

5 I LINGUAGGI DELL'ARTE

Il significato di una parola è il suo uso nel linguaggio

Ludwig Wittgenstein

L'arte concettuale, detto semplicemente, ha alla sua base l'idea che gli artisti lavorano con il significato, e non con forme, colori, o materiali.

Joseph Kosuth

5.1 Alle origini dell'opera d'arte del XX secolo

Il passaggio fra Ottocento e Novecento vede anche la nascita di nuove scienze che si occupano del linguaggio e dei sistemi simbolici in generale: la linguistica, la logica matematica e quella che oggi è chiamata 'filosofia del linguaggio'. Questi nuovi modi di pensiero lasceranno una traccia duratura in campo filosofico e artistico.

La moderna filosofia del linguaggio nasce all'inizio del secolo dall'incontro fra il lavoro di matematici e filosofi dell'area austro-tedesca, come Ludwig Wittgenstein (1889-1951), e inglesi, come Bertrand Russell (1872-1970) e ha le sue origini all'interno di una complessiva riflessione sulla natura e le capacità espressive del linguaggio, di *qualsiasi* tipo di linguaggio, il linguaggio comune così come il linguaggio delle scienze e quello delle arti: musica, pittura, scultura, architettura. Centro di questa riflessione era Vienna, dove la psicologia scientifica e il fenomenismo di Mach ponevano all'ordine del giorno *il problema di come le immagini del mondo che noi costruiamo siano in rapporto con le nostre percezioni*.

«Impariamo molto presto a distinguere le nostre rappresentazioni dalle nostre sensazioni (percezioni). Il problema della scienza si può suddividere quindi in tre parti: 1) determinare in che modo sono connesse le nostre rappresentazioni; e questa è la psicologia. 2) Scoprire la legge con cui si connettono le sensazioni (percezioni); questa è la fisica. 3) Stabilire in modo chiaro il modo in cui sono connesse sensazioni e rappresentazioni: questa è la psicofisica.» [E. Mach, *La storia e le origini della legge della conservazione dell'energia* (1871), cit. da A. Janik, S. Toulmin, *La grande Vienna*, Garzanti 1975, pp. 135].

Il modo in cui sono connesse *le sensazioni e le visualizzazioni che diamo di esse*, ovvero il modo in cui le sensazioni sono connesse con le *rappresentazioni pubbliche* che diamo di esse, costituiva un tema centrale di riflessione anche per storici dell'arte come Konrad Fiedler (1841-1895) e Alois Riegl (1858-1905). Le loro idee ebbero una grande importanza non solamente per l'influenza che ebbero sulle teorie estetiche del '900 e la disciplina della storia dell'arte, ma anche perché influenzarono direttamente artisti come Kandinskij e Klee. In questo modo anche la riflessione teorica sui mezzi espressivi propri delle arti visive rientrava a pieno titolo nella

«critica dei mezzi di espressione usati in tutti i campi [...] Come poteva ogni 'mezzo' essere adeguato a ogni 'messaggio'? Come poteva ogni cosa servire per esprimere o simbolizzare ogni altra cosa? Ovunque, nel campo artistico e intellettuale, troviamo uomini che fanno propria questa stessa critica. In che senso (se ne esiste uno), ogni musica, per esempio, o pittura, o architettura, o linguaggio quotidiano, potevano essere considerati come una 'rappresentazione' o *Darstellung*? E quale funzione simbolica alternativa si poteva dire che avesse? [...] l'idea di considerare il linguaggio, i simbolismi e i mezzi di espressione di ogni tipo

come artefici di 'rappresentazioni' o 'immagini', era diventata dal 1910 un luogo comune in tutti i settori del dibattito culturale viennese. Tra gli scienziati, questa nozione circolava almeno dal tempo di Hertz, che aveva definito le teorie fisiche come eroganti proprio un *Bild* ['immagine'] o *Darstellung* dei fenomeni naturali. All'altro estremo, era ugualmente familiare tra artisti e musicisti» [A. Janik, S. Toulmin, *La grande Vienna*, pp. 27-8].

Riflettendo su questo tema, furono storici dell'arte come Riegl, architetti come Adolf Loos (1870-1933) e scienziati come i fisici Heinrich Hertz (1857-1894) e Ludwig Boltzmann (1844-1906) a indicare la strada per passare dal naturalismo all'arte modernista e dal fenomenismo machiano al modo di fare scienza che sarà canonico nel XX secolo. Ma in quello stesso periodo troveremo anche i semi dell'arte concettuale e del superamento del modernismo, sempre nella riflessione sul linguaggio artistico condotta da un artista come Marcel Duchamp (1887-1968).

Duchamp dava una risposta radicale alla domanda perché un certo oggetto sia un'opera d'arte: un oggetto è un'opera d'arte perché è *usato come* opera d'arte. Duchamp, con gli altri dadaisti, anticipava una riflessione sulla relazione fra linguaggio e mondo che coinvolgerà non solamente il linguaggio artistico, ma anche il linguaggio ordinario e il linguaggio scientifico.

