catalogo non può essere ordinato intorno a un'essenza di ordine superiore o a un tratto unificante. Nel *Tractatus*, l'Ineffabile era ciò che sfuggiva al confronto tra mondo e linguaggio perché era la ragione stessa di tale commensurabilità (la forma logica)[84]; nelle *Ricerche* il rifiuto di ogni tentativo «di afferrare l'essenza incomparabile del linguaggio» (PU, §97) coincide con il riconoscimento della molteplicità irriducibile dei giochi linguistici. Se comprendere è confrontare, produrre paragoni tra diversi esempi, allora la comprensibilità dei diversi giochi linguistici coincide con la loro comparabilità. Ineffabile – ovvero incomparabile – rimane la totalità non unificabile intorno a un'essenza – la rete di *relazioni* di cui sono composte le somiglianze di famiglia.

Lo iato tra la prima e la seconda filosofia di Wittgenstein è riconoscibile nella diversa importanza attribuita all'esempio. Come già notato precedentemente, ciò

[82] Cfr. TLP 6.54.
[83] Cfr. TLP 7.
[84] Cfr. cap. 2.

che veniva assunto come metro diviene ora uno dei termini di paragone[85]: una proposizione non rappresenta il significato ultimo di un brano musicale ma, insieme a esso e a molti altri gesti ancora, essa si comporta come un elemento differenziale, definito dalle relazioni di somiglianza e dissimiglianza con gli altri termini in gioco. La singola forma non è più *esemplare* ma diviene *esempio*. Nel *Tractatus*, infatti, vi erano diverse proiezioni possibili di un'unica forma logica comune: il disco fonografico, la partitura, le onde sonore erano diversi esemplari di un unico pensiero musicale[86]; ogni singolo elemento esemplificava la stessa forma logica (sebbene in un diverso *medium*). Nelle *Ricerche filosofiche* è proprio tale essenza comune a venir meno: essendo la somiglianza di famiglia data a posteriori, il tratto comune si va facendo a ogni singolo confronto e ogni termine *verwandt* può introdurre leggere modifiche, ridefinendo il carattere familiare. Non potendo dare una definizione dell'essenza familiare, siamo costretti a proporre diversi esempi.

Il passaggio dall'esemplare all'esempio ci consente di individuare la portata propriamente teoretica della pratica comparativa proposta da Wittgenstein. La posta in palio filosofica emerge chiaramente se intendiamo quale sia il principale interlocutore – per non dire avversario – della logica familiare del confronto. Ben più di Russell, infatti, o dello stesso autore del *Tractatus*, l'obiettivo polemico contro cui si scaglia la pratica comparativa produttrice di somiglianze di famiglia è il padre della filosofia occidentale: Platone. Le somiglianze di famiglia, come nota Chauviré, sono «une résolution original du problème des universaux» (CHAUVIRÉ 2003, p. 71): la pratica comparativa da cui esse provengono non fa che scardinare l'idea secondo cui in ogni fenomeno si dovrebbe riconoscere la partecipazione a un'essenza di ordine superiore. Si profila in tal modo l'alternativa tra confronto degli esempi e definizione dell'essenza: secondo

[85] Cfr. PU, §131

[86] In realtà nel catalogo delle diverse proiezioni musicali Wittgenstein introduce anche «der musikalische Gedanke», iniziando in tal modo (più o meno consapevolmente) a intaccare la compattezza dell'odine gerarchico del *Tractatus*. Il pensiero musicale, infatti, non avrebbe la posizione di privilegio della forma logica ma sarebbe una delle diverse proiezioni isomorfiche. Cfr. TLP, 4.014.

Wittgenstein gli esempi non sono «explications provisoires, mais une fin en soi» (*Ivi*, p. 48).

Per evitare che l'applicazione della categoria di anti-platonismo diventi una generica rivendicazione di alterità rispetto a una non meglio precisata filosofia platonica, procederemo all'esame di due passi – tratti rispettivamente dal *Teeteto* e del *Sofista* – che faranno emergere tutta la distanza tra la logica dell'essenza e la logica dell'esempio. L'interesse di Wittgenstein per il *Teeteto* è ampiamente documentato: nella non vasta biblioteca filosofica del pensatore austriaco, il dialogo in questione occupa un posto di particolare rilievo, come dimostrano le ricorrenti citazioni. Nel *Libro blu*, in particolare, Wittgenstein richiama la domanda rivolta da Socrate a Teeteto: «Ecco un altro esempio: la domanda di Socrate: "Che cos'è conoscenza?"» (*BB*, trad. it. p. 39). Il riferimento è al seguente brano:

> SOCR. Tu senti, Teeteto, quel che dice Teodoro: disobbedirgli, credo, non vorrai; né sta bene in cose come queste che un giovane disobbedisca al volere di un uomo saggio. Su dunque, rispondi bene e da bravo: che cosa credi che sia conoscenza?
> TEET. Bisognerà pur rispondere, o Socrate, visto che volete così. In ogni modo, se sbaglio, correggerete.
> SOCR. Sta bene; purché ne siamo capaci.
> TEET. Io credo dunque che anche le cose che uno può imparare da Teodoro, come la geometria e le altre discipline che ora annoverasti, siano conoscenze; e così pure l'arte del calzolaio e degli altri artigiani, tutte e ciascuna, non sono altro che conoscenza.
> (PLATONE, *Teeteto*, 146c-d).

Il dialogo prosegue con la messa in discussione e il definitivo rifiuto della risposta data da Teeteto: interrogato sul "che cos'è?", il giovane si lascia andare a un'enumerazione di casi particolari, di esempi, che non aiutano a ottenere una definizione della conoscenza in sé.

> SOCR. Ma la questione, o Teeteto, non era questa, di che cosa si dà conoscenza, né quante sono le conoscenze; non richiedevo io, con la mia domanda, una enumerazione di conoscenze; bensì volevo sapere che cosa è essa la conoscenza in sé. O dico cose senza senso?
> TEET. No, tu dici cosa sensatissima (*Ivi*, 146e).

Ciò che viene contestato da Socrate è il tipo di delucidazione proposto: a chi domandasse "che cos'è l'argilla?" non basterebbero le diverse specificazioni date per mezzo di esempi, come "l'argilla è quella dei vasai" o "l'argilla è quella dei mattonai". Non conoscendo il significato di una parola, una collezione di casi particolari – specificati secondo le differenze contingenti – non servirebbe alla comprensione del "che cos'è". Il risultato di un tale procedimento esemplificativo è una ridicola perdita di tempo che non conduce a nulla:

> SOCR. E in secondo luogo si è ridicoli perché, potendo dare una risposta semplice e breve, facciamo un giro che non finisce più. Così, anche nella domanda dell'argilla, doveva essere, credo, semplice e facile dire che argilla è terra impastata con acqua, lasciando stare di chi.
> (*Ivi*, 147c).

Leggiamo ora per intero il commento al passo platonico proposto da Wittgenstein nel *Libro blu*:

> Ecco un altro esempio: la domanda di Socrate: "Che cos'è conoscenza?". Qui le cose stanno ancora più chiaramente, poiché la discussione comincia con l'esibizione, da parte dell'alunno, d'un esempio di definizione esatta, e prosegue con la richiesta d'una definizione, analoga alla prima, della parola "conoscenza". Posto così il problema, sembra esservi qualcosa di errato nell'uso comune della parola "conoscenza". Sembra che noi ignoriamo che cosa essa significhi, e che, quindi, forse non abbiamo diritto d'usarla. Noi risponderemmo: "Non v'è un unico uso esatto della parola 'conoscenza'; ma noi possiamo istituire più usi, che concorderanno più o meno con i modi nei quali la parola 'conoscenza' è effettivamente usata" (BB, trad. it. p. 39).

Wittgenstein si pronuncia contro il rifiuto opposto da Socrate alla proliferazione degli esempi. In tal modo, egli rivendica il diritto di usare le parole nel modo comune, quotidiano: nel nostro effettivo uso del linguaggio non è sempre necessario essere in grado di proporre una definizione per ciascun termine utilizzato, né tale definizione può essere sempre ugualmente rigorosa. Il caso dell'argilla e il caso della conoscenza, infatti, sono ben diversi: se per il primo è più semplice fornire una definizione (ma poi essa sarà sempre la stessa? o a seconda delle nostre finalità proporremo definizioni differenti?), per il secondo avremo bisogno di paragonare le diverse occasioni in cui utilizziamo la parola. Ciò non rappresenta necessariamente un vizio o una mancanza: esistono usi diversi del termine "conoscenza", possiamo istituire esempi differenti e confrontarne l'accordo – più o meno riuscito – con casi ritenuti paradigmatici. In questo modo, tra i diversi usi della parola "conoscenza" istituiamo confronti che portano alla luce somiglianze di famiglia: a differenza di quanto sostenuto dal Socrate platonico, il *detour* innescato dagli esempi non è ridicolo e inutile ma produce invece accostamenti inediti e possibilità di confronto che possono arricchire considerevolmente il nostro repertorio espressivo.

Se per Platone l'uso di una parola richiede una precomprensione del suo significato in quanto fondamento e criterio di validità per ogni diversa occorrenza, per Wittgenstein, viceversa, l' "esecuzione" delle somiglianze e delle differenze, condotta attraverso l'esposizione di esempi, ha come effetto la produzione dell'immagine, della somiglianza di famiglia, del tratto comune. Scrive Soulez:

> Affranchie d'une pareille conception, la méthode d'explication wittgensteinienne rejette la définition socratique qui rapport l'usage d'une pièce du langage à un *definiens eidétique*, au profit d'une voie qui fait reposer toute la vertu élucidatoire sur la capacité d'user d'exemples les uns après les autres, comme faisait le sophiste qui s'ingéniait on sait à critiquer Socrate. De ce point de vue, chez Wittgenstein, comme chez le sophiste de l'antiquité, les paradigmes ne valent plus que par leur caractère partiel. Jamais ils ne

possèdent l'universalité des traits de parenté qui justifierait telle out elle comparaison ou la fonderait (SOULEZ 2012a, p. 165).

Come il sofista, Wittgenstein rifiuta la precedenza accordata all'essenza rispetto agli effettivi usi linguistici: se vi è una qualche somiglianza di famiglia, essa non fonda il confronto ma emerge come effetto dell'atto stesso di paragonare. L'ordine cui fanno riferimento i diversi esempi legati da somiglianza di famiglia è tipico di una posizione *costruttivista*, in cui l'universale non precede il particolare ma al contrario ciò che è comune, lungi dall'essere rintracciabile in ogni singolo esemplare, emerge solamente nella relazione tra i diversi esempi.

Siamo agli antipodi rispetto al metodo diairetico[87] con il quale lo Straniero di Elea conduce Teeteto alla definizione della figura del sofista: partendo da un tutto uno, si perviene attraverso progressive distinzioni dicotomiche a identificare la specifica forma cui appartiene l'oggetto di indagine. Dalle sottili distinzioni proposte nel dialogo emergono diverse definizioni del sofista; tra queste, di particolare interesse per la nostra ricerca è la seguente:

OSPITE: Sembra opportuno, dunque, distinguere al più presto l'arte di creare immagini, e venuti a scendere fino ad essa, se il sofista subito riesce a resistere, catturarlo secondo quanto è ingiunto dalla disposizione regia e consegnandolo a lui, mostrare la selvaggina. Se poi si immergesse sotto le parti della mimetica, gli saremo d'impedimento, sconvolgendolo la parte che lo accoglie, finché non sia catturato. In tutti i modi né lui, né alcun altra genia, potrà menar vanto di essersi sottratto alla ricerca di forze così determinate a ogni particolare, e nel complesso.
TEETETO: Tu dici bene: bisogna fare così.
(PLATONE, *Sofista*, 235b-c).

Una volta individuato l'ambito di pertinenza dell'arte di creare immagini, la formulazione di una esatta definizione del sofista richiede ancora una lunga disamina: la suddivisione della mimetica in arte delle copie e arte delle apparenze

[87] Per un commento al dialogo platonico rimandiamo a CARCHIA 1997.

impone un'analisi della questione relativa al falso e al non-essere; tale percorso condurrà al celeberrimo parricidio di Parmenide. Prima di poter afferrare la figura sfuggente del sofista, i personaggi del dialogo si imbattono, peraltro, nella definizione del filosofo:

> OSPITE: E quale nome daremo ora, Teeteto, a questa conoscenza? O forse, per Zeus, senza accorgercene siamo caduti nella scienza degli uomini liberi e rischiamo d'aver trovato prima il filosofo, pure ricercando il sofista?
> TEETETO: In che modo parli?
> OSPITE: Dunque il distinguere secondo generi e non ritenere come diverso un aspetto che sia lo stesso, né per lo stesso uno che sia diverso, non diremo forse che questo è proprio della disciplina dialettica?
> TEETETO: Sì, lo diremo.
> (*Ivi*, 253c-d).

Uno volta stabilito lo statuto del falso e del non-essere (non contrario ma contraddittorio – diverso – rispetto all'essere[88]), è possibile distinguere tra arte delle rappresentazioni e arte delle apparenze (queste ultime tese all'inganno e alla falsificazione); ciò consente, infine, di catturare con sicurezza il sofista:

> OSPITE: È stata definita dunque la mimetica dell'arte di contraddizione ironica, parte dell'arte dell'opinione, quella del genere dell'apparenza che deriva da quella di creare immagini, che è umana e non divina e appartiene all'arte del creare, come parte che crea *mirabilia* nei discorsi: di questa genia, di questo sangue chi dicesse che è il sofista verace, a quel che sembra, direbbe il vero al massimo grado.
> TEETETO: È assolutamente così.
> (*Ivi*, 268c).

[88] Sul tema della negazione nel *Sofista*, cfr. VIRNO 2013.

Sovvertendo l'ordine del confronto (dagli esempi alle somiglianze di famiglia) e dando alla comprensione un carattere espressamente estetico-pragmatico[89], Wittgenstein veste i panni del sofista: il continuo commercio tra esempi tratti da diversi campi dell'espressività restituisce a posteriori un'immagine – sempre aperta – della somiglianza che è dunque sottratta al dominio dell'identico. Il filosofo è propriamente un produttore di immagini, un inventore di esempi e di casi intermedi. La sua feconda produzione costituisce il principale rimedio contro quella che viene definita "malattia filosofica": la ricerca di essenze è dunque il morbo, l'invenzione di esempi costituisce la terapia.

> Una delle cause principali della malattia filosofica – una dieta unilaterale: nutriamo il nostro pensiero con un solo tipo di esempi (PU, §593).

Parlando dell'interesse di Wittgenstein per la figura di Socrate[90] e dell'avversione del filosofo austriaco nei confronti del procedimento definitorio, diametralmente opposto all'accumulazioni di esempi, Soulez scrive:

> L'anti-socratisme ici est plus que la critique du socratisme historique. Il dissuade de rechercher la définition unique et recommande à la place l'examen des faits grammaticaux. Les sophistes sont des précurseurs au sens très général où ils ont pensé qu'il n'était pas vrai qu'on sût d'avance l'usage, au sens aussi où leur contestation du socratisme revient à renoncer au préjugé de l'explication des notions et à l'idée qu'il y a une découverte à faire au bout de cette explication (SOULEZ 2001, p. 58).

L'esecuzione delle somiglianze, coestensiva alla comprensione, si pone come alternativa all'ordine verticale platonico, secondo il quale gli usi particolari devono essere raccolti sotto una definizione precedentemente data. La molteplicità degli esempi riporta il filosofo a contatto con la varietà del reale e allo stesso

[89] Sul paradigma estetico dell'analisi filosofica nel pensiero di Wittgenstein si veda GARGANI 2003.
[90] Cfr. WAISMANN 1965.

tempo con la finitezza, la parzialità di tutto ciò che possiamo dire. La produzione di somiglianze di famiglia, infatti, introduce un elemento discrezionale che consente di moltiplicare gli esempi ma allo stesso tempo permette di interrompere in qualunque momento la ricerca:

> La vera scoperta è quella che mi rende capace di smettere di filosofare quando voglio. – Quella che mette a riposo la filosofia, così che essa non è più tormentata da questioni che mettono in questione *la filosofia stessa*. – Invece si indica un metodo dando esempi; e la serie degli esempi si può interrompere. – Vengono risolti problemi (eliminate difficoltà), non *un* problema. Non c'è *un* metodo della filosofia, ma ci sono metodi; per così dire, differenti terapie (PU, §133).

Il metodo degli esempi, uno dei diversi metodi filosofici possibili, costituisce una terapia contro la malattia filosofica, consentendo l'interruzione del suo contagio, potenzialmente infinito. La filosofia di Wittgenstein si presenta dunque come un metodo di arresto della filosofia stessa, una cura omeopatica che interrompe il regresso all'infinito[91], visto non come accidentale vizio del ragionamento ma come forma caratteristica di ogni ricerca delle essenze. In questo senso, il modello filosofico inaugurato dal Socrate platonico e variamente rivisitato dalla quasi totalità delle esperienze filosofiche posteriori viene individuato come ciò che deve essere smantellato. Il ruolo della riflessione sul rapporto tra musica e linguaggio nella distruzione del modello filosofico essenzialista trova espressione in una curiosa annotazione del 1931:

> Dev'essere la fine di un tema che non riesco a identificare. Mi è venuta in mente oggi mentre ripensavo al mio lavoro in filosofia e andavo ripetendomi: «I destroy, I destroy, I destroy - » (VB, trad. it. p. 52).

[91] Cfr. VIRNO 2010.

## 5.4 Un'anti-filosofia dell'incarnazione

La pratica comparativa che vede disporsi su uno stesso piano i diversi esempi – le diverse forme espressive – si propone come metodo filosofico capace di scardinare il platonismo insito in ogni ricerca di essenze. In tal modo, la produzione (e non la scoperta) di somiglianze di famiglia costituisce il principale trattamento terapeutico contro la malattia filosofica che costringe a un infinito regresso. Una simile lettura delle *Ricerche filosofiche* consente di estendere la definizione di anti-filosofia, formulata originariamente da Alain Badiou a proposito del *Tractatus*, fino a comprendere anche l'opera del secondo Wittgenstein. Secondo il filosofo francese, la categoria – insieme storico-filosofica e teoretica – di "anti-filosofia" si riconosce da tre operazioni congiunte: 1. la critica linguistico-genealogica; 2. la valorizzazione dell'atto filosofico a scapito della verità; 3. il carattere innovativo e di rottura dell'atto stesso. A proposito del primo punto, Badiou scrive:

> L'antiphilosophie, depuis ses origines […] se reconnait à trois opération conjointes: 1. Une critique langagière, logique, généalogique, des énoncés de la philosophie. Une destitution de la catégorie de vérité. Un démontage des prétentions de la philosophie à se constituer en théorie. Pour ce faire, l'antiphilosophie puise souvent dans les ressources que, par ailleurs, exploite la sophistique (BADIOU 2009, p. 17).

Come già visto, la filosofia praticata da Wittgenstein, nella misura in cui si propone come alternativa all'indagine sull'essenza, intrattiene una particolare relazione con la sofistica così come viene presentata da Platone, vero avversario di tutti gli anti-filosofi da Kierkegaard a Nietzsche[92]. Nelle opere degli anti-filosofi, l'inclinazione sofistica si coniuga di norma con l'ispirazione cristiana: con tale espressione non bisogna tuttavia intendere una religione stabilita in una forma

[92] L'antifilosofia annovera tra i suoi rappresentanti, oltre a Wittgenstein: San Paolo, Pascal, Rousseau, Kierkegaard, Nietzsche e Lacan. Secondo la ricostruzione di Badiou, ognuno di questi autori si contrappone idealmente ad un filosofo "ortodosso": si pensi, ad esempio, all'opposizione tra Pascal e Cartesio o al dissidio tra Kierkegaard e Hegel.

istituzionale ma il costante riferimento a un atto singolare, «une rupture active salvatrice» (*Ivi*, p. 29) eterogenea rispetto all'impianto del discorso filosofico, che pretende invece di parlare a nome dell'Universale. Non è questo il luogo per entrare nel merito di una valutazione sulla vita spirituale di Wittgenstein, tema peraltro ampiamente affrontato nelle biografie del filosofo[93]; ciò che qui interessa è invece riflettere sulla possibile connotazione cristiana dell'anti-platonismo di Wittgenstein, valutando in tal modo l'applicabilità del paradigma formulato da Badiou. Per far ciò sarà dunque necessario trovare nell'anti-filosofia del secondo Wittgenstein una eco di categorie per così dire "evangeliche".

Nella figura del gesto, elemento che aveva messo in moto la nostra indagine specificando il legame biunivoco tra parola e tema musicale, ci pare di scorgere la specifica articolazione di anti-platonismo ed eco cristiana che caratterizza la seconda filosofia di Wittgenstein. Nel gesto, infatti, è possibile scoprire una logica familiare del confronto ma anche un'anti-filosofia dell'incarnazione. L'esigenza di concretezza che mette in moto la riflessione e che conduce agli esiti anti-platonici che abbiamo visto consente di parlare, nel caso del secondo Wittgenstein, di una filosofia del corpo o, come dice Richard Shusterman, di una *somaestetica*[94]. Tuttavia, come scrive il filosofo americano,

> […] his philosophy is most famous for refuting the centrality of bodily feelings in explaining the essential concepts of philosophy for which they are often invoked: concepts of action, emotion, will, and aesthetic judgment (SHUSTERMAN 2002, p. 91).

L'idea che Wittgenstein non dia sufficiente spazio al corpo, alle sensazioni fisiche e alle reazioni istintive è frutto in realtà di un malinteso: ciò che il filosofo nega è la rilevanza di tali elementi per quanto riguarda la spiegazione dei supposti

[93] Cfr. MONK 1990. Sul rapporto tra Wittgenstein e il pensiero teologico contemporaneo, cfr. DAMONTE 2011.

[94] La riflessione di R. Shusterman trova nel pensiero di Wittgenstein un importante punto di riferimento per la formulazione della nozione di *somaestetica*, «which I conceive as a discipline dedicated to improving the understanding, use, and experience of the body as a locus of sensoryaesthetic appreciation *(aisthesis)* and of creative self-fashioning» (SHUSTERMAN 2002, p. 91).

fenomeni mentali, come per esempio la *comprensione* del dolore proprio e altrui, o per l'utilizzo di concetti che in una prospettiva mentalista implicherebbero necessariamente la presenza di un accompagnamento psicologico. Ciò che viene messo in discussione da Wittgenstein non è il ruolo del corpo ma il mito dell'interiorità[95] che mette al centro delle nostre esperienze percettive e dei nostri usi linguistici una presunta *coscienza* dei processi fisici e corporei, ritenuti patrimonio esclusivo dei singoli, dominio privato essenzialmente inattingibile per gli altri (o al limite verbalizzabile in un secondo momento e, dunque, comunicabile). Al contrario, per Wittgenstein il corpo è intrinsecamente espressivo[96]: non vi è pertanto bisogno di supporre termini intermedi tra la superficie dei gesti e la comprensione degli interlocutori. Per il filosofo, infatti, «il corpo umano è la migliore immagine dell'anima umana» (PU, II, iv), il riferimento alla comprensione di stati mentali è superfluo poiché il corpo parla, la sua superficie è per così dire trasparente:

> Non diciamo di un cane che *potrebbe* parlare con se stesso. Non lo diciamo perché conosciamo così bene la sua anima? Ebbene, si potrebbe dire così: Quando si vede il comportamento di un essere vivente si vede la sua anima […] (PU, §357).

La distinzione tra anima e corpo è di sicuro una delle più resistenti abitudini linguistiche che caratterizzano la nostra psicologia ingenua. Per chiarire il rapporto tra i due elementi, Wittgenstein mostra la pervasività del dualismo mente-corpo mettendo alla prova le immagini che ci facciamo del rapporto tra segno e significato:

> «C'è già tutto in…» Com'è che la freccia → *indica*? Non sembra che, oltre se stessa, porti in sé qualcosa? - «No, non il morto segno; solo lo psichico, il significato, può farlo». – Questo è vero e falso. La freccia indica soltanto

[95] Cfr. BOUVERESSE 1976.
[96] Cfr. CHAUVIRÉ 2004, cap. 2.

> nell'applicazione che l'essere vivente ne fa. Questo indicare *non* è una stregoneria che solo l'anima può compiere (*Ivi*, §454).

La logica dell'incarnazione si contrappone di norma alla stregoneria, alla divinazione, alla «concezione pneumatica del pensiero» (*Ivi*, §109): il monismo che vede anima e corpo come un tutt'uno[97] si scaglia contro il dualismo peculiare dello spiritualismo, che fa del corpo un mero involucro inessenziale, e del materialismo ingenuo, che affermando la validità di uno solo dei due piani li pone entrambi, *ipso facto*, come distinti e alternativi[98]. Il dualismo è la soluzione che diamo alla delusione di una nostra aspettativa: «Dove il nostro linguaggio ci fa supporre l'esistenza di un corpo, e non c'è alcun corpo, là, vorremmo dire, c'è uno spirito» (*Ivi*, §36). Un pensiero dell'incarnazione si propone dunque di rispondere alla domanda così espressa da S. Laugier: «Mais le langage, qu'est-ce que c'est, si ce n'est plus le psychologique, ni la matérialité physique des mots (le signe mort)?» (LAUGIER 2010, p. 11).

L'anti-filosofia del secondo Wittgenstein opera dunque uno smarcamento dall'alternativa tra spiritualismo e materialismo ma anche dalla contrapposizione tra nominalismo e realismo, tipica della disputa sugli universali[99]: la vita dei segni si dispiega solamente nell'uso, nella prassi linguistica; la loro comprensione, come abbiamo visto, non richiede alcuna sussunzione del particolare sotto l'universale ma consiste nell'esecuzione di gesti espressivi che formano reti in cui vigono rapporti di somiglianza di famiglia. La freccia indica soltanto nell'applicazione che l'essere vivente ne fa; della parola non è essenziale afferrare l'anima (o l'essenza) ma osservarne l'espressività immanente o, per introdurre un nuovo tema, la peculiare *fisionomia*. La potenza del monismo proprio di una logica dell'incarnazione mette fuori gioco anche la disputa tra mentalismo e

---

[97] Per un pensiero dell'incarnazione, il corpo è corpo animato e l'anima è anima incorporata: «Questo infatti si deve dire di un corpo; o, se vuoi, di un'anima che *ha* un corpo. E come può un corpo *avere* un'anima?» (PU, §283).

[98] Critiche analoghe alla concezione pneumatica del senso si trovano nel *Big Typescript*: «Il senso della proposizione non è pneumatico, ma è ciò che si dà in risposta alla domanda sulla spiegazione del senso […]. (Perciò) il senso non sta *dietro* alla proposizione (come il processo psichico dell'immaginazione ecc.)» (BT, III, 20, trad. it. p. 90).

[99] Cfr. CHAUVIRÉ 2003, p. 72.

comportamentismo: se da una parte, come scrive Claude Romano, «le langage n'est pas le véhicule extérieur de la pensée, mais son incarnation vivante et son accomplissement» (ROMANO 2013, p. 551), dall'altra il riferimento alla visibilità delle reazioni e delle condotte non mira a squalificare l'idea di un'interiorità ma, con le parole di Sandra Laugier, a «repenser la dualité de l'intérieur et de l'extérieur» mettendo a fuoco «la façon dont, grammaticalement parlant, le dedans et le dehors sont *articulés*, c'est-à-dire la façon dont on ne parle d'un intérieur que s'il a un extérieur» (LAUGIER 2009, p. 116).

L'anti-filosofia dell'incarnazione salda i nostri usi linguistici alle relative forme di vita, riportando le alternative della storia della filosofia (spiritualismo/materialismo; nominalismo/realismo; mentalismo/behaviourismo) alla loro comune origine dualista e lavorando contro la loro matrice comune. Wittgenstein non sceglie nessuna teoria, non si schiera da nessuna parte nella disputa tra i diversi contendenti, ma cerca di mettere in crisi la logica dualista che sorregge le alternative in gioco. Come vedremo nel prossimo capitolo, l'esigenza di un'originaria e costante incarnazione marcherà la distanza tra la riflessione wittgensteiniana e i tentativi di ripresa operati in ambito analitico.

# CAPITOLO 6
# L'estetica musicale analitica e il "caso Wittgenstein"

## 6.1 L'ispirazione wittgensteiniana dell'estetica analitica

Il percorso di ricostruzione e di analisi condotto finora ha forse reso più chiaro ciò che Wittgenstein intendeva dire all'amico Maurice O'Connor Drury a proposito del suo lavoro filosofico: «È impossibile per me dire nel mio libro una parola su tutto ciò che la musica ha significato nella mia vita. Come posso sperare allora di essere compreso?» (WITTGENSTEIN 1984, p. 160). Come abbiamo visto, la tematica musicale non è per il filosofo un argomento di discussione particolare o un mero interesse personale; al contrario, nei punti di svolta del suo pensiero, il confronto con la musica produce un potente effetto di chiarificazione delle problematiche filosofiche in gioco portando a una sostanziale ridefinizione dei nuclei teorici via via acquisiti. Per comprendere la filosofia di Wittgenstein abbiamo preso dunque come chiave di accesso la riflessione musicale, elemento di continuità attraverso le diverse fasi dell'itinerario filosofico che conduce dal *Tractatus* alle *Ricerche filosofiche*. Di contro, parafrasando l'espressione wittgensteiniana, se non diciamo una parola su tutto ciò che Wittgenstein ha significato per la filosofia della musica, come possiamo sperare di comprendere il dibattito contemporaneo? Tale formulazione perde l'aspetto di una battuta paradossale se si considerano le ricadute del pensiero wittgensteiniano sull'estetica musicale o, da un altro punto di vista, se si pone attenzione al costante richiamo al filosofo austriaco nel dibattito anglo-americano.

Pare infatti che il nome di Wittgenstein emerga in tre momenti cruciali della storia dell'estetica musicale. Come si è già detto[100], l'ambiente culturale in cui nasce e si forma il gusto del filosofo coincide con la Vienna *fin de siècle* in cui predominano l'anti-romanticismo di Brahms e il formalismo di Eduard Hanslick, padre dell'estetica musicale contemporanea; la risposta alle teorie formaliste trovano poi espressione nell'opera di Suzanne Langer[101], improntata alla *picture theory of meaning* di stampo neo-positivista ed esplicitamente debitrice nei confronti della teoria logico-linguistica presentata nel *Tractatus logico-philosophicus*; infine, il nome di Wittgenstein è spesso presente nel dibattito contemporaneo relativo all'espressività musicale, specialmente in ambito anglo-americano. Scrive a tal proposito Domenica Lentini:

> E d'altronde proprio la riflessione di Wittgenstein sul linguaggio ha favorito, in un certo qual modo, l'*exordium* dell'estetica analitica stessa. Nella filosofia di tradizione analitica il punto critico è la questione del linguaggio e della significazione, e da qui prendono le mosse anche le riflessioni estetiche. L'interesse della filosofia di tradizione analitica per l'estetica nasce come effetto collaterale delle indagini sul linguaggio (LENTINI 2013, p. 15).

Senza Wittgenstein, dunque, il dibattito contemporaneo sull'estetica musicale non sarebbe neanche sorto o quantomeno sarebbe stato profondamente diverso da come si è progressivamente costituito. Esso rappresenta infatti la declinazione estetico-musicale di quella "svolta linguistica" che ha caratterizzato larga parte della filosofia del XX secolo: benché recentemente dichiarata morta (a ben vedere per l'ennesima volta), essa mantiene tutta la sua importanza metodologica e continua a fornire l'orizzonte problematico a un dibattito fiorente come quello relativo all'espressività musicale.

Quello che recentemente è stato definito «il "caso" Wittgenstein» (BERTINETTO 2012, p. 61) non è dunque un capitolo a parte della storia dell'estetica musicale contemporanea né una recente riscoperta della riflessione

[100] Cfr. *supra*, Introduzione.
[101] Cfr. *supra*, cap. 4.

dedicata dal filosofo all'arte dei suoni: al contrario, l'"*affaire* Wittgenstein" coincide in larga parte con lo sviluppo del dibattito analitico sull'espressività e sull'ontologia dell'opera musicale[102]. In questo senso, una vera riscoperta dell'insegnamento di Wittgenstein non c'è stata poiché esso non è mai stato dimenticato: l'argomento contro il linguaggio privato, la distinzione tra usi primari e usi secondari di una parola, il concetto di espressività intransitiva e il tema della visione aspettuale costituiscono solamente alcuni esempi dell'eredità wittgensteiniana presente nel dibattito contemporaneo.

Allo stesso tempo, pare che l'applicazione di tali riflessioni alle problematiche di un'estetica speciale – di una filosofia della musica – abbia un duplice inconveniente: da una parte, infatti, l'estensione di alcuni concetti oltre i limiti del contesto entro cui erano stati formulati comporta una sensibile perdita di capacità euristica (le "categorie" wittgensteiniane perdono forza se applicate a problemi specifici per cui non erano state pensate espressamente); dall'altra parte, tali applicazioni finiscono per fraintendere la stessa posizione di partenza difesa dall'autore, tradendo o addirittura capovolgendo la soluzione proposta da Wittgenstein rispetto al problema di partenza. Nei seguenti paragrafi cercheremo di ritrovare le diverse eredità wittgensteiniane che caratterizzano alcune tra le più autorevoli teorie analitiche sull'espressività musicale; nel fare ciò, espliciteremo i riferimenti all'opera del filosofo austriaco mettendo in luce al contempo le differenze tra questi e le maggiori voci dell'estetica musicale anglo-americana; infine, procederemo a un ripensamento globale del concetto di "Estetica" a partire dalle indicazioni offerte dallo stesso Wittgenstein. Il confronto tra i protagonisti del dibattito contemporaneo e il filosofo delle somiglianze di famiglia condurrà infatti a un sostanziale smarcamento dall'intricato susseguirsi di tesi concorrenti, esempi e controesempi che tiene occupata l'estetica analitica, in direzione di un diverso modo – non disciplinare – di intendere l'indagine estetica.

[102] Sul dibattito analitico relativo all'espressività e all'ontologia dell'opera musicale si veda MARTINELLI 2012.

## 6.2 P. Kivy e l'*externality claim*

Tra le voci che animano il dibattito sul rapporto tra musica ed emozioni e sull'ontologia dell'opera d'arte musicale, quella di Peter Kivy ha un notevole rilievo. Le sue tesi, argomentate inizialmente nei volumi *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression* (1980) e *New Essays on Musical Understanding* (2001), hanno trovato diffusione anche presso il pubblico italiano grazie alla traduzione di *Introduction to a Philosophy of Music* (2002). Il filosofo americano può essere indicato come il campione dell'orientamento cognitivista, contrapposto abitualmente alla *arousal theory* o teoria eccitazionista: se per il primo indirizzo le emozioni sono un predicato appartenente all'oggetto musicale (le emozioni sono *nella* musica), per il secondo il contenuto emotivo di un brano è per prima cosa legato all'esperienza dell'ascoltatore e dunque coincide (in misura differente nelle teorie proposte dai diversi autori) con lo stato d'animo suscitato nel soggetto dall'ascolto musicale[103]. La proposta di Kivy si inserisce dunque nell'orientamento cognitivista, caratterizzato da un "requisito dell'esternalità" per cui il contenuto emotivo deve essere cercato nella forma musicale e non nelle effusioni immaginative dell'ascoltatore. Scrive Silvia Vizzardelli:

> L'antipsicologismo, il bisogno di sottrarre l'esperienza dell'ascolto alle dinamiche troppo soggettive della vita affettiva, prende un nome nell'ambito della filosofia analitica: *externality claim*, requisito dell'esternalità. […] [S]i tratta di un requisito che riporta in primo piano l'argomento wittgensteiniano contro le teorie correnti del *linguaggio privato*, di un linguaggio cioè che renderebbe accessibile la vita intima del soggetto, facendosi tramite di una pura interiorità (VIZZARDELLI 2008, p. 82).