5.2 Rappresentare il mondo come vogliamo che esso sia: Fiedler e Riegl

Konrad Fiedler di professione era avvocato ma le condizioni economiche della famiglia gli permisero di dedicarsi alla filosofia. Per Fiedler, l'arte è un linguaggio autonomo, con le sue proprie leggi, e consiste fundamentalmente nella produzione di rappresentazioni, in contrapposizione alla scienza che produce concetti; entrambe le attività producono conoscenza, seppure in modi diversi. L'attività artistica ha la peculiarità di essere il risultato di un'attività fisica, corporea, il processo che porta dall'occhio alla mano, dalla percezione all'espressione: parte dalla visione per giungere nuovamente a un'immagine, alla creazione di qualcosa che viene all'esistenza per la prima volta con il gesto artistico, ed entra così a far parte essa stessa della natura, ma di una *natura ampliata*.

L'attività dell'artista è simile ma distinta da quella dello scienziato anche per il fatto che l'intuizione artistica non è vincolata all'esperienza quotidiana, al compito di porre ordine alle nostre esperienze, alle nostre percezioni, al flusso del mondo fenomenico in cui siamo immersi, ma è libera di trasformarle. Fiedler rivendicava così un concetto centrale della modernità, quello *dell'autonomia dell'artista*: "le arti plastiche non rendono le cose così come esse sono, ma come esse sono viste." [K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, a cura di G. Boehm, Monaco 1991, vol. II, p. 59]. Ma ciò non significa affatto rendere un'immagine falsa o distorta del mondo: "l'arte non è una falsificazione dell'esperienza, bensì un suo ampliamento." [K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, vol. II, p. 71]. Proprio questo "ampliamento" produce conoscenza del mondo perché l'artista, nella sua creazione di libere rappresentazioni non imita la natura, ma porta alla luce ciò che all'occhio comune non è visibile, e "rende visibile l'invisibile" per usare le parole di Paul Klee, e in questo modo produce una conoscenza più profonda del mondo.

"Si può imitare un oggetto solo se ne facciamo un altro distinto che sia eguale al primo. Ma che tipo di coincidenza esiste fra una riproduzione e l'oggetto riprodotto? [...] L'attività artistica non è imitazione servile né invenzione arbitraria, bensì libera configurazione." [K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, vol. I, p. 29].

Secondo Fiedler "non è l'artista ad avere bisogno della natura ma, al contrario, è la natura che ha bisogno dell'artista. [...] È solamente grazie all'attività dell'artista che la natura [...] perviene ad una esistenza più ricca e superiore, per l'artista e per tutti coloro che siano in grado di seguirlo per il suo cammino." [K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, vol. I, p. 33]. La "libera configurazione" di Fiedler non è mimetica perché, per lui, "l'arte sta al di sopra della natura," ma non è invenzione arbitraria perché "non apporta alla natura qualcosa che non sia essa stessa

naturale; sta sopra alla natura perché non è altra cosa che una rappresentazione più sviluppata della natura stessa, più sviluppata di quella rappresentazione che per il senso comune costituisce la natura.” [K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, vol. II, p. 76].

Nell'uomo comune la pura visione si tramuta in un abbandono all'apparenza fenomenica, mentre l'artista sa andare oltre questa apparenza, e produce un visibile artistico che va al di là del visibile quotidiano: “Nella sfera della visibilità c'è qualcosa che va oltre il puro vedere. Nell'opera ci si rivela una conoscenza sviluppata del mondo visibile.” [K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica*, in *Konrad Fiedler, L'attività artistica*, a cura di C. L. Raghianti, Neri Pozza Editore, 1963, p. 228]. Fiedler si differenziava sia dal realismo ingenuo del senso comune che dall'idealismo e si ricollegava al pensiero di Kant: la rappresentazione della natura, e cioè la natura così come solamente la possiamo conoscere, risulta da un'attività del soggetto: “l'arte è sempre realista, perché tratta di generare ciò che per l'uomo è la natura; ed è sempre idealista perché tutta la realtà che essa crea è un prodotto dello spirito.” [K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, vol. II, p. 38].

Si noti come ciò che Fiedler intende con il concetto di 'natura' non sia in realtà che una *particolare modalità di rappresentazione dei fenomeni*, come può essere quella fornitaci dal nostro apparato sensoriale e dal senso comune: “La natura visibile è fatta in realtà di un immenso e vario mondo di percezioni e rappresentazioni confuse che passano rapidamente, in infinite combinazioni.” [K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica*, in *Konrad Fiedler, L'attività artistica*, p.213]. La 'natura' di Fiedler, cioè, la rappresentazione di essa *secondo il senso comune di una data epoca*, non è determinata in modo univoco dal nostro apparato sensoriale, ma è una *visione del mondo* nella quale partecipano fattori culturali, come anche afferma a cavallo del nuovo secolo lo storico e teorico dell'arte austriaco Alois Riegl.