La teoria cognitivista di Kivy, caratterizzata dal requisito dell'esternalità, prende le mosse dall'argomento wittgensteiniano contro il linguaggio privato: ammettendo un'analogia tra musica e linguaggio, le emozioni (in quanto

[103] Per un'analisi dei due orientamenti, cfr. LENTINI 2013.

contenuto musicale) non coinciderebbero con le associazioni mentali dei diversi ascoltatori, così come il significato di una proposizione (il contenuto linguistico) non sarebbe da ricercare nella sfera psicologica, nelle singole menti dei parlanti. Richiamiamo a tal proposito alcuni passi tratti dalle *Ricerche filosofiche*:

> Ciò che chiamiamo "seguire una regola" è forse qualcosa che potrebbe essere fatto da *un* solo uomo, *una sola* volta nella sua vita? […] Fare una comunicazione, dare o comprendere un ordine, e simili, non sono cose che possano esser state fatte una volta sola. – Seguire una regola, fare una comunicazione, dare un ordine, giocare una partita a scacchi sono *abitudini* (usi, istituzioni) […] (PU, §199).

> Per questo "seguire la regola" è una prassi. E credere di seguire la regola non è seguire la regola. E perciò non si può seguire una regola "*privatim*" […] (*Ivi*, §202).

Così come non si può seguire una regola "*privatim*", non si può usare una parola una sola volta in modo unico[104]: il linguaggio è radicalmente pubblico, dice Wittgenstein, perché non si basa sulla comunicazione di contenuti mentali individuali – il mentalismo è una specie di spiritualismo che nulla ha a che fare con l'esigenza di incarnazione difesa da Wittgenstein – ma su usi e istituzioni, ovvero su prassi originariamente condivise.

Kivy rielabora, in ambito musicale, l'argomento contro il linguaggio privato, elaborando in tal modo una tesi fortemente critica nei confronti della *arousal theory*:

> Secondo tale teoria [la teoria eccitazionistica] la musica è descritta come "malinconica", "allegra" ecc., perché rende gli ascoltatori normali, in circostanze normali, malinconici, allegri. […] a seconda delle particolari esperienze di vita di un ascoltatore individuale o forse a seconda del

[104] Sulla questione del linguaggio privato si veda il noto KRIPKE 1982. In risposta alla lettura kripkiana del paradosso scettico, si vedano LAUGIER 2009 e TRIPODI 2009.

> particolare stato emotivo dell'ascoltatore nel momento dell'ascolto di un brano musicale, la musica, a causa di quelle particolari esperienze passate o di quel particolare stato emotivo, può suscitare nell'ascoltatore un'emozione davvero reale come la malinconia o l'allegria. Preferisco chiamare questo fenomeno il fenomeno della "nostra canzone" ("stanno suonando la nostra canzone, Cinzia, quella che stavamo ascoltando la prima volta che ci incontrammo, in quel piccolo bar all'angolo") (KIVY 2002, trad. it. pp. 134-35).

Dalla critica al fenomeno della "nostra canzone" discendono per Kivy numerose conseguenze relative all'espressività della musica e all'ontologia dell'opera musicale. Richiamandosi a Hanslick, il filosofo americano formula una teoria nota come "formalismo arricchito", in cui il contenuto emotivo non è del tutto escluso dall'esperienza estetica ma va ricercato *nella* stessa forma musicale, intesa come oggetto intenzionale: seguendo uno schema fenomenologico-intenzionale, «l'oggetto dell'emozione è […] la bellezza della musica¸ la credenza è che la musica sia bella; il sentimento è il tipo di eccitazione o di euforia o di stupore o di meraviglia… che una tale bellezza comunemente suscita» (*Ivi*, p. 159). Le emozioni musicali sono dunque *piene*, causate dalla stessa struttura musicale e, dal momento che intenzionano la bellezza della musica, sono riducibili all'unico sentimento della meraviglia, dello stupore per la bellezza stessa.

In questa prospettiva, ogni esecuzione di un certa opera musicale non fa che riattualizzare *quel* particolare bello musicale (unico tipo di contenuto emotivo ammesso) costituendosi come occorrenza contingente di un modello eterno o, per utilizzare la distinzione peirciana abitualmente adottata nel dibattito analitico, come specifico *token* di un *type* che sarebbe l'opera d'arte musicale in sé. In tal modo l'esito della riflessione di Kivy conduce a quello che egli stesso considera un «platonismo estremo», secondo cui «le opere musicali sono lo stesso genere di tipi che, per il realista matematico, sono anche i numeri […] e tutte le interpretazioni dell'opera sono esemplificazioni dell'opera: occorrenze del tipo» (*Ivi*, p. 256).

Non è questa la sede per proporre una valutazione delle tesi sostenute da Kivy e tantomeno per addentrarci nel dibattito in cui la sua proposta si inserisce[105]. Quel che ci interessa è invece l'ispirazione wittgensteiniana (e hanslickiana) che anima il progetto del filosofo americano. La critica contro il fenomeno della "nostra canzone", infatti, ricalca l'argomento contro il linguaggio privato costituendo in tal modo una critica al diffuso orientamento mentalista e psicologista che vorrebbe trovare il senso (musicale o linguistico) nella testa dei singoli parlanti (o ascoltatori). Tuttavia le affinità tra l'*externality claim* e la critica wittgensteiniana al linguaggio privato si fermano qui: Kivy, infatti, si propone di combattere lo psicologismo ancorando i contenuti emotivi alla forma musicale, facendone un oggetto intenzionale dotato di proprietà autonome. A tal proposito, lo stesso filosofo americano imposta la propria battaglia contro l'*arousal theory* partendo da una battuta di un altro studioso di matrice wittgensteiniana, O. K. Bouwsma, secondo il quale «La tristezza sta alla musica più come il rosso sta alla mela, che non come il rutto sta al sidro» (citato in KIVY 1999, trad. it. p. 43). L'anti-psicologismo si nutre in questo caso di una teoria relativa alle proprietà – primarie, secondarie, terziarie – di marca lockiana[106] e di uno schema fenomenologico basato sulla triade oggetto-credenza-sentimento che non ha nessun riscontro nell'opera di Wittgenstein.

Bisogna infatti sottolineare come l'argomento contro il linguaggio privato presentato nelle *Ricerche filosofiche* non miri a stabilire un'oggettività del contenuto linguistico inteso come proprietà della parola (il senso non è una proprietà dell'espressione) ma tenda a legare fortemente il nostro agire linguistico a una dimensione istituzionale: il linguaggio è una prassi che prevede un uso condiviso di parole, gesti, espressioni che non possono essere messi in scena nel privato senza riferimento a una sfera pubblica (almeno implicita o fittizia). L'anti-mentalismo di Wittgenstein riporta dunque i nostri giochi linguistici a una dimensione estetico-pratica della nostra forma di vita che manca in Kivy e che nulla ha a che fare con i suoi esiti intenzionali (e tantomeno con il suo professato

[105]Per un commento alle posizioni di Kivy si veda BERTINETTO 2007.
[106] Sulle proprietà del suono in una prospettiva lockiana, cfr. SCRUTON 2009, cap. 2.

"platonismo estremo"[107]). Altra differenza tra l'esternalismo di Kivy e l'anti-filosofia dell'incarnazione di Wittgenstein è la totale assenza, nel primo, della dimensione tecnica della comprensione. Nello stesso paragrafo dedicato al linguaggio privato, infatti, Wittgenstein scrive: «Comprendere una proposizione significa comprendere un linguaggio. Comprendere un linguaggio significa essere padroni di una tecnica» (PU, §199). Di contro, Kivy sostiene la totale ininfluenza della competenza sull'apprezzamento del bello musicale, unico orizzonte possibile di comprensione del contenuto espressivo di un brano:

> Ma non si deve pensare che io stia affermando che le credenze di una persona sulla musica debbano essere guidate da concetti desunti dalla teoria musicale, o dalla conoscenza dello stile che un musicologo deve avere. Una persona non ha bisogno di credere che ciò che sta ascoltando è un contrappunto quadruplo per essere emotivamente colpito dalle battute conclusive del maestoso finale in forma di fuga di Mozart. Egli non ha bisogno di sapere cosa sia un contrappunto o una fuga. Ciò che egli deve davvero avere è una qualche credenza relativa a ciò che sta ascoltando, e la convinzione che ciò che sta ascoltando sia bello, o splendido, o meraviglioso (KIVY 1999, trad. it. p. 50).

Sappiamo come per Wittgenstein la grammatica del verbo "comprendere" sia significativamente affine a quella del verbo "sapere" e a quella dell'espressione "padroneggiare una tecnica": la filosofia dei giochi linguistici si basa infatti sul carattere operazionale delle somiglianze di famiglia (cfr. CAPPELLETTO 2012) che vede nell'affinità un punto d'arrivo, l'esito di una pratica comparativa. Di conseguenza, la comprensione del gesto – musicale o linguistico che sia – non può contentarsi di un'estatica approvazione né, tantomeno, di un'intima convinzione relativa alla bellezza della musica. Una valutazione simile, secondo Wittgenstein, ci riporterebbe a una modulazione intimista ed emotivista del mentalismo (da cui, come abbiamo visto, l'*externality claim* avrebbe voluto prendere le distanze):

[107] Sulla critica di Wittgenstein all'essenzialismo platonico si veda il cap. 5.

> 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. Se uno ammira la poesia inglese, deve sapere l'inglese. […] Usiamo la frase "Un uomo è musicale" non per chiamare musicale un uomo che dice "Ah!" quando si suona un pezzo di musica, allo stesso modo che non chiamiamo musicale un cane se muove la coda quando si esegue musica (LC, trad. it. p.60).

Il passo wittgensteiniano ci permette inoltre di escludere qualunque forma di comportamentismo: la comprensione musicale non riguarda stati mentali (come, per esempio, la convinzione circa la bellezza di un brano) ma allo stesso tempo essa non si risolve nel pronunciare determinate esclamazioni in coincidenza dell'esecuzione di un'opera – non più di quanto lo scodinzolare puntuale di un cane possa rappresentare una forma di apprezzamento estetico. Pare dunque che sul versante cognitivista i fautori dell'*externality claim*, ovvero i principali avversari dell'*arousal theory*, prendano in prestito da Wittgenstein solamente alcune suggestioni per poi sviluppare un discorso del tutto indipendente dai reali esiti della riflessione sulla musica condotta dal filosofo austriaco. Per corroborare tale lettura, ci concentreremo ora su un altro rappresentante dell'orientamento cognitivista, sebbene riconosciuto da più parti come un esponente "moderato" di tale schieramento.

### 6.3 J. Levinson e la teoria della persona

Tra le tesi proposte da Kivy, la teoria del profilo (*countour theory*)[108] mostra in maniera particolarmente chiara cosa significhi abbracciare un orientamento esternalista nel momento in cui si voglia parlare del rapporto tra musica ed emozioni. Secondo il filosofo americano, «la musica espressiva sta alle caratteristiche umane espressive come il muso del San Bernardo sta agli aspetti

[108] La *contour theory*, presentata in *The Corded Shell* viene sottoposta a critica e sostanzialmente abbandonata a favore di quello che abbiamo chiamato "formalismo arricchito" in *Philosophy of Music* . Si veda a tal proposito BERTINETTO 2007.

“espressivi” del volto umano» (KIVY 2002, trad. it. p. 47). L’analogia si comprende meglio se si tiene presente come il muso del cane San Bernardo venga abitualmente visto come *espressivo* di tristezza, sebbene l’animale non provi alcuna emozione particolare e dunque non *esprima* realmente tristezza. Sulla base di una tale distinzione tra *espressività* ed *espressione* (ma, con Wittgenstein, si potrebbe dire tra espressività intransitiva ed espressività transitiva[109]), si può immaginare il rapporto tra musica ed emozioni come frutto di un’analogia tra il movimento della forma musicale e il movimento generalmente associato a un dato stato d’animo:

> Per dirla in modo più generale, la musica è comunemente descritta in termini di movimento; e così le stesse descrizioni che utilizziamo per caratterizzarla sono frequentemente quelle che utilizziamo per descrivere movimenti visibili del corpo umano quando esprime le emozioni comuni (*Ivi*, p. 49).

In tale teoria, il requisito dell’esternalità conduce a un riconoscimento del contenuto emotivo nella stessa struttura musicale, senza bisogno di alcun riferimento agli stati mentali degli ascoltatori; inoltre, come scrive Alessandro Bertinetto, «l’emozione che “anima” la musica non sta nella musica come una rappresentazione, ma come una qualità percettiva» (BERTINETTO 2007, p. 335). La teoria del profilo – nella misura in cui risponde all’*externality claim* – è una teoria anti-psicologista; il suo particolare modo di vedere il contenuto emotivo *nella* forma musica e di considerarlo un contenuto percettivo ne fa inoltre una teoria non rappresentazionalista.

Affine alla teoria del profilo è la “teoria della persona musicale” proposta da Jerrold Levinson. L’autore del volume *The Pleasures of Aesthetics* intende chiarire «cosa significhi dire che un passaggio musicale P è espressivo di un’emozione E o di un qualche altro stato psicologico» (LEVINSON 1996; trad. it. p. 107) rispettando tuttavia il requisito dell’esternalità e dunque «senza […]

[109] La distinzione tra espressività intransitiva ed espressività transitiva viene ripresa in SCRUTON 1997 e 2009.

ricadere con ciò in una concezione che identifichi l'espressività con la capacità di suscitare sentimenti» (*Ivi*, p. 108). La proposta di Levinson si presenta dunque come una teoria cognitivista, ben distinta da qualunque formulazione riconducibile all'*arousal theory*, ma allo stesso tempo presenta una spiegazione articolata del rapporto tra ascoltatore ed espressione musicale che contempla, accanto all'*external claim*, il requisito della "generalità": «L'espressività musicale può plausibilmente essere propria di stati troppo specifici per le parole, ma deve comprendere anche, e principalmente, stati psicologici comuni di tipo generale (requisito della "generalità")» (*Ivi*, p. 109). Chiarita la cornice teorica di riferimento, possiamo analizzare nel dettaglio la proposta di Levinson:

> La mia proposta, dunque, è questa: un passaggio musicale P è espressivo di un'emozione o di un'altra condizione psichica E se e solo se P, in un certo contesto, è immediatamente e appropriatamente percepito nell'ascolto, da un ascoltatore adeguatamente informato[110], come l'espressione di E, effettuata in una maniera *sui generis* e "musicale" da parte di un agente indefinito, il personaggio della musica (*Ivi*, pp. 125-26).

Come viene espressamente riconosciuto dall'autore, «la proposta precedente è formulata, come è evidente, nei termini del *sentire-come*, che va concepito come analogo alla nozione wittgensteiniana del *vedere-come*» (*Ivi*, p. 128): la musica mobiliterebbe un particolare tipo di ascolto aspettuale che consentirebbe di *udire come*[111], ovvero di ascoltare il tessuto musicale di un brano come il profilo espressivo di un immaginario personaggio musicale. Tale proposta finisce per riabilitare parzialmente la teoria eccitazionista secondo cui il contenuto espressivo della musica è legato agli stati emotivi che un brano può suscitare nell'ascoltatore:

---

[110] A differenza di quanto sostenuto da Kivy, secondo Levinson la comprensione dell'espressività musicale richiede specifiche competenze da parte dell'ascoltatore. In tale posizione, come si è detto precedentemente, si riconosce un elemento genuinamente wittgensteiniano: la comprensione di un gesto non è qualcosa di privato ma richiede la consonanza con un contesto, l'appartenenza ad una comunità e l'apprendimento di una cultura.

[111] Per una teoria dell'espressività musicale modellata sul concetto wittgensteiniano di visione aspettuale o *vedere-come*, cfr. ARBO 2013.

> Di certo, succede spesso che la musica ci fa sentire in una certa maniera, *e*, e successivamente cominciamo a trovare che la musica, come conseguenza di ciò, suona simile a E, cioè come qualcuno che esprime E, laddove *e* è collegato a E da una relazione di somiglianza, associazione, o parziale identità. D'altra parte, altrettanto frequentemente la musica dapprima ci colpisce in quanto suona simile a E, e successivamente fa risvegliare e maturare in noi un sentimento collegato a E (*Ivi*, p. 133).

Pur rispondendo al requisito della generalità, per cui l'espressività musicale deve comprendere stati psicologici comuni, l'esito della teoria di Levinson prospetta l'esperienza musicale come emotivamente dimidiata poiché la finizione immaginativa su cui si regge l'*udire come* e l'attribuzione dell'espressività a un personaggio musicale non consegnano all'ascoltatore un'emozione piena bensì un pallido analogo depotenziato. Scrive a tal proposito Vizzardelli:

> Sono qui in gioco quasi-emozioni, o meglio emozioni del "come se", che appiattiscono un'esperienza di stilizzazione sul modello di ciò che accade nella prosa della vita. Dobbiamo stabilire con la musica un rapporto empatico, aiutandoci con un processo di personificazione dei motivi musicali, tale per cui quando ascoltiamo suoni è *come se* vedessimo agire caratteri (VIZZARDELLI 2008, p. 94).

Come nel caso della teoria di Kivy, ciò che qui interessa non è lo specifico dibattito che la proposta di Levinson ha innescato bensì l'analisi della matrice wittgensteiniana delle tesi che animano l'estetica analitica. Tralasciando dunque il gusto per le "parole d'ordine" filosofiche che caratterizza tale dibattito, occorrerà rileggere le pagine di Wittgenstein dedicate al *vedere-come*: la pregnanza filosofica di tale categoria va infatti al di là del carattere di slogan che spesso le viene attribuito in ambito analitico. Nella seconda parte delle *Ricerche filosofiche*, Wittgenstein introduce la questione della visione aspettuale: tra i vari esempi presentati, il più noto è di certo quello della "testa L-A", la lepre-anatra di Jastrow,

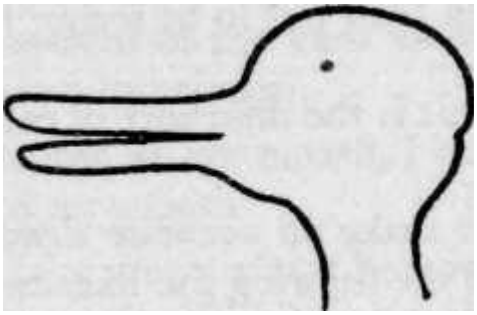


immagine ambigua che può essere vista alternativamente come l'uno o l'altro animale:

> Il cambiamento d'aspetto. "Senza dubbio diresti che ora l'immagine è completamente cambiata!". Ma che cosa è diverso? La mia impressione? La posizione che ho assunto? – Posso dirlo? – *Descrivo* il cambiamento, come una percezione; proprio come se l'oggetto fosse cambiato davanti ai miei occhi. […] 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 (PU, II, XI; trad. it. pp. 258-259).

La visione aspettuale ha la caratteristica paradossale di produrre una nuova percezione nel perdurare della percezione di partenza: quando vediamo una figura ambigua ora come una lepre, ora come un'anatra, i dati percettivi non mutano eppure improvvisamente vediamo qualcosa che prima non eravamo in grado di apprezzare. Come scrive Wittgenstein, «il "vedere come…" non fa parte della percezione. E perciò è come un vedere e non è come un vedere"» (*Ivi*, p. 260) in quanto il suo stesso statuto non si risolve né in una pura visione né in mera interpretazione. Il *vedere come* è contrassegno della visione aspettuale, una «percezione sensibile [che] si accompagna fin da sempre alla determinazione del significato riferito all'interno di un paradigma interpretativo» (DISTASO 1999, p. 118) e che in tal modo si situa nel punto di indistinzione tra percezione e interpretazione. Ciò significa che il *vedere come* è esso stesso un concetto aspettuale, ovvero una categoria che ora punta verso il dato sensibile, ora verso il

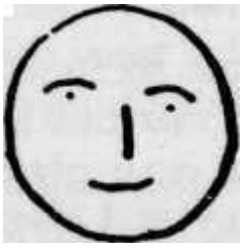
tentativo ermeneutico, al di là dell'alternativa stessa. Inoltre, l'idea di *vedere come* consente una serrata critica del concetto di *immagine interna*:

> E soprattutto non dire: "La mia impressione visiva non è certo il *disegno*, ma *questa cosa* – che non potrei mai indicare". – Certo, non è il disegno: ma neanche qualcosa che appartenga alla stessa categoria che io porti dentro di me. Il concetto di "immagine interna" è ingannevole perché a modello di questo si prende l' "immagine *esterna*" […] Chi mette l' "organizzazione" dell'impressione visiva sullo stesso piano dei colori e delle forme, parte dall'impressione visiva come oggetto interno. In questo modo, quest'oggetto diventa una non-cosa [*Unding*]: una strana e vacillante struttura (PU, II, XI, trad. it. p. 259).

La visione aspettuale consegna di volta in volta una diversa esperienza di senso non riducibile alla mera percezione (che come abbiamo visto permane invariata, almeno da un certo punto di vista) né all'interpretazione: contro quest'ultima ipotesi si scaglia Wittgenstein, attento a interrompere il regresso all'infinito che la postulazione di ulteriori immagini mentali innescherebbe. Nella critica al concetto di immagine interna si ripresenta dunque quell'esigenza di incarnazione che aveva prodotto la critica contro il linguaggio privato: contro la malattia metafisica che porta alla proliferazione di enti spirituali, mentali, interni – contro l'animismo del terzo uomo – Wittgenstein segue un principio di economia che riporta all'ascolto della lettera, alla visione della figura senza ulteriori mediazioni.

L'immagine ambigua del tipo "testa L-A" si distingue da quello che Wittgenstein chiama "oggetto-immagine": a questo secondo insieme appartengono, per esempio, figure stilizzate di volti o di animali che sono immediatamente e continuativamente riconoscibili come ciò che rappresentano:

> E devo distinguere tra "l'essere continuamente in vista" di un aspetto e il suo "apparire improvvisamente" […] È utile, qui, introdurre il concetto di oggetto-immagine. Per esempio, la figura



> si potrebbe chiamare un volto-immagine. Sotto alcuni aspetti, con questa figura ho lo stesso rapporto che ho con il viso di un uomo. Posso studiarne l'espressione, reagire ad essa come reagisco all'espressione di un volto umano (*Ivi*, pp. 256-257).

A differenza di quanto detto a proposito delle figure ambigue, per gli oggetti-immagine non avrebbe senso distinguere tra diverse possibilità aspettuali poiché essi immediatamente e costantemente vengono visti come figura di ciò che rappresentano:

> Potrei anche vedere la testa L-A di prima semplicemente come una lepre-immagine. […] Alla domanda: "Che cosa vedi tu, qui?" non avrei risposto: "Ora lo vedo come una lepre-immagine". Avrei semplicemente descritto la mia percezione […] Il dire "Ora vedo questo come…" avrebbe per me tanto poco senso quanto il dire, dando un'occhiata a un coltello e a una forchetta: "Ora vedo queste cose come un coltello e una forchetta". Nessuno comprenderebbe questa espressione (*Ibidem*).

Torniamo ora a Levinson. Pare che la proposta avanzata dal filosofo americano per spiegare l'espressività musicale si richiami solo formalmente al tema wittgensteiniano del *vedere come*. Tale concetto, infatti, si applica a figure ambigue di cui è possibile dare due o più letture; esso, dunque, non è una semplice attribuzione di senso a linee, suoni, colori ma implica un'alternativa tra più sensi possibili. Non basta ascoltare delle note come se fossero l'espressione di emozioni umane per avere un esempio di visione aspettuale: quale sarebbe, infatti, l'altra possibile lettura dell'andamento musicale? Così come alcuni tratti sono

visti ora come l'immagine di una lepre, ora come l'immagine di un'anatra, la linea musicale dovrebbe apparire ora come il comportamento espressivo di un personaggio e ora – come che cosa? Anche per Wittgenstein, a dire il vero, esiste un'applicazione musicale del *vedere come*:

> 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"* (PU, II, XI, trad. it. p. 267).

Tali indicazioni suggeriscono dei paragoni possibili, delle direzioni di ricerca e delle descrizioni alternative a quelle già sperimentate dal musicista o dall'ascoltatore. Per apprezzare un passaggio lo si deve sentire come un'introduzione: tale suggerimento ha senso se siamo soliti attribuire alla melodia un altro carattere, per esempio conclusivo. È anche possibile che tale indicazione sciolga uno stato di incertezza: ci sono diverse possibilità di ascoltare un passaggio – quale scegliere? Viceversa, per Levinson cogliere l'espressività musicale coincide con il cogliere un'analogia con comportamenti umani: egli non concepisce altra espressività che quella basata sul comportamento di persone reali o di fantasia e per questo motivo riduce l'espressività musicale al prodotto di un'analogia, negandole in tal modo uno statuto autonomo.

Il filosofo americano inoltre non condivide l'esigenza di incarnazione e la critica all'internalismo di Wittgenstein: quando infatti il *vedere come* è declinato in senso musicale, «il passaggio viene percepito suonare simile all'espressione di E da parte di un qualche individuo – un individuo che sta manifestando esternamente la propria esperienza di E» (LEVINSON 1996, trad. it. p. 135). L'intero quadro di riferimento di Levinson è differente da quello di Wittgenstein: per il filosofo americano pare infatti che le emozioni siano contenuti psichici veicolati e manifestati esternamente – potremmo dire tradotti sonoramente – da gesti espressivi e da linee musicali. Come è evidente, siamo lontani dall'anti-

filosofia wittgenseiniana dell'incarnazione, il cui motto potrebbe essere «Il corpo umano è la migliore immagine dell'anima umana» (PU, II, iv; trad. it. p. 236).

Come abbiamo detto, più che alla visione aspettuale, che «ci appare metà come un'esperienza vissuta del vedere, metà come un pensiero» (*Ivi*, II, XI, trad. it. p. 260), la teoria della persona di Levinson pare richiamare le riflessioni di Wittgenstein sull'oggetto-immagine. In alcune linee vediamo i tratti di un volto umano; allo stesso modo, possiamo udire in un andamento melodico il profilo di un carattere, l'atteggiamento di un personaggio. Tuttavia alla musica manca l'immediatezza e la continuità dell'oggetto-immagine, insieme al generale consenso che esso generalmente suscita: le linee stilizzate di un viso sorridente sono ben più riconoscibili di un andamento melodico, per non dire armonico, complesso e talvolta astratto.

Alla proposta di Levinson fa in realtà da sfondo un isomorfismo che ricorda la tesi di Suzanne K. Langer: il *vedere come* del filosofo americano mette capo infatti al riconoscimento di somiglianze tra forme musicali ed espressioni peculiari della vita emotiva umana. La tesi della persona si basa su «l'idea che un passaggio è in ultimo espressivo di E se, per un ascoltatore normale e dotato di una certa esperienza, esso *suona simile* a E» o meglio «simile *all'espressione di E da parte di un qualche individuo*» (LEVINSON 1996, trad. it. p. 135). Al di là del rappresentazionalismo che evidentemente condiziona le tesi isomorfiche relative all'espressività musicale, l'analogia prospettata da Levinson si può risolvere in una confronto tra forme musicali ed espressioni umane o, per usare una terminologia wittgensteiniana, tra gesti musicali e gesti di altro tipo (linguistici, ludici, artistici). In maniera più esplicita di quanto non faccia il filosofo americano, il tema wittgensteiniano della musica come gesto viene approfondito da un altro protagonista del dibattito analitico, il filosofo inglese Aaron Ridley.

### 6.4 A. Ridley e il gesto melismatico

Le tesi che abbiamo fin qui commentato possono essere inquadrate in un orientamento comune di stampo cognitivista caratterizzato da quello che è stato definito *externality claim* o requisito dell'esternalità: secondo tale principio, l'espressività musicale va ricercata nella struttura sonora e non nelle reazioni degli ascoltatori; essa è una proprietà della musica e non un effetto prodotto dall'azione causale dei suoni. Contro tale indirizzo di ricerca si pongono i fautori della *arousal theory*, o teoria eccitazionista, secondo cui l'intima relazione tra la musica e il mondo emotivo non è un elemento secondario e trascurabile dell'esperienza dell'ascolto ma, al contrario, rivela qualcosa della potenza espressiva specifica dell'arte musicale.

Una riformulazione (sebbene prudente e per così dire "indebolita") della teoria eccitazionista è stata proposta da Ridley, secondo il quale l'espressività musicale presenta due aspetti qualificanti: da una parte le strutture sonore mostrano analogie dinamiche con i gesti espressivi umani; dall'altra, tali analogie suscitano reazioni simpatetiche negli ascoltatori, motivando dunque un processo di *attivazione-eccitazione*. L'assunto di partenza della proposta di Ridley si basa dunque sul concetto di isomorfismo:

> Sono d'accordo con l'opinione largamente condivisa che qualsiasi tentativo di spiegare l'espressività della musica debba comprendere il riferimento alla somiglianza tra certi passaggi musicali (strumentali) e il comportamento espressivo umano. […] Timbro, dinamica, movimento, fraseggio, armonia e ritmo possono tutti concorrere a determinare tali somiglianze, che io chiamerò somiglianze "melismatiche" o, più semplicemente, "melismi". L'unità naturale del melisma, che io definisco "gesto melismatico", può contemplare sia le somiglianze vocali sia quelle fisiche, per via, rispettivamente, della qualità del timbro e della qualità del movimento (RIDLEY 1995, trad. it. p. 178).

Nel concetto di gesto melismatico possiamo ravvisare il retroterra wittgensteiniano di Ridley: nelle sue pagine infatti si sente distintamente la eco delle riflessioni sulla comprensione intesa come tecnica del confronto tra gesti, paragone tra espressioni e reazioni, produzione di affinità. Il gesto melismatico è un esempio di comportamento espressivo, legato da somiglianze di famiglia ad altri gesti. Esempi di tale correlazione tra gesti sono frequenti nelle *Ricerche filosofiche*:

> Vorrei dire: "Queste note dicono qualcosa di grandioso, ma non so cosa". Queste note sono un forte gesto, ma non posso affiancar loro nulla che le spieghi. Un grave cenno del capo […] (PU, I, §610).

La proposta di Levinson, utilizzando lo strumento del *vedere come*, si richiama alle riflessioni sulla visione aspettuale ma finisce per contraddire l'anti-psicologismo caratteristico della critica wittgensteiniana prospettando, di fatto, una soluzione al problema dell'espressività musicale basata sull'isomorfismo tra gesti espressivi del comportamento umano e linee musicali: più che alle figure ambigue, la musica finisce per somigliare ad atteggiamenti attribuibili a personaggi fittizi. In modo ancor più risoluto di Levinson, Ridley reintroduce il gesto musicale – il melisma – nella rete di gesti all'interno della quale esso trova la propria possibilità di senso. Tuttavia, senza alcuna risposta affettiva da parte dell'ascoltatore, il semplice riconoscimento di un'analogia tra gesti rimarrebbe astratto poiché la musica non può indicare nessun oggetto specifico o emozione distinta:

> Tuttavia la musica non può mostrarci nessun oggetto, non può indicarci ciò a cui l'emozione si riferisce, e per questo non può assomigliare a un comportamento che è espressivo di una qualunque forma di emozione le cui caratteristiche distintive principali includano anche il suo oggetto. Tutto ciò che la musica può fare è assomigliare a frammenti di comportamento espressivo isolati dai contesti in cui ciò che essi esprimono è pienamente

> distinto, in cui ciò che essi esprimono è uno specifico stato affettivo piuttosto che un altro (RIDLEY 1995, trad. it. p. 179).

Perché dunque l'espressività musicale sia piena, è necessario che il riconoscimento di un isomorfismo (o, in una versione più avvertita della teoria, della relazione di affinità) tra gesti espressivi e melismi non si fermi a una presa d'atto di tipo cognitivo ma coinvolga anche una reazione simpatetica, una risposta da parte dell'ascoltatore. Comprendere, come ci ricorda Wittgenstein, non è semplicemente riconoscere il fatto rappresentato da una proposizione ma implica un saper usare i segni e saper rispondere in maniera appropriata; allo stesso modo, la comprensione musicale non sarebbe effettiva se al riconoscimento di un'espressività insita nel gesto melismatico non si accompagnasse una risposta congruente da parte dell'ascoltatore:

> Se reputo che il comportamento di qualcuno sia espressivo, supponiamo, della malinconia, allora io voglio dire nel contempo che so qualcosa di com'è la sua malinconia, di come ci si sentirebbe nello stato mentale che i suoi gesti rispecchiano; il mio giudizio è in parte sentito. Ciò significa che per poter correttamente – e nel senso più ampio possibile – attribuire connotazioni espressive a una persona, il mio giudizio deve sempre implicare una componente di risposta emotiva o affettiva. La mia risposta è una parte del mio riconoscimento delle qualità espressive attribuite (*Ivi*, p. 186).

L'applicazione di predicati espressivi alla musica non deriva solamente dal riconoscimento di una analogia tra forma musicale e forma del sentimento ma presuppone anche una risposta affettiva dell'ascoltatore ai melismi musicali: una musica è malinconica perché presenta un certo andamento e allo stesso tempo perché tale profilo suscita in noi una reazione appropriata, fondamentale criterio dell'avvenuta comprensione. Viceversa, il semplice riconoscimento di una somiglianza tra melisma e gesto umano porterebbe ad una limitata comprensione, un'interpretazione dei gesti «in senso robotico» (*Ivi*, p. 190) del tutto separata da

qualunque attivazione di tipo simpatetico. Il punto qualificante di un approccio "robotico" è secondo Ridley il poter riferire o meno un gesto a uno stato mentale: di qui la necessità di postulare una «vita interiore» (*Ivi*, p. 185) cui il melisma sarebbe correlato. Nell'esperienza musicale, tuttavia, non è possibile attribuire uno stato mentale a una melodia; la vita interiore coinvolta è dunque quella dell'ascoltatore, influenzato dall'analogia tra linea musicale e gesto espressivo. L'espressività del melisma ed il suo potere di suscitare reazioni simpatetiche possono essere paragonate alla capacità di suggestione dei gesti di un mimo:

> Così l'espressività dei suoi gesti diventa una funzione non del suo stato mentale, che non è, nel caso specifico, particolare o preciso, bensì piuttosto una funzione del nostro personale stato mentale, per via del nostro modo di cogliere o comprendere i suoi gesti (*Ivi*, p. 189).

Nella teoria di Ridley, il sistematico confronto tra gesti e melismi rappresenta uno svolgimento e un approfondimento di alcune osservazioni wittgensteiniane. Come si legge nel resoconto di una lezione tenuta a Cambridge durante 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. […] Moltissimi hanno questa sensazione "Posso fare un gesto, ma questo è tutto". […] Ho detto prima che per alcuni, e in particolare per me, l'espressione di un'emozione, diciamo in musica, è un certo gesto (LC, trad. it. pp.111-12).

Per Wittgenstein il legame tra musica e gesto tocca il limite del descrivibile: tra le due espressioni vi è un'affinità non ulteriormente esplicabile mediante un terzo elemento quale potrebbe essere, per esempio, il senso condiviso dai due. In ciò possiamo ravvisare il carattere tautologico del gesto e insieme la sua apertura: sebbene non sia possibile esprimerne ulteriormente il senso (o, per usare le

categorie del *Tractatus*, sebbene non sia possibile dirne la forma logica)[112], il gesto dischiude un'indefinita possibilità di produzione di ulteriori manifestazioni, variamente imparentati all'espressione di partenza. Allo stesso tempo, ogni gesto, sebbene legato ad altri gesti affini, conserva la propria inconfondibile espressività: «Il criterio per cui quel gesto sarà proprio quel gesto, starà nel suo "suonar giusto" dentro di voi. […] Ognuno fa un gesto, improvvisamente, e dice "Questo è il gesto giusto"» (*Ivi*, p. 114). Ciò significa che il gesto musicale, pur esibendo un'affinità con altri gesti, mantiene una propria pregnanza insostituibile: è questo il caso già citato del brano di Schumann[113] che, in quanto «gesto di passato», diviene la migliore espressione del «sentimento di "molto, molto tempo fa"» (BrB, II, §25).

Anche su questo punto Ridley si dimostra fedele all'ispirazione wittgensteiniana che anima il suo progetto, mantenendo la distinzione tra gesti musicali affini e affermando l'insostituibilità dell'espressione musicale: come per Wittgenstein, «gli stati d'animo di cui la musica è espressiva possono essere troppo precisi per essere tradotti in parole» (RIDLEY 1995, trad. it. p. 191) e dunque un gesto musicale può divenire l'espressione più pertinente di un certo sentimento. Nonostante la diretta filiazione di tali argomenti, nella proposta di Ridley troviamo tuttavia alcuni punti del tutto in contrasto con la prospettiva wittgensteiniana. Bisogna infatti ricordare che la tesi del melisma comporta una riabilitazione, per quanto indebolita, della teoria eccitazionista che individua il contenuto emotivo della musica nell'effetto prodotto da un brano sull'ascoltatore. Tale concezione causale dell'espressività musicale è in evidente contrasto con quanto affermato da Wittgenstein nelle *Lezioni sull'estetica*:

> Vi è una tendenza a parlare dell'"effetto di un'opera d'arte" – sensazioni, immagini, ecc. Viene allora naturale di domandare "Perché ascolti questo

[112] La continuità tra il *Tractatus* e le *Ricerche filosofiche* a tal proposito è evidente: l'ineffabilità della forma logica corrisponde infatti alla non parafrasabilità dell'espressione. In entrambi i casi l'esempio usato per illustrare tale paradosso è tratto dall'ambito musicale (si ricordi il paragone tra tautologia e melodia ed il confronto tra proposizione e frase musicale): «Che cosa percepisce colui che sente la gravità di una melodia? – Nulla che si possa comunicare riproducendo ciò che si è udito» (PU, II, XI, trad. it. p. 276).
[113] Cfr. *supra*, p. 94.

> 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? (LC, IV, trad. it. p. 96).

Sebbene Ridley riconosca la singolarità dell'espressione musicale e distingua, per esempio, l'effetto prodotto su un ascoltatore da due diverse marce funebri come quella beethoveniana della Sinfonia "Eroica" e quella della Sonata per pianoforte n. 2 di Chopin (cfr. RIDLEY 1995, trad. it. p. 177), la concezione causale sottesa all'*arousal theory* non può in linea di principio escludere che, qualora fosse possibile produrre in altro modo la medesima risposta simpatetica suscitata nell'ascoltatore da un brano musicale, la forma sonora considerata in se stessa perderebbe importanza. Come scrive Malcolm Budd, la teoria eccitazionista si presenta come una «eresia dell'esperienza separata» (BUDD 1985, p. 123) poiché si può sempre immaginare che la sensazione prodotta dalla musica possa essere suscitata in modo alternativo (con una droga, per esempio) senza alcun riferimento alla natura dell'opera stessa. Benché Ridley risponda a tale obiezione dicendo che «l'esperienza emotiva […], ossia la risposta simpatetica, non è un'esperienza separabile da quella del […] melisma musicale» (RIDLEY 1996, trad. it. p. 188), il primato accordato alla reazione dell'ascoltatore e ai suoi stati mentali occasionati dall'espressività dei melismi confligge con la critica wittgensteiniana contro l'argomento del linguaggio privato, di cui l'eresia dell'esperienza separata rappresenta una declinazione musicale. Leggiamo ancora dalle *Lezioni sull'estetica*:

> La gente ha ancora l'idea che un giorno la psicologia spiegherà tutti i nostri giudizi estetici, e intende, con ciò, la psicologia sperimentale. […] Supponi che si fosse trovato che tutti i nostri giudizi derivano dal nostro cervello […]. Si potrebbe mostrare come questa sequenza di note musicali produca questo tipo particolare di reazione: fa sorridere un uomo e gli fa dire "Oh, è meraviglioso" […]. Il problema è se questo è il tipo di spiegazione che ci

> piacerebbe avere quando siamo perplessi di fronte a delle impressioni estetiche (LC, III, trad. it. p. 81).

Come vedremo nel paragrafo successivo, secondo Wittgenstein l'estetica non ha nulla a che vedere con una spiegazione causale né, d'altra parte, dipende da un'indagine psicologica. Tale dipendenza dalla psicologia è invece un esito inevitabile della concezione di Ridley, che peraltro ribadisce frequentemente la necessità di postulare una «vita interiore» dell'ascoltatore e lega costantemente l'espressività musicale a dei misteriosi «stati mentali». Pur ispirandosi alla pratica comparativa che caratterizza la concezione estetico-pratica della comprensione proposta da Wittgenstein, Ridley pare non tenere in debito conto la depsicologizzazione dell'esperienza musicale proposta dal filosofo austriaco. Bisogna di certo ricordare che l'obiettivo teorico della ricerca sul gesto melismatico non è un'applicazione rigorosa della filosofia dei giochi linguistici alla musica; d'altra parte, la formulazione di una teoria causale relativa alla psicologia del suono pare molto distante dall'idea di estetica proposta da Wittgenstein.

### 6.5 L'estetica come filosofia non speciale

Questo lungo *excursus* sull'estetica musicale anglo-americana è servito per mettere a fuoco il reale rapporto tra Wittgenstein e i filosofi analitici citati: nonostante un formale riconoscimento dell'eredità wittgensteiniana, l'estetica musicale contemporanea pare di fatto non comprendere la portata della riflessione del pensatore austriaco. Il caso degli autori riconducibili a un orientamento cognitivista – e pertanto avversatori dell'*arousal theory* – è illuminante: sia in Kivy che in Levinson il riconoscimento del contenuto emotivo come contenuto propriamente musicale consente di escludere una qualsiasi teoria eccitazionista (come si è detto, evidentemente anti-wittgensteiniana); d'altra parte, il loro orientamento teorico finisce per presupporre ciò che invece dovrebbe essere

dimostrato. Intendiamo dire che le tesi che animano il dibattito analitico sull'espressività musicale presuppongono un'analogia tra musica e linguaggio che andrebbe preventivamente discussa e che di certo è ben lontana dalle posizioni wittgensteiniane; per di più, il modello linguistico adottato dagli autori citati è un modello referenzialista e mentalista, secondo il quale l'espressività musicale coinciderebbe con la capacità della musica di riferirsi a stati emotivi veicolando contenuti legati alla "vita interiore" degli ascoltatori. L'estetica analitica, dunque, pare sposare le riflessioni di Wittgenstein sulla musica prendendole come indicazioni circoscritte e determinate ma perde di vista la posta in palio realmente filosofica del suo discorso e con essa il ruolo centrale e paradigmatico assegnato dal filosofo alla comprensione musicale. Presupponendo un'analogia tra musica e linguaggio (e adottando un modello ingenuo di linguaggio), gli autori di cui abbiamo analizzato le tesi dimenticano il monito contenuto nel *Libro marrone*:

> Ma non voglio dire che il comprendere un tema musicale corrisponda all'immagine che noi tendiamo a farci della comprensione d'un enunciato; ciò che voglio dire è, piuttosto, che quest'immagine della comprensione d'un enunciato è errata […] (BrB, II, §17).

L'immagine della comprensione linguistica adottata da Levinson, per esempio, è profondamente segnata da una concezione psicologista: quando si dice che «[…] un passaggio musicale P è espressivo di un'emozione o di un'altra condizione psichica E» (LEVINSON 1996, trad. it. p. 107) si presuppone che la musica funzioni come un linguaggio e che tale linguaggio sia un modo di trasmettere pensieri o stati emotivi (già dati) da un parlante a un altro – nulla di più lontano dall'idea del significato come uso e del linguaggio come *praxis.* Un tale modello linguistico dà vita a diversi problemi, non ultimo un regresso all'infinito che Levinson prova a interrompere proponendo come soluzione proprio ciò che invece andrebbe spiegato: «l'idea che un passaggio è in ultimo espressivo di E se […] esso *suona simile* a E» (LEVINSON 1996, trad. it. p. 135). Ma, come abbiamo visto, per Wittgenstein l'affinità tra tema musicale e frase verbale non è

un'analogia ordinata secondo una gerarchia prestabilita né tanto meno una somiglianza tra *tokens* che mette capo a un *type* atemporale e disincarnato – lo stato emotivo E. Un discorso analogo si può fare per Ridley e per la necessità di supporre l'esistenza di una vita interiore al fine di comprendere l'espressività musicale: la comprensione richiederebbe infatti una sorta di immedesimazione empatica con l'altro basata sul riconoscimento di «[…] come ci si sentirebbe nello stato mentale che i suoi gesti rispecchiano» (RIDLEY 1996, trad. it. p. 186).

Più in generale, la ricerca intorno al contenuto emotivo che si suppone la musica debba veicolare non tiene conto della fondamentale indicazione data da Wittgenstein a proposito dei predicati che siamo soliti attribuire alle opere d'arte: «È degno di nota che nella vita reale, quando pronunciamo dei giudizi estetici, gli aggettivi estetici come "bello" o "magnifico" non hanno praticamente alcun ruolo» (LC, §8) poiché, di fatto, «parole come "affascinante" sono utilizzate all'inizio come un'interiezione» (*Ivi*, §9). Gli aggettivi che utilizziamo in ambito estetico non individuano dunque proprietà relative al contenuto emotivo di un'opera ma svolgono un ruolo preciso nella nostra attività di parlanti e nello specifico gioco linguistico in cui i nostri commenti si inseriscono. Un brano non è triste perché veicola tristezza, né perché causa tale sentimento nell'ascoltatore, né ancora perché somiglia al profilo comportamentale di un personaggio triste. Wittgenstein ci invita piuttosto a riflettere sull'uso che facciamo della frase "Come è triste!" quando ci troviamo di fronte a un'opera musicale. Di nuovo, tale esclamazione appare come un gesto correlato ad altri, come per esempio il gesto musicale: per esprimerci nei termini di Ridley, non è solo il melisma che corrisponde a un gesto umano ma, come nel caso dei giudizi estetici, è il gesto linguistico che rappresenta una reazione a un gesto musicale. Non vi è dunque una direzione unilaterale nel confronto tra gesti diversi.

Ciò detto, la maggiore distanza tra Wittgenstein ed i suoi epigoni analitici riguarda una questione più generale e ineludibile: che cos'è l'estetica? Gli autori che abbiamo commentato, infatti, utilizzano alcune categorie wittgensteiniane per così dire localmente, cercando di risolvere problemi specifici di un settore disciplinare come l'estetica musicale; così facendo, tuttavia, trascurano il senso

più generale delle riflessioni in cui tali spunti sono inseriti. Come si legge nelle *Lezioni di estetica* tenute da Wittgenstein a Cambridge nel 1938, «L'argomento (Estetica) è molto vasto e del tutto frainteso, per quanto posso vedere» (LC, §1; trad. it. p. 53). Ben più che una riflessione sull'arte o sul bello, l'estetica si presenta come un'interrogazione relativa a un insieme di pratiche. Come spesso capita nei testi di Wittgenstein, la formulazione più netta e fulminante di tale concezione è affidata a una nota quasi inappariscente. Dopo aver chiarito l'equivoco per cui un aggettivo non indica necessariamente una proprietà di un oggetto e aver sottolineato l'importanza delle reazioni estetiche, il professore di Cambridge mostra come l'estetica possa fare a meno della forma attributiva secondo cui a un sostantivo viene legato, nel giudizio, un aggettivo.

> Se un uomo prova un infinito numero di capi in una sartoria e dice "No. È troppo scuro. È troppo chiaro" egli è quel che possiamo chiamare uno che apprezza i materiali. Che egli sia uno che apprezza i materiali non è mostrato dalle sue esclamazioni ma dal modo in cui sceglie, seleziona etc. Similmente in musica "Questo va armonizzato? No. Il basso è troppo poco forte. Qua voglio qualcosa di diverso…". Questo è ciò che chiamiamo un apprezzamento. […] So esattamente cosa accade quando una persona che si intende di abiti va dal sarto e so anche cosa succede quando ci va un uomo che non ne sa nulla – cosa dice, cosa fa etc. (*Ivi*, §§19-21).

«Questa è l'estetica», recita laconicamente la nota di commento. Lungi dall'essere una disciplina autonoma, con un proprio statuto specifico e un insieme stabilito di oggetti d'indagine, l'estetica si presenta come un particolare modo di interrogarsi sul senso dei nostri giochi linguistici e delle nostre forme di vita: essa, per citare il sottotitolo di un celebre volume di Emilio Garroni, va dunque intesa come una «filosofia non speciale» (GARRONI 1986). Secondo il filosofo italiano, l'estetica «deve essere la filosofia stessa, in quanto domanda e autotematizzazione della domanda» (*Ivi*, p. 161): non quindi una disciplina specifica dedicata a un dominio di oggetti già dati – come per esempio le opere d'arte – ma un modo di

interrogarsi, dentro l'esperienza, sulle condizioni di possibilità dell'esperienza stessa.

> Inoltre entrambe, estetica e filosofia, si riferiscono non a questa o quella esperienza, ma all'esperienza in genere. Meglio: entrambe si sforzano di risalire l'esperienza, che si presenta sempre come questa o quella esperienza, per comprenderne le condizioni di possibilità (*Ivi*, p. 181).

L'estetica e la filosofia presentano dunque una parentela, un'affinità, che non indica tuttavia una completa identità; piuttosto, la domanda sull'estetica rappresenta un'articolazione interna della domanda filosofica sul senso. In essa si specifica l'istanza critica della filosofia intesa come un «prendere-le-distanze non [….] possibile se non all'interno di un'esperienza, che va in qualche modo anticipata rispetto a questa o quella esperienza e di cui però non si può disegnare dall'esterno i confini» (*Ivi*, p. 233). Una tale considerazione dell'estetica come domanda genuinamente filosofica trova significative corrispondenze nella riflessione di Wittgenstein, «estetico "non-professionista"» (*Ivi*, p. 198) la cui indagine si presenta come un risalimento attraverso il linguaggio verso le condizioni di possibilità del linguaggio stesso: di qui la tendenza del filosofo austriaco a «non assume[re], per spiegare il funzionamento del linguaggio, il già-costituito e il già-saputo» (*Ivi*, p. 95) ma a privilegiare la costruzione progressiva del suo oggetto e del suo metodo di ricerca secondo il principio «*make up the rules as we go along*» (PU, I, §83). Il rifiuto di ogni metalinguaggio, espressamente formulato nel *Tractatus*, si accompagna a un più generale rifiuto della filosofia come conoscenza e come definizione di concetti che caratterizza l'intero percorso dell'autore: secondo la lettura di Garroni, il trascendentalismo di Wittgenstein conduce a una problematizzazione dell'interrogazione filosofica che non sfocia mai in un irrigidimento disciplinare (e tantomeno in un'estetica come filosofia dell'arte). Al contrario, il risalimento nell'esperienza in direzione delle condizioni di possibilità dell'esperienza stessa rende necessario un passaggio dalla spiegazione alla descrizione che penetra l'operare del linguaggio «in modo da

riconoscerlo non già producendo nuove esperienze, bensì assestando ciò che da tempo ci è noto» (PU, I, §109).

L'interpretazione di Wittgenstein proposta da Garroni è dunque incentrata sul carattere trascendentale del risalimento attraverso l'esperienza e sulla «ri-comprensione all'interno del già compreso» (GARRONI 1986, p. 241); tale lettura può essere applicata tanto al *Tractatus*[114] (che appunto cercava di tracciare i limiti del linguaggio e del mondo senza sconfinare nel non-senso ma attestandosi sulla posizione liminare della *visio sub specie aeterni*) quanto alle *Ricerche filosofiche*. La filosofia dei giochi linguistici, infatti, ha come fine quello di «*guardare attraverso* i fenomeni» in direzione «non [dei] *fenomeni*, ma, si potrebbe dire, [delle] "*possibilità*" dei fenomeni» (PU, I, §90); d'altra parte, tale indagine non può che svolgersi nel continuo commercio con le determinatezze fenomeniche, nell'esperienza concreta in cui si è già da sempre immersi. La filosofia del secondo Wittgenstein, infatti, non pensa l'ineffabile ma è «una filosofia essa stessa non dicibile fino in fondo, che pure in qualche modo deve essere detta nel paradosso di condizione e condizionato» (GARRONI 1986, p. 241). In essa i diversi giochi linguistici figurano come termini di paragone attraverso i quali emergono le condizioni di possibilità del linguaggio stesso, ma tale "al di là" del linguaggio in generale non può che essere pensato nei giochi linguistici determinati. In questo modo le somiglianze di famiglia adombrano una unità non logica, una «condizione pragmatico-trascendentale del significare» (*Ivi*, p. 249): è questa la dimensione propria dell'uso, condizione interna del senso che rimanda a una specifica forma di vita non analizzabile dal di fuori, da un punto di vista esterno e neutrale – ovvero disincarnato – ma accessibile, seppur obliquamente, solo dall'interno, attraverso la pratica di giochi linguistici determinati. La filosofia di Wittgenstein non si propone dunque come spiegazione

[114] L'affinità tra estetica e filosofia secondo Garroni non implica un'identità ma un'articolazione; tale visione può esser messa in rapporto tanto con le *Ricerche filosofiche* che con il *Tractatus*. Leggiamo infatti: «L'etica è trascendentale. (Etica ed estetica sono tutt'uno)» (6.41). Anche nel primo Wittgenstein si ha dunque un'articolazione di estetica e filosofia o meglio di estetica, logica ed etica come ambiti trascendentali. Sull'estetica nel *Tractatus*, cfr. J. V. GALLERANI CUTER 2013.

onnicomprensiva né come raggiungimento di un punto di vista esplicativo ultimo e di ordine superiore rispetto ai fenomeni su cui si interroga:

> La filosofia lascia tutto com'è, si limita appunto a metterci tutto davanti e non spiega e non deduce nulla. Finché tutto rimane aperto alla vista non c'è nulla da spiegare. Perché ciò che è nascosto non ci interessa (PU, I, §126).

In questo "metterci tutto davanti" e "lasciar tutto com'è" si manifesta il taglio propriamente estetico dell'indagine filosofica di Wittgenstein: la chiarificazione che la filosofia può apportare non mette capo a una spiegazione ultima introdotta come un elemento ulteriore (il cui raggiungimento peraltro richiederebbe un nuovo risalimento); al contrario, i continui appelli di Wittgenstein al vedere, all'osservare piuttosto che al pensare e al ragionare indicano l'esito estetico della sua indagine filosofica. Come scrive Soulez, «Aesthetics is descriptive, placing things side by side as to exhibit features conveyed by reasons which are 'further descriptions' […]» (SOULEZ 2013b, p. 46). Nel carattere descrittivo di estetica e filosofia possiamo riconoscere un'affinità non preordinata, una geometria variabile che esclude una qualunque spiegazione riduzionista (come, per esempio, le soluzioni proposte dai filosofi analitici precedentemente commentati).

La connessione tra estetica e filosofia dei giochi linguistici emerge anche nel momento terminale delle due indagini: «La vera scoperta è quella che mi rende capace di smettere di filosofare quando voglio» ed il metodo basato sugli esempi, proposto da Wittgenstein in funzione anti-definitoria, consente appunto di «interrompere la serie degli esempi» (PU, I, §133). Si può dire dunque che la ricerca filosofica termina quando ciò che si è trovato consente di interrompere una serie di esempi – lo stesso meccanismo individuato da Wittgenstein a proposito della comprensione estetica e dell'espressività musicale:

> Potresti definire "suono giusto" la tua soddisfazione […]. Per quanto si possa vedere, la perplessità di cui sto parlando si può risolvere solo con un genere particolare di confronti, per esempio con l'arrangiamento di certe sequenze musicali, confrontando il loro effetto su di noi. […] Quale potrebbe

> essere il criterio per giudicare che hai indicato la cosa giusta? […] Un criterio potrebbe essere che, quando hai trovato questo qualcosa, ne sei soddisfatto (LC, III, 9).

Il termine dell'indagine filosofica coincide con una visione delle condizioni di possibilità dei fenomeni; tale visione ci soddisfa come ci può soddisfare un gesto, utilizzato come reazione estetica di fronte all'esecuzione di un brano musicale. Non abbiamo di certo in pugno la spiegazione di tale brano, né tantomeno il *che* della sua espressività ma, producendo un ulteriore *come*, una descrizione formulata in un codice differente da quello di partenza, siamo soddisfatti, "vediamo attraverso" il fenomeno che aveva suscitato il nostro interesse. L'interruzione della filosofia come soddisfazione estetica davanti alla parola giusta ci conduce dunque al tema dell'appropriatezza, del riconoscimento – alla questione del "suonare giusto" – che sarà uno degli argomenti del prossimo capitolo.

# PARTE TERZA

# L’atmosfera delle parole

# CAPITOLO 7
# Per una critica del concetto di atmosfera

## 7.1 Tra giochi linguistici e filosofia della psicologia

La tarda produzione wittgensteiniana si muove dalla filosofia dei giochi linguistici a un'indagine sulla grammatica dei concetti psicologici. L'articolazione tra i due ambiti di ricerca è consegnata in modo simbolico al passaggio dalla prima alla seconda parte delle *Ricerche filosofiche*: nonostante un'evidente continuità, la cesura tra le due parti introduce di fatto nuove tematiche che verranno successivamente sviluppate in altri scritti[115]. La revisione critica del *Tractatus* svolta a partire dal 1929 e proseguita negli anni '30 con la stesura del *Libro blu* e del *Libro marrone* trova una sistemazione definitiva nella prima parte delle *Ricerche filosofiche*, la cui elaborazione occupa Wittgenstein dal 1941 al 1945. La seconda parte viene invece scritta fra il 1947 e il 1949, quando ormai il filosofo – malato di cancro – ha abbandonato l'insegnamento a Cambridge. La conclusione dell'attività didattica non coincide tuttavia con un abbandono della filosofia; al contrario, fino all'anno della sua morte (1951) Wittgenstein continua a interrogarsi sulla natura dei concetti psicologici, lavorando come è sua abitudine in maniera rapsodica e approntando diversi dattiloscritti desunti da precedenti annotazioni manoscritte. Accanto al comprendere, al pensare, al sapere, all'attendere, al sentire, Wittgenstein dedica grande spazio all'indagine relativa a un ulteriore (presunto) concetto psicologico: il credere. Le ultime annotazioni sul dubbio e sulla certezza (raccolte nell'omonima silloge) portano infatti la data del

[115] Pubblicati postumi in due volumi, gli *Ultimi scritti* si compongono di una prima parte, corrispondente agli *Studi preliminari alla "Parte seconda" delle "Ricerche filosofiche". MSS 137-138 (1948-49)*, ed una seconda parte, intitolata *L'interno e l'esterno (1949-1951).*

27 aprile 1951: due giorni prima della sua dipartita il filosofo è ancora alle prese con «i principi fondamentali della ricerca umana» (UG, §670), intento a immaginare di raggiungere in volo una tribù ignara del fatto che gli uomini possano volare e ansioso di negare la possibilità di un errore circa tale tipo di credenze.

Il lavoro filosofico di Wittgenstein, dunque, non si interrompe neanche sul letto di morte: fino alla fine, l'impresa cui si è dedicato negli ultimi anni deve apparirgli di estrema importanza. Ma qual è dunque l'ultima impresa filosofica di Wittgenstein? Come rimarca Chauviré (2003), negli anni '40 il filosofo austriaco procede a una depsicologizzazione dei concetti psicologici o, per essere più precisi, a una grammaticalizzazione delle questioni relative ai processi interni. In questo periodo tornano alcune tematiche già affrontate a cavallo tra gli anni '20 e gli anni '30, nella fase per così dire "fenomenologica" di Wittgenstein, al termine della quale tuttavia l'esigenza di un linguaggio fenomenologico – più sottile del linguaggio quotidiano e più adatto a descrivere l'esperienza – era stata abbandonata come un'illusione senza speranze. Il rinnovato interesse per gli stati mentali, le esperienze vissute e i processi interni viene ora declinato in un senso grammaticale, analizzando il nostro modo di parlare a proposito di tali fenomeni: una piena riabilitazione del linguaggio ordinario, dunque, contro il mito della descrizione esatta – ma sempre inattingibile – delle nostre esperienze affettive, estetiche, psicologiche.

Contro il «mito dell'interiorità» (BOUVERESSE 1976), secondo cui esisterebbe un foro interno sostanziale e misterioso, inaccessibile al linguaggio, e contro il conseguente «mito dell'inespressività» (LAUGIER 2010), secondo cui le nostre parole e i nostri gesti, in quanto "esterni", sarebbero incapaci di esprimere la profondità di un "interno" mentale e psicologico, Wittgenstein procede a una revisione della stessa polarità esterno/interno, rifiutando qualunque inessenziale mediazione.

Come si ricorderà, questa è la strategia adottata già negli anni '30 contro la tendenza a immaginare la necessità di un *tertium quid* tra proposizione e fatto,

così come tra aspettativa e soddisfacimento[116]. Tale strategia è presente anche nella prima parte delle *Ricerche filosofiche*, dove Wittgenstein rifiuta qualunque immagine della comprensione linguistica che riproponga una duplicazione del senso: paragonando la frase linguistica alla frase musicale, il filosofo sottolinea come la comprensione di un enunciato non richieda il riferimento a una realtà fuori dall'enunciato stesso, escludendo in tal modo tanto l'idea di un rispecchiamento costante tra proposizione e fatto quanto l'idea platonizzante di un contenuto disincarnato e atemporale comune a più formulazioni, intese come mere sonorizzazioni o materializzazioni contingenti. La soluzione wittgensteiniana propone piuttosto un'idea di comprensione come confronto fra diversi esempi, senza riferimento a un contenuto mentale, che d'altra parte innescherebbe un regresso all'infinito volto a rendere conto ulteriormente del senso di tale contenuto[117].

Negli anni '40 la strategia wittgensteiniana si presenta ancora una volta come un attacco frontale contro il vizio filosofico del terzo uomo e come un'interruzione del regresso all'infinito da esso innescato. Resta tuttavia il fatto che l'immagine del funzionamento del linguaggio che ci porta a richiedere sempre ulteriori mediazioni ha un potere di seduzione tale da riproporre continuamente la tentazione di un *quid* – psicologico, mentale, affettivo – in aggiunta a ciò che si offre apertamente alla nostra esperienza. Nella seconda parte delle *Ricerche filosofiche*, come nei successivi scritti sulla filosofia della psicologia, Wittgenstein affronta dunque l'immagine che ci si impone quando pensiamo alla comprensione come processo interno e come esperienza vissuta: in questi casi, dice il filosofo, le parole paiono immerse in una particolare *atmosfera*, in un alone che costituirebbe lo sfondo psicologico soggettivo dei diversi usi linguistici possibili.

Nei seguenti paragrafi vedremo come Wittgenstein proponga una vera e propria critica del concetto di atmosfera: non dunque un giudizio negativo né un semplice rifiuto, ma al contrario un'analisi dei diversi possibili significati di tale

---

[116] Cfr. cap. 4.

[117] Il rischio di un regresso all'infinito si ripropone a diversi livelli nel percorso wittgensteiniano: si pensi a quanto detto sul "punto cieco" della teoria raffigurativa nel *Tractatus* e sull'irrappresentabilità della forma logica (*cfr*. par. 1.2).

concetto e una valutazione delle effettive capacità euristiche del richiamo alla dimensione rarefatta, effusiva e (come si vedrà in seguito) musicale dell'esperienza.

### 7.2 Atmosfera come processo interno

Nella seconda filosofia di Wittgenstein è presente una critica del concetto di atmosfera. La nettezza di quest'affermazione si basa su criteri, per così dire, quantitativi e qualitativi: le numerose occorrenze del termine "atmosfera" rintracciabili nelle *Ricerche filosofiche*, nelle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, in *Zettel* e negli *Ultimi scritti di filosofia della psicologia* non hanno semplicemente un valore statistico ma rivelano uno snodo centrale del pensiero wittgensteiniano. L'analisi del concetto di atmosfera infatti mette in relazione la filosofia dei giochi linguistici con il pensiero di quello che Danièle Moyal-Sharrock ha chiamato "il terzo Wittgenstein" (MOYAL-SHARROCK 2004), conducendo direttamente all'analisi dei concetti psicologici e, di qui, al problema della credenza e dell'accordo dei parlanti *nel* linguaggio.

Il termine "atmosfera" viene usato da Wittgenstein per indicare fenomeni differenti, benché imparentati; in via preliminare distingueremo fra tre usi della parola tedesca *Atmosphäre*: 1) con essa ci si riferisce a processi interni come stati mentali, sentimenti o esperienze vissute; 2) tra le diverse esperienze vissute, un posto di rilievo spetta all'esperienza della comprensione, in cui ci si impone un'immagine dell'atmosfera intesa come accompagnamento di una parola; infine 3) il termine condensa in sé tutti gli aspetti musicali ed espressivi del linguaggio, le risorse prosodiche del discorso come l'intonazione e la fisionomia delle nostre parole.

Anticipiamo la conclusione: la critica wittgensteiniana, tutt'altro che liquidatoria nei confronti di una categoria apparentemente così debole e precaria come quella di atmosfera, rifiuta nettamente le prime due accezioni del termine, denunciando la seduzione esercitata da immagini che sono frutto delle nostre

abitudini linguistiche, e valorizza invece il terzo significato del concetto di atmosfera, riallacciando grazie a esso i fili di quel paradigma musicale che, come abbiamo visto, non smette di lavorare lungo l'intero percorso del filosofo. Procediamo ora a un'analisi del primo significato del termine.

La parola "atmosfera" è abitualmente associata alle idee di "esperienza vissuta" e di "sentimento". Gli esempi proposti da Wittgenstein intendono mettere in luce l'alone di mistero e insieme di familiarità che pare avvolgere attività semplici come, nel passo che riportiamo di seguito, lo scrivere seguendo una tabella:

> Ma ora mi chiedo: Che cosa fai? – Guardi ogni segno, fai questa faccia, scrivi le lettere meditatamente (e cose del genere). – Qui vorrei dire: "No, non è questa; è qualcosa di più intimo, di più essenziale". – È come se tutti questi processi, più o meno inessenziali, fossero dapprima avvolti in una particolare atmosfera che, quando la guardo attentamente, si dilegua (PU, I, §173).

Per dire che stiamo seguendo scrupolosamente una tabella pare che non basti vedere le azioni che compiamo né i gesti e le espressioni che accompagnano l'esecuzione, seppure accurata, del compito che ci siamo dati. Sembra infatti che i criteri per decidere in merito all'effettivo "scrivere seguendo una tabella" non possano essere limitati a un'osservazione esterna dei nostri comportamenti: secondo la ricostruzione di Stanley Cavell (1979), Wittgenstein si trova a fronteggiare la tendenza scettica che porta a nutrire dei dubbi sui criteri esterni forniti dai comportamenti osservabili. Tale tendenza, connaturata all'uomo, pretenderebbe invece di spiegare i processi e gli stati mentali facendo riferimento a «qualcosa di più intimo, più essenziale», a un'atmosfera psicologica che, tuttavia, pare dileguarsi non appena ci si concentri su di essa. Un esempio analogo riguarda la capacità di completare un motivo ornamentale (possiamo immaginare un fregio, un arabesco continuo e regolare) o la capacità di proseguire una sequenza numerica:

> "Ma ovviamente questa sezione iniziale della successione poteva essere interpretata in diversi modi (per esempio per mezzo di espressioni algebriche), e tu dovevi aver già scelto *una* di tali interpretazioni" – Niente affatto! In certe circostanze un dubbio era possibile. Ma questo non significa che io abbia dubitato, o anche soltanto che potessi dubitare. (In relazione con ciò sta quello che ci sarebbe da dire sull' "atmosfera" psicologica di un processo) (*Ivi*, §213).

Completare una decorazione, così come proseguire una sequenza matematica, non significa scegliere un'interpretazione dei dati di partenza ma eseguire un compito a cui siamo stati addestrati senza nutrire dubbi, sebbene in linea di principio in qualunque situazione possa sorgere una perplessità. La tendenza scettica porta invece a immaginare uno stato iniziale di incertezza cui segue, per mezzo di un'interpretazione, una scelta fra diverse soluzioni possibili. Ma come si può superare un simile dubbio preliminare? Forse con un'intuizione, seguendo cioè una «voce interna» (*Ibidem*)? Il ricorso a tale voce[118] non riuscirebbe in realtà a risolvere il nostro dubbio, perché potremmo sempre essere indotti in errore: l'intuizione, scrive Wittgenstein, è una scappatoia superflua. Una volta interpretate le nostre attività più comuni in termini di processi interni o stati mentali, il problema del seguire una regola non viene risolto ma anzi si ripropone a ogni nuovo passo. Il termine atmosfera viene dunque utilizzato per mettere in evidenza l'inconsistenza e la vacuità di un certo modo di intendere le nostre azioni come processi o stati psicologici: in questo caso, il carattere atmosferico del fenomeno si contrappone a un presunto meccanicismo dei gesti, intesi come mero involucro esteriore di un'intenzione interna, celata nel soggetto. Più in generale, per atmosfera (in questa prima accezione) si può dunque intendere il sentimento che accompagna le nostre azioni: la sicurezza con cui si legge una pagina scritta, la fluidità del tratto del decoratore, la familiarità con il risultato di un'operazione.

[118] In ambito francese si è molto insistito sulla pluralità di voci che caratterizza le *Ricerche filosofiche*: alla voce scettica si contrappone la voce del senso comune, la voce del bambino, la voce del filosofo. Particolarmente indicativa in questo senso è il titolo francese del volume di Cavell: "*Les voix de la raison"*. Su voce e soggettività nelle *Ricerche filosofiche* si veda inoltre LAUGIER 2000.