Nei suoi lavori principali, *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale* (1893), *Grammatica storica delle arti figurative* (1897), e *Industria artistica tardo romana* (1901), Riegl riprende e sviluppa l'idea della figurazione artistica come un tipo di linguaggio con il quale conosciamo il mondo per mezzo della produzione delle opere d'arte, che sono “fenomeni sensibili come forme e colori nel piano e nello spazio”, mentre il linguaggio in senso proprio è legato alla conoscenza attraverso la formazione di concetti. Per mezzo di differenti linguaggi figurativi in diverse epoche storiche, l'uomo ha sempre cercato di ridurre la complessità del mondo fenomenico e di attribuirvi un senso.

“Nelle opere d'arte egli crea una visione della natura che lo liberi dalla permanente inquietudine ch'egli prova. Egli tenta di portare ordine nel caos apparente. [Questa visione] riguarda il rapporto dell'uomo con tutte le cose di questo mondo, senza eccezione. Ciò che chiamiamo visione della natura non è quindi in senso stretto solo il rapporto dell'uomo con la natura non umana, ma anche il rapporto dell'uomo con gli altri uomini, rapporto che noi chiamiamo 'visione della moralità'. Potremmo definire tutto ciò con una sola espressione: 'visione del mondo' (*Weltanschauung*)”. [A. Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*, a cura di A. Pinotti, Quodlibet, 2008, pp. 204-5].

L'attività artistica può essere definita come: “una competizione con la natura finalizzata all'espressione di una visione del mondo armonica.” [A. Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*, p. 205]. Le parole dello storico dell'arte Arnold Hauser sintetizzano bene le idee di Riegl in proposito:

“ ‘Ogni stile’, egli dice, ‘mira appunto ad una fedele riproduzione della natura e non ad altro; ma ognuno ha il suo proprio concetto di natura’. Con ciò anche la natura assume un carattere storico; mutano non solo i mezzi della sua raffigurazione, ma mutano anche i compiti che essa pone all'arte. È dunque privo di senso parlare di stili fedeli e di stili infedeli alla natura; poiché il problema non è se si è più o meno fedeli alla natura, ma che concetto ci si fa di essa. Nella storia dell'arte non si tratta dei diversi gradi della riproduzione della natura, ma dei diversi concetti della

naturalezza.” [A. Hauser, *Filosofia della storia dell'arte: "storia dell'arte senza nomi"*, in A. Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna* (1958), Einaudi, 1988, p. 185].

Per Riegl tutta l'arte è sempre stata naturalistica, ma non nel senso dell'imitazione della natura, ma nel senso di "produzione" di una visione della natura: egli usa parole che ricordano Fiedler quando scrive che "l'uomo riproduce la natura come la vorrebbe. [...] Ora si comprende anche perché si possa dire: tutta la produzione artistica dell'uomo è stata sempre idealistica." [A. Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*, p. 204]. La rappresentazione artistica ha lo scopo di rassicurare l'uomo di fronte alla complessità del mondo fenomenico attribuendo ad esso la forma che *vorrebbe che avesse*. È questo un altro fondamentale concetto di Riegl: il "volere l'arte" o "volere l'opera" (*Kunstwollen*):

"La creazione artistica si manifesta solo come impulso estetico: per alcuni consistente nel riprodurre le cose naturali in un certo modo, mettendo in evidenza alcune caratteristiche e sopprimendo altre (è questo il caso degli artisti); per altri nel vedere riprodotte le cose naturali esattamente nel modo degli artisti loro contemporanei (e questo è il caso del pubblico). Ciò che potrebbe determinare questo impulso – che sia materia prima, o tecnica, o fruizione d'uso o immagine mnemonica – resta per noi un *ignoramus* e forse per sempre un *ignorabimus*: rimane solo il *Kunstwollen* come unico dato certo. Si pone ora la domanda: come è possibile un'evoluzione all'interno di questo *Kunstwollen*? [...] l'evoluzione non è legata alle cose naturali come tali, che sono sempre rimaste le stesse, ma alla maniera nella quale l'uomo le ha volute vedere riprodotte." [[A. Riegl, *Opere della natura e opere d'arte* (1901), in A. Riegl, *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, a cura di S. Scarrocchia, Gedit Edizioni, 2003, pp. 148-50].

Questa idea ebbe un'importante conseguenza per quanto riguarda la storia dell'arte, perché portò Riegl ad una visione relativistica dell'evoluzione dei mezzi artistici, che possiamo riassumere usando le parole di un filosofo della scienza che ha ritenuto le idee dello storico dell'arte austriaco rilevanti anche per la riflessione sulla rappresentazione scientifica, Paul Feyerabend: "nell'arte non c'è né progresso né decadenza, ma solo forme stilistiche diverse. Ogni forma stilistica è in sé compiuta e obbedisce alle sue proprie leggi. L'arte è la produzione di forme stilistiche e la storia dell'arte è la storia della loro successione." [P. Feyerabend, *Un esperimento rinascimentale e le sue conseguenze*, in P. Feyerabend, *Scienza come arte*, Laterza, 1984, p. 115].

In *Industria artistica tarda romana* (1901) Riegl conduceva un'innovativa analisi dell'arte della tarda antichità classica in base a questa ipotesi che lo conduceva a rivalutare periodi fino ad allora considerati di 'decadenza' delle arti, come appunto la tarda classicità e l'alto medioevo. In quest'opera Riegl credeva di aver identificato

"un cambiamento epocale nell'arte visiva della tarda antichità dalle forme chiuse sul piano di sfondo neutro a quella che lui chiamò l'emancipazione del vuoto. [...] Riegl trattò i vuoti degli spazi di sfondo come componenti positive della composizione d'insieme nell'interazione con le forme più pronunciate e, come tali, capaci di stabilire un presupposto dell'arte successiva lungo tutto il Rinascimento fino al periodo moderno. Li considerò come risultati di una nuova visione del mondo che, sostituendo il naturalismo classico e l'atomismo scientifico con la magia occulta e l'azione a distanza, aveva posto di conseguenza le basi della futura scienza moderna con le sue indagini sui campi gravitazionale ed elettromagnetico." [M. Schapiro, *Einstein e il Cubismo: Scienza e Arte*, Christian Marinotti Editore, 2003, pp. 161-65].

Ad esempio, così analizzava Riegl i rilievi dell'Arco di Costantino (315 circa):

"Le singole parti [delle figure] sono isolate tra loro mediante solchi profondi, coò che risalta specialmente nel modo di eseguire capelli e panneggi. Come le figure

rispetto al complesso, dunque, anche membra e vesti stanno rispetto alle figure in relazione non di unione tattile, bensì di isolamento ottico.” [A. Riegl, *Arte tardoromana* (trad. parziale di *Industria artistica tardoromana*, Einaudi 1959, p. 77)].

E così sintetizzava le leggi del linguaggio figurativo tardoromano:

“In questo periodo la volontà artistica si differenzia da quella dei periodi artistici precedenti [...] per la rappresentazione della forma singola nella sua estensione tridimensionale, in piena conclusione spaziale e non più semplicemente bidimensionale: fatto che portava con sé necessariamente lo svincolamento della forma dal piano universale (fondo), e l’isolamento di essa non solo di fronte a questo piano, ma anche di fronte alle altre singole forme. Con ciò gli intervalli tra le forme, prima unificati nella superficie comune (visibile) venivano ad essere liberati insieme con esse. Diremo dunque che isolare la forma significava emancipare contemporaneamente gli intervalli, elevare il fondo finora informe e neutro a valore formale, capace di racchiudere in sé l’unità artistica, cioè individuale.” [A. Riegl, *Arte tardoromana*, pp. 263-64].

In questi brani possiamo vedere utilizzate tre coppie concettuali fondamentali della sua “grammatica delle arti figurative”: ottico/tattile, superficie/spazio e figura/sfondo. Il passaggio dalle forme “unificate nella superficie comune” a forme isolate dai “vuoti degli spazi di sfondo” veniva spiegato con il passaggio da una concezione del mondo nella quale i corpi sono collegati da connessioni puramente meccaniche, per pressione o urto, e di conseguenza le forme sono allineate in sequenza sul piano bidimensionale, a una concezione del mondo nella quale i corpi sono collegati da relazioni di tipo magico e spirituale, e le forme vengono situate in uno spazio vuoto tridimensionale. Riegl vedeva nella visione magica-alchemica del mondo la precorritrice della concezione del campo elettromagnetico.

5.3 Le rappresentazioni del mondo come sistemi simbolici

La critica alla ‘rappresentazione’ come passivo rispecchiamento della natura è legata anche alla filosofia di Mach. Riegl contrapponeva quella che lui chiamava la “teoria psicologica” dell’arte alla teoria da lui sostenuta e che chiamava “positivista”, ispirandosi al fenomenismo machiano.