Il termine atmosfera compare nuovamente proprio in relazione al sentimento di familiarità:

> Il sentimento della 'familiarità' e della 'naturalezza'. È più facile trovare un sentimento dell'estraneità e dell'innaturalezza. Oppure: *sentimenti* […] Ci sono sentimenti di antica confidenza; talvolta si manifestano con un'occhiata, o con le parole: "La mia vecchia stanza!" (che ho abitato molti anni fa e che ora ritrovo immutata). Allo stesso modo ci sono sentimenti di estraneità: Esito; guardo l'uomo o l'oggetto con aria interrogativa e sospettosa; dico: "Mi è assolutamente estraneo". – Ma, per il fatto che esiste questo sentimento di estraneità, non si può dire: ogni oggetto, che ben conosciamo e che ora non ci appare estraneo, ci dà un sentimento di familiarità. – Pensiamo, per così dire, che il posto prima tenuto dal sentimento di estraneità debba essere occupato in *qualche modo*. Il posto per questa atmosfera c'è, e se non l'occupa l'uno allora l'occupa l'altro (*Ivi*, §596).

Non solo quando parliamo delle nostre prestazioni cognitive e dei nostri stati mentali, ma anche quando ci riferiamo ai nostri vissuti e ai sentimenti che li caratterizzano siamo portati a pensare in termini atmosferici[119]. La tendenza del nostro linguaggio a sostanzializzare alcuni termini fa sì che la parola "atmosfera" indichi una sorta di aura, una realtà fluida; l'uso di tale vocabolo ha l'effetto paradossale di evocare un corpo etereo ma esteso, che occupa un certo spazio. In questo modo pare che il sentimento di familiarità e il sentimento di estraneità debbano rifluire, come in un gioco di vasi comunicanti, occupando l'uno il posto lasciato libero dall'altro. Ovviamente Wittgenstein denuncia l'allucinazione causata da questa abitudine linguistica: prova dell'assurdità di tale immagine atmosferica – intesa come sostanza impalpabile – è il fatto che non tutto ciò che non trasmette un sentimento di estraneità è pervaso da un alone di familiarità. La maggior parte delle volte, ciò che è familiare passa inosservato e non siamo propensi ad attribuirgli alcuna atmosfera.

[119] Cfr. RPP, §339.

Gli esempi proposti da Wittgenstein – scrivere seguendo una tabella, continuare una successione numerica, riconoscere un sentimento di estraneità – invitano a pensare l'atmosfera come qualcosa di ulteriore rispetto ai semplici gesti compiuti nelle diverse occasioni: pare che per rendere conto di fenomeni esterni sia necessario un *surplus* psicologico, un alone che riunisca e avvolga l'intero processo. Nello scarto tra criteri esterni e presunti processi interni si crea un vuoto: l'atmosfera, sorta di *medium* allo stato gassoso, pare colmare la discontinuità creata dalla stessa contrapposizione esterno/interno. Il tipo di spiegazione messo in campo dal ricorso all'atmosfera mostra tutta la sua ambiguità quando si voglia rendere conto di un particolare tipo di processo: la comprensione linguistica.

### 7.3 Atmosfera come accompagnamento della parola

Utilizzato in generale per riferirsi ai processi interni, il termine "atmosfera" ricorre in particolare nei paragrafi delle *Ricerche filosofiche* in cui Wittgenstein prova a rendere conto della comprensione linguistica. Come nelle *Lezioni di estetica* del 1938[120] e nel *Libro marrone*[121], l'obiettivo polemico è il concetto di accompagnamento: il significato e il pensiero – scriveva Wittgenstein negli anni '30 – non sono un accompagnamento della parola, né accanto al parlare dobbiamo immaginare atti mentali che spieghino il funzionamento del nostro linguaggio. In modo analogo, negli anni '40 il significato di una parola viene polemicamente paragonato a un'atmosfera, intesa come accompagnamento psicologico:

> Mi si dice: "Tu comprendi, vero, questa espressione? Ebbene, - anche io la uso nel significato che tu conosci". – Come se il significato fosse un'atmosfera [*Dunstkreis*] che la parola ha con sé e che si porta dietro in ogni sorta d'impiego […] (*Ivi*, § 117).

[120] Cfr. § 4.2.
[121] Cfr. § 4.3.

Come è noto, nelle *Ricerche filosofiche* Wittgenstein propone l'equivalenza tra significato e uso: la tesi secondo cui «il significato di una parola è il suo uso nel linguaggio» (PU, I, §43) è diventata per così dire il simbolo della filosofia dei giochi linguistici (e delle sue letture pragmatiste, convenzionaliste e relativiste[122]). Come spesso accade, numerosi interpreti hanno preso la parte (il paragrafo appena ricordato) per il tutto, trascurando ad esempio la problematizzazione del concetto di comprensione proposta dallo stesso Wittgenstein. La grammatica della parola "comprendere", ricorda il filosofo, è strettamente imparentata alla grammatica delle parole "potere", "sapere", "essere in grado"[123]. Il comprendere è un concetto basato su somiglianze di famiglia che presenta una tessitura aperta, composta di diversi fili intrecciati tra loro. Accanto all'equivalenza tra significato e uso, dunque, è possibile trovare altre indicazioni relative alla comprensione linguistica:

> […] Però comprendiamo il significato di una parola, quando la ascoltiamo o la pronunciamo; lo afferriamo di colpo; e ciò che afferriamo è certamente qualcosa di diverso dall' 'uso', che ha un'estensione nel tempo! (*Ivi*, §138).

Senza fare del "significato come uso" un nuovo dogma, Wittgenstein distingue diversi fili nella trama della comprensione linguistica: da un punto di vista temporale, per esempio, possiamo apprezzare la differenza tra uso – necessariamente connesso a una durata – e coglimento immediato. Se il primo riporta a una filosofia della *praxis*, il secondo mette al centro un significato inteso come «fisionomia» (*Ivi*, §568) e, di conseguenza, un tipo di comprensione più simile alla fruizione estetica che all'uso. Tale distinzione rende esplicito inoltre un problema finora passato sotto silenzio: il significato, come si è detto, è l'uso ma l'uso implica qualcosa di già costituito, preesistente, pronto per essere utilizzato. Come nota S. Cavell,

---

[122] I giochi linguistici diventano l'emblema del relativismo e del post-modernismo grazie al testo di LYOTARD 1979. La celebre interpretazione della questione relativa al linguaggio privato proposta da KRIPKE 1982 specifica i termini del presunto convenzionalismo di Wittgenstein.
[123] Cfr. PU, I, §150.

> Che cosa è ‘il significato di una parola’? E se diciamo ‘l’uso è il significato’, allora sorge il problema: ‘La parola, dunque, non ha significato alcuno al di fuori dei suoi diversi usi?’. Allora, come può venire proiettata in altri nuovi contesti? E perché, allora, le definizioni dei dizionari dovrebbero avere un qualche significato per noi? (CAVELL 1979, trad. it. p. 258).

Il ricorso all’atmosfera avrebbe la pretesa di risolvere questi interrogativi. La definizione del significato come uso pone il problema della neutralità del senso e della sua applicabilità in diversi contesti: perché una parola possa essere usata, è necessario che essa presenti un carattere già predeterminato; solamente in un secondo momento il suo senso potrà esser proiettato in differenti situazioni. È a questo punto dunque che si inserisce l’atmosfera, intesa come l’accompagnamento psicologico o l’alone di significato che la parola pare portare con sé attraverso i diversi usi:

> Immagina che qualcuno ti dica: ogni parola a noi familiare – di un libro, per esempio – è già circondata, nel nostro spirito, da un’atmosfera, da un 'alone' di impieghi appena accennati. […] – Soltanto, prendiamo sul serio questa supposizione! – Perché si vede che essa non è in grado di spiegare l’intenzione. Cioè, se le cose stanno così, se le possibilità dell’impiego d’una parola ci fluttuano davanti, vaporose, quando l’udiamo o la pronunciamo, - se le cose stanno così, questo vale soltanto per noi. Ma noi ci intendiamo con gli altri senza sapere se anche loro hanno queste esperienze vissute (PU, II, VI: trad. it. p. 239).

Il ricorso all’atmosfera, scrive polemicamente Wittgenstein, non spiega l’intenzione: essa, come l’intuizione, non è che una scappatoia superflua. Il problema della neutralità del senso, precedente alla determinazione del significato come uso, è di certo un problema rilevante ma non può trovare soluzione in un semplice ritorno alle immagini mentali, evanescenti antecedenti dei significati linguistici. L’atmosfera, in quanto accompagnamento della parola e sua sostanza prelinguistica, avrebbe un valore meramente soggettivo, privato, mentre la parola

instaura una sfera pubblica di significati validi per tutti i parlanti. Le parole non sono vincolate alle idiosincrasie dei singoli: anche qualora le possibilità d'impiego formassero un'atmosfera, un alone di usi possibili, tali immagini avrebbero solamente un valore soggettivo e privato, mentre «noi ci intendiamo con gli altri senza sapere se anche loro hanno queste esperienze vissute» (*Ibidem*).

Ciò non toglie che la nostra esperienza di parlanti sia profondamente influenzata dallo specifico *modo* in cui pronunciamo i nostri discorsi: in alcuni casi pare che le parole siano come svuotate di senso, prive di vita; in altri momenti, invece, le nostre frasi appaiono ricche e pregnanti:

> "Però le parole, pronunciate sensatamente, non hanno soltanto una dimensione in superficie, ma anche una in profondità!". Sicuramente, quando vengono pronunciate con senso, accade qualcosa di diverso da quello che accade quando vengono semplicemente pronunciate. – Il modo in cui lo esprimo non ha importanza. Posso dire che nel primo caso le parole hanno profondità; o che qualcosa accade dentro di me, nel mio intimo; oppure che hanno un'atmosfera – ottengo sempre lo stesso risultato […] (*Ivi*, §594).

La frattura tra il pronunciare una parola (in modo meccanico ed "esterno") e il pronunciarla con espressione (esprimendo, per così dire, "ciò che abbiamo dentro") ci induce a immaginare ancora una volta un accompagnamento atmosferico, una sostanza sottile – un'anima[124] – che dia vita ai segni, altrimenti morti, del nostro linguaggio. Pur denunciando l'illusorietà di tale immagine, Wittgenstein non nega l'importanza di questo tipo di esperienze. Al contrario, il filosofo dedica numerose annotazioni a questo tema, cercando tuttavia di non capitolare davanti a un'immagine seducente, frutto di un'abitudine linguistica, ma proponendo piuttosto un'illustrazione alternativa dell'espressività che caratterizza il nostro linguaggio.

[124] Cfr. §5.4.

### 7.4 Atmosfera come espressione musicale del linguaggio

Come abbiamo ricordato, già dagli anni ’30 Wittgenstein sottopone l’idea di accompagnamento a una critica serrata; in particolare, l’elemento ulteriore che pare affiancare le nostre parole risulta essere una sostanzializzazione dello specifico modo espressivo che caratterizza i nostri discorsi. Il termine “atmosfera” – rifiutato da Wittgenstein come un’immagine fuorviante dei nostri processi interni e in particolare della comprensione linguistica – occupa il posto che in realtà potremmo assegnare ai mezzi prosodici caratteristici del nostro linguaggio. Rifiutato nelle due precedenti accezioni, il termine “atmosfera” non deve dunque suggerire la consistenza autonoma di un alone intorno alla parola ma può essere utilizzato per indicare l’intrinseca espressività del discorso umano:

> […] E se questa proposizione ha un’atmosfera definita, come devo separare l’atmosfera dalla proposizione? Non mi sarebbe mai venuto in mente che la proposizione avesse una tale atmosfera se, nel frattempo, non avessi anche pensato a come la si potesse pronunciare anche in un modo diverso – come una citazione, per scherzo, come esercizio di conversazione e così via […] L’immagine di quella atmosfera mi si era imposta; la vedo chiaramente davanti a me […] (*Ivi*, §607).

L’atmosfera di una proposizione – così come il sentimento di familiarità – emerge solamente in alcune occasioni: quando riusciamo a immaginare *modi* diversi, differenti *intonazioni*, possibilità espressive alternative, allora l’inconfondibile tonalità di una frase emerge come una realtà quasi palpabile, che tocca la nostra sensibilità. L’atmosfera, intesa come fisionomia espressiva di una proposizione, pare strettamente connessa ai diversi giochi linguistici che costituiscono il nostro repertorio di parlanti. La citazione, lo scherzo, l’esercizio di conversazione hanno tutti un diverso profilo melodico: le loro rispettive qualità musicali emergono con nettezza come timbri musicali differenti. Come scrive Aldo Gargani, «fisionomia, musicalità, ritmo, familiarità e gestualità costituiscono

quei tratti che contribuiscono a formare l'atmosfera della parola» (GARGANI 2008, p. 3).

Riconoscere un'atmosfera non vuol dire dunque arrestarsi con espressione estatica di fronte a un fenomeno effusivo; al contrario, tale riconoscimento dà il via a diversi giochi linguistici tra i quali emerge quello della descrizione. Il ricorso all'atmosfera, secondo Wittgenstein, non ci immerge immediatamente nella realtà dell'esperienza preverbale – non ci esime cioè dallo sforzo linguistico, riconsegnandoci all'ineffabile – ma al contrario innesca ulteriori tentativi di descrizione:

> La descrizione di un'atmosfera è una speciale applicazione del linguaggio, per scopi speciali. ((Interpretare il 'comprendere' come atmosfera; come atto mentale. Si può costruire un'atmosfera e attaccarla a tutto. 'Un carattere indescrivibile'.)) (PU, §609).

Nel passo appena citato troviamo fianco a fianco le due soluzioni antitetiche al problema rappresentato dal concetto di atmosfera: da una parte abbiamo la versione psicologista secondo cui atmosferica è la comprensione, intesa come stato mentale; dall'altra parte abbiamo la soluzione propriamente wittgensteiniana che vede nell'atmosfera «una speciale applicazione del linguaggio, per scopi speciali». Senza divaricazioni tra esperienza e linguaggio, tra mentale e grammaticale, Wittgenstein ci invita a pensare l'atmosfera come un nuovo terreno espressivo su cui esercitare i nostri sforzi di descrizione:

> Descrivi l'aroma del caffè! – Perché non si riesce? Ci mancano le parole? E per che cosa ci mancano? – Ma da dove viene l'idea che una descrizione siffatta debba essere possibile? Non hai mai sentito la mancanza di una descrizione del genere? Hai cercato di descrivere l'aroma del caffè senza riuscirci?
> ((Vorrei dire: "Queste note dicono qualcosa di grandioso, ma non so che cosa". Queste note sono un forte gesto, ma non posso affiancar loro nulla che le spieghi. Un grave cenno del capo. James: "Ci mancano le parole". Perché

allora non le introduciamo? Che cosa dovrebbe accadere perché potessimo introdurle?)) (*Ivi*, §610).

Il «mito dell'indescrivibilità» (Cfr. CHAUVIRÉ 2003) si ricongiunge direttamente alla disputa sull'Ineffabile cha prende le mosse dai contributi degli autori del *New Wittgenstein*[125]: le nostre abitudini linguistiche ci portano a supporre che esistano alcune possibilità espressive che ci sono precluse; il nostro desiderio di dire l'Ineffabile – o, come nel caso dell'aroma del caffè, di descrivere l'indescrivibile – è causa di frustrazione e di sfiducia nei confronti del nostro stesso linguaggio. Ma a ben vedere, si domanda Wittgenstein, quando mai non siamo stati in grado di descrivere l'aroma del caffè? La descrizione di un'atmosfera, ricordiamo, è una speciale applicazione del linguaggio: in essa si trovano associati due termini incommensurabili[126], non completamente traducibili l'uno nell'altro, sempre divisi da uno scarto ma proprio grazie a questo scarto stabilmente congiunti, *imparentati*.

Per rendere conto del rapporto di connessione e incommensurabilità tra linguaggio e atmosfera Wittgenstein ricorre, come è sua abitudine, a un paragone musicale: la presunta incapacità di descrivere un'atmosfera pare simile all'imbarazzo che proviamo quando vogliamo spiegare il significato di una brano. Non ripeteremo le osservazioni riguardanti il rapporto tra comprensione musicale e comprensione linguistica[127]; ciò che qui interessa è che alla musica, come all'atmosfera, non possiamo affiancare nessuna spiegazione esauriente – ma ciò non significa che l'unica alternativa praticabile sia un'estatica contemplazione dell'Ineffabile. Nel *Big Typescript*, così come nel *Libro marrone* e nella prima parte delle *Ricerche filosofiche*, la comprensione linguistica si trovava coinvolta insieme alla comprensione musicale in una pratica di confronto retta da una logica anti-platonica dell'esempio in cui le diverse formulazioni, imparentate in vario

[125] Cfr. par. 1.5.
[126] L'incommensurabilità tra linguaggio e atmosfera va pensata, matematicamente, come mancanza di un multiplo comune. Incommensurabile non vuol dire, pertanto, inesprimibile ma esprimibile come resto: a ogni approssimazione della misura si presenta un nuovo margine, una nuova potenzialità da esprimere (cfr. MAZZEO 2013).
[127] Cfr. cap. 4.

modo, non mettevano capo a un senso ultimo disincarnato ma, grazie alla stessa tecnica comparativa, tessevano la trama di una comprensione sempre aperta a ulteriori sviluppi. Allo stesso modo l'atmosfera, intesa come fisionomia espressiva della proposizione, non impone uno scavo nelle esperienze vissute o nelle rappresentazioni psicologiche dei parlanti ma invita sempre di nuovo a un tentativo di descrizione. La funzione di stimolo a ulteriori esperimenti linguistici rivela la sua natura propriamente musicale: come delle note che paiono dirci qualcosa di incomprensibile, come una frase musicale che pare «un forte gesto», così l'atmosfera suscita nuovi confronti linguistici che ampliano la nostra comprensione del fenomeno, creando connessioni inattese. La proposizione "ci mancano le parole" è solo la premessa a un nuovo tentativo di introdurre una descrizione appropriata, sebbene non definitiva.

L'atmosfera porta con sé una strutturale ambiguità: essa pare coincidere con un carattere indescrivibile che tuttavia invita sempre a un tentativo di descrizione. Il carattere enigmatico dell'atmosfera, come si è visto, richiama la specifica tonalità del nostro discorso, l'elemento musicale del linguaggio: nel paragrafo §610 delle *Ricerche filosofiche* essa viene accostata al "non so che" espresso dal gesto musicale. Atmosfera e musica condividono una certa opacità, un'intraducibilità che tuttavia non è alternativa al regime linguistico: al contrario, entrambe si fondano sulla nostra dimestichezza con i giochi linguistici e ne rappresentano un'estensione. Il termine atmosfera va dunque vagliato ma non rifiutato *in toto*: da esso non bisogna aspettarsi nessuna riabilitazione di ineffabili esperienze private o di arcani stati interni, ma l'introduzione di nuovi caratteri espressivi e di ulteriori possibilità del nostro linguaggio.

Se dunque per atmosfera non bisogna intendere «il significato» in quanto «esperienza vissuta che accompagna l'udire una parola o il pronunciarla» (PU, II, VI: trad. it. p. 239), ciò che rimane è lo specifico carattere espressivo delle nostre parole: «si direbbe che ogni parola può bensì avere un carattere differente in differenti contesti, ma che tuttavia essa ha sempre un carattere – una fisionomia»

(*Ivi*, p. 240). È questo il caso, ad esempio, del "sentimento del se"[128] , la particolare "esperienza vissuta" associata alla parola che introduce un'ipotesi. Scrive Wittgenstein a tale proposito:

> Il sentimento del se non è un sentimento che accompagna la parola "se".
> Il sentimento del se dovrebbe essere paragonato al particolare 'sentimento' che una frase musicale fa nascere in noi […]
> Ma non si può scindere questo sentimento dalla frase? E tuttavia esso non è la frase stessa; infatti uno può udire la frase senza provare questo sentimento.
> È simile in questo all' "espressione" con la quale si suona la frase? […]
> L'esperienza vissuta è questo passaggio, suonato in questo modo (così, come lo sto suonando; una descrizione potrebbe darmi qualche indicazione).
> L'atmosfera che non può separarsi dalla cosa, – dunque non è un'atmosfera[129] (*Ivi*, II, VI: trad. it. pp. 240-241).

Il ragionamento di Wittgenstein suona così: l'atmosfera, intesa come sentimento caratteristico che accompagna la comprensione di una parola, può essere paragonata al sentimento suscitato da una frase musicale; tale esempio mostra in maniera chiara come l'atmosfera coincida con l'espressione, con lo specifico modo in cui suoniamo una melodia. In questo senso, il sentimento/atmosfera è identico e allo stesso tempo non è identico alla frase: potremmo dire che esso è l'esperienza vissuta della frase, se con ciò intendiamo la frase stessa suonata con espressione. La separabilità dell'atmosfera rappresenta l'*experimentum crucis* per decidere della stessa consistenza di tale concetto: se è possibile separare il sentimento dalla frase, esso avrà una qualche autonomia e uno statuto proprio; in caso contrario, il ricorso all'atmosfera non sarà altro che un inganno linguistico. Ora, l'atmosfera è separabile e non separabile nel senso che può non essere avvertita da un ascoltatore non recettivo[130] (e dunque non è necessariamente connessa alla frase) ma allo stesso tempo essa si dà – quando si dà – sempre nella frase, come sua fisionomia inseparabile, come sua espressione

[128] A proposito del "sentimento del se" si veda anche RPP, §335.
[129] Cfr. RPP, § 337.
[130] Questo è il caso del cieco al significato, cfr. DE CAROLIS 1999.

specifica[131]. Un'atmosfera non è come un'anima che vaga senza corpo ma come l'anima che vivifica un corpo – quando esso è vivo[132]. In definitiva, l'atmosfera che Wittgenstein ammette coincide con l'espressività musicale del nostro linguaggio, con il tono, il carattere, la fisionomia familiare che certe parole hanno acquisito.

### 7.5 L'atmosfera linguistica: il significato assorbito

Come abbiamo visto, la critica wittgensteiniana al concetto di atmosfera identifica almeno tre accezioni del termine: in generale tale parola indica l'accompagnamento psicologico di un processo, l'esperienza vissuta intesa come stato mentale, interno e privato; tra i vari processi interni, essa ricorre nelle descrizioni della comprensione linguistica come fenomeno psicologico; infine, atmosferica è la fisionomia acquisita da una parola, il volto con cui il nostro linguaggio ci guarda. In questo ultimo senso il concetto di atmosfera riceve un posto di rilievo nella tarda riflessione wittgensteiniana, attenta a indagare i molteplici rapporti tra psicologia e grammatica, tra sensibilità e linguaggio. A tal proposito, Wittgenstein si sofferma sull'espressività intrinseca di alcune parole che paiono aver assorbito il loro significato fino a diventare incarnazione di ciò a cui si riferiscono:

---

[131] Un esempio di inseparabilità dell'atmosfera: «Guarda un mobile, che conosci ormai da tanto tempo, al suo vecchio posto, in camera tua!». Ecco quello che vorresti dire: "È parte di un organismo". Oppure: "Portalo fuori e non sarà assolutamente più quello che era prima", e cose simili. […] Sposta una cosa ed essa non è più quella che era. Questo tavolo è questo tavolo solo in questo ambiente. Tutto fa parte di tutto. Qui l'atmosfera è inseparabile […]» (RPP, § 339). La familiarità dell'espressione presuppone un punto di vista olistico in cui non si può modificare un elemento senza snaturare l'insieme. L'atmosfera inseparabile, dunque, nasce dalla composizione delle parti e ne rappresenta così l'effetto caratteristico.

[132] Sul rapporto anima-corpo: «Si dice che l'anima abbandona il corpo. Ma poi, per toglierle ogni somiglianza con il corpo, e perché non si pensi (per l'amor del cielo!) che è una qualche cosa gassosa, si dice che l'anima è incorporea, non-spaziale. Ma con la parola "abbandona" si è già detto tutto. Fammi vedere come usi la parola "spirituale", e io vedrò se l'anima sia "incorporea", e che cosa tu intenda con "spirito"» (Z, §127). E ancora: «Di ciò che è inanimato sono propenso a parlare come di un che cui manchi qualcosa. La vita la vedo né più né meno come un di più; come un che di aggiunto a ciò che è inanimato. (Atmosfera psicologica)» (*Ivi*, §128). Il tentativo di Wittgenstein è quello di pensare l'atmosfera della parola non come un'entità aggiuntiva spirituale che si accompagna al corpo delle lettere ma come l'espressività intrinseca di una forma compiuta.

> È come se la parola che io capisco avesse un leggero aroma[133] specifico, che corrisponde al suo essere compresa. È come se due parole a me ben note si distinguessero non solo per il loro suono, o il loro aspetto, bensì, anche se non associo ad esse alcuna rappresentazione, per una loro certa atmosfera. – Ma ricorda come i nomi di famosi poeti e musicisti paiano aver assorbito in sé un particolare significato. Tanto che si può dire: I nomi "Beethoven" e "Mozart" non solo suonano diversi, ma li accompagna anche un diverso carattere. Se però dovessi descrivere più in dettaglio questo carattere, – indicheresti i loro ritratti, oppure la loro musica? […] (RPP, §243).

L'atmosfera, considerata in partenza «un'immagine sospetta» (Z, §27) dei nostri processi di comprensione, gode invece di un'attenzione rilevante quando si impone come effetto e retroazione della pratica linguistica sul nostro mondo affettivo e sulla nostra sensibilità. Prendendo ad esempio i nomi di celebri compositori, Wittgenstein mette al centro dell'attenzione l'intimità con le parole che caratterizza la nostra forma di vita: il modo in cui utilizziamo alcune locuzioni, la cura con cui scegliamo un vocabolo al posto di un altro non sono aspetti meramente accessori dell'*ornatus* con cui arricchiamo i nostri discorsi, ma testimoniano la familiarità che abbiamo con le nostre risorse espressive. La grammaticalizzazione del linguaggio psicologico operata da Wittgenstein non consiste in una riduzione semplicistica del significato all'uso né in una sopravvalutazione delle dimensione costitutiva delle regole a scapito degli aspetti vitali, emotivi e affettivi che caratterizzano il modo in cui «frequentiamo il mondo nel linguaggio» (SINI 2005). Scrive a tal proposito Chauviré:

> Voilà une dimension de la signification qui ne doit rien aux règles, mais qui doit beaucoup en revanche, holisme oblige, à l'environnement des mots, à la langue, aux jeux de langage où ils sont employés, et au contexte extralinguistique, à la culture, à la vie, dont ces mots sont imprégnés en

[133] RPP §§ 6, 22.

même temps qu'ils diffusent leur signification dans cette vie (CHAUVIRÉ 2003, p. 101).

In un recente saggio dedicato alla realtà dei sentimenti e al loro statuto atmosferico di "quasi-cose"[134], T. Griffero rimprovera a Wittgenstein di non essere «all'altezza dell'approccio atmosferologico, irriducibile all'uso figurato delle parole e attento alla dimensione fonosimbolica» (GRIFFERO 2013, pp. 35-36). Tale critica pare in realtà più severa del dovuto: con il termine "atmosfera" Wittgenstein ha infatti di mira proprio gli effetti percettivi ed estetici del linguaggio sulla nostra esperienza affettiva e, d'altra parte, il filosofo viennese non riduce affatto tale «sensibilità rinnovata» (cfr. GARGANI 2008) all'uso figurato del linguaggio. Vedremo al contrario come l'atmosfera dischiuda la possibilità di applicazioni linguistiche innovative ma non necessariamente metaforiche.

Stabilita la distinzione tra i diversi usi del termine "atmosfera", possiamo dire che Wittgenstein ha come obiettivo il rifiuto di ogni forma di accompagnamento psicologico della parola (inteso come contenuto preverbale) e, allo stesso tempo, il recupero della dimensione musicale, espressiva e sensibile del linguaggio inteso, come «seconda natura» (JOHNSTON 1993, trad. it. p. 125) dell'animale umano. Non dunque causa ma effetto del nostro esprimerci, l'atmosfera è la particolare fisionomia acquisita dalla parola nell'uso che ne facciamo; non l'aura psicologica del senso ma l'espressività per cui una parola diventa incarnazione del suo significato. In breve: l'atmosfera non è alle nostre spalle, non è la causa ma è l'effetto paradossale dell'uso delle parole; essa si trova davanti a noi come spunto per nuovi giochi linguistici.

Per spiegare ulteriormente la differenza tra le diverse accezioni del termine atmosfera, può essere utile richiamare la distinzione wittgensteiniana tra uso primario e secondario di una parola. Come è noto, l'uso secondario è il frutto di una applicazione innovativa e originale di una parola il cui uso è ordinariamente

[134] Contro l'idea di una "quasi-cosa", impalpabile ma presente ed esperibile, Wittgenstein risponderebbe probabilmente che una «strana e vacillante struttura» finisce per essere una «non-cosa [*Unding*]» (PU, II, trad. it. p. 259).

riservato a un dato ambito: è questo il caso dei giorni della settimana "magri" o "grassi", oppure delle vocali chiare o scure. Scrive Wittgenstein:

> Dati i due concetti "grasso" e "magro, saresti disposto a dire che mercoledì è grasso e martedì magro, o saresti disposto a dire il contrario? […] Qui si potrebbe parlare di significato "primario" e di significato "secondario" di una parola. Solo colui per il quale la parola ha significato primario, la impiega nel suo significato secondario […]. 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" (PU, II, trad. it. pp. 283-284).

La capacità del parlante di estendere l'uso di una parola fuori dagli ambiti circoscritti dall'abitudine ha uno stretto legame con il tema delle atmosfere: pare infatti che tali usi secondari cerchino di veicolare esperienze evanescenti, vissuti interiori sottili e impalpabili. Abbiamo però visto che secondo Wittgenstein è piuttosto il contrario: la pregnanza degli usi secondari viene dal fatto che le parole paiono aver assorbito il loro significato e diventano per così dire immagine di ciò a cui si riferiscono. Si può dire che le parole non rispecchiano un'atmosfera ma la creano: danno cioè la sensazione agli altri parlanti di un vissuto non attingibile senza quegli specifici usi linguistici. Come scrive Paul Johnston a proposito dell'Interno (intendendo con ciò l'esperienza vissuta):

> L'idea che le parole abbiano significato in quanto correlate a un oggetto favorisce l'idea degli oggetti interni privati. Ma, in relazione all'Interno, il linguaggio non descrive alcuna entità indipendentemente esistente: casomai è la base su cui si comincia a parlare di stati interni. Di più: lo sviluppo di un Interno complesso e articolato è possibile solo grazie al nostro rapporto col linguaggio (JOHNSTON 1993, trad. it. p. 136).

Gli usi secondari inoltre non sono metaforici: è noto l'argomento per cui se fossero semplici usi traslati sarebbe possibile tornare indietro fino alle espressioni letterali di cui sarebbero i sostituti. Ma ciò, per l'appunto, non è possibile: gli usi secondari non esprimono altrimenti qualcosa di già dato ma costituiscono un'inedita esperienza del linguaggio, istituiscono novità nel campo delle nostre espressioni e modificano il nostro accesso alla realtà, arricchendo la nostra esperienza percettiva.

L'atmosfera, dunque, è l'effetto di un uso secondario della parola; possiamo dire tuttavia che anche della parola "atmosfera" vi siano usi primari e secondari: in ciò parrebbe consistere la critica di Wittgenstein a tale concetto. Se infatti con "atmosfera" si intende – secondo un uso primario – il correlato evanescente e psicologico di un processo interno, il sentimento soggettivo e il contenuto ineffabile delle nostre esperienze, un uso secondario come quello proposto da Wittgenstein con l'espressione "atmosfera della parola" porta in primo piano un'applicazione innovativa dello stesso concetto di atmosfera al campo del linguaggio. Se abitualmente si parla di atmosfera per un luogo lugubre, un viso pacificato o una misteriosa notte di plenilunio, l'estensione del campo d'applicazione del termine alle parole rappresenta un'innovazione non semplicemente metaforica: le parole, dunque, hanno un'atmosfera, producono impressioni sensibili non altrimenti esperibili. Utilizzando un'espressione di Paolo Virno, siamo di fronte a un sensismo di secondo grado:

> Si tratta si indagare, dunque, l'esperienza sensibile che ha nel linguaggio niente di meno che la propria condizione di possibilità. L'esperienza sensibile che può dirsi provocata da asserzioni, calcoli, metafore; che accompagna le parole o le presuppone, ma, in ogni caso, ne dipende. In quanto risultato di sequenze logiche, e tuttavia in sé pur sempre immediata, essa, a voler usare il gergo kantiano, apre il campo a una estetica che però, lungi dal fondarla, sia rigorosamente successiva a una analitica. Si potrebbe anche utilizzare l'espressione sensismo di secondo grado, intendendo con ciò la percezione (tattile, visiva ecc.) del tutto inconcepibile senza una

preliminare dimestichezza con una rete di concetti verbali (VIRNO 2003, p. 92).

Nell'atmosfera della parola il linguaggio dischiude un orizzonte sensibile post-linguistico, basato sul pensiero verbale tipicamente umano ma non incastrato nel rimando semantico.

### 7.6 Un caso particolare di atmosfera: il suono proposizionale

A conferma del fondamento linguistico delle atmosfere indagate da Wittgenstein, esamineremo ora un caso particolare – potremmo dire un caso limite – in cui la fisionomia di una proposizione si dà a vedere come estremo effetto *sensibile* di un'esperienza *integralmente linguistica*. Per essere più precisi, nel caso che andiamo a esaminare l'atmosfera evocata dalla proposizione ed esperita dal parlante non introduce un sentimento tra tanti ma chiama in causa lo stesso carattere linguistico delle nostre espressioni, inteso come dimensione propriamente sensibile del nostro parlare. Il caso limite del concetto di atmosfera si mostra dunque come un inaspettato crocevia di percezione e linguaggio, sensazione e parola. Per contestualizzare tale analisi occorrerà però fare un passo indietro.

Come si è visto precedentemente[135], la logica familiare del confronto adottata nelle *Ricerche filosofiche* si propone come alternativa alla ricerca intorno all'essenza del linguaggio. Se nel *Tractatus* Wittgenstein era alla ricerca di una struttura formale comune a tutte le proposizioni, nelle *Ricerche* il riconoscimento della «indicibile diversità di tutti i giochi linguistici quotidiani» (PU, II, XI, trad. it. p. 293) relega «l'essenza incomparabile del linguaggio» (*Ivi*, I, §97) al di fuori di ogni indagine possibile:

[135] Cfr. par. 5.3

> Riconosciamo che ciò che chiamiamo "proposizione", "linguaggio", non è quell'unità formale che immaginavo, ma una famiglia di costrutti più o meno imparentati l'uno con l'altro (*Ivi*, §108).