“Questa tendenza [la teoria psicologica dell’arte] ha provveduto a fornire quel ponte, di cui si avvertiva gravemente la mancanza, tra la materia e l’idea tramite una psicologia su basi fisiologiche (Wundt, Fechner ed altri). Si cercava di avvicinarsi al carattere delle manifestazioni spirituali della vita dell’uomo, cercando però di rimanere possibilmente sul terreno dei fenomeni sensibili materiali. Nell’ambito della storia dell’arte a questa tendenza corrispondeva una teoria secondo la quale le figure che ci presenta l’opera d’arte non sarebbero altro che riproduzioni materiali, immagini mnemoniche di vere figure e di opere della natura. L’uomo conserverebbe necessariamente nella sua mente impressioni delle cose esteriori, che ha recepito tramite il senso della vista, Vivrebbe però allo stesso tempo nell’uomo una forza capace di rendere nuovamente queste impressioni in modo sensibile, riproducendole di sua mano (o volendole vedere riprodotte da altri) sulla superficie piana o su forme stereometriche” [A. Riegl, *Opere della natura e opere d’arte*, p. 145]

Ma la “teoria psicologica” non era soddisfacente per Riegl, e

“ciò si deve in fondo al residuo di metafisica che vi ha trovato ricovero: cioè la determinazione della produzione artistica tramite l’immagine mnemonica. Quest’ultima era diventata un metro di misura al pari di una grandezza conosciuta, ed è invece solo uno spauracchio materialistico, un nebuloso concetto metafisico. Una volta fatta chiarezza su questo, è tracciata anche la strada che dovrà

imboccare una ricerca futura priva di ogni pregiudizio: via dagli ultimi residui di questa metafisica materialista! Esiste oggi una tendenza filosofica largamente diffusa che, rifiutando per principio ogni metafisica, è decisa ad attenersi solo ai fatti: è chiamata positivismo (nel senso più ampio). Trasferendo i principi di questa tendenza alla storia dell'arte, si dovrà dire che la creazione artistica si manifesta solo come impulso estetico: per alcuni consistente nel riprodurre le cose naturali in un certo modo, mettendo in evidenza alcune caratteristiche e sopprimendo altre (è questo il caso degli artisti); per altri nel vedere riprodotte le cose naturali esattamente nel modo degli artisti loro contemporanei (e questo è il caso del pubblico). Ciò che potrebbe determinare questo impulso – che sia materia prima, o tecnica, o fruizione d'uso o immagine mnemonica – resta per noi un *ignoramus* e forse per sempre un *ignorabimus*: rimane solo il *Kunstwollen* come unico dato certo. [...] L'osservazione della natura, cioè la riproduzione fedele di particolari caratteristiche individuali delle opere naturali (vale a dire ciò che si dice naturalismo) è però stato sempre e senza eccezione una finalità guida dell'arte figurativa; solo che in periodi diversi caratteristiche diverse, tutte riconducibili a contorno e colore, sono state aumentate intenzionalmente nel loro effetto, mentre altre sono state altrettanto intenzionalmente soffocate [...] È in questo incremento o riduzione che risiede comunque, in confronto alle opere della natura, l'artificialità, l'esagerazione, l'idealismo proprio, al pari del naturalismo, di ogni opera d'arte senza eccezione." [A. Riegl, *Opere della natura e opere d'arte*, pp. 148-50].

Negli stessi anni il fenomenismo di Mach ispirava anche le riflessioni sul linguaggio ordinario di Fritz Mauthner (1849-1923). Mauthner era di professione giornalista e scrittore, ma si occupò anche di filosofia, producendo un libro importante e influente come *Contributi ad una critica del linguaggio* (1901), nel quale sosteneva che "la filosofia è teoria della conoscenza, che è critica del linguaggio". "Lo stimolo immediato alla 'critica del linguaggio' nacque in Mauthner come reazione all'atteggiamento politico streghesco che andava diffondendosi attorno a lui e che si esprimeva nell'uso di termini roboanti e astratti come 'popolo' e 'spirito'." [A. Janik, S. Toulmin, *La grande Vienna*, p. 122].

Mauthner concepiva il linguaggio come essenzialmente metaforico: esso è una "rappresentazione metaforica (*Bildliche Darstellung*)" perché le parole sono *metafore* delle percezioni sensoriali, ed il linguaggio è fondamentalmente "un'attività umana e come tale è diretta ad un fine, e serve ad ordinare la vita umana così come una regola dà ordine a un gioco: ' il linguaggio è solo una convenzione come una regola di un gioco' [...] Il linguaggio è un fenomeno sociale che va compreso insieme agli altri comportamenti di chi lo usa." [A. Janik, S. Toulmin, *La grande Vienna*, p. 127]. La conseguenza ultima di questa concezione era uno scetticismo circa la possibilità di esprimere la conoscenza scientifica per mezzo di esso e un radicale relativismo culturale: data la sua natura metaforica, il linguaggio comune è adatto per l'arte e per comunicare emozioni, ma non per comunicare conoscenze.

"Le leggi delle scienze naturali e delle scienze morali si trasformano in fenomeni sociali e divengono le regole naturali di quel gioco di società che è la conoscenza umana e sono le poetiche di quella *fable convenue* che è il conoscere." [F. Mauthner, *Dizionario di Filosofia: Nuovi contributi ad una critica del linguaggio*, vol. I, p. 34, cit. da Janik, Toulmin, *La grande Vienna*, p. 130].

Questo relativismo era una conseguenza del fenomenismo machiano, così come lo era il relativismo 'storico' di Riegl.

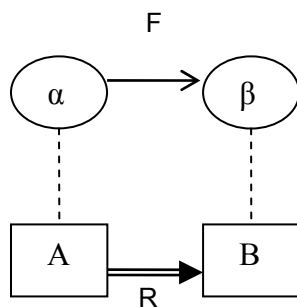
"Mauthner si riferisce continuamente al linguaggio come al 'senso comune' di una cultura. [...] [egli] voleva fondare ogni conoscenza sulle sensazioni degli individui, ma voleva anche mantenere il punto di vista [secondo il quale] il linguaggio è un fenomeno sociale. Le sensazioni in quanto tali non possono far parte del carattere sociale del linguaggio, mentre il linguaggio in quanto tale non può partecipare del

carattere privato delle sensazioni. Mauthner ha sempre insistito sull'esistenza di una base percettiva su cui costruire l'edificio del linguaggio, e ha tentato di risolvere il dilemma (fin dove ha potuto) richiamandosi alla natura pragmatica del linguaggio [...] considerando il linguaggio come parte dell'organismo biologico in lotta per la sopravvivenza, secondo le tesi machiane allora di moda, si può intravedere una via d'uscita da queste difficoltà. Se l'intento iniziale delle parole era quello di assicurare la sopravvivenza di un gruppo di uomini in situazioni nelle quali il singolo individuo non era in grado di sopravvivere, importa poco che la stessa immagine sensibile sia apparsa o no alla mente di vari uomini che usavano una parola, mentre importa sapere come essi reagivano e che cosa si aspettavano dall'uso di quella parola. Ciò che conta davvero, ciò che ha realmente significato non è l'immagine che una parola o una cosa evocano, ma l'azione che essa suggerisce o comanda, da cui mette in guardia o che proibisce." [A. Janik, S. Toulmin, *La grande Vienna*, pp. 127-8].

Troviamo in Mauthner l'abbozzo di idee che, come vedremo, avranno uno sviluppo molto importante nella filosofia del '900, e cioè l'idea che le regole del linguaggio siano assimilabili alle regole di un gioco e l'idea che il significato di un'espressione linguistica non sta nelle immagini mentali che essa può evocare, bensì nei comportamenti osservabili che essa induce. Ma dobbiamo adesso rivolgere l'attenzione alle riflessioni che due grandi scienziati dell'epoca, Henrich Hertz e Ludwig Boltzmann fecero circa la natura delle rappresentazioni scientifiche e la loro relazione con il mondo, perché queste riflessioni costituirono un passo decisivo oltre il fenomenismo machiano e le sue conseguenze relativistiche, nonché una fonte di ispirazione diretta per la filosofia del linguaggio di Ludwig Wittgenstein.

Parlando della rappresentazione dello spazio e del tempo, abbiamo già detto come Helmholtz aveva visto come fosse possibile costruire immagini differenti ma equivalenti delle relazioni spaziali degli oggetti usando geometrie differenti, equivalenti nel senso che esse erano altrettanto adeguate nel descrivere le nostre percezioni. Alcuni anni dopo un suo allievo, il fisico tedesco Heinrich Hertz affermò esplicitamente che le rappresentazioni visive delle teorie fisiche sono *immagini simboliche* degli stati di cose reali, nel senso che la relazione fra l'espressione linguistica e la realtà a cui essa si riferisce è un rapporto convenzionale, regolato da un codice interpretativo, e non imitativo. Per capire quello che fece Hertz, possiamo pensare che egli si pose, al riguardo di quegli *oggetti* che sono le teorie scientifiche, una domanda simile a quella che si era posto Fiedler per gli oggetti d'arte: *una teoria scientifica non è un'imitazione di un sistema di oggetti fisici*, perché una teoria di un sistema fisico è un oggetto distinto dal sistema che non somiglia in nulla al sistema. Ma, allora, che tipo di coincidenza esiste fra la riproduzione e il sistema riprodotto? La risposta di Hertz fu che la teoria è anch'essa *una "libera configurazione", che obbedisce alle regole del linguaggio della scienza*.

Consideriamo due fenomeni fisici A e B fra i quali esiste una certa relazione fisica: ad esempio, dopo che si è verificato A, si verifica sempre anche B. Una teoria di questa relazione è, per Hertz, un sistema simbolico nel quale fra un simbolo α , associato ad A, ed un simbolo β , associato a B, esiste una relazione simbolica F, costruita secondo le *regole della grammatica* del linguaggio del sistema simbolico, che affermiamo rappresenti la relazione fisica R che esiste fra i fenomeni.