L'unità formale a cui fa riferimento Wittgenstein è evidentemente la forma logica, il rapporto tra linguaggio e mondo (ciò che nella seconda filosofia di Wittgenstein diviene la relazione tra usi linguistici e specifiche forme – insieme culturali e biologiche – di vita). La ricaduta nel non-senso di cui era vittima il *Tractatus* era dovuta al fatto che la forma logica, ritenuta ineffabile (mostrabile ma non dicibile), veniva tuttavia presentata in maniera positiva, prelevando un costrutto singolare, individuato tra gli altri possibili costrutti, e innalzandolo a paradigma di tutte le proposizioni:

> *Tractatus logico-philosophicus*, 4.5: "La forma generale della proposizione è: È così e così". – Questo è il tipo di proposizione che uno ripete a se stesso innumerevoli volte. Si crede di star continuamente seguendo la natura, ma in realtà non si seguono che i contorni della forma attraverso cui la guardiamo (*Ivi*, §114).

> Consideriamo la proposizione: "Le cose stanno così e così" – come posso dire che questa è la forma generale della proposizione? – Anzitutto è essa stessa una proposizione: una proposizione della lingua italiana […]. Ma sebbene sia una proposizione, ha un impiego soltanto come variabile proposizionale. Dire che questa proposizione si accorda (o non si accorda) con la realtà sarebbe un palese non-senso; essa dunque illustra questo fatto: che un contrassegno del nostro concetto di proposizione è il suono di proposizione [*Satzklang*] (*Ivi*, §134).

La forma logica viene espressa con una tautologia: "Le cose stanno così e così". Essa dovrebbe fungere da metro, da paradigma, indicando ciò che è comune in maniera essenziale a tutte le proposizioni. Tuttavia la formulazione data è essa stessa una proposizione tra le altre della lingua italiana; solamente, il suo impiego

è diverso: per essa è insensato proporre un confronto con i possibili stati di cose nel mondo poiché essa non individua un fatto specifico, un possibile, ma al contrario dispiega simultaneamente tutti i possibili e si presenta pertanto come una verità necessaria della logica. Fin qui la lettura delle *Ricerche* non si discosta dal dettato del *Tractatus*; eppure la conclusione di §134 introduce un nuovo elemento particolarmente significativo. La tautologia, che era stata individuata come forma logica, illustra uno dei contrassegni del concetto di proposizione: il suono proposizionale (*Satzklang*)[136]. Dal momento che essa non individua alcun fatto possibile, il suo carattere di proposizione è interamente consegnato al suono, che noi riconosciamo come proposizionale; al di là del suo contenuto di verità, noi riconosciamo in essa un'espressione della lingua italiana perché essa *suona come* una proposizione. Si ricordi come già nei *Quaderni 1914-1916* la tautologia fosse strettamente collegata alla dimensione musicale: «la melodia è una specie di tautologia» (NB, 4.3.15) poiché l'autoreferenzialità di essa si esprime in una mancanza di contenuti che non esclude tuttavia un riconoscimento istantaneo basato sull'aspetto sonoro. Tale riconoscimento – diverso ma connesso all'idea del significato come uso – coincide con quell'"afferrare di colpo"[137] che Wittgenstein indica come "comprendere a orecchio":

> Nell'uso di una parola si potrebbe distinguere una 'grammatica superficiale' da una 'grammatica profonda'. Ciò che s'imprime immediatamente in noi, dell'uso di una parola, è il suo modo d'impiego nella costruzione della

[136] Al concetto di suono proposizionale è dedicata la sez. 17 del *Big Typescript*: «Che cosa è una proposizione? – Intanto nel nostro linguaggio esiste un *suono* di proposizione. (Donde le poesie insensate come quelle di Lewis Carroll.) E quello che *noi* chiamiamo sovente nonsenso, non è una cosa arbitraria. Ponendo la domanda circa la forma proposizionale generale teniamo conto che il linguaggio comune ha certamente un determinato ritmo proposizionale, ma non tutto ciò che ha questo ritmo è una proposizione. Cioè *suona come una proposizione*, ma non lo è. – Donde l'idea di *proposizione* dotata di senso o insensata» (BT, III, 17; trad. it. p. 81).

[137] Nel *Big Typescript* l'alternativa tra comprensione istantanea e uso trova il suo punto di articolazione nel ruolo attribuito alle regole e dunque alla grammatica: «Eppure nella mia esposizione le regole grammaticali sembravano il dispiegamento di ciò che avverto di colpo nell'uso della parola. Per così dire: conseguenze, manifestazioni, delle proprietà che avverto di colpo quando capisco. Naturalmente tutto ciò non può che essere un nonsenso. Si vorrebbe dire: la negazione ha la proprietà di dare un'affermazione qualora venga raddoppiata. (Un po' come: il ferro ha la proprietà di dare il solfato di ferro con l'acido solforico.) Viceversa la regola non descrive con maggior cura la negazione, bensì la costituisce» (BT, IV, 39, trad. it. p. 167).

> proposizione, la parte del suo uso – si potrebbe dire – che possiamo cogliere con l'orecchio […] (PU, I, § 664).

Torniamo ora all'atmosfera della parola. Come abbiamo visto nel caso dei nomi di compositori celebri, il sentimento collegato a essi non è di certo un'aura emotiva amorfa e prelinguistica ma, al contrario, il portato di una familiarità con le opere e con gli stili derivante da un lungo apprendistato. L'atmosfera evocata dal nome di Schubert si regge sulla nostra esperienza di parlanti appartenenti a una comunità e coinvolti in determinati giochi linguistici. Se questo caso può sembrare viziato da una forma di culturalismo, si prenda un altro esempio: l'atmosfera introdotta dagli usi secondari di una parola, l'effetto sinestetico che si ottiene conferendo alle vocali differenti gradi di luminosità. Anche in questo caso, sottolinea Wittgenstein, l'uso secondario, pur non essendo traslato, presuppone la capacità di usare correttamente il termine in senso primario: «Solo colui per il quale la parola ha significato primario, la impiega nel suo significato secondario» (*Ivi*, II, trad. it. 283-84). L'atmosfera delle parole non richiama alcun vissuto psicologico preverbale ma si basa su una competenza linguistica piena e matura.

Veniamo ora al caso limite rappresentato dalla proposizione che, nel *Tractatus*, sembrava catturare la forma logica: "Le cose stanno così e così". Il carattere tautologico di questo enunciato impedisce un qualunque riferimento determinato: il suo contenuto informativo (ciò che si muove nel registro del dire) è nullo eppure esso mostra (nelle *Ricerche filosofiche* Wittgenstein scrive "illustra") un contrassegno del nostro concetto di proposizione. Un insieme di segni è una proposizione quando *suona come* una proposizione: l'atmosfera suscitata dalla frase è un inconfondibile "sentimento del linguaggio". Il *Satzklang* chiama in causa la parte dell'uso della proposizione che possiamo cogliere "a orecchio".

L'effetto atmosferico del suono proposizionale risulta dirimente rispetto alla questione del mentale e del prelinguistico. Si prenda il caso del "sentimento del se", esempio proposto da Wittgenstein come rappresentativo di un vissuto del significato. Se in questo caso può sorgere il dubbio che la congiunzione "se" comunichi verbalmente un precedente stato mentale di incertezza, un vissuto

psicologico per così dire ipotetico, nel caso dell'atmosfera suscitata dall'espressione tautologica "Le cose stanno così e così" il dubbio è presto risolto: l'alternativa tra atmosfera prelinguistica e atmosfera basata sul linguaggio non si pone perché l'enunciato tautologico *suona come* una proposizione, esso non ci trasmette un'atmosfera linguistica fra tante ma mette in scena una più generale *atmosfera del linguaggio*, presente probabilmente in tutte le proposizioni ma evidente, palese al massimo grado proprio nella tautologia. Si ricordi la distinzione proposta nel *Tractatus* tra dire e mostrare: i due registri sono presenti in tutte le proposizioni ma, essendo inversamente proporzionali, al diminuire dell'uno cresce l'altro. In questo modo la tautologia, priva di contenuto informativo, portava al diapason il registro del mostrare; allo stesso modo nelle *Ricerche filosofiche* la proposizione "Le cose stanno così e così" si risolve in un puro suono proposizionale, contrassegno del concetto stesso di proposizione e catalizzatore di una – altrimenti inappariscente – atmosfera del linguaggio. Le singole atmosfere delle parole trovano in tale atmosfera del linguaggio il loro caso limite e la conferma del loro carattere post-linguistico.

Rivendicare la base linguistica dell'atmosfera che caratterizza le nostre parole non vuol dire tuttavia adagiarsi su una posizione relativista o culturalista: la comprensione del tono della voce e del repertorio di gesti espressivi di cui è intessuto il nostro linguaggio non rimanda necessariamente a una posizione convenzionalista, secondo cui "non si uscirebbe mai del linguaggio" o "non si giungerebbe mai alla realtà". Al contrario, riconnettendo la nostra espressività alla sua dimensione culturale – ma sarebbe meglio dire antropologica – Wittgenstein ci invita, con realismo, a frequentare il mondo nel linguaggio, senza vagheggiare fughe *al di fuori*, verso un presunto mondo oggettivo contrapposto al nostro modo – verbale – di pensarlo. La comprensione ci chiede, piuttosto, di aderire alle condizioni storico-naturali incarnate dal nostro linguaggio:

> "Non posso eseguire il tuo comando, perché non capisco cosa vuoi dire – Sì, adesso ti capisco". – Che cosa è avvenuto quando improvvisamente ho capito il mio amico? Qui c'erano molte possibilità. Per esempio, può darsi che il comando mi fosse stato dato con un'intonazione sbagliata, e che poi

> all'improvviso mi fosse venuta in mente l'intonazione giusta […] E con l'intonazione giusta lo capirei; cioè, non dovrei ancora cogliere un *senso* (qualcosa *fuori* dalla proposizione, un che di etereo), ma mi sarebbe perfettamente sufficiente il suono ben noto delle parole italiane […] (Z, §287).

Come vedremo nel prossimo capitolo, il problema dell'ancoraggio alla cultura metterà in luce il carattere propriamente antropologico della tarda riflessione wittgensteiniana. Così come abbiamo fatto per la filosofia della psicologia, cercheremo le ulteriori applicazioni del paradigma musicale che ci ha condotti fin qui, scoprendo elementi di continuità che renderanno ragione del percorso filosofico dell'autore.

# CAPITOLO 8
# Il concerto nel linguaggio

## 8.1 Il tono della certezza

Nell'ambizioso progetto di depsicologizzazione dei concetti psicologici intrapreso da Wittgenstein negli ultimi anni della sua attività filosofica, un posto di rilievo spetta alla certezza, presunto correlato mentale della credenza fondata. Come è noto, il volume intitolato per l'appunto *Della Certezza* raccoglie le riflessioni formulate da Wittgenstein a partire dalle argomentazioni di G. E. Moore in difesa delle verità di senso comune[138]. Pur essendo difficile rendere conto dello sviluppo del testo, frutto di un lavoro continuo e incessante quanto disordinato e asistematico, sarà opportuno proporre una suddivisione dei paragrafi in diverse rubriche, in modo tale da rintracciare un filo rosso nel complesso intrico dei paragrafi. La ricostruzione sarà inevitabilmente parziale e indirizzata alla comprensione del problema su cui si era chiuso il precedente capitolo: il rapporto tra l'espressività atmosferica delle nostre parole e l'ancoraggio alle condizioni storico-naturali che qualificano la nostra antropologia. Davanti alla pretesa indubitabilità di asserzioni quali "Io *so* di avere due mani", "Io *so* di essere un uomo" o "Io *so* che la Terra esisteva molto tempo prima che io nascessi", Wittgenstein *a*) procede a una critica dei truismi di Moore proponendo *b*) una distinzione grammaticale tra le espressioni "sapere" ed "essere certi"; rileva *c*) il carattere sistemico e olistico delle nostre credenze e si concentra su *d*) il problema

[138] Per una ricostruzione dettagliata delle critiche rivolte da Wittgenstein a Moore, cfr. COLIVA 2003.

del fondamento di tale sistema di certezze, tematizzando infine *e*) il ruolo della *praxis* nei nostri accordi.

In merito al punto *a*), si può dire che Wittgenstein metta a confronto le ragioni di Moore e le ragioni dello scetticismo. Contro le posizioni filosofiche che minano le opinioni di senso comune, il filosofo inglese ribadisce l'immediatezza della certezza senza tuttavia mettere in discussione il ruolo e la posizione attribuiti al dubbio da parte degli avversari. «Se sai che qui c'è una mano allora ti concediamo tutto il resto» (UG, §1) esordisce Wittgenstein, sollevando l'obiezione secondo cui la certezza su questo tipo di cose (l'aver due mani, ad esempio) è diversa dalla certezza riguardante dati empirici osservabili (§20): il dubbio e la successiva certezza che caratterizzano l'impresa scientifica agiscono per così dire localmente, sulla base di certezze pregresse (§56). In questa prospettiva «il dubbio viene dopo la credenza» (§160) e si applica dunque a un patrimonio di certezze che nulla hanno a che fare con il sapere.

Nel confronto tra Moore e lo scetticismo, e veniamo così alla sezione *b*), Wittgenstein propende provvisoriamente per gli avversari del senso comune. *Contra* Moore, lo scettico ha ragione a dire che *non sappiamo* (che abbiamo due mani, che la realtà esterna esiste, che domani il sole sorgerà) perché "esser certi" e "sapere" sono espressioni grammaticalmente differenti e non sovrapponibili. Non sappiamo, come dice lo scettico – ma nondimeno siamo certi. La distinzione tra certezza e sapere rinvia al dualismo tra proposizioni grammaticali e proposizioni temporali (§57): l'errore relativo alle prime non sarebbe un difetto di conoscenza ma una dimostrazione della mancata comprensione degli stessi assunti che regolano le nostre indagini conoscitive (§§79-81). L'errore di Moore sta dunque nel dire di "sapere" alcune cose di cui, a rigore, tutti sono certi (§84) e di cui sarebbe «difficile immaginare perché qualcuno dovrebbe credere il contrario» (§93). Se in materia di conoscenza è sempre possibile sbagliare e dunque dire il falso, nell'ambito della certezza un errore denuncia una radicale alterità rispetto alla comunità di appartenenza (§155). Questa constatazione prova che « "Sapere" e "sicurezza" appartengono a categorie differenti» (§308).

Le proposizioni grammaticali inoltre non sono isolate e autonome: come si è detto, Wittgenstein non smette di ricordare *c*) il carattere sistemico e olistico delle nostre credenze. Non di tutto ha senso dubitare e una proposizione sottratta al dubbio figura dunque come *Grundsatz*, come «principio della ricerca e dell'azione» (§87). L'insieme delle proposizioni sottratte al dubbio costituiscono l'immagine del mondo che mi è stata tramandata, lo sfondo (§94) di regole (§95) su cui baso i miei giochi linguistici. Le proposizioni, grammaticali e temporali, sono soggette a modificazioni di stato: in ciò si vede una dinamizzazione del rapporto tra empirico e trascendentale[139] per cui ciò che è regola, proposizione «rigida», può divenire asserzione fattuale, proposizione «fluida» (§96). Il sistema delle credenze costituisce dunque un edificio (§102) in continua evoluzione, una totalità di giudizi (§§ 140-144) che, seppur sottoposta – sul lungo periodo – a notevoli cambiamenti, consente di «valutare diversi e svariati stati di cose» (§146).

Veniamo in tal modo alla rubrica *d*). Il dubbio presuppone la certezza; essa è costituita da un insieme di credenze che forniscono lo sfondo dei nostri ulteriori dubbi (§§115-116). Tale sfondo è pertanto un fondamento non ulteriormente fondato (§166): le nostre spiegazioni, infatti, hanno un termine nella descrizione pura e semplice (§§189,192), nella presa d'atto della credenza infondata (§253) su cui si regge la nostra forma di vita. Il fondamento dell'agire e del pensare (§§411-415) non riposa su un sapere (§477) ma sull'appagamento derivante da un certo modo di agire (§344), dalla sicurezza che contrassegna una data forma di vita (§358). La certezza coincide dunque con una soddisfazione non cognitiva né razionale ma piuttosto animale (§359), istintuale (§475) e vitale (§559).

[139] Le coppie terminologiche utilizzate da Wittgenstein sono diverse: le proposizioni si dividono in grammaticali e temporali, in rigide e fluide o in logiche ed empiriche (UG, § 319). Nei diversi binomi, il primo termine indica i "perni" (*Ivi*, §341) su cui si reggono le altre proposizioni. Dato il riaffiorare di tematiche già presenti nel *Tractatus*, è logico identificare tali perni, "grammaticali" e "logici", con l'ambito trascendentale (si ricordi che «La logica è trascendentale», TLP, 6.13), cui d'altra parte si contrappone l'insieme delle proposizioni empiriche. La novità in *UG* è la dinamizzazione del rapporto tra empirico e trascendentale e la reversibilità dei rispettivi mutamenti. Con la felice espressione di C. Chauviré, nell'ultimo Wittgenstein le proposizioni trascendentali sono «eterne finché durano» (cfr. CHAUVIRÉ 2004).

L'antropologia che emerge da queste riflessioni ci porta al punto *e*): il fondamento infondato si presenta non come un insieme di proposizioni ma come un modo d'agire (§110); esso non consiste nell'immediata evidenza di certe asserzioni ma nell'azione che sostiene i diversi giochi linguistici (§204). Ecco dunque l'importanza accordata alla prassi, che deve parlare per se stessa (§139) e che si esplica in una sorta di decisione preliminare (§146), una fiduciosa disponibilità all'azione (§150) che ci accomuna all'intera umanità (§156). Il nostro modo di agire è infatti condiviso da tutti gli uomini ragionevoli (§252, 254) e sulle proposizioni che illustrano la nostra adesione a una forma di vita si registra una sostanziale concordanza (§281): ciò che credo con certezza è patrimonio anche di tutti gli altri (§§288, 289), le mie sicurezze hanno un chiaro profilo comunitario (§298). In definitiva, solo prendendo in considerazione la prassi linguistica, già da sempre condivisa, è possibile vedere la logica che sorregge la nostra forma di vita (§501).

Questa breve e forse arbitraria ricostruzione delle riflessioni contenute in *Della Certezza* ha lo scopo di introdurre le principali tematiche trattate nel testo e di contestualizzare gli ulteriori rilievi che faremo nel prosieguo della trattazione. Tale lettura, fortemente finalizzata, mostra inoltre come l'analisi filosofica del senso comune proposta da Wittgenstein *contra* Moore, articolandosi in una distinzione grammaticale tra "sapere" ed "esser certi" e in una ricomposizione delle nostre credenze in sistemi complessi, conduca a una riflessione sul carattere mutevole dei nostri assunti grammaticali "rigidi" e a una profonda revisione del concetto di fondamento, direttamente legato a una visione antropologica basata sul concetto di prassi. A partire da questa breve ricostruzione, intraprendiamo ora un percorso volto a indagare la natura dell'accordo comunitario che contraddistingue la prassi dell'animale umano; come vedremo, anche in questo ultimo tratto della riflessione wittgensteiniana opera sotterraneamente un paradigma musicale, direttamente legato peraltro alle tematiche atmosferiche di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente. Partiamo dunque dal §30:

> Quando un tizio s'è convinto di una certa cosa, dice: Sì, il calcolo è giusto; ma questo non l'ha inferito dallo stato della sua certezza. Dalla propria certezza non si conclude allo stato di cose. La certezza è, *per così dire*, un tono [*Ton*] in cui si costata lo stato di cose: ma dal tono non si conclude di aver ragione (UG, §30).

Tra le varie atmosfere psicologiche che paiono accompagnare le nostre proposizioni, l'atmosfera della certezza è forse la più netta e la meno sfumata. L'evidenza che un risultato matematico esatto – più o meno elementare – presenta ai nostri occhi ci fa concludere che alcuni stati di cose, espressi dalle relative proposizioni, siano circondati da una specifica atmosfera di familiarità che la nostra mente registrerebbe come certezza. Ora, così come si è visto nel capitolo precedente, il concetto di accompagnamento è sempre stato per Wittgenstein particolarmente sospetto[140], aprendo difatti la porta alla moltiplicazione di enti mentali e a forme di intuizionismo concettualmente non dissimili dalla telepatia. A maggior ragione, parlando della certezza – che nulla aggiunge alla proposizione ritenuta vera – Wittgenstein ribadisce la validità del concetto di atmosfera, a patto di vederne con chiarezza la valenza espressiva e musicale. La certezza è per così dire un tono, un andamento melodico caratteristico così come, ad esempio, la nota acuta e sospesa in cui sfocia il domandare o la sordina compresa tra due pause in cui si esprime il mettere tra parentesi. La certezza è una modalità espressiva, la singolare fisionomia di un'asserzione, decisa e serena, o magari, come recitava un fortunato slogan elettorale, una forza tranquilla.

La costatazione di Wittgenstein vuole distoglierci da ogni forma di indagine introspettiva a vantaggio di una considerazione estetica del tono del discorso: in esso, infatti, è possibile trovare la concretezza dello stato d'animo.

> Si può dire "Lui lo crede, però non è così", ma non: "Lui lo sa, però non è così". Questo proviene forse dalla differenza tra lo stato d'animo del credere e quello del sapere? No. – "Stato d'animo" si può chiamare, poniamo, ciò che si esprime nel tono [*Ton*] del discorso, nei gesti, ecc. Sarebbe dunque

[140] Sul concetto di accompagnamento nel *Big Typescript* e nel *Libro blu*, cfr. cap.4.

> *possibile* parlare dello stato d'animo della convinzione; e questo stato d'animo può essere lo stesso, sia che si sappia, sia che si creda falsamente. Il pensare che alle parole "credere" e "sapere" debbano corrispondere stati differenti sarebbe come se si credesse che alla parola "Io" e al nome "Lodovico" debbano corrispondere uomini differenti, per il fatto che sono differenti i concetti (*Ivi*, §42).

Come già negli anni '30, Wittgenstein nota che tra le espressioni "dire *p*", "intendere *p*", "aspettare *p*" la differenza non riguarda presunti processi mentali (il cui contenuto, peraltro, sarebbe sempre il medesimo *p*). Nel *Libro Blu* l'intendere, ovvero il processo che accompagnerebbe le nostre parole, viene esemplificato dalla «modulazione della voce (prosodia) e [dal]l'espressione del volto (mimica)» (BB, trad. it. p. 50); esso pertanto è un accompagnamento solo

> nel senso nel quale (in una canzone) la melodia accompagna le parole. Questa melodia corrisponde alla "sensazione" (al "sentimento") con cui noi diciamo l'enunciato. Questa sensazione è l'espressione con cui l'enunciato è detto, o qualcosa d'analogo (*Ivi*, trad. it. p. 51).

A cavallo tra gli anni '40 e gli anni '50 il quadro di riferimento è invariato: ciò che valeva per il dire e l'intendere viene esteso anche al credere, all'esser certi. La differenza tra gli stati d'animo del sapere e del credere non va rintracciata nell'analisi introspettiva dei sentimenti ma nel tono musicale con cui diamo voce alla nostra convinzione o, all'inverso, se di stato d'animo si può parlare è solo perché nella prosodia e nella mimica del discorso esprimiamo una gamma di sentimenti varia e policroma. Tra credere e sapere sussiste la medesima differenza che separa, per Wittgenstein, la parola "Io" dal nome "Lodovico": in termini fregeani, sensi che condividono la medesima denotazione possono mostrare diversi modi in cui i termini ci "danno" il significato. Di conseguenza credere e sapere non individuano due stati mentali distinti, ma indicano lo stesso fenomeno visto sotto due aspetti differenti. Più che cercare diversi stati mentali, Wittgenstein

ci invita a soffermarci sulle sfumature del tono, sui gesti e le espressioni che articolano le nostre differenze concettuali.

La certezza, dunque, è in primo luogo un tono del discorso: non un'atmosfera psicologica (come quelle criticate da Wittgenstein, cfr. *supra*) ma un'atmosfera linguistica, intesa come aspetto musicale del linguaggio. L'importanza accordata al tono non deve però risolversi in uno scavo nel terreno dei sentimenti; ciò che interessa a Wittgenstein è primariamente un'indagine sulla prassi:

> 22.4.
> C'è sempre il pericolo di voler riconoscere il significato considerando l'espressione e lo stato d'animo in cui la si usa, invece di pensar sempre alla prassi. Per questo, ci si ripete spesso l'espressione, perché è come se in essa, e nel sentimento che si prova, non si potesse far a meno di vedere quello che si cerca (*Ivi*, §600).

Finalmente si può vedere come il richiamo di Wittgenstein alla dimensione pubblica, esplicita, visibile e udibile dell'espressività insita nel nostro discorso non sia una versione prudentemente attenuata delle teorie – mentaliste o, in campo musicale, sentimentali[141] – che propongono di rintracciare i contenuti del linguaggio nel foro interno, svalutando di fatto le successive, inessenziali esplicitazioni sonore o gestuali, quasi che esse fossero mere esecuzioni di uno spartito già scritto nella mente. Il richiamo alla concretezza dell'espressione ha prima di tutto una connotazione operativa: il tono della voce e gli altri aspetti musicali del linguaggio non rimandano a significati interni ma mettono al centro la dimensione performativa del nostro discorso, gettando luce sulla prassi che in esso si attua.

---

[141] Il mentalismo, inteso come tendenza filosofica a rintracciare il senso nei contenuti mentali dei parlanti, ha un preciso corrispettivo estetico nel sentimentalismo che caratterizza un certo approccio alla musica di marca romantica. A riprova del parallelismo, si leggano i giudizi negativi di Wittgenstein su compositori come Mahler e Wagner, campioni del descrittivismo musicale: «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» (VB, trad. it p. 127); «I motivi di Wagner si potrebbero definire frasi musicali in prosa. […] Anche il dramma wagneriano non è un dramma, ma un giustapporsi di situazioni che sono come disposte su un filo il quale, a sua volta, è solo filato con accortezza ma non, come i motivi e le situazioni, ispirato» (*Ivi*, trad. it. p. 84).

Abbiamo più volte ripetuto che l'introduzione di un *tertium quid* tra proposizione e fatto (così come tra aspettativa e realizzazione o tra espressione e sentimento) viene esclusa da Wittgenstein in quanto pericoloso innesco di un regresso all'infinito. Possiamo ora vedere come le nostre indagini filosofiche debbano arrestarsi davanti alla prassi: come leggiamo in *Della Certezza*, «c'è sicuramente giustificazione; ma la giustificazione ha un termine» (§192) e «a un certo punto si deve pur passare dalla spiegazione alla descrizione pura e semplice» (§189). La logica che regge le nostre spiegazioni è solitamente inflazionistica: ogni delucidazione produce un nuovo enigma fino a che non ci arrestiamo, non giungiamo al termine delle spiegazioni e ci accontentiamo di una descrizione. D'altra parte il punto d'arrivo delle nostre indagini non si risolve in una pura visione:

> Ma la fondazione, la giustificazione delle prove, arrivano a un termine. – Il termine, però, non consiste nel fatto che certe proposizioni ci saltano immediatamente agli occhi come vere, e dunque in una specie di *vedere* da parte nostra, ma è il nostro *agire* che sta a fondamento del giuoco linguistico (*Ivi*, §204).

Il termine delle nostre spiegazioni non corrisponde a un vedere ma a un agire, o meglio, alla descrizione di un modo d'agire. L'intersezione tra vedere e agire – ma potremmo dire tra comprensione estetica e prassi – risulta essere un nodo problematico centrale: se infatti nel §204 viene negata l'ultima parola all'evidenza immediata delle proposizioni-perno (ovvero alle tautologiche asserzioni relative all'esistenza della realtà) a vantaggio dell'agire che fa da sfondo ai giochi linguistici, nel §501 il rapporto pare invertito:

> Non sono sempre più vicino al dire che, in ultima analisi, la logica non si può descrivere? Devi prendere in considerazione la prassi del linguaggio: allora la vedrai (§501).

Le proposizioni grammaticali "rigide", ovvero le proposizioni-perno che hanno funzione di trascendentali, hanno un ruolo assimilabile alle (pseudo) proposizioni della logica così come vengono presentate nel *Tractatus*: tautologia e contraddizione non sono aperte al vero e al falso e sono dunque sottratte al dubbio insito in ogni necessità di confronto con i fatti del mondo. Il paragone tra tautologia e frase musicale puntava inoltre a mettere in evidenza la non referenzialità della logica, l'espressività autonoma della forma logica e la concretezza materiale del segno. La proposizione del *Tractatus* secondo cui «Il segno è ciò che nel simbolo è percepibile mediante i sensi» (TLP 3.32) trova una precisa corrispondenza nella formulazione proposta nelle *Ricerche filosofiche*, dove apprendiamo che vi è una «parte dell'uso [della parola] – si potrebbe dire – che possiamo cogliere con l'orecchio […]» (PU, I, § 664). Nelle pagine di *Della Certezza* le proposizione grammaticali, sulla base delle quali conduciamo il gioco del dubbio e della credenza, si costituiscono come una struttura semi-rigida, un'armatura logica[142] – per usare un'espressione del *Tractatus* – che *mostra* alcuni dati immediati e qualificanti della nostra forma di vita. Per di più, come si è appena visto, le proposizioni-perno, proferite con certezza, non sono accompagnate da un'atmosfera mentale, psicologica o sentimentale, ma rivelano semplicemente un profilo musicale riconoscibile, essendo contrassegnate da uno specifico tono. Nel §501 tuttavia pare che sia l'esame della prassi a dischiudere allo sguardo la visione della logica, ovvero dell'armatura del mondo costituita dalle proposizioni grammaticali.

Ci muoviamo in un circolo: il termine delle nostre spiegazioni non è un vedere ma un agire; prendendo in considerazione la prassi siamo però in grado di vedere la logica, altrimenti indescrivibile. Siamo incerti sul fatto di assegnare l'ultima parola, il ruolo di fondamento infondato, al vedere o all'agire, all'estetica o all'etica (intesa come filosofia dell'azione umana). Non è detto che tale circolarità non sia virtuosa o per meglio dire riflessiva: se, come abbiamo fatto finora,

[142] Il legame tra *Della Certezza* e il *Tractatus logico-philosophicus* è attestato peraltro dal rapporto speculare tra prassi e logica: come notato da diversi interpreti, «la prassi deve parlare per se stessa» (*UG*, §139) è una sorta di autocitazione intertestuale della proposizione secondo cui «la logica deve curarsi per se stessa» (TLP 5.473).

rileggiamo alcuni passaggi cruciali di *Della Certezza* sulla scorta delle proposizioni del *Tractatus logico-philosophicus*, non può sfuggire che visione e prassi descrivono un circolo perché «etica ed estetica sono tutt'uno» (TLP, 6.421). Lungi dal circoscrivere rigidamente due ambiti disciplinari diversi, i due domini rappresentano altrettante declinazioni del trascendentale sulla base del quale giudichiamo l'empirico: nessuna meraviglia dunque se, andando alla ricerca di ciò che funziona da metro per le nostre operazioni, ci imbattiamo in azioni che richiedono una comprensione estetica – caratterizzata da descrizioni, adesione a una forma, soddisfazione – o, viceversa, in proposizioni "rigide" (per certi versi somiglianti a motti di spirito[143]) che mostrano lo specifico di una forma di vita. Pur escludendo una pura visione, intesa come ineffabile ed estatico distacco dalla prassi, Wittgenstein invita a non recidere la valutazione estetica dalla riflessione etica o, per altri versi, a non separare la fruizione dall'indagine sull'uso. Rimane un sostanziale rifiuto del vedere come esito ultimo dell'indagine filosofica; può darsi tuttavia che il *mostrare*, dispiegato dalle proposizioni-perno, non debba necessariamente offrirsi nel registro del vedere ma possa piuttosto presentare un'ulteriore applicazione del paradigma musicale che, muovendosi nel registro meno oggettivante dell'udire, ha fin qui fornito validi strumenti alla riflessione filosofica. In altri termini: dato l'intreccio tra etica ed estetica, quale modello di prassi ha in mente Wittgenstein quando parla dell'agire linguistico come fondamento vitale, animale, istintivo dell'azione umana?

## 8.2 *Übereinstimmung*, l'accordo nel linguaggio

Tra le varie atmosfere che possono contraddistinguere i nostri enunciati, un ruolo cruciale spetta alla certezza, definita da Wittgenstein come «un tono [*Ton*] in cui si costata lo stato di cose» (UG, §30). Tanto il termine *Atmosphäre* – più frequente nelle *Ricerche filosofiche* – che il sostantivo *Ton* – usato due volte in *Della Certezza* per indicare l'espressività associata alla credenza – introducono un

[143] Cfr. VIRNO 2005.

evidente rimando al campo semantico della musica. Accanto a *Ton* e *Atmosphäre* ci si aspetterebbe dunque di trovare il termine *Stimmung*, etimologicamente connesso a *Stimme*, la voce. Vocabolo per certi versi intraducibile[144], *Stimmung* è solitamente associato alla tonalità emotiva, all'umore (nel senso che la teoria di Ippocrate e di Galeno dava al termine), alla situazione affettiva[145], all'atmosfera[146] sentimentale in cui il soggetto entra in consonanza con l'ambiente circostante. Il termine *Stimmung* potrebbe dunque essere il più appropriato per rendere l'intreccio tra espressività musicale, sfera psicologica e prestazione linguistica. In realtà l'uso che Wittgenstein fa di questo vocabolo è invece piuttosto generico: nelle *Ricerche filosofiche* esso indica l'umore di cui possiamo rendere conto tramite una descrizione[147], lo stato d'animo che possiamo denominare[148], le esperienze interiori che riconosciamo come sentimenti vissuti[149], l'accompagnamento psicologico di una determinata espressione linguistica[150]. Il termine tedesco *Stimmung*, potenzialmente già ricco di suggestioni musicali, viene utilizzato da Wittgenstein per indicare quelle esperienze private, interiori, meramente psicologiche che per l'appunto costituiscono il bersaglio polemico della sua riflessione filosofica.

L'apparente stranezza può essere spiegata se si considera come il termine, rigettato per se stesso, venga recuperato sistematicamente da Wittgenstein nel composto *Übereinstimmung*, "concordanza", indicante al contrario la dimensione pubblica, riconoscibile e condivisa tipica del linguaggio. Il vocabolo viene infatti usato per indicare la concordanza tra ordine ed esecuzione[151], l'accordo tra regola

---

[144] Sull'intraducibilità del vocabolo *Stimmung* e la sua unicità rispetto ai corrispettivi presenti nelle lingue romanze, cfr. PRINCIPE 1990.
[145] Nella tradizione filosofica di stampo continentale, non si può parlare di *Stimmung* come tonalità emotiva senza citare le analisi dedicate da Heidegger alla *Befindlichekeit* (o situazione emotiva), considerata una delle determinazioni essenziali originarie e costitutive dell'Esserci; cfr. HEIDEGGER 1927, §§29, 30, 40.
[146] L'estetica contemporanea di derivazione fenomenologica si è profondamente interrogata sul concetto di atmosfera; a tal proposito rimandiamo a BÖHME 2001 e GRIFFERO 2010.
[147] PU, §24.
[148] *Ivi*, §26.
[149] *Ivi*, §243.
[150] *Ivi*, §335.
[151] *Ivi*, §186.

e modo d'agire[152], il consenso sui risultati di un calcolo[153], la concordanza nei giudizi[154], l'accordo tra parole e fatti[155] ovvero l'armonia tra pensiero e realtà[156]. Per indicare l'espressività esplicita e fisiognomica del linguaggio, Wittgenstein non utilizza il termine *Stimmung*, benché protagonista di una lunga tradizione musicale; piuttosto, egli preferisce adottare il termine *Übereinstimmung*, riconoscendo in esso l'antidoto contro il veleno di cui proprio la *Stimmung* – interna, mentale, psicologica – è portatrice.

Accanto alle occorrenze del termine riferite alla concordanza tra fatti e proposizioni o tra regola ed esecuzioni, vi sono alcuni passi delle *Ricerche filosofiche* in cui l'armonia temperata dell'*Übereinstimmung* viene evocata a proposito dell'accordo tra i parlanti. Si leggano i seguenti paragrafi:

> "Così, dunque, tu dici che è la concordanza [*Übereinstimmung*] fra gli uomini a decidere che cosa è vero e che cosa è falso!" – Vero e falso è ciò che gli uomini *dicono*; e nel linguaggio gli uomini concordano [*und in der* Sprache *stimmen die Menschen überein*]. E questa non è una concordanza [*Übereinstimmung*] delle opinioni, ma della forma di vita.
>
> Della comprensione che si raggiunge tramite il linguaggio non fa parte soltanto una concordanza [*Übereinstimmung*] nelle definizioni, ma anche (per quanto strano ciò possa sembrare) una concordanza nei giudizi [*eine Übereinstimmung in den Urteilen*]. Ciò sembra togliere di mezzo la logica, ma non è così. – Una cosa è descrivere i metodi di misurazione, un'altra è ricavare ed enunciare i risultati della misurazione. Ma ciò che chiamiamo "misurare" è determinato anche da una certa costanza nei risultati delle misurazioni (PU, §§ 241, 242).

La domanda posta tra virgolette rappresenta un interrogativo critico volto a smascherare i possibili esiti convenzionalistici e relativistici dell'equazione tra

[152] *Ivi*, §§ 201, 224.
[153] *Ivi*, §234.
[154] *Ivi*, §242.
[155] *Ivi*, §271.
[156] *Ivi*, §429.

significato e uso. La voce scettica[157] che pone la domanda prova a insinuare il dubbio che non si diano verità e falsità oggettive ma solamente accordi nominalistici, frutto di negoziazioni contrattualistiche tra i parlanti. Contro le insinuazioni scettiche, Wittgenstein riporta la nostra attenzione sul fatto che vero e falso hanno il loro luogo proprio *nel* discorso, ovvero in ciò che gli uomini dicono, e che, nella loro concreta attività di parlanti, gli uomini abitualmente concordano. La natura di tale accordo viene però subito precisata: l'*Übereinstimmung* non è una concordanza tra opinioni diverse ma una consonanza della forma di vita: come a dire che il modello dell'accordo è un consenso non convenzionale. Con le parole di Silvana Borutti,

> Per Wittgenstein, la comunità è il primitivo in quanto è una *comunità vitale* (una comunità non delle credenze e delle opinioni, ma piuttosto dell'azione, o della regolarità dell'agire), e perciò non rappresentabile in contenuti o proposizioni vere: è una comunità non progettata o stipulata, ma presupposta come immanente alle pratiche significanti; è allora una comunità di senso in costituzione, non un insieme di comportamenti predeterminati da impliciti accordi comunitari (BORUTTI 2005, p. 96).

Come ha notato Sandra Laugier, nei paragrafi che stiamo esaminando l'idea di un consenso non frutto di convenzione è condensata nella scelta di una preposizione: l'accordo tra i parlanti non verte *su* opinioni o definizioni ma avviene *nel* linguaggio, si concretizza *nel* concreto modo di giudicare.

> C'est cette conception de l'accord et de la convention en terme de nécessité qui est sous-jacente au passage des Recherches sur l'accord dans les jugements (§241-242). Il est important que Wittgenstein dise que nous nous accordons dans et pas sur le langage. Cela signifie que nous sommes pas acteurs de l'accord, que le langage précède autant cet accord qu'il est produit par eux. On ne trouvera pas dans la convention une réponse au problème,

[157] Cfr. CAVELL 1979; KRIPKE 1982; LAUGIER 2009.

parce qu'elle ne constitue pas une explication du fonctionnement du langage mais pose plutôt des problèmes supplémentaires (LAUGIER 2009, p. 241).

L'attenzione riservata all'accordo nella prassi si riverbera nella contrapposizione prospettata nel §242 tra *Übereinstimmung* nelle definizioni e *Übereinstimmung* nei giudizi. Ciò che deve interessare non è tanto l'accordo astratto sui metodi di misurazione ma la concordanza sui risultati delle concrete applicazioni di tali metodi. L'importanza del consenso emerge pienamente, per così dire, non nelle regole di ingaggio ma nei comuni risultati dell'azione. Se dunque i metodi di misurazione restano per l'appunto mezzi o strumenti, un più profondo realismo[158] può essere riconosciuto non appena si badi al concreto modo di agire, comune a tutti coloro che condividono una forma di vita. In questo quadro il giudizio (*die Urteil*) viene dunque valutato non per il suo contenuto di verità, per il suo aspetto semantico o per il suo profilo logico, ma per il suo ruolo di atto linguistico, concreta applicazione di una regola, esecuzione di un'azione rivelatrice di una forma di vita.

Se dunque, come abbiamo detto, la *Stimmung* rappresenta l'aspetto volatile e atmosferico del vissuto psicologico individuale, il ricorso all'*Übereinstimmung* rende chiaro «in che misura straordinaria noi *in effetti* concordiamo nel giudizio» e «serve a mostrare che i nostri giudizi sono pubblici, vale a dire condivisi» (CAVELL 1979, trad. it. p. 59). La connotazione musicale del termine *Stimmung* – tonalità affettiva, coloritura sentimentale – viene recuperata nel composto *Übereinstimmung*, indicante l'accordo come armonia ovvero come consonanza tra voci. Scrive a tal proposito Cavell: «Che un gruppo di esseri umani *stimmen* nel loro linguaggio *überein* dice, per così dire, che essi si danno voce reciprocamente nel rispetto di esso, *all'unisono* da cima a fondo» (*Ibidem*). L'atmosfera di cui intende parlare Wittgenstein, quindi, non è semplicemente una *Stimmung*, un sentimento privato, ma l'armonia temperata risultante da un'*Übereinstimmung* strutturalmente polifonica, radicalmente pubblica e condivisa.

[158] Sullo "spirito realista" della filosofia wittgensteiniana in rapporto alla specifica connotazione etica delle indagini sulla prassi, cfr. DIAMOND 1991.

Veniamo ora alle occorrenze del termine nei paragrafi di *Della Certezza*. Anche qui, come nelle *Ricerche filosofiche*, una prima accezione di *Übereinstimmung* indica la concordanza tra fatti e proposizioni, tra linguaggio e realtà:

> Se ora tutto parla in favore di un'ipotesi e nulla parla contro di essa – allora l'ipotesi è certamente vera? Possiamo chiamarla così. – Ma l'ipotesi concorda certamente con la realtà, con i dati di fatto [*Aber stimmt sie gewiß mit der Wirklicheit, den Tatsachen, überein*] ? Chiedendo questo ti muovi già in un circolo (UG, §191).
>
> L'uso di "vero e falso" ha qualcosa di fuorviante, perché è come se si dicesse: "Concorda o non concorda con i fatti", e il problema è, appunto, che cosa sia, qui, "concordanza" [*Übereinstimmung*] (*Ivi*, §199).
>
> Che cosa m'impedisce di supporre che questo tavolo, quando nessuno lo sta guardando, scompaia, o cambi la sua forma o il suo colore e poi, quando qualcuno ritorna a guardarlo, ritorni al suo stato primitivo? Ma chi mai supporrà una cosa del genere? – si vorrebbe dire.
> Qui vediamo che l'idea della "concordanza con la realtà" [*Übereinstimmung mit der Wirklicheit*] non ha nessun'applicazione chiara (*Ivi*, §§ 214-215).

Si tenga presente il contesto della discussione in cui queste annotazioni si inseriscono: come si è ricordato nel paragrafo precedente, Wittgenstein prende in esame i truismi di Moore proponendo una distinzione grammaticale tra le espressioni "sapere" ed "essere certi" e giunge in tal modo a una critica delle proposizioni del senso comune. Piuttosto che affermare la verità di tali proposizioni, Wittgenstein propone di riconoscere in esse – e nel sistema complesso che contribuiscono a formare – dei paradigmi grammaticali che illustrano cosa voglia dire "verità": per questo motivo, come è scritto nel § 191, chiedersi se tali proposizioni-perno siano in corrispondenza con la realtà ci condanna a una circolarità, dal momento che esse, per definizione, mostrano cosa

voglia dire concordanza (§199). Ciò che funge da metro non può essere misurato a sua volta né tanto meno può essere misurato sulla base di ciò che esso pretende di misurare: chiedersi se un tavolo scompaia o meno una volta che sia uscito dal nostro campo visivo vuol dire non riconoscere la funzione paradigmatica di asserzioni del tipo "gli oggetti fisici esistono stabilmente nel mondo", andando piuttosto in cerca di una verificazione e dunque di una concordanza con la realtà. Purtroppo tale concordanza è espressa proprio dalla proposizione che si vuole verificare: la circolarità del ragionamento mostra che «qui […] l'idea della "concordanza con la realtà" [*Übereinstimmung mit der Wirklicheit*] non ha nessun'applicazione chiara» (§215).

Accanto a questo primo uso del termine *Übereinstimmung*, riferito all'accordo problematico tra proposizioni grammaticali e fatti, troviamo un altro caso in cui il concetto di accordo, non più applicato al rapporto tra linguaggio e mondo, viene riferito alla concordanza tra i parlanti:

> *Io*, L. W. , credo, sono sicuro, che il mio amico non ha segatura nel corpo, o in testa, anche se di questo non ho nessuna prova diretta dei sensi. – Ne sono sicuro in base a quello che mi è stato detto, a quello che ho letto, e alle mie esperienze. Il dubitarne mi sembra follia, certamente anche d'accordo [*in Übereinstimmung*] con altri; ma *Io* concordo con loro [*aber ich stimme mit ihnen überein*] (*Ivi*, §281).

In questo passo vediamo fronteggiarsi i due criteri relativi alla certezza: da una parte la concordanza con i fatti, dall'altra l'accordo comunitario. Le proposizioni del senso comune, lungi dall'essere dotate di contenuto epistemico, sono sottratte alla necessità di un confronto con la realtà e di conseguenza non sono aperte al vero e al falso[159]: pur non avendo mai condotto esperimenti a riguardo, sono sicuro che il corpo del mio amico non sia pieno di segatura. Caduto il criterio della concordanza con la realtà (che, come si è visto, nel caso delle proposizioni grammaticali conduce a un vizio di circolarità), la certezza viene affidata

[159] Per questo motivo un errore in merito ad esse non comporta falsità ma rivela una forma di incomprensione: cfr. UG, §§79-81, 155.

all'accordo con gli altri parlanti. Le proposizioni-perno, intorno alle quali si muovono tutte le altre proposizioni empiriche, non possono rappresentare un paradigma solamente per me, ma devono necessariamente entrare nella costituzione di una forma di vita. La certezza è dunque un sentimento – una *Stimmung* – già da sempre condiviso nell'*Übereinstimmung* che si attua tra me gli altri parlanti.

Una volta delineato il concetto di *Übereinstimmung* e la sua declinazione pubblica e intersoggettiva, può essere istruttivo analizzare più in profondità la tradizione filosofica da cui il termine proviene, per poi individuare il quesito a cui l'accordo armonico tra i parlanti cerca di dare risposta. Procederemo dunque a un breve esame della più illustre trattazione filosofica del concetto di *Übereinstimmung*, proponendo quindi un confronto con la riflessione wittgensteiniana. Analisi e confronto ci permetteranno di vedere come, anche nella fase più tarda del suo pensiero, Wittgenstein ricorra a un paradigma musicale per risolvere problemi squisitamente filosofici come, in questo caso, il problema della neutralità del senso.

### 8.3 *Übereinstimmung* e giudizio di gusto

Come è stato notato da diversi interpreti[160], il concetto wittgensteiniano di *Übereinstimmung* ha un'evidente radice kantiana: l'accordo tra i parlanti nel linguaggio riecheggia infatti il «consenso [*Einstimmung*] di tutti» (KdU, §8) ovvero l'«accordo [*Beistimmung*] universale» (*Ivi*, §22) cui, secondo Kant, dovrebbe aspirare ogni genuino giudizio di gusto. Da un punto di vista storico non si hanno notizie certe in merito alla lettura della *Critica della Facoltà di Giudizio*[161] da parte di Wittgenstein; d'altra parte, un atteggiamento simpatetico nei confronti della filosofia trascendentale è facilmente riscontrabile nei

[160] Cfr. CAVELL 1979; BORUTTI 2005; LAUGIER 2009.
[161] Data la vicinanza con la prospettiva interpretativa di E. Garroni, utilizziamo qui la traduzione del titolo dell'opera di Kant proposta dal filosofo romano.

ragionamenti del filosofo viennese, che arriva ad accostare gli esiti della propria riflessione sui limiti del linguaggio alla "soluzione kantiana della filosofia":

> Il limite del linguaggio si mostra nell'impossibilità di descrivere il fatto che corrisponde a una proposizione (che è la sua traduzione) senza appunto ripetere la proposizione. (Abbiamo qui a che fare con la soluzione kantiana del problema della filosofia). (VB, trad. it. p. 33).

Accanto a questa seppur generica espressione di apprezzamento, si può ricordare l'indiretta influenza della filosofia post-kantiana sul giovane Wittgenstein. Senza citare Schopenhauer[162], il nome più ricorrente nella biografia intellettuale di Wittgenstein è quello di Goethe. L'opera del poeta tedesco lascia visibili tracce nella riflessione del filosofo viennese: dall'indagine morfologica[163] al concetto di *Urbild*[164], dalle osservazioni sui colori[165] alla citazione secondo cui "In principio era l'Azione"[166], nei testi di Wittgenstein i richiami goethiani sono numerosi e intervengono in punti nodali della riflessione. Ma proprio l'influenza di Goethe può rappresentare un legame tra Wittgenstein e la terza *Critica*: non bisogna dimenticare infatti che la *Critica della Facoltà di Giudizio* giunse a rappresentare il punto di partenza dell'estetica romantica proprio in virtù dell'entusiastica valutazione datane da Goethe, per altri versi distante dalla filosofia kantiana e in particolare dalle tematiche della prima *Critica*[167]. Accostando dunque Wittgenstein alla posterità goethiana non è difficile riannodare i fili tra la *Critica della Facoltà di Giudizio* e le *Ricerche filosofiche*. Tuttavia, al di là delle ricostruzioni storiografiche, ciò che risulta illuminante è la lettura comparata dei testi in cui appare il termine *Übereinstimmung*, accompagnato dalle varianti che abbiamo già menzionato. In questa prospettiva si

---

[162] Cfr. *supra*, § 2.2.
[163] In merito alla morfologia wittgensteiniana, cfr. CAPPELLETTO 2004.
[164] Sulla radice goethiana della nozione, cfr. PERRIN 2011.
[165] Il rapporto tra la *Farbenlehre* goethiana e le *Osservazioni sui colori* di Wittgenstein è tematizzato in FRIEDLANDER 2011.
[166] La citazione, tratta dal *Faust* di Goethe, viene ripresa in UG, §402.
[167] Sulla lettura goethiana della *Critica del Giudizio*, cfr. PAREYSON 1950.

può dunque sostenere una vicinanza teorica tra i due modelli di accordo presentati dai due filosofi.

Il giudizio riflettente, a differenza del giudizio determinante, ha il compito di trovare l'universale qualora il particolare sia dato, ovvero di risalire dal particolare all'universale. Il giudizio deve dunque darsi un principio, trovando da sé un concetto *a priori*: tale principio trascendentale coincide con la finalità della natura, principio soggettivo che ordina le nostre imprese conoscitive. L'unità sistematica rintracciabile nelle leggi empiriche è correlata a un sentimento di piacere, dovuto all'accordo (*Übereinstimmung*) della natura con le nostre facoltà (cfr. KdU, Pref., §VI). Caso esemplare di tale accordo è il giudizio di gusto, in cui ci si pronuncia sulla bellezza dell'oggetto: tale qualità è estetica, puramente soggettiva, e non rappresenta in nessun modo un predicato dell'oggetto. Distinto dal piacevole e dal buono, il bello presenta i caratteri – apparentemente contraddittori – di soggettività e universalità: chi si esprime in merito alla bellezza di un oggetto, pur esprimendo l'accordo soggettivo delle proprie facoltà conoscitive, «crede di avere per sé una voce universale [*allgemeine Stimme*]» (*Ivi*, §8) e aspira pertanto al «consenso [*Einstimmung*] di tutti» (*Ibidem*). Ciò che sembra controintuitivo nella pretesa all'universalità del giudizio di gusto è la sua matrice prettamente soggettiva: il «libero gioco» (*Ivi*, §9) di immaginazione e intelletto, occasionato dalla rappresentazione dell'oggetto, deve infatti poter essere universalmente comunicabile, pena la riduzione all'ambito puramente soggettivo del piacevole. Il sentimento di piacere connesso allo «scambievole accordo [*Übereinstimmung*] soggettivo delle facoltà di conoscere» (*Ibidem*) pretende dunque un riconoscimento universale, essendo fondato sull'universalità delle condizioni soggettive del conoscere.

L'*Analitica del Bello* ci presenta questo paradosso nel secondo momento (secondo la quantità) del giudizio di gusto; l'apparente contraddizione tra soggettività e universalità viene approfondita poi nel quarto momento, in cui si affronta la modalità del piacere che contraddistingue tale giudizio. Il bello, dice Kant, ha una relazione necessaria con il piacere: tale necessità «può esser chiamata soltanto esemplare, ed è la necessità dell'accordo [*Beistimmung*] di tutti

in un giudizio considerato come esempio di una regola universale, che però non si può addurre» (*Ivi*, §18). Se «il giudizio di gusto esige il consenso [*Beistimmung*] di tutti» (*Ivi*, §19), ciò è dovuto al fatto che l'effetto del libero gioco delle facoltà si presenta come un senso comune, inteso come «un principio soggettivo, che solo mediante il sentimento e non mediante concetti, ma universalmente, determini ciò che piace e ciò che dispiace» (*Ivi*, §20). Viceversa, se il sentimento di piacere dovuto alla particolare proporzione dell'accordo tra le facoltà conoscitive non fosse comunicabile, la possibilità dell'intera conoscenza sarebbe compromessa, poiché «le conoscenze e i giudizi […] non si accorderebbero per nulla con l'oggetto [*sonst käme ihnen keine Übereinstimmung mit dem Object zu*]» (*Ivi*, §21). La possibilità della conoscenza è dunque legata alla possibilità di comunicare lo specifico stato d'animo (*Stimmung*) che consiste nella disposizione delle facoltà conoscitive in tutte le sue possibili proporzioni, compresa quella massimamente favorevole che proprio nel giudizio di gusto si configura. Il nostro sentimento individuale viene dunque innalzato nel giudizio di gusto al rango di sentimento – o *senso* – comune (*Gemeinsinn*):

> Ora questo senso comune, che serve a tale uso, non può esser fondato sull'esperienza, perché esso vuol giustificare giudizi che contengono un dovere; questo senso comune non dice che ognuno si accorderà, ma che si dovrà accordare, col nostro giudizio [*er sagt nicht, dass jedermann mit unsern Urtheile übereinstimmen werde, sondern damit zusammenstimmen solle*] (*Ivi*, §22).

Come viene ribadito nella *Deduzione dei giudizi estetici puri*, il gusto inteso «come una specie di "sensus communis"» (*Ivi*, §40) coincide dunque con «la facoltà di giudicare *a priori* la comunicabilità dei sentimenti, che son legati (senza mediazione di un concetto) con una data rappresentazione» (*Ibidem*).

Contro la vulgata che vorrebbe ridurre la *Critica della Facoltà di Giudizio* a una presunta "estetica di Kant", Emilio Garroni ha sottolineato a più riprese[168] il

[168] Cfr. GARRONI 1986; 1992; 1998.

ruolo non ancillare della riflessione kantiana sul gusto. Quest'ultimo figura nel sistema kantiano non come un oggetto d'indagine autonomo, frutto di tardi interessi eterogenei, ma come necessario punto di articolazione tra la prima e la seconda *Critica*, come termine medio tra intelletto e ragione. La facoltà di giudizio, infatti, sarebbe quel particolare talento richiesto nell'applicazione di concetti *in abstracto* a casi *in concreto* in un'esperienza che si va organizzando e nella quale, pertanto, non disponiamo di universali già dati sotto cui sussumere casi particolari. Il principio che guida l'accordo tra casi e concetti, nota Garroni, non può essere «né intellettuale, al modo dei concetti e dei principi dell'intelletto […] né "estetico", nel senso dell'*Estetica trascendentale* della prima Critica» ma deve essere "estetico" in un senso del tutto nuovo, vale a dire «non [come] una condizione dell'intuizione sensibile ma [come] un principio che rende pensabile l'anticipazione e la formazione dell'esperienza […] e quindi anche [come] un principio per l'accordo di casi e concetti» (GARRONI 1986, p. 211). In questa descrizione riconosciamo i tratti della facoltà di giudizio, principio che rende possibile l'unificazione del molteplice non sotto il segno dell'intelletto ma sotto quello dell'immaginazione:

> Il principio della facoltà di giudizio è non un'unità intellettuale del molteplice, sia pure soltanto soggettiva, ma la coscienza non intellettuale di tale unità. […] Insomma: esso è piuttosto il "sentire" l'accordo di immaginazione e intelletto sotto il segno dell'immaginazione, in quanto accordo preliminare ad ogni accordo esplicito, già compiuto, sotto il segno dell'intelletto. O, più o meno con le parole di Kant, un "sentimento come principio", quale esemplarmente si mostra nei puri giudizi di gusto (*Ivi*, p. 219).

Il principio applicativo e costruttivo ricercato da Kant è dunque un sentimento dell'accordo di casi e concetti; tale sentimento si presenta come un senso comune, dotato di una paradossale[169] universalità soggettiva da estendersi necessariamente

[169] Il carattere paradossale del risalimento all'interno dell'esperienza compiuto dalla filosofia kantiana viene esplicitato nel titolo del saggio pubblicato da Garroni 1986, *Senso e paradosso*, in

all'intera sfera dei giudicanti. Del tutto distinto dall'intelligenza comune o *common sense*, il *sensus communis* kantiano è l'effetto del libero gioco delle nostre facoltà conoscitive ovvero, come nota Garroni, un curioso caso di "effetto *a priori*", un principio non esplicitabile concettualmente di cui si può avere coscienza solo esteticamente. L'apparente circolarità di un simile effetto *a priori* si risolve nel momento in cui riusciamo a «risalire *da* e *in questo* sentimento di piacere – di cui facciamo esperienza di fronte al singolo oggetto particolare – al "sentimento come principio"» (*Ivi*, p. 221). Si tratta qui di un risalire all'interno dell'esperienza in direzione delle condizioni di possibilità dell'esperienza stessa. Per usare un'espressione wittgensteiniana, abbiamo a che fare con un "guardare attraverso"[170] i fenomeni indirizzato alla scoperta della condizione soggettiva del conoscere. Garroni indica questo senso comune come un «una disposizione, una *Stimmung*, un'"atmosfera comune" favorevole all'accordo delle facoltà […] "con-senso" o "con-sentimento" *a priori*, stato d'animo come effetto rivelatore di un principio» (*Ivi*, p. 222).

Se Garroni esplicita la relazione tra l'*Übereinstimmung* intersoggettiva sul giudizio di gusto e la *Stimmung* in cui si radica l'accordo tra le facoltà nel libero gioco, Jean - François Lyotard non manca di sottolineare il legame dei due termini con la *Stimme*, la voce che esprime l'accordo sul bello. In una conferenza del 1986 dedicata al tema del *sensus communis*, il filosofo francese parla della facoltà di giudizio come della «capacità di raccogliere insieme il diverso senza possedere la regola (concetto) o la legge (Idea) del raccoglimento stesso» (LYOTARD 1987, trad. it. p. 29). Universale secondo la quantità e necessario secondo la modalità, il piacere espresso nel giudizio di gusto coincide con un senso comune inteso non come dato empirico o antropologico osservabile ma come capacità dello spirito

---

cui vengono accostati Kant, Wittgenstein e Heidegger in quanto filosofi capaci di porre l'interrogativo sul senso non da una presunto punto di vista esterno e privilegiato ma dal di dentro dell'esperienza, del linguaggio e del mondo. Il carattere paradossale di questi tre esempi filosofici viene ben riassunto nel seguente brano tratto dalla *Prefazione alla nuova edizione* di *Estetica ed epistemologia*: «Il paradosso consiste nello sforzo di comprendere qualcosa che non può essere posto dinanzi a noi al modo di un oggetto osservabile e conoscibile, e che tuttavia concorre essenzialmente all'osservazione e alla conoscenza di oggetti, nel senso che rende possibili osservazione e conoscenza» (GARRONI 1998, p. 17).

[170] Cfr. PU, I, §90.

condivisa da tutti. Il consenso preteso da chi esprime un giudizio di gusto fa del giudizio stesso un esempio di una regola che «dev'essere sempre trovata e che non si trova mai» (*Ivi*, p. 31). Tale consenso, *Einstimmung* o *allgemeine Stimmung*, viene riportato da Lyotard alla *Stimme*: il bello, infatti, deve essere dichiarato a una sola voce, sebbene ciò non significhi introdurre un principio convenzionalistico o contrattualistico nell'accordo tra i soggetti giudicanti. Il filosofo francese sottolinea inoltre la dimensione propriamente musicale della concordanza che si attua nel giudizio di gusto: sia che si tratti dell'accordo delle facoltà (e dunque del piano trascendentale), sia che si consideri il consenso tra gli individui (ponendosi così su un piano empirico), il plesso *Stimme-Stimmung-Übereinstimmung* presenta l'unificazione del molteplice come composizione delle differenze in una consonanza armonica. Scrive Lyotard:

> Il *problema* si formula allora nel seguente modo: mancando nel piacere estetico ogni universalità relativa al sapere o al volere, trovare il principio che legittimi la pretesa all'universalità contenuta *a priori* in questo giudizio, sempre singolare.
> Poi l'*elaborazione* della *soluzione*: il piacere estetico è un sentimento di pura eufonia interna; questa eufonia non può che essere l'accordo interno tra le due facoltà [….] (visto che la conoscenza è possibile), è necessario che ci sia un principio a priori d'unisono delle due facoltà, che garantisca la possibilità di un soggetto della conoscenza in generale […].
> Infine la *soluzione* del problema: se l'eufonia sentita singolarmente nel piacere del bello o nel giudizio di gusto comporta l'immediata esigenza di universalità, facendo appello a un *sensus communis*, è perché essa è il segno immediato di questa affinità delle facoltà, che è universalmente richiesta;
> […] (*Ivi*, p. 42).

L'eufonia trascendentale delle facoltà, «"proporzione" di timbri, di cromatismi, di luci vocali» (*Ivi*, p. 34), si proietta immediatamente su un piano pubblico e condiviso, quello del senso comune, poiché «la divisione del soggetto che, per un istante, è accordata, con-vocata, con-vociata» (*Ibidem*) rivendica un'universale

comunicabilità, pena la messa in discussione della possibilità della conoscenza *tout court*[171]. In questo modo, conclude Lyotard, l'accordo melodico che si attua al livello delle facoltà trova un corrispettivo – non necessariamente di fatto ma sempre e comunque di diritto – nell'accordo armonico tra le voci dei diversi soggetti giudicanti.

Il nostro *detour* attraverso la trattazione kantiana del concetto di *Übereinstimmung* ha messo in luce, anche grazie agli spunti offerti dalle letture critiche di Garroni e Lyotard, l'aspetto musicale dell'accordo – al contempo trascendentale e intersoggettivo – che conduce alla tematizzazione della nozione di senso comune nelle pagine della *Critica della Facoltà di Giudizio*. Bisogna ora vedere come la connessione tra *Übereinstimmung* e senso comune sia presente anche nelle riflessioni wittgensteiniane, mettendo in luce al contempo le differenze e i punti di contatto con la trattazione kantiana. Anticipiamo già che l'aspetto musicale dell'accordo, riconoscibile in Kant, viene ulteriormente approfondito da Wittgenstein, in una continua elaborazione del paradigma musicale che lega il *Tractatus* a *Della Certezza*. L'originalità della soluzione wittgensteiniana al problema del senso comune porterà poi a una complessiva rielaborazione del concetto di estetica che, seppure a partire dalla musica, guadagnerà una dimensione non più specialistica, connessa alla più vasta dimensione etica dell'interrogazione filosofica.

## 8.4 La rielaborazione wittgensteiniana del concetto di senso comune

Riprendiamo ora le nostre riflessioni a partire da *Della Certezza*. Le cinque rubriche che avevamo indicato tracciavano un percorso che, dal rifiuto dei truismi di Moore, conduceva all'accordo come concordanza nella *praxis*. Avevamo poi intravisto un pericolo di circolarità nel rapporto tra azione e visione: se da una parte, infatti, il termine delle nostre spiegazioni non è un'intuizione ma un

[171] L'ispirazione primariamente epistemologica della *Critica della Facoltà di Giudizio* viene ampiamente tematizzata in GARRONI 1998.

concreto modo di agire, dall'altra pare che la logica diventi evidente – e dunque si dia a vedere – solamente nella prassi. In questa circolarità avevamo riconosciuto il reciproco rimando tra etica ed estetica, intese come due declinazioni del trascendentale, e ci eravamo arrestati di fronte a un interrogativo: dato l'intreccio tra le due dimensioni, quale modello di prassi ha in mente Wittgenstein quando parla dell'agire linguistico come fondamento vitale, animale, istintivo dell'azione umana? Mantenendo dunque l'invito wittgensteiniano a considerare l'azione come fondamento infondato dei nostri giochi linguistici, avevamo individuato nel concetto di *Übereinstimmung* il luogo dell'accordo tra i parlanti nella prassi. La ricostruzione dell'origine kantiana di tale concetto ha infine messo in luce il carattere di questo accordo, la sua coincidenza con un particolare tipo di *sensus communis* (distinto dal *common sense*) e il richiamo a una dimensione musicale di armonia e consonanza.

Mettiamo ora a confronto la concezione kantiana e la riflessione wittgensteiniana sull'*Übereinstimmung*. Come si è visto, il consenso preteso dal giudizio di gusto si presenta come pre-teorico e aconcettuale: l'accordo delle facoltà avviene infatti sotto il segno dell'immaginazione, non dell'intelletto o, in altri termini, esso si basa non su una concettualizzazione comune – non disponibile in quanto non già data nel giudizio riflettente – ma su di un sentimento condiviso. Il carattere pre-teorico e aconcettuale del consenso trova una corrispondenza nell'idea wittgensteiniana secondo cui le ragioni hanno un termine: quando mi interrogo sul modo in cui seguo una regola, quando cioè cerco una giustificazione al mio modo di agire, arrivo a un punto in cui la spiegazione cede il passo alla descrizione. Per usare le parole delle *Ricerche filosofiche*: «Quando ho esaurito le giustificazioni arrivo allo strato di roccia, e la mia vanga si piega. Allora sono disposto a dire: "Ecco, agisco proprio così"» (PU, §217). Piuttosto che vedere in quest'affermazione una professione di realismo, ad esempio sull'esistenza del mondo esterno inteso come "roccia"[172], conviene confrontare il brano delle *Ricerche* con alcuni paragrafi di *Della Certezza*. La

[172] Una lettura realista del passo viene proposta in FERRARIS 2012; al realismo epistemologico di Ferraris risponde la lettura debolista, o ermeneutica, di VATTIMO 2012; per un confronto tra le due letture c permettiamo di rimandare a OLIVA 2012.

frase “Ecco, agisco proprio così” esprime la «sicurezza tranquilla» (UG, §357) connessa a una forma di vita; tale sicurezza «giace al di là del giustificato e dell’ingiustificato […] come un che di animale» (*Ivi*, §359). Perché, si chiede Wittgenstein, «il gioco linguistico dovrebbe riposare su un sapere?» (*Ivi*, §477); esso piuttosto non è fondato ma «sta lì – come la nostra vita» (*Ivi*, §559) e «la mia *vita* consiste in questo: che sono appagato di alcune cose» (*Ivi*, §344) come ad esempio dell’effettivo accordo con gli altri parlanti nel linguaggio. Lo strato di roccia delle *Ricerche* coincide pertanto con l’elemento animale e istintivo che rende la nostra vita sicura e le nostre azioni certe – sebbene non fondate razionalmente. In questo fondamento pratico e dunque pre-teorico e aconcettuale si ritrova la matrice kantiana dell’*Übereinstimmung*, così come presentata nelle pagine della *Critica della Facoltà di Giudizio*.

Ancora: la soggettività del giudizio, apparentemente in contrasto con la pretesa di universalità, conduce Kant a postulare un senso comune ovvero una comunicabilità universale del sentimento basata su una comune natura delle facoltà e sulla possibilità trascendentale del loro accordo. In Wittgenstein ovviamente manca una prospettiva sistematica e rigorosa sulla natura delle facoltà conoscitive; non per questo, tuttavia, si può concludere che manchino il conflitto tra soggettivo e universale e il ricorso a un’idea di senso comune. Riprendiamo il §241 delle *Ricerche filosofiche*:

> “Così, dunque, tu dici che è la concordanza [*Übereinstimmung*] fra gli uomini a decidere che cosa è vero e che cosa è falso!” – Vero e falso è ciò che gli uomini *dicono*; e nel linguaggio gli uomini concordano [*und in der* Sprache *stimmen die Menschen überein*]. E questa non è una concordanza [*Übereinstimmung*] delle opinioni, ma della forma di vita (PU, §241).