“Noi ci formiamo immagini interne, o simboli, degli oggetti esterni; [...] operando in maniera tale che le conseguenze, necessarie secondo ragione, delle immagini siano comunque, a loro volta, immagini delle conseguenze, necessarie secondo natura, degli oggetti rappresentati. [...] Svariate immagini sono possibili per gli stessi oggetti; e tali immagini possono differenziarsi secondo varie modalità” [H. Hertz, *I principi della meccanica presentati in connessione nuova* (1894), p. 1].

L'idea importante è che le 'immagini' di Hertz sono puramente simboliche (simboli matematici) e non sono *immagini mentali* degli oggetti o dei dati sensoriali. Non sono simboli degli oggetti perché in qualche modo 'somigliano' ad essi, ma sono *immagini diagrammatiche* associate in maniera convenzionale agli oggetti: α non rappresenta A perché 'somiglia' ad A o 'rispecchia' A. I simboli α e β rappresentano gli elementi della realtà A e B perché la relazione teorica F ci permette di effettuare dei calcoli i cui risultati coincidono con i risultati delle misurazioni che possiamo eseguire quando facciamo interagire fisicamente A con B. Noi siamo liberi di scegliere un altro sistema simbolico per rappresentare il sistema fisico, se i calcoli eseguiti con il nuovo sistema simbolico coincidono sempre con le misurazioni effettuate sul sistema fisico.

“Con 'immagini' o 'raffigurazioni' Hertz intende qualcosa di molto diverso dalla nozione empiristica di idea e ciò che propone è una teoria dei modelli matematici [...] non intende un genere di rappresentazioni che riproduca semplicemente le impressioni dei sensi [...] in questo tipo di rappresentazione, gli uomini non sono spettatori passivi ai quali giungono da fuori le 'rappresentazioni' come se fossero 'impressioni' humeane o 'sensazioni' machiane, ma al contrario [le immagini] sono schemi di conoscenza *costruiti* coscientemente” [A. Janik, S. Toulmin, *La grande Vienna*, pp. 140-1].

Quali sono allora le regole del gioco scientifico in base alle quali possiamo legittimamente scegliere un particolare sistema simbolico? Innanzitutto il sistema simbolico non deve contenere contraddizioni logiche, e poi deve essere in grado di rendere conto tutte le relazioni fisiche di cui si vuol parlare. Se vi sono diversi sistemi che soddisfano queste due condizioni necessarie, allora abbiamo una certa *libertà di scelta*: possiamo dare differenti rappresentazioni simboliche del mondo, purchè tutte rappresentino la struttura del mondo, le “relazioni fondamentali” che valgono in esso. Rappresentazioni simboliche diverse saranno equivalenti se rappresentano la medesima struttura. Un'immagine simbolica rappresenta dunque un sistema fisico ma non lo 'imita', lo rappresenta invece attraverso l'esibizione della sua *forma essenziale*, la sua *struttura*, che cattura lo spazio di tutti gli *stati fisici possibili* in cui quel sistema può venire a trovarsi.

In quegli stessi anni Ludwig Boltzmann inventava un metodo matematico di grande generalità per rappresentare l'insieme di tutti gli stati fisici possibili di un dato sistema (ad esempio, tutte le possibili traiettorie nello spazio di un corpo). Una simile rappresentazione non era più, né poteva essere, un'immagine sensibile, un'immagine delle nostre sensazioni, come voleva Mach. Per Hertz e Boltzmann a un *elemento del modello astratto* non doveva necessariamente corrispondere un *elemento della realtà*, e viceversa; dunque, il modello astratto non è una

semplice rappresentazione economica delle nostre percezioni, ma è una costruzione matematica che siamo liberi di inventare, purché i risultati che essa ci permette di calcolare corrispondano ai risultati delle misurazioni che eseguiamo sui corpi osservabili. “I modelli non colgono in trasparenza i fenomeni; piuttosto tessono un sistema di relazioni concettuali entro le quali viene interpretato il flusso dell’esperienza. ‘Velocità’, ‘elettricità’, ‘forza’ e altri parametri della fisica non esprimono essenze e fondamenti, bensì uno scenario di relazioni. Queste relazioni devono costituire un apparato coerente di connessioni fra i concetti impiegati.” [A. G. Gargani, *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Cortina, 2008, p. 62].

Boltzmann è considerato uno dei più grandi fisici del suo tempo e il suo metodo è oggi fondamentale nella costruzione delle teorie fisiche, ma il suo radicale distacco dal fenomenismo e dal ‘positivismo’ sostenuti dalla maggioranza della comunità scientifica del suo tempo gli costò un’ostilità che ebbe la sua parte nel condurlo a commettere suicidio, evento che impedì al giovane Ludwig Wittgenstein di diventare suo studente, come avrebbe desiderato. Ma le sue idee, e quelle di Hertz, verranno applicate da Wittgenstein nell’opera che scriverà fra il 1914 e il 1918, il *Tractatus logico-philosophicus*, uno dei libri più famosi della filosofia del XX secolo. Questo libro segna l’inizio di una tradizione filosofica che porrà come scopo principale della filosofia proprio quello dell’analisi del linguaggio.