L’interrogativo scettico che apre il paragrafo mette a tema il conflitto tra singolare e universale o, usando le parole di Wittgenstein, tra linguaggio privato e pubblicità del senso. Se il significato è l’uso, nulla esclude che le idiosincrasie individuali impediscano una significazione valida per tutti; al limite, la soluzione

contrattualistica offrirebbe una media ponderata degli usi, conducendo a esiti convenzionalistici basati sull'opinione della maggioranza. La soluzione di Wittgenstein taglia i ponti con ogni forma di *common sense* – o, come direbbe Kant, di intelligenza comune – mostrando che la concordanza fra gli uomini non è un accordo intersoggettivo stipulato fra individui già pienamente formati e dotati di opinioni proprie ma un'*Übereinstimmung* della forma di vita. Si prenda di nuovo la *Critica della Facoltà di Giudizio*: «La necessità dell'accordo [*Beistimmung*] universale, che è pensata in un giudizio di gusto, è una necessità soggettiva, che è rappresentata come oggettiva con la presupposizione di un senso comune» (KdU, §22). Ciò che in Kant è soggettivo ma universale – il sentimento comune come principio del giudizio unanime sul bello – mostra nella riflessione wittgensteiniana la sua dimensione più propriamente *antropologica*. Si ricordi che *Della Certezza* rappresenta in origine una risposta ai truismi di Moore o, come recita il sottotitolo dell'edizione italiana, un'analisi filosofica del senso comune. In realtà l'espressione *Gemeinsinn* non figura mai nel testo wittgensteiniano, rappresentando in realtà l'obiettivo polemico dell'intera riflessione: ciò che Moore dice di sapere non è una sua opinione personale ma lo sfondo condiviso e indubitabile sul quale concordiamo tutti. A una tale accezione limitativa di senso comune come *common sense*, opinione della maggioranza, Wittgenstein contrappone la concordanza nella forma di vita: a fondamento della credenza fondata sta la credenza infondata, «tutti gli uomini "ragionevoli" agiscono così» (UG, §254). La mia sicurezza rispetto a certe asserzioni è dovuta a una concordanza nell'agire con gli altri che ha una portata comunitaria e antropologica: « Che noi siamo perfettamente sicuri di questa cosa, non vuol dire soltanto che ciascun individuo è sicuro di quella cosa, ma che apparteniamo a una comunità che è tenuta insieme dalla scienza e dall'educazione» (*Ivi*, §298). A un sostanziale rifiuto delle ragioni del *common sense* si aggiunge allo stesso tempo la valutazione del carattere antropologico – o, kantianamente, universale – dell'accordo nell'uso, inteso tanto come uso linguistico che abitudine e modo d'agire. Il nome di questo senso comune etico-antropologico è per l'appunto *Übereinstimmung*, consenso sentito (non concettuale) nella prassi.

La paradossalità della *Critica della Facoltà di Giudizio* è evidente se si considera il rapporto tra universale e particolare, tra concetto e caso. La necessità del giudizio di gusto è «esemplare, ed è la necessità dell'accordo di tutti in un giudizio considerato come esempio di una regola universale, che però non si può addurre» (KdU, §18). Ciò è dovuto al fatto che nel giudizio riflettente non disponiamo dell'universale sotto cui sussumere il particolare ma, al contrario, andiamo alla ricerca del concetto sotto cui ordinare i diversi casi. In questa prospettiva, il giudizio di gusto rappresenta un esempio, ovvero un caso particolare di una regola universale che però non compare se non per l'appunto nel caso singolo. Il rapporto tra regola e applicazione nella *Critica della Facoltà di Giudizio* presenta una notevole consonanza con la tematica wittgensteiniana del seguire la regola. La totalità delle possibili applicazioni della regola non è contenuta analiticamente nella regola stessa – possono infatti sorgere delle perplessità: «Ma dove sta scritto in quale senso devo seguire quel segnale?» (PU, §85) – né l'applicazione di una norma consiste in un processo interpretativo (cfr. *Ivi*, §201), condannato per sua natura a un regresso all'infinito. «Per questo "seguire la regola" è una prassi» e «non si può seguire una regola "*privatim*"»(*Ivi*, §202): la correttezza di un'applicazione non si decide tramite ragionamenti o criteri astratti di correttezza poiché essa è rimandata integralmente al modo di agire degli uomini, all'accordo che *di fatto* si attua tra loro. Quando si cercano giustificazioni per una specifica applicazione della regola, «ben presto le ragioni verranno meno. E allora agirò senza ragioni» (*Ivi*, §211) ma tale assenza di giustificazioni non è motivo di turbamento (cfr. *Ivi*, §212). Al contrario, l'ammissione «Ecco, agisco proprio così» (*ivi*, §217) rivela la priorità della prassi, la primarietà dell'applicazione sulla regola. Per riallacciarci alla trattazione kantiana, la regola – inesponibile di per sé – si dà a vedere solamente nella concreta applicazione; tale applicazione rivela il profilo eminentemente pratico della norma, la cui esecuzione non rinvia a criteri razionali o a giustificazioni interpretative ma a una priorità della prassi ben espressa nella citazione goethiana «Im Anfang war die Tat [*In principio era l'azione*]» (UG, §402). Nel giudizio di gusto, così come nell'applicazione della regola in Wittgenstein, la regola stessa

non si può addurre; essa piuttosto si mostra, si incarna, nel singolo caso: per una paradossale inversione, l'applicazione fonda la regola e non il contrario. Il paradosso viene espresso così da Luigi Perissinotto:

> Non è la regola che, in ultima istanza, spiega e fonda una prassi (una forma di vita), ma è nella prassi che una regola vale come tale; si potrebbe anche dire così: a un certo punto, la regola "è la cosa spiegata, non la cosa che spiega"[173] (PERISSINOTTO 2000, p. 122).

Un altro modo di vedere l'affinità tra Kant e Wittgenstein riguarda il ruolo dell'esempio: se il giudizio di gusto è considerato esempio d'una regola universale che non si può addurre, allo stesso modo – si ricorderà – l'aria di famiglia non si dà se non in diversi esempi. Quello che abbiamo definito come l'approccio anti-platonico di Wittgenstein[174] consiste di fatto nel privilegiare la molteplicità degli esempi rifiutando l'essenzialismo insito in ogni pretesa definitoria. La priorità accordata agli esempi rispetto all'aria di famiglia è un'altra declinazione del ruolo primario dell'applicazione sulla regola: essa, proprio come l'aria di famiglia, si dà a vedere *a posteriori*, nasce da una molteplicità di casi e sorge all'interno di una dimensione pratica. Il rapporto tra esempio e regola viene così trattato in *Della Certezza*:

> Per stabilire una prassi non sono sufficienti le regole, ma abbiamo anche bisogno di esempi. Le nostre regole lasciano aperte certe scappatoie, e la prassi deve parlare per se stessa (UG, §139).

L'esempio fonda dunque la regola o per lo meno la mostra, essendo la norma di per sé inesponibile; la concreta applicazione – proposta come modello all'apprendista nel processo educativo, nell'addestramento – proietta dietro di sé la scia di una regola, che rappresenta pertanto un depositato dell'uso.

---

[173] La citazione wittgensteiniana è tratta da Z, §302.
[174] Cfr. *supra*, par. 5.3.

Si ripropone a questo punto il problema relativo alla neutralità del senso: se il significato è l'uso – se la regola è un depositato dell'applicazione – rimane il fatto che per utilizzare qualcosa ne dobbiamo prima disporre. Un'apparente soluzione, sconfessata dallo stesso Wittgenstein, era quella di ricondurre il senso invariante di una parola all'atmosfera, facendo poi dell'uso una proiezione successiva in una pluralità di contesti. Ma, come si ricorderà, tale soluzione era stata accantonata in quanto caratterizzata da una forma di intuizionismo incompatibile con la posizione wittgensteiniana[175]. Il problema è che senza il punto d'arresto rappresentato dalla neutralità del senso, l'equazione tra significato e uso pende verso soluzioni contrattualistiche, convenzionalistiche e relativistiche: a ogni uso il proprio significato, di volta in volta deciso dai soggetti. Questa è in realtà la minaccia che Kant vuole scongiurare mettendo a punto l'idea di universalità soggettiva: i giudizi di gusto «vogliono valere universalmente ([essere] pubblici)» (KdU, §8); per questo motivo, a fondamento del giudizio di gusto, viene posta la «possibilità di comunicare universalmente lo stato d'animo» (*Ivi*, §9) e viene dunque presupposto un senso comune (cfr. *Ivi*, §21), inteso come possibilità universale di comunicare ciò che altrimenti resterebbe meramente soggettivo. In modo simile, Wittgenstein prospetta una soluzione storico-naturale – e dunque antropologica – a tale problema: la neutralità del senso, la sua disponibilità a esser proiettato in diversi contesti d'uso, non coincide con un'atmosfera, una *Stimmung* privata e mentale; al contrario, solo nell'*Übereinstimmung*, l'accordo nel linguaggio che qualifica la nostra forma di vita, è possibile superare lo scetticismo che vorrebbe ridurre la concordanza nell'uso a una convenzione intersoggettiva. Il punto, infatti, è che un tale contratto presupporrebbe soggetti autonomi dotati di opinioni (e dunque di linguaggio) ma tale linguaggio, di per sé, non potrebbe che essere un idioletto privato. Viceversa, per Wittgenstein il linguaggio è un insieme di giochi, di attività apprese in una dimensione comunitaria e dunque per mezzo di quell'accordo che la lettura contrattualista dà come punto di arrivo – sempre negoziabile – e che invece rappresenta l'atto inaugurale del discorso. Il nostro ragionamento può trovare la sua conclusione nelle parole di Perissinotto:

[175] Cfr. *supra*, par. 7.3.

> Una forma di vita non si fonda insomma sull'accordo né sul consenso tra gli uomini; non vi è linguaggio perché gli uomini decidono di farsi incontro e scelgono o accettano le regole capaci di farli convergere determinando e giustificando reazioni simili a situazioni simili. L'accordo non è né la ragione né la condizione del linguaggio. Si deve piuttosto riconoscere che nel linguaggio gli uomini (originariamente) convergono e si accordano (PERISSINOTTO 2000, p. 122).

Il confronto tra il giudizio di gusto kantiano e le riflessioni di Wittgenstein sull'accordo tra i parlanti ci consegna un modello linguistico in cui il senso non è un possesso mentale individuale messo in comune in un secondo tempo bensì l'effetto di una prassi, di un agire in consonanza caratteristico di una forma di vita. Rimane ora da trattare il nodo che lega comprensione estetica e dimensione etica dell'agire. Per sciogliere questo nodo riallacceremo i fili del paradigma musicale che ci ha condotti fin qui.

### 8.5 Il problema del senso: una nuova soluzione estetica

Il problema della neutralità del senso nasceva dalla necessità di trovare un punto d'arresto alla indefinita possibilità di proliferazione degli usi; come si ricorderà, tale questione veniva adombrata nelle *Ricerche filosofiche* mettendo in risalto la distinzione tra comprensione come uso e comprensione come coglimento immediato:

> […] Però comprendiamo il significato di una parola, quando la ascoltiamo o la pronunciamo; lo afferriamo di colpo; e ciò che afferriamo è certamente qualcosa di diverso dall' 'uso', che ha un'estensione nel tempo! (PU, §138).

L'alternativa tra coglimento e uso si esplicava nel dualismo tra significato come fisionomia o atmosfera e significato come impiego nel gioco linguistico. Il

rifiuto opposto da Wittgenstein alla prima soluzione, di evidente marca intuizionista, non coincideva tuttavia con un abbandono del termine "atmosfera", ripensato piuttosto in un senso musicale come tono dell'enunciato, espressività intrinseca alla frase, prosodia del discorso.

Abbiamo visto poi come, tra le diverse atmosfere, particolare importanza venga attribuita al tono della certezza: essa non è una *Stimmung*, un'atmosfera psicologica privata e inaccessibile, ma l'effetto di un'*Übereinstimmung*, di un accordo armonico della forma di vita tra le voci dei parlanti. Il confronto con la trattazione kantiana del concetto di *Übereinstimmung* ci ha permesso di mettere ulteriormente in risalto il carattere pre-teorico e aconcettuale dell'accordo presentato da Wittgenstein, la dimensione propriamente antropologica della sua rielaborazione del concetto di senso comune, il capovolgimento paradossale del rapporto tra regola ed esecuzione, il valore storico-naturale del consenso, del tutto esente da vizi contrattualistici o convenzionalistici.

Considerando ora il concetto di *Übereinstimmung*, vediamo riproporsi a un livello più profondo l'alternativa tra coglimento e uso, ovvero tra visione e prassi: il punto d'arresto, il fondamento non fondato razionalmente, è consegnato all'evidenza di alcune proposizioni indubitabili o va ricercato nell'ambito della prassi? L'accordo tra i parlanti che abbiamo fin qui delineato non è un accordo delle opinioni, non è un consenso su specifiche proposizioni auto-evidenti: si può pertanto escludere la prima soluzione, basata per così dire su una fruizione estetica condotta nel registro del vedere. Rivolgendoci dunque alla seconda soluzione, possiamo concludere che il fondamento infondato del nostro parlare sta nel nostro *modo* di agire in accordo. A ben vedere, è proprio tale *modo* a offrire lo spunto per un recupero della dimensione estetica, intesa in modo affatto diverso da quanto prospettato nella prima soluzione, che per comodità chiameremo "visiva". L'*Übereinstimmung* pare integralmente modellata su un paradigma musicale di consonanza tra voci, di armonia tra parti che ha come effetto la produzione di una *Stimmung* non più privata, di un sentimento condiviso, di un vero e proprio senso comune. Come si è detto in precedenza, il privilegio accordato al registro dell'udire rispetto a quello del vedere riguarda la natura meno oggettivante

dell'ascolto rispetto alla visione. Secondo una delle interpretazioni attualmente più in voga, nella sua riflessione Wittgenstein non si impegna su alcuna proposta teorica, privilegiando piuttosto la dimensione terapeutica della pratica filosofica[176]. Senza entrare nel merito del dibattito, se in Wittgenstein è presente una qualche sfiducia nei confronti della teoria, ciò può essere dovuto al valore solamente strumentale del *theorein*, inteso nella sua accezione originaria di vedere. Il richiamo che echeggia nelle *Ricerche filosofiche*, «non pensare, ma osserva!» (PU, §66) è per l'appunto un invito, un'esortazione che in nessun modo può essere confusa con una rigida istruzione su come condurre la ricerca e tantomeno con una vera e propria teoria. Tale invito è invece un *richiamo* alla dimensione concreta del nostro agire: è la prassi ad avere l'ultima parola e non dobbiamo farci irretire da nessuna immagine fuorviante[177].

Non dunque un vedere ma un agire; ciò non toglie che tale agire sia modellato sul paradigma musicale dell'accordo armonico. Senza riconsegnarsi alla precedente soluzione "visiva", bisogna ora valutare come un nuovo tipo di comprensione estetica sia per certi versi coestensivo alla comprensione etica richiesta da un'indagine sulla prassi. La comprensione che ha luogo nell'accordo, infatti, termina nel riconoscimento secondo cui "È così che agisco"; tale ammissione non è una condanna al non-senso ma un'espressione di soddisfazione nei confronti del nostro agire, un'adesione alla nostra forma di vita:

> Vale a dire: le *questioni, che poniamo,* e il nostro *dubbio,* riposano su questo: che certe proposizioni sono esenti da dubbio, come se fossero i perni sui quali si muovono le altre.
> In altre parole: fa parte della logica delle nostre ricerche scientifiche, che *di fatto* certe cose non vengano messe in dubbio.
> Ma qui le cose stanno così: che appunto non *possiamo* indagare tutto e per questo siamo costretti a star appagati dell'assunzione. Se voglio che la porta si apra, i perni devono essere saldi.

[176] Cfr. DIAMOND 2000.
[177] «Un'immagine ci teneva prigionieri. E non potevamo venirne fuori, perché giaceva nel nostro linguaggio, e questo sembrava ripetercela inesorabilmente» (PU, §115).

> La mia *vita* consiste in questo: che sono appagato di alcune cose (UG, §§324-344).

L'appagamento rispetto al nostro modo di agire mostra quella soddisfazione che già nelle *Lezioni di estetica* del 1938 veniva annoverata tra le reazioni estetiche – «forse la cosa più importante in rapporto con l'estetica» (LC, II, 10: trad. it. p. 71) – accanto al disgusto o al disagio. La soddisfazione, in quanto reazione estetica, non è connessa a una spiegazione causale ma a una serie di ragioni (o *motivi*[178]) attraverso le quali possiamo rendere conto della nostra esperienza. Non ci si muove dunque nel campo delle spiegazioni ma si termina con una descrizione soddisfacente, esattamente come avviene nella ricerca del fondamento illustrata in *Della Certezza*.

> "Il tempo di quella canzone sarà giusto quando potrò sentire distintamente quel particolare passaggio". Ho fatto riferimento a un fenomeno che, se si presenta, mi renderà soddisfatto. Potresti definire "suono giusto" la tua soddisfazione (*Ivi*, p.80).

Nel tono della certezza possiamo riconoscere il "suono giusto", l'espressione di soddisfazione in merito al modo di agire che contraddistingue la nostra forma di vita. Il tono è dunque l'effetto espressivo – sensibile e, più precisamente, musicale – dell'accordarsi; in esso si ha il riscontro fattuale del consenso che fa da sfondo ai singoli giochi linguistici.

Fin dagli anni precedenti alla pubblicazione del *Tractatus*, la soddisfazione viene indicata come crocevia tra la dimensione etica e la dimensione estetica, intese come due declinazioni del trascendentale. Un'annotazione del luglio 1916 elabora l'intuizione di Dostoevskij secondo cui "chi è felice compie il fine dell'esistenza":

> 6.7.16

[178] Cfr. LC, III, 12, trad. it. p. 83.

> Oppure si potrebbe anche dire che compie il fine dell'esistenza chi non ha più bisogno d'un fine fuori della vita. Vale a dire chi è soddisfatto.

A due giorni di distanza, un'altra annotazione arricchisce il rapporto tra felicità e soddisfazione introducendo il riferimento al mondo, inteso come totalità delimitata:

> 8.7.16
> […] Per vivere felice devo vivere in armonia con il mondo. E questo vuol dire "esser felice".
> Allora io sono, per così dire, in armonia con quella volontà estranea dalla quale sembro dipendente […].
> Se la mia coscienza turba il mio equilibrio, io non sono in armonia con Qualcosa. Ma che cosa? *Il mondo?*

Così come al tempo della stesura del *Tractatus*, negli ultimi anni della sua vita Wittgenstein tiene fermo il rapporto tra soddisfazione e armonia, tra etica ed estetica; la consonanza però non riguarda più la relazione tra Io e mondo ma la concordanza tra i parlanti nella prassi. Allo stesso tempo, tuttavia, l'*Übereinstimmung* mantiene quel profilo estetico proprio dell'accordo armonico che caratterizzava l'adesione del soggetto al mondo visto *sub specie aeterni*[179]. Proprio tale visione del mondo come totalità delimitata dava luogo, secondo la proposizione 6.45 del *Tractatus*, al sentimento del mistico, tonalità emotiva affine alla meraviglia per l'esistenza del mondo, oggetto della *Conferenza sull'Etica*. Tra le esperienze contraddistinte da un valore etico assoluto, Wittgenstein citava il "sentirsi assolutamente al sicuro", «lo stato d'animo in cui si è portati a dire "Sono al sicuro, nulla può recarmi danno, qualsiasi cosa accada"» (LE, trad. it. p. 13). Entrambe le esperienze citate – la meraviglia e la sicurezza assolute – sono logicamente legate a quella pseudo-proposizione che è la tautologia: se mi meraviglio del cielo «comunque esso sia» vuol dire «che mi sto meravigliando di una tautologia» (*Ivi*, p. 14); allo stesso modo, la sicurezza che rimane salda

[179] Cfr. *supra*, cap. 2.

«qualsiasi cosa accada» presuppone la formula logica in cui, simultaneamente, vengono adombrati tutti i possibili stati di cose: *piova o non piova*, io sono sicuro.

Il sentimento di assoluta sicurezza riguarda dunque una pseudo-proposizione della logica, non l'immagine di un fatto che possa essere vero o falso ma una forma che, in quanto sempre vera, sfugge al regime visivo della rappresentazione: «Un'immagine vera *a priori* non v'è» (TLP, 2.225). Più che un'immagine visiva, la tautologia intrattiene un rapporto di parentela con la frase musicale: come si è visto in precedenza, nei *Quaderni 1914-16* Wittgenstein nota: « La melodia è una specie di tautologia, è conclusa e compiuta in sé; basta a se stessa» (NB, 4.3.15).

Come la tautologia al tempo del *Tractatus*, in *Della Certezza* le proposizioni grammaticali, i "perni" intorno ai quali ruotano le altre proposizioni, sono connessi alla tonalità emotiva della sicurezza. I truismi di Moore infatti sono delle ovvietà sottratte al dubbio. In quanto indubitabili, le proposizioni che fanno da sfondo ai nostri giochi linguistici non sono soggette a verificazione e falsificazione (o almeno non nel modo degli altri enunciati): esse risultano sempre vere perché «con la *verità* del mio enunciato si controlla la mia *comprensione* di quest'enunciato» (UG, §80). Su tali asserzioni non si può sbagliare (cfr. *Ivi*, §155), a meno di mettere in dubbio la stessa comprensione della proposizione, l'appartenenza del parlante alla comunità umana o la sua sanità mentale.

Le proposizioni-perno sono dunque incontrovertibili e mostrano rilevanti affinità con quanto detto nel *Tractatus* a proposito della tautologia. In quanto innegabili, non sono propriamente proposizioni (o non lo sono al modo delle proposizioni empiriche); piuttosto, esse costituiscono lo «sfondo che mi è stato tramandato» (*Ivi*, §94) ma provare a *dire* lo sfondo rappresenta un'impresa destinata al fallimento: «Qui sono propenso a combattere contro i mulini a vento, perché non ancor posso dire quello che voglio dire davvero» (*Ivi*, §400). Come nel *Tractatus*, anche in *Della Certezza* «la logica non si può descrivere» (*Ivi*, §501), c'è un dominio sottratto al registro del *dire* e si può pertanto concludere che «vi è dell'ineffabile» (TLP, 6.522).

Ciò che è interessante ai fini del nostro discorso è che le proposizioni grammaticali hanno un evidente profilo tautologico dal momento che dicono ciò

di cui nessuno dubita: esse *mostrano* il dato storico-naturale della nostra forma di vita, il fatto che nel linguaggio gli uomini si accordano. Si noti che la tautologia non dice niente, «non ha condizioni di verità, poiché è incondizionatamente vera» (TLP, 4.461), è un caso-limite del simbolismo che *mostra* cosa voglia dire "esser vero" descrivendo «l'armatura del mondo» (*Ivi*, 6.124). In modo simile, le proposizioni grammaticali in *Della Certezza* sono vere non perché concordino con la realtà, ma perché *mostrano* cosa voglia dire "concordanza" (cfr. UG, §199). Il loro profilo tautologico ci permette di escludere che esse siano immagini (un'immagine sempre vera non è infatti un'immagine) e ancor più che esse siano immagini auto-evidenti, oggetto di un'intuizione immediata: il punto non è che «certe proposizioni ci saltano immediatamente agli occhi come vere» (*Ivi*, §204) ma che in esse riconosciamo l'*effetto* dell'accordo nella prassi. Vero e falso, infatti, sono il frutto e non la ragione dell'*Übereinstimmung*: a nulla varrebbe il tentativo di misurare le proposizioni-metro con i criteri specifici di ciò che esse devono misurare. Le proposizioni grammaticali non sono dunque immagini di stati di cose ma sono il prodotto dell'accordo realizzato, l'effetto della consonanza tra le voci: in questa dimensione musicale si scopre un'ulteriore affinità con le tautologie, concluse e compiute in se stesse come frasi musicali, non bisognose di un confronto con la realtà perché espressive, benché prive di riferimento. Allo stesso modo, le proposizioni grammaticali non dicono nulla su come sia fatto il mondo ma esprimono la sicurezza – soggettiva e universale, per usare i termini kantiani – di un'armonia raggiunta. L'espressione di certezza fa tutt'uno con la soddisfazione, propriamente estetica, dovuta a un accordo non dato in partenza ma ottenuto mediante una sintonizzazione dei parlanti.

Dall'armonia con il mondo all'armonia tra i parlanti: la dimensione etica, pur nelle sue diverse modulazioni, conserva in Wittgenstein un aspetto che chiama in causa la comprensione estetica. La prassi, fondamento infondato dei giochi linguistici, fa tutt'uno con un sentire comune, o come scrive Borutti con «un vero e proprio consentire estetico» (BORUTTI 2005, p. 98). Le proposizioni grammaticali in cui tale prassi si deposita rappresentano l'effetto dell'accordo e *mostrano* la dimensione antropologica soggiacente ai giochi linguistici, facendosi

espressione del particolare tono musicale della certezza. Ma il tono è per l'appunto un effetto sonoro dell'accordo tra le voci. Modello dell'agire è dunque la prassi musicale, un coordinarsi e accordarsi paragonabile all'*interplay* che caratterizza le improvvisazioni jazzistiche[180] la cui riuscita, pur concretizzandosi in una frase, un brano, un'opera, non lascia dimenticare il processo che ha condotto gli esecutori alla realizzazione compiuta. Il paradigma musicale utilizzato da Wittgenstein trova dunque un'estrema applicazione nei paragrafi di *Della Certezza*, in cui il filosofo viennese prova a risolvere il problema riguardante il seguire la regola mostrando come la soluzione vada cercata nella direzione dell'accordo tra i parlanti. La soluzione ha dunque un carattere pratico ma mostra il proprio profilo solamente in un'indagine estetica, se per estetica intendiamo l'interrogazione filosofica in merito al senso dell'esperienza che può essere posta soltanto "dal di dentro", dall'interno dell'esperienza stessa.

L'intera parabola wittgensteiniana si presenta retrospettivamente come un'indagine sul senso, inteso come limite interno della significazione: la tautologia, pura forma logica, presenta il punto cieco della teoria raffigurativa consegnando al registro del mostrare la possibilità di esprimere il fatto del linguaggio; il confronto tra comprensione linguistica e comprensione musicale mette in luce la parentela fra giochi differenti senza presupporre un tratto comune o un'essenza disincarnata condivisa, ma mostrando la natura costruttiva delle nostre categorizzazioni e l'insostituibilità delle nostre espressioni; l'accordo tra i parlanti evidenzia la priorità dell'applicazione sulla regola e la natura pratica, performativa e aconcettuale della nostra attività di parlanti. In tutto il pensiero di Wittgenstein opera dunque un modello estetico-musicale che mette in risalto il piano pre-teorico a cui conduce il risalimento trascendentale all'interno dell'esperienza: il rapporto tra tautologia e proposizione risale alle condizioni di verità dell'enunciato; il confronto tra frase e melodia ci riporta alle condizioni di possibilità della comprensione; l'indagine sull'accordo espone le condizioni di possibilità dell'uso, escludendo una qualunque *Stimmung* che si dia fuori dall'*Übereinstimmung*, dal con-sentire nel linguaggio. Comune ai tre passaggi è il

[180] Cfr. SPARTI 2005.

rifiuto di un qualunque punto di vista esterno rispetto al fenomeno che si vuole indagare: per questo motivo la tautologia si assesta sulla posizione liminare del *Sinnlos*, senza sconfinare nell'*Unsinn*. Allo stesso modo il confronto tra comprensione linguistica e comprensione musicale non può esser condotto dalle altezze impraticabili di una ricerca intorno all'essenza, che di fatto non si dà mai se non in un secondo momento come affinità prodotta dal confronto stesso. Così, infine, l'idea di un senso comune, inteso come sentimento dell'accordo, non si presenta come un esito convenzionalistico, un consenso sulle opinioni, ma rappresenta un'estrema adesione alla nostra forma di vita, già da sempre immersa nel linguaggio. In tutti e tre i casi non disponiamo di un punto di vista esterno, disincarnato, ma siamo invitati da Wittgenstein a risalire all'interno della nostra esperienza, del nostro linguaggio, per poi "lasciare tutto com'è" (cfr. PU, §124). Questo, infatti, è il compito impossibile della filosofia secondo Wittgenstein: non procedere ma arrestarsi; non teorizzare ma aiutarci a guarire dalle teorie; non moltiplicare le immagini esplicative ma imparare ad aderire, con soddisfazione propriamente estetica, al modo in cui la nostra vita ci si presenta.

# CONCLUSIONI
# LA MUSICA, VOLTO FENOMENICO DEL TRASCENDENTALE

Come si è visto, l'indagine sul rapporto tra musica e linguaggio nel pensiero di Wittgenstein si è presentata come un percorso in tre tappe, corrispondenti alle tre fasi che gli studiosi sono soliti riconoscere nello sviluppo della riflessione dell'autore. Tautologia, gesto e atmosfera sono state le tre figure attraverso le quali è stata messa alla prova l'affinità tra l'esperienza musicale e la pratica linguistica.

Il primo confronto si è misurato con il problema dei limiti del linguaggio, ovvero con l'irrappresentabilità dell'armatura logica che fa da sfondo alle proposizioni in cui il mondo si rispecchia nel linguaggio. Si è visto dunque come logica, etica ed estetica costituiscano tre diverse declinazioni dello stesso campo trascendentale, contrapposto all'ambito empirico di quelle che nel *Tractatus* vengono chiamate «proposizioni scientifiche». Il secondo confronto si è soffermato sul problema della comprensione linguistica e sul valore della pratica comparativa. Comprendere una frase e comprendere una melodia: i due processi *verwandt*, imparentati, hanno mostrato l'irriducibilità della comprensione, l'insostituibilità dell'espressione, l'antiessenzialismo presupposto dalle somiglianze di famiglia. Il terzo confronto, infine, ha affrontato la riflessione dell'ultimo Wittgenstein sulla grammatica del linguaggio psicologico, riportando il concetto atmosferico di *Stimmung* al suo luogo pubblico e già da sempre condiviso: l'accordo armonico che avviene nell'*Übereinstimmung* della forma di vita.

È venuto ora il momento di esplicitare in maniera definitiva i legami, i rimandi, le parentele che mettono in comunicazione i tre confronti, affrontati nelle tre parti del presente lavoro. A tal fine verranno proposte alcune tesi conclusive in cui saranno condensati i temi ed esposte le acquisizioni della ricerca. Non desterà meraviglia il carattere netto e stringato delle formulazioni: in quanto frutto di un lavoro articolato, esse serviranno come un bilancio provvisorio per il lettore; considerate invece come altrettanti spunti per ulteriori ricerche, esse sconteranno l'inevitabile approssimazione che è insieme il vizio e la virtù di ogni cominciamento filosofico. Ad esse, dunque, spetterà il compito di chiudere l'indagine fin qui condotta e di annunciare futuri sviluppi, di là da venire.

*1. L'intero percorso wittgensteiniano, ricostruito a partire dal paradigma musicale che opera nelle diverse fasi, si presenta come un'indagine grammaticale.*

Con il termine grammaticale, Wittgenstein introduce nella filosofia del linguaggio contemporanea il problema delle regole: è ben noto il dilemma relativo all'applicazione della norma e all'esecuzione dell'ordine, passibile di molteplici sviluppi[181]. Attraverso l'insieme delle regole che costituiscono e delimitano la validità di un'espressione linguistica, emergono le coordinate a partire dalle quali possiamo orientarci nella pratica linguistica. In questo senso, non bisogna lasciarsi andare alle seduzioni e alle suggestioni del linguaggio ma piuttosto è necessario chiedersi cosa può fare effettivamente una parola: l'insieme delle sue possibilità rappresenta la sua grammatica. Per questo motivo un errore filosofico si può ridurre di frequente a un errore grammaticale: fuorviati da analogie superficiali, siamo portati ad applicare le parole oltre il loro effettivo campo d'azione.

Ciò che viene portato all'attenzione dal termine "grammatica" è dunque l'insieme di regole, peraltro non direttamente osservabili se non nelle concrete applicazioni. Come si è visto, la riflessione di Wittgenstein si presenta costantemente come un risalimento, attraverso i singoli fenomeni, verso le

[181] Cfr. PU, §§ 201 e ss.; per una discussione sul seguire la regola, cfr. KRIPKE 1982; LAUGIER 2009; TRIPODI 2009.

condizioni di possibilità dei fenomeni stessi[182] – come un'indagine grammaticale svolta a partire dai casi individuali. In questa ricerca, la musica svolge un ruolo particolare: essa è infatti evocata ogniqualvolta venga tematizzata la dimensione grammaticale, la condizione trascendentale, il sistema di coordinate a loro volta non localizzabili. Così è nel confronto tra tema musicale e tautologia, forma espressiva priva di riferimento agli stati di cose, la cui comprensione richiede esclusivamente un'osservazione del simbolismo; così è nel confronto con la comprensione linguistica, attraverso cui emerge la grammatica stessa del termine "comprensione" (come pratica comparativa, come insostituibilità dell'espressione); così è, infine, nell'analisi della certezza, tonalità specifica del discorso, confondibile con un certo tipo di sapere solamente a causa di un errore grammaticale.

*2. La musica rappresenta il paradigma in cui empirico e trascendentale si danno a vedere come distinti e inscindibili, alternativi e mutualmente dipendenti.*

La grammatica, l'insieme delle regole e dei presupposti, si rivela e al contempo si nasconde nei casi singoli; il trascendentale emerge nel modo in cui trattiamo l'empirico ma per lo stesso motivo sfugge alla presa quando viene cercato per se stesso. È possibile, tuttavia, che vi sia un apparire fenomenico del trascendentale, un esempio paradigmatico della regola: di frequente, Wittgenstein attribuisce tale profilo bifronte alla musica.

La musica figura dunque come paradigma del rapporto tra empirico e trascendentale che ha luogo nel linguaggio: in ciò sta il suo potere di portare in primo piano la grammatica. In quanto paradigma, la musica letteralmente "sta accanto"[183] al linguaggio, mostrandone aspetti salienti e allo stesso tempo portando allo scoperto ciò che resta quando ne viene disattivato il potere di significazione. Spiegare il linguaggio per mezzo di un paradigma musicale vuol dire sospenderne la funzione comunicativa a vantaggio della dimensione

[182] Cfr. PU, §90.
[183] Cfr. AGAMBEN 1995; 2008.

autoriflessiva di un'espressività non più subordinata alla trasmissibilità di presunti contenuti mentali.

*3. La musica, lungi dall'esser considerata come un linguaggio* sui generis, *viene coinvolta nella spiegazione dell'espressività linguistica.*

Il che significa vedere la tesi 2 da un altro punto d'osservazione: in quanto paradigma, la musica non è spiegata ma spiega il linguaggio, o quanto meno è mobilitata in un gioco di rimandi reciproci in cui viene però esclusa ogni soluzione che riduca l'espressività linguistica e musicale alle intenzioni dei parlanti. La filosofia della musica, soprattutto nella sua declinazione analitica, si interroga sul significato della musica presupponendo un modello linguistico fortemente referenzialista e mentalista, in cui – nel caso, ad esempio, dei contenuti sentimentali – l'emozione x viene trasmessa dal brano y, eseguito dall'interprete z, a vantaggio dell'ascoltatore w. La strategia di Wittgenstein è completamente opposta: ogni volta che ci chiediamo come il nostro linguaggio sia in grado di fare ciò che fa – ogni volta che ci si interroga sulle sue possibilità, sulla sua grammatica – il ricorso all'espressività e alla comprensione musicale riporta l'attenzione sulla concretezza sensibile delle nostre pratiche linguistiche.

*4. La musica mostra che l'espressione è inscindibile dalla forma.*

Fortemente incline a negare l'utilità dei processi mentali individuali per spiegare il funzionamento del linguaggio, Wittgenstein trova nel paradigma musicale un fondamentale esempio di indiscernibilità tra forma e contenuto. Nel dettato musicale, infatti, non è possibile separare il pensiero musicale dalla sua materializzazione: il timbro, la tonalità, la dinamica sono elementi costitutivi del suono e non specificazioni contingenti e avventizie. La musica non può mai essere pensata in astratto: il suo contenuto non differisce dalle forme sonore in movimento, secondo la celebre definizione hanslickiana[184]. Allo stesso modo, nel linguaggio non si può separare il messaggio dal modo specifico in cui esso viene

[184] Per un confronto tra Hanslick e Wittgenstein, cfr. BRUSADIN 2013.

formulato. La massima wittgensteiniana potrebbe essere: non si danno processi interni senza criteri esterni per riconoscerli[185]. Il ricorso al paradigma musicale consente una specificazione: nel caso del linguaggio, il criterio esterno che consente di parlare di qualcosa come il senso di un enunciato è la materialità del segno, già indicato nel *Tractatus* come aspetto necessario del simbolo[186]. Il paragone tra musica e linguaggio chiarisce ciò che per l'espressione verbale potrebbe esser messo in dubbio: l'inscindibilità di ciò che viene espresso dal modo in cui esso si esprime, l'impossibilità di separare il *che* del linguaggio dai diversi *come*. La commessura tra *che* e *come* diviene visibile nella tautologia; l'impossibilità di dire la forma logica, ovvero di misurare il metro con cui si misura, riemerge nel confronto tra comprensione linguistica e comprensione musicale, in cui non è possibile arrivare a un interpretante ultimo. Allo stesso modo, l'accordo tra i parlanti – ciò in base a cui distinguiamo vero e falso – non è ulteriormente sottoposto al gioco del vero e del falso: nel tono della certezza, nell'accordo proprio di una forma di vita, si riconosce il punto d'arresto della ricerca intorno al senso.

### 5. *Il fondamento infondato dell'indagine intorno al senso si offre ad un'indagine estetica.*

La musica denuncia il carattere non ulteriormente linguistico della risposta alla domanda sul senso. Questa soluzione non è di ordine concettuale ma estetico, vale a dire: quando ci si interroga sul funzionamento del linguaggio, sulla corretta applicazione di una regola (è in fondo questo l'ambito dischiuso dalla grammatica), si finisce presto o tardi per non avere più argomentazioni da offrire. Il punto d'arresto è dunque una descrizione del nostro modo di agire, cui può corrispondere o meno una soddisfazione di carattere estetico. Il problema della neutralità del senso che si annida nei molteplici usi linguistici mette capo a questa paradossale soluzione: non si dice qualcosa perché ciò è di per sé vero, ma è vero ciò che si dice – ciò che nella nostra forma di vita occupa la posizione liminare di

[185] Cfr. CAVELL 1979.
[186] Cfr. TLP, 3.32.

verità grammaticale, di perno indubitabile. L'indagine sul senso linguistico ha dunque un esito antropologico che, a causa della sua riflessività, si offre esclusivamente a un'interrogazione estetica – se con questo aggettivo indichiamo, come suggerisce Garroni[187], l'indirizzo di una ricerca che risale all'interno dell'esperienza verso le condizioni di possibilità dell'esperienza stessa.

*6. Logica, etica ed estetica trovano nella musicalità del linguaggio una piena espressione della loro portata antropologica.*

Ancora una parola sulla soluzione estetica. Irriducibile a una filosofia dell'arte, l'estetica in Wittgenstein rappresenta una delle tre declinazioni del trascendentale, insieme alla logica e all'etica[188]; quest'ultima è così strettamente legata all'indagine sulle condizioni dell'esperienza da risultare quasi indistinguibile da essa. Nell'affermazione "è così che faccio", espressione che manifesta il fondamento infondato del nostro agire linguistico, bisogna riconoscere allo stesso tempo la difesa di un primato della *praxis* e la forma di autoriferimento che accomuna tautologia e tema musicale. La soluzione wittgensteiniana è dunque estetica non già perché coinvolge la musica (o qualunque altra forma di espressione artistica) ma poiché si rivolge alle condizioni trascendentali dell'esperienza. La musica è semplicemente l'esempio più evidente di una forma non ulteriormente interpretabile: in essa i limiti del linguaggio (intesi anche come limiti dell'argomentazione) manifestano la loro invalicabilità. Ciò che nel *Tractatus* è la triplice articolazione del trascendentale, nell'ultimo Wittgenstein diventa il limite interno della nostra antropologia: aspirare a un sapere indubitabile è un errore grammaticale frutto della confusione tra "sapere" ed "esser certi"; tale certezza è un dato che caratterizza la nostra forma di vita e a cui si dà voce nella particolare tonalità del discorso con cui dichiariamo certo un assunto grammaticale. Non è scorretto assegnare alle proposizioni perno di *Della Certezza* la posizione liminare riconosciuta nel *Tractatus* alle tautologie; a entrambe spetta quell'indubitabilità che, messa in discussione, conduce da una

[187] Cfr. GARRONI 1986.
[188] Cfr. TLP, 6.421.

parte all'insensatezza e alla non appartenenza alla comunità, dall'altra alla meraviglia per l'esistenza del mondo.

*7. Filosofia dell'atto, la tarda riflessione wittgensteiniana si presenta come una paradossale inversione di condizione e condizionato.*

In quanto indagine grammaticale, risalimento dai fenomeni alla possibilità dei fenomeni, la filosofia wittgensteiniana intraprende il proprio percorso a partire dall'attualità. Così come non c'è un significato universale dietro o al di sopra dei casi particolari, allo stesso modo non c'è una regola indipendente dalle proprie applicazioni; piuttosto, sono queste ultime a determinare la norma. Non è nel campo delle essenze che va cercato l'oggetto della ricerca filosofica; questa si presenta piuttosto come un'osservazione delle forme attualmente esistenti. Non si fa perché si sa fare; al contrario, se si sa, si sa fare. Ancora, non bisogna pensare che Dio vuole il bene perché è bene, ma «bene è ciò che Dio ordina» (WITTGENSTEIN 1987, trad. it. p. 22). Di nuovo, vero non è ciò che diciamo *vero* ma ciò che *diciamo* vero.

Il vizio tipico del razionalismo è quello di spiegarsi un fenomeno proiettandone la ragione – una sorta di impallidito duplicato virtuale – in un passato più o meno prossimo; la tendenza a confondere *post hoc* e *propter hoc* fa il resto, imputando all'essenza la causa dell'esistenza, attribuendo al contenuto mentale il senso dell'enunciato, affibbiando alla potenzialità la ragione ultima dell'attualità. L'opzione fondamentale di Wittgenstein è sempre a favore di ciò che il senso comune immagina come una conseguenza: non c'è una ragionevolezza ultima che rende conto delle nostre azioni; piuttosto, «il gioco linguistico […] sta lì, come la nostra vita» (UG, §559).

# BIBLIOGRAFIA


**OPERE DI LUDWIG WITTGENSTEIN**

- 1913, *Notes on Logic*, in «The Cambridge Review. A Journal of University Life and Thought», 34, p. 351 (trad. it. *La scienza della logica*, in appendice al *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1995).
- 1922, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Kegan, Trench, Trubner, London (trad. it. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino 1995).
- 1929, *Some Remaks on Logical Form*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», Supplementary Volume 9, p. 162-71 (trad. it. *Alcune osservazioni sulla forma logica*, in appendice al *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1995).
- 1953, *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Ricerche filosofiche* Einaudi, Torino 1967).
- 1956, *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica*, Einaudi, Torino 1979).
- 1958, *The Blue and Brown Books*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Libro blu e Libro marrone*, Einaudi, Torino 1983).
- 1961, *Notebooks 1914-1916*, a cura di G.H. von Wright e G.E.M. Anscombe, Blackwell, Oxford (trad. It. *Quaderni 1914-1916* in *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1995).
- 1964, *Philosophische Bemerkungen* , Blackwell, Oxford (trad. it. *Osservazioni filosofiche*, Einaudi, Torino 1999).

- 1965, *Wittgenstein's lecture on ethics*, "Philosophical Review" ,74 (trad. it. *La conferenza di Wittgenstein sull'etica* in *Lezioni e conversazioni su etica, estetica, psicologia e credenza religiosa*, Adelphi, Milano 1992).
- 1966, *Lectures and conversations on aestethics, psycology and religious belief*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Lezioni e conversazioni su etica, estetica, psicologia e credenza religiosa*, Adelphi, Milano 1992).
- 1967, *Bemerkungen über Frazers «The Golden Bough»*, Synthese, XVII: 233-245 (trad. it. *Note sul «Ramo d'oro» di Frazer*, Adelphi, Milano 1975).
- 1969a, *Briefe an Ludwig von Ficker*, Otto Müller, Salzburg (trad. it. *Lettere a Ludwig von Ficker*, Armando, Roma 1974).
- 1969b, *Philosophische Grammatik*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Grammatica filosofica*, La Nuova Italia, Firenze 1990).
- 1969c, *Über Gewissheit*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Della certezza*, Einaudi, Torino 1978).
- 1973, *Letters to C. K. Ogden with comments on the English translation of the Tractatus Logico-Philosophicus*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Lettere a C. K. Ogden sulla traduzione del Tractatus Logico-Philosophicus*, Mimesis, Milano-Udine 2009).
- 1976, *Wittgenstein's Lectures on the Foundations of Mathematics*, Cornell University Press, Ithaca (trad. it. *Lezioni sui fondamenti della matematica*, Bollati Boringhieri, Torino 1982).
- 1977a, *Vermischte Bemerkungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980).
- 1977b, *Remarks on Colours*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Osservazioni sui colori*, Einaudi, Torino 1981).
- 1977c, *Denkbewegungen. Tagebücher 1930-1932/1936/1937*, Haymon-Verlag, Inssbruck (trad. it. *Movimenti del pensiero. Diari 1930-1932 e 1936-1937*, Quodlibet, Macerata 1999).
- 1979, *Wittgenstein's Lectures Cambridge 1932-35*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Lezioni 1933-1935*, Adelphi, Milano 1995).

- 1980a, *Remarks on the Philosophy of Psychology*, Blacwell, Oxford (trad. It. *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990).
- 1980b, *Wittgenstein's Lectures Cambridge 1930-32*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Lezioni 1930-1932*, Adelphi, Milano 1995).
- 1982a, *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*, I, Blackwell, Oxford, (trad. it., *Ultimi scritti. La filosofia della psicologia*, Laterza, Roma-Bari 1998).
- 1982b, *Zettel*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Zettel*, Einaudi, Torino 1986).
- 1984, *Recollections of Wittgenstein*, Oxford University Press, Oxford (trad. it. *Conversazioni e ricordi*, Neri Pozza, Vicenza 2005).
- 1992, *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*, II, Basil Blackwell, Oxford, (trad. it., *Ultimi scritti. La filosofia della psicologia*, Laterza, Roma-Bari 1998).
- 1993a, *Ursache und Wirkung: Intuitives Erfassen, Lectures on Freedom of the Wil. Notes by Jorick Smythies*, in *Philosophical Occasions 1921-1951*, Hackett, Indianapolis and Cambridge (trad. it. *Causa ed effetto* e *Lezioni sulla Libertà del volere*, Einaudi, Torino 2006).
- 1993b, *Notes for Lectures on "Private Experience" and "Sense Data", The Language of Sense Data and Private Experience*, in *Philosophical Occasions 1921-1951*, Hackett, Indianapolis and Cambridge (trad. it. *Esperienza privata e dati di senso*, Einaudi, Torino 2007).
- 1996, *Wittgenstein – Familienbriefe*, Verlag Hölder-Pichler-Tempsky, Wien (trad. it. *Vostro fratello Ludwig. Lettere alla famiglia 1908-1951*, Archinto, Milano 1998).
- 2000a, *The Big Typescript*, Springer-Verlag, Wien (trad. it. *The Big Typescript*, Einaudi, Torino 2002).
- 2000b, *Naschlass. The Bergen Electronic Edition*, Oxford University Press, Oxford (CD-Rom).

**LETTERATURA SECONDARIA**

ANDRONICO, M., MARCONI, D., PENCO, C. (a cura di)

- 1996, *Capire Wittgenstein*, Marietti, Genova.

ANSCOMBE, G. E. M.

- 1959, *An Introduction to Wittgenstein's* Tractatus, Harper and Row, New York.

APPELQVIST, H.

- 2005, *Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication,* in "Philosophy", 80, pp. 513-29.
- 2008, *Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication*, «Acta Philosophica Fennica», Vol. 85, Nos. 1-3, Societas Philosophica Fennica, Helsinki.
- 2012, *Wittgenstein on Music and Rules*.

ARBO, A.

- 2013, *Entendre comme : Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Hermann, Paris.

ARBO, A., LE DU, M. , PLAUD, S . (a cura di)

- 2012, *Wittgenstein and Aesthetics*, Ontos Verlag, Frankfurt, Paris, Lancaster, New Brunswick.

BADIOU, A.

- 2009, *L'antiphilosophie de Wittgenstein*, Nous, Besançon.

BASTIANELLI, M.

- 2008, *Oltre i limiti del linguaggio. Il kantismo del Tractatus di Wittgenstein*, Mimesis, Milano-Udine.

BAZZOCCHI, L.

- 2010, *L'albero del Tractatus*, Mimesis, Milano-Udine.

BONCOMPAGNI, A.

- 2011, *Wittgenstein. Lo sguardo e il limite*, Mimesis, Milano-Udine.

BORUTTI, S.

- 2005, *Dubbio, scetticismo e senso comune in Wittgenstein*, «Nuova civiltà delle macchine», vol. XXIII, pp. 91-107 .

BOUVERESSE, J.

- 1973, *Wittgenstein: la rime et la raison. Science, Éthique et Esthétique*, Les Edition de Minuit, Paris (trad. it. *Wittgenstein. Scienza Etica Estetica*, Laterza, Roma-Bari 1982).
- 1991, *Philosophie, mythologie et pseudo-science: Wittgenstein lecteur de Freud*, Edition de l'eclat, Combas (trad. it. *Filosofia, mitologia e pseudoscienza. Wittgenstein lettore di Freud*, Einaudi, Torino 1997).
- 2002, *Dire et ne rien dire. L'illogisme, l'impossibilité et le non-sens*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes.

BRONZO, S.

- 2010, *La lettura risoluta e i suoi critici: breve guida alla letteratura,* in J. Conant e C. Diamond, *Rileggere Wittgenstein*, Carocci, Roma.

BRUSADIN, A.

- 2013, *Wittgenstein, Hanslick e il formalismo musicale*, in *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma.

CACCIARI, M.

- 1974, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano.
- 1980, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Adelphi, Milano.

CAPPELLETTO, C.

- 2004, *Il rito delle pulci. Wittgenstein morfologo*, Il Castoro, Milano.
- 2012, *Aesthetics as Methodology in Ludwig Wittgenstein's Thought:The Operational Character of Family Resemblances*, in A. Arbo, M. Le Du, S. Plaud (éd.) *Wittgenstein and Aesthetics*, Ontos Verlag, Frankfurt, Paris, Lancaster, New Brunswick.

CAVELL, S.

- 1976, *Must we mean what we say? A Book of Essays*, Cambridge University Press, Cambridge.
- 1979, *The Claim of Reason*, Oxford University Press (trad. It. *La riscoperta dell'ordinario*, Carocci, Roma 2001).

CHAUVIRÉ, C.

- 1992, *La phrase musicale et sa "grammaire" chez Wittgenstein* in Dufourt, H., Fauquet, J. M. e Hurard, F., *L'esprit de la musique. Essais d'esthétique et de philosophie*, Klincksieck, Paris.
- 1999, *L'art et le mythe de l'ineffable chez Wittgenstein*, «*Philosophique*», 2 , pp. 75-80.
- 2003, *Voire le visible: la seconde philosophie de Wittgenstein*, Presses Universitaire de France, Paris.
- 2004, *Le moment Anthropologique de Wittgenstein*, Kimé, Paris.
- 2010, *Wittgenstein en héritage*. *Philosophie de l'esprit, épistémologie, pragmatisme*, Kimé, Paris.

CIMATTI, F.

- 2007, *Il volto e la parola. Psicologia dell'apparenza*, Quodlibet, Macerata.
- 2012, *Quanto fa 25 x 20?Per una logica del cambiamento psichico*, «Atque Nuova Serie», 10.

COLIVA, A.

- 2003, *Moore e Wittgenstein : scetticismo, certezza e senso comune*, Il poligrafo, Padova.

COMETTI, J.P.

- 2001, *Philosopher avec Wittgenstein*, Farrago, Tours.

CONANT, J.

- 1992, *Kierkegaard, Wittgenstein and Nonsense*, in Ted Cohen, Paul Guyer and Hilary Putnam (ed.), *Pursuits of Reason*, Texas Tech University Press, Lubbock, pp. 195-224.
- 2000, *Elucidations and Nonsense in Frege and Early Wittgenstein*, in A. Crary e R. Read (a cura di) *The New Wittgenstein*, Routledge, London-New York.

CONANT, J., DIAMOND, C.

- 2010, *Rileggere Wittgenstein*, Carocci, Roma.

DE CAROLIS, M.

- 1999, *Una lettura del* Tractatus *di Wittgenstein*, Cronopio, Napoli.

- 2002, *Filosofia come modificazione della sensibilità*, in M. De Carolis e A. Martone (a cura di) *Sensibilità e linguaggio. Un seminario su Wittgenstein*, Quodlibet, Macerata.

DE MONTICELLI, R.

- 1982, *Dottrine dell'intelligenza - Saggio su Frege e Wittgenstein*, De Donato, Bari.

DIAMOND, C.

- 1991, *The realistic spirit. Wittgenstein, philosophy and the mind*, MIT Press, London.
- 2000, *Ethics, imagination and the method of Wittgenstein's Tractatus*, in A. Crary e R. Read (a cura di) *The New Wittgenstein*, Routledge, London-New York.

DISTASO, L.

- 1999, *Estetica e differenza in Wittgenstein. Studi per un'estetica wittgensteiniana*, Carocci, Roma.
- 2002, *Lo sguardo dell'essere. Con Heidegger e Wittgenstein sulle tracce del guardare-attraverso*, Carocci, Roma.

ENGEL, M. S.

- 1969, *Schopenhauer's Impact on Wittgenstein*, "Journal of the History of Philosophy", VII, pp. 285-302.

ENGELMANN, P.

- 1967, *Letters from Ludwig Wittgenstein. With a Memoir*, Basil Blackwell, Oxford (tr. it. *Lettere di Ludwig Wittgenstein*, La Nuova Italia, Firenze 1970).

FRASCOLLA, P.

- 2006, *Il Tractatus logico-philosophicus di Wittgenstein. Introduzione alla lettura*, Carocci, Roma.

FRIEDLANDER, E.

- 2011, *Wittgenstein et Goethe: La vie des couleurs*, in C. CHAUVIRÉ (dir.), *Wittgenstein et les questions du sens*, « L'Art du Comprendre », 2011, n° 20.

GALLERANI CUTER, J. V.

- 2012, *Tractarian aesthetics*, in A. Arbo, M. Le Du, S. Plaud (éd.) *Wittgenstein and Aesthetics*, Ontos Verlag, Frankfurt, Paris, Lancaster, New Brunswick.

GARGANI, A.

- 2003a, *Wittgenstein. Dalla verità al senso della verità*, Plus, Pisa.
- 2003b, *Il dicibile e l'indicibile. Wittgenstein e Frege* in M. Ruggerini e G. L. Paltrinieri (a cura di) *La comunicazione. Ciò che si dice e ciò che non si lascia dire*, Donzelli, Roma 2003.
- 2008, *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Cortina, Milano.

GEACH, P.

- 1976, *Saying and showing in Frege and Wittgenstein*, «Acta Philosophica Fennica», XXVIII, pp. 54-70.

GROVES, J., HEATON, J.,

- 1995, *Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano.

GOYET, B.

- 2011, *Wittgenstein et le motif esthétique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

HACKER, P. M. S.

- 2000, *Was he Trying to Whistle it?* in Crary, A. e Read, R. (a cura di) *The New Wittgenstein*, Routledge, London.
- 2001, *When the Whistling had to stop*, in Hacker, P. M. S., *Wittgenstein: connections and controversies*, Clarendon Press, Oxford.

HADOT, P.

- 2004, *Wittgenstein et les limites du langage*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris (trad. it. *Wittgenstein e i limiti del linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2007).

HAGBER, G.

- 2008, *Wittgenstein's Aesthetics*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/wittgenstein-aesthetics/>.

HINTIKKA, M.B. e HINTIKKA, J.

- 1986, *Investigating Wittgenstein*, Blackwell, Oxford-New York (trad. it. *Indagine su Wittgenstein*, Il Mulino, Bologna 1990).

HUTTO, D. D.

- 1996, *Was the Later Wittgenstein a Tracendental Idealist?* in P. Coates e D. D. Hutto (a cura di), *Current Issues in Idealism*, Thoemmes Press, Bristol.
- 2004, *More Making Sense of* Nonsense: from Logical Form to Forms of Life, in B. Stocker (a cura di), *Post-Analytic Tractatus*, Adelshot/Brookfield, Ashgate.

KRIPKE, S. A.

- 1982, *Wittgenstein on Rules and Private Language*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Wittgenstein su regole e linguaggio privato*, Bollati Boringhieri, Torino 1984).

JANIK, A., TOULMIN, S.

- 1973, *Wittgenstein's Vienna*,Simon and Schuster, New York ( trad. it. *La Grande Vienna*, Garzanti, Milano 1984).

JOHNSTON, P.

- 1993, *Wittgenstein. Rethinking the Inner*, Routledge, London (trad. it. *Il mondo interno. Introduzione alla filosofia della psicologia di Wittgenstein*, La Nuova Italia, Firenze 1998).

LANGE, E.M.

- 1989, *Wittgenstein und Schopenhauer*, Cuxhaven, Junghans.

LAUGIER, S.

- 2009, *Wittgenstein. Les Sens de l'Usage*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris.
- 2010, *Wittgenstein. Le Mythe de l'Inexpressivité*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris.

MANCIA, M. (a cura di)

- 2005, *Wittgenstein e Freud*, Bollati Boringhieri, Torino.

MARION. M.

- 2004, *Ludwig Wittgenstein. Introduction au* Tractatus logico-philosophicus, Presses Universitaires de France, Paris.

MARCONI, D. (a cura di)

- 1997, *Guida a Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari.

MAZZEO, M.

- 1998, *Wittgenstein e Schopenhauer: rappresentazione e volontà nel Tractatus*, «Il Cannocchiale», 3, pp. 167-188, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- 2001, *Wittgenstein, Schopenhauer e il bisogno di metafisica*, in «Il Cannocchiale», 3, pp. 251-263, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

McGINN, M.

- 2001, *Saying and Showing and the Continuity of Wittgenstein's Thought*, «The Harvard Review of philosophy», IX.

McGUINNESS, B.

- 1988, *Wittgenstein: A life. Young Ludwig 1889-1921*, Duckworth, London, 1988 (trad. it. *Wittgenstein. Il giovane Ludwig (1889- 1921)*, Il Saggiatore, Milano 1990).
- 1996, *Il cosiddetto realismo del Tractatus di Wittgenstein*,in M. Andronico, D. Marconi e C. Penco (a cura di), *Capire Wittgenstein*, Genova, Marietti.
- 2008, *Wittgenstein in Cambridge. Letters and Documents 1911-1951*, Blackwell, Oxford.

MONK. R.

- 1990, *Wittgenstein. The Duty of Genius*, Jonathan Cape, London (trad. it. *Ludwig Wittgenstein: il dovere del genio*, Bompiani, Milano 1991).

MOUNCE, H. O.

- 1981, *Wittgenstein's Tractatus: An Introduction*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Intorduzione al «Tractaus» di Wittgenstein*, Marietti, Milano 2000).

MOYAL SHARROCK, D. (ed.)

- 2004, *The third Wittgenstein: the post-investigations works*, Ashgate, Aldershot-Burlington.

NEDO, M. (a cura di)

- 2012, *Ludwig Wittgenstein. Ein biographisches Album*, Verlag C. H. Beck oHG, München (trad. it. *Wittgenstein. Una biografia per immagini*, Carocci, Roma 2013).

NIRO, P.

- 2002, *Ludwig Wittgenstein e i «bernoccoli» dell'avanguardia musicale,*«Il Cannocchiale», 3, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- 2008, *Ludwig Wittgenstein e la musica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

PEARS, D.

- 1996, *La teoria dell'immagine di Wittgenstein e le teorie del giudizio di Russell*, in M. Andronico, D. Marconi e C. Penco (a cura di), *Capire Wittgenstein*, Marietti, Genova.

PERISSINOTTO, L.

- 2000, *Forme di vita, accordi e regole in Wittgenstein*, in D. Sparti (a cura di) *Wittgenstein politico*, Feltrinelli, Milano.
- 2008, *Wittgenstein. Una guida*, Feltrinelli, Milano.

PERRIN, D.

- 2011, *L'intelligibilité synoptique Ressemblance, aspect, morphologie*, in C. CHAUVIRÉ (dir.), *Wittgenstein et les questions du sens*, « L'Art du Comprendre », 2011, n° 20**.**

PIANA, G.

- 1973, *Interpretazione del Tractatus di Wittgenstein*, Il Saggiatore, Milano.

PISANI, D.

- 2011, *L'architettura è un gesto. Ludwig Wittgenstein architetto*, Quodlibet, Macerata.

RHEES, R. (ed.)

- 1981, *Ludwig Wittgenstein: Personal Recollections*, Blackwell, Oxford.

ROSSO, M.

- 1996, *Wittgenstein edito e inedito*, in M. Andronico, D. Marconi, C. Penco, *Capire Wittgenstein*, Genova, Marietti.

SCHMEZER, G.

- 2011, *Du mysticisme du* Tractatus *à l'impossibilité du silence* in C. Chauviré (a cura di) «L'art du comprendre. Wittgenstein et les questions du sens», n. 20, 2011.

SCRUTON, R.

- 2004, *Wittgenstein and the Understanding of Music*, «British Journal of Aesthetics», 44, 1.
- 2009, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, Continuum, London-New York.
- 2011, *A bit of help by Wittgenstein*, «British Journal of Aesthetics», 51, 3.

SINI, C.

- 1994, *Scrivere il silenzio. Wittgenstein e il problema del linguaggio*, Egea, Milano.
- 2005, *L'etica dell'immagine in Wittgenstein e Freud*, in M. Mancia (a cura di), *Wittgenstein e Freud*, Bollati Boringhieri, Torino.

SLUGA, H.

- 2011, *Wittgenstein*, Wiley-Blackwell, Oxford (trad. It. *Wittgenstein*, Einaudi, Torino 2012).

SLUGA, H., STERN, D.G. (ed.)

- 1996, *The Cambidge Companion to Wittgenstein*, Cambridge University Press.

SOULEZ, A.

- 2011, *Wittgenstein et Schönberg, penseurs de la forme* in C. Chauviré (a cura di) «L'art du comprendre. Wittgenstein et les questions du sens», n. 20.
- 2012a, *Au fil du motif. Autour de Wittgenstein et la musique*, Delatour France, Paris.

- 2012b, *His (Freud) Explanation Does What Aesthetics Does:it Puts Two Factors Together*, in A. Arbo, M. Le Du, S. Plaud (éd.) *Wittgenstein and Aesthetics*, Ontos Verlag, Frankfurt, Paris, Lancaster, New Brunswick.

SPARTI, D. (a cura di)

- 2000, *Wittgenstein politico*, Feltrinelli, Milano.
- 2005, *Making up the rules as we go along: sul nesso tradizione/innovazione in Wittgenstein e nel jazz*, «Nuova civiltà delle macchine», vol. XXIII, pp. 108-21.

STENIUS, E.

- 1996, *L'enunciato come funzione dei suoi costituenti in Frege e nel* Tractatus, in M. Andronico, D. Marconi e C. Penco (a cura di), *Capire Wittgenstein*, Genova, Marietti.

SZABADOS, B.

- 2004a, *Wittgenstein the Musical: Notes toward an Appreciation*, «Canadian Aesthetics Journal», vol. 10.
- 2004b, *What is the role of Art and Aesthetics in Wittgenstein's Philosophy?*, «Canadian Aesthetics Journal», vol. 10.
- 2006, *Wittgenstein and Musical Formalism*, in "Philosophy", 81, pp. 649-58.

RICKETTS, T.

- 1996, *Pictures, logic and the limits of sense in Wittgenstein's* Tractatus, in H. Sluga, D.G. Stern (ed.) *The Cambidge Companion to Wittgenstein*, Cambridge University Press.

TRINCHERO, M.

- 1986, *Wittgenstein, o della banalità ossessiva*, in L. Wittgenstein, *Zettel*, Einaudi, Torino.

TRIPODI, P.

- 2009, *Dimenticare Wittgenstein. Una vicenda della filosofia analitica*, Il Mulino, Bologna.

VALENT, I.

- 1989, *Invito al pensiero di Ludwig Wittgenstein*, Ugo Mursia Editore, Milano.

WAISMANN, F.

- 1967, *Wittgenstein und der Wiener Kreis*, Basil Blackwell, Oxford (trad.it. *Wittgenstein ed il circolo di Vienna*, La Nuova Italia, Firenze 1975).

WORTH, S.

- 1997, *Wittgenstein's Musical Understanding*, «British Journal of Aesthetics», 37, 2.

ZANGWILL, N.

- 2012, *Listening to Music Together*, «British Journal of Aesthetics», 52, 4.

**ALTRE OPERE**

AGAMBEN, G.

- 1995, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino.

AUSTIN, J.

- 1962, *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford (trad. it. *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987);

BERIO, L.

- 1981, *Intervista sulla musica*, Laterza, Bari.

BERTINETTO, A.

- 2007, *Peter Kivy e il dibattito sul "formalismo arricchito"*, in P. Kivy, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Einaudi, Torino
- 2012, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Bruno Mondadori, Milano-Torino.

BÖHME, G.

- 2001, *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Wilhelm Fink Verlag, München (trad. it. *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010).

DEMARTIS, L.

- 2004, *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, Aestetica Preprint (70), Palermo.

DONATONI, F.

- 1970, *Questo*, Adelphi, Milano.

FUBINI, E.

- 1971, *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino
- 1973, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino.

GARDA, M.

- 2007, *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*, Carocci, Roma.

GARRONI, E.

- 1986, *Senso e paradosso. L'estetica,filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari.
- 1998, *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla* Critica del Giudizio *di Kant*, Unicopli, Milano.
- 2005, *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Roma-Bari.
- 2010, *Creatività*, Quodlibet, Macerata.

GRIFFERO, T.

- 2010, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari.
- 2013, *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*

HANSLICK, E.

- 1854, *Vom Musikalisch-Schönen*, R. Weigel, Leipzig (trad. it. *Il Bello musicale*, Aesthetica, Palermo 2001).

HEIDEGGER, M.

- 1927, *Sein und Zeit*, in *Jahrbuch fur Philosophie und phenomenologische Forschung*, VIII, pp.1-438, Halle, Niemeyer (trad. it. *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005).

KANT, E.

- 1790, *Kritik der Urtheilskraft*, Lagarde und Friederich, Berlin-Libau (trad. it. *Critica del Giudizio*, Laterza, Bari 1974).

KIVY, P.

- 1999, *Feeling the musical emotions*, «The British Journal of Aesthetics», 39, 1, pp. 1-13 (trad. It. *Sentire le emozioni musicali*, in D. Lentini, , *La musica e le emozioni. Percorsi nell'estetica analitica*, Mimesis, Milano-Udine, 2013).
- 2002, *Introduction to a philosophy of music*, Oxford University Press, Oxford (trad. it. *Filosofia della musica. Un' introduzione*, Einaudi, Torino 2007).
- 2012, *Sounding off. Eleven Essays in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford.

JANKELEVITCH, V.

- 1961, *La musique et l'ineffable,* Armand Colin, Paris (trad. it. *La musica e l'ineffabile,* Tempi Moderni, Napoli 1985).

LANGER, S. K.

- 1942, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, London (trad. it. *Filosofia in una nuova chiave: linguaggio, mito, rito e arte*, Armando, Roma 1965).
- 1953, *Feeling and Form: A Theory on Art Developed from Philosophy in a New Key*, Routledge and Kegan Paul, London (trad. it. *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano 1965).

LENTINI, D.

- 2011, *La musica suona come le emozioni sentono : Isomorfismo ed espressione musicale nel dibattito analitico*, Aestetica Preprint (26), Palermo.
- 2013, *La musica e le emozioni. Percorsi nell'estetica analitica*, Mimesis, Milano-Udine.

LEVINSON, J.

- 1996, *The Pleasure of Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca (trad. it. *L'espressività musicale*, in D Lentini, *La musica e le emozioni. Percorsi nell'estetica analitica*, Mimesis, Milano-Udine 2013).

LYOTARD, J.F.

- 1987, *Sensus communis*, «Cahier du Collège International de Philosophie», 3 (trad. it. *Sensus communis*, in J. F. Lyotard, *Anima Minima. Sul bello e il sublime*, Pratiche, Parma 1995).

MARTINELLI, R.

- 2012, *I filosofi e la musica*, il Mulino, Bologna.

PAREYSON, L.

- 1950, *L'estetica dell'idealismo tedesco*, vol. I, *Kant*, *Schiller*, *Fichte*, Edizioni di filosofia, Torino.

PIANA, G.

- 1986, *Intorno alla filosofia della musica di Susanne Langer*, http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/103-intorno-alla-filosofia-della-musica-di-susanne-langer, ultima consultazione 04/2015.
- 1991, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano.

PLATONE

- *Sofista*, a cura di F. FRONTEROTTA, Rizzoli, Milano 2007.
- *Teeteto*, a cura di M. VALGIMIGLI, introduzione e note aggiornate di A.M. IOPPOLO, Laterza, Roma-Bari, 1999 (2a ed. riveduta 2002).

PRINCIPE, Q.

- 1990, *Alle radici del grande accordo universale*, «Musica Viva», XIV, n.12.

RIDLEY, A.

- 1995, *Musical Sympathies: th*e *Experience of Expressive Music*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 53 (trad. It. *Simpatie musicali: l'esperienza vissuta della musica espressiva*, in D. Lentini, *La musica e le emozioni. Percorsi nell'estetica analitica*, Mimesis, Milano-Udine 2013).

SCHOPENHAUER, A.

- 1859, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Brockhaus, Lipzig (trad. it. *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*, Laterza, Bari 1968).

VIRNO, P.

- 1994, *Mondanità. L'idea di mondo tra esperienza sensibile e sfera pubblica*, Manifesto Libri, Roma.
- 2001, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, Rubbettino, Catanzaro.
- 2003, *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Bollati Boringhieri, Torino.
- 2005, *Motto di spirito e azione innovativa. Per una logica del cambiamento*, Bollati Boringhieri, Torino.
- 2010, *E così via, all'infinito. Logica e antropologia*, Bollati Boringhieri, Torino.

VIZZARDELLI, S.

- 2003, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Quodlibet, Macerata.
- 2007, *Filosofia della musica*, Laterza, Roma-Bari.
- 2010, *Verso una nuova estetica. Categorie in movimento*, Bruno Mondadori, Milano.

WARBURTON, N.

- 2003, *The Art Question*, Routledge, London (trad. it. *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino 2004).