“Ludwig Wittgenstein fonda il suo *Tractatus logico-philosophicus* sul concetto di una *bildliche Darstellung* (raffigurazione pittografica) [...] Per Wittgenstein però questa frase avrà un significato radicalmente diverso dalla “descrizione metaforica” di Mauthner e si riferirà ad una “rappresentazione” del mondo sotto forma di “modello matematico” nel senso di Heinrich Hertz e delle sue analisi dei modelli della fisica” [A. Janik, S. Toulmin, *La grande Vienna*, p. 133].

Hertz e Boltzmann offrivano la possibilità di evitare lo scetticismo e il relativismo di Mauthner mostrando come costruire una immagine del mondo che non fosse soltanto una descrizione metaforica, ma che fosse in grado di condurre a una conoscenza vera del mondo.

Le idee di Hertz arriveranno più direttamente alla storia dell’arte attraverso la mediazione del filosofo tedesco Ernst Cassirer (1874-1954). Cassirer pensava che la varietà delle forme della cultura umana dovesse essere compresa con una nuova categoria concettuale, quella di ‘forma simbolica’, e che l’uomo dovesse essere propriamente definito come un ‘animale simbolico’, in quanto capace di un’attività e di una comunicazione simbolica. Il simbolo è un organo essenziale del pensiero umano: non solo il mito, il linguaggio, l’arte e la religione sono forme simboliche, ma anche la scienza. Egli si richiama esplicitamente a Hertz e, nel primo volume della sua opera *La filosofia delle forme simboliche* (1923), scrive che: “I concetti fondamentali di ogni scienza [...] appaiono non più come un passivo rispecchiamento di un dato essere, ma come simboli intellettuali liberamente creati. [...] Al posto di una pretesa somiglianza di contenuto tra immagine e cosa, è subentrata l’espressione di un rapporto logico estremamente complesso”.

Quella di Cassirer era una filosofia neo-kantiana, nella quale si cercava di salvare la validità della conoscenza scientifica, poiché esistono forme simboliche universali che dipendono da funzioni biologiche, ammettendo al tempo stesso il suo carattere ‘costruttivo’ e dipendente dal contesto culturale. A Cassirer si ispirò Erwin Panofsky (1892-1968) per scrivere il celebre saggio *La prospettiva come forma simbolica* (1924): la prospettiva non è il modo ‘naturale’ della visione, ma è un modo concettuale, una forma simbolica appunto. I modi di rappresentazione dello spazio sono dei metodi di costruzione dell’immagine con i quali ci rappresentiamo ciò che conosciamo e non ciò che vediamo, dei metodi condizionati dalle abitudini e dalla cultura. La prospettiva matematica del Rinascimento è un apparato concettuale complesso che privilegia la rappresentazione di certe informazioni strutturali (relazioni metriche) rispetto ad informazioni di altro tipo, come sono quelle invece trasmesse dalle forme simboliche proprie dell’arte arcaica e primitiva.

5.4 La “forma logica” del mondo

Negli stessi anni in cui Hertz pensava alle teorie fisiche come sistemi simbolici, nasceva la logica formale moderna, e i suoi creatori erano guidati dall'ideale di formulare un linguaggio simbolico universale in grado di esprimere *la struttura fondamentale* non solamente di un linguaggio artificiale come il linguaggio matematico, ma anche di qualsiasi linguaggio naturale, cioè dei linguaggi parlati.

Fra il 1910 e il 1913 il matematico e filosofo inglese Bertrand Russell pubblicò i *Principia Mathematica*, opera nella quale, per la prima volta, la logica viene trattata come la geometria, cioè veniva formulato un sistema di assiomi logici dai quali sono deducibili tutti i teoremi della logica proposizionale, così come dagli assiomi della geometria (euclidea o non euclidea a seconda del sistema di assiomi scelto) sono deducibili tutti i teoremi geometrici (euclidei o non euclidei).

La conseguenza oggi più appariscente di tutto questo lavoro riguardante il “puro pensiero”, per dirla con Frege, sono i programmi dei *computers* che oggi usiamo. Il primo programma di intelligenza artificiale, disegnato nel 1957, si chiamava *Logical Theorist* ed era un programma capace di dimostrare teoremi di logica a partire dagli assiomi dei *Principia Mathematica* di Russell, assiomi che conteneva in memoria.

L'apparato logico creato da Frege e Russell venne applicato da Ludwig Wittgenstein alla soluzione di quello che era, secondo lui, ‘il’ problema filosofico, e l'unico del quale valesse la pena occuparsi: che cosa possiamo dire del mondo usando il linguaggio?

“Tutto il senso del libro si potrebbe riassumere nelle parole: Quanto può dirsi, si può dir chiaro; e su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere. [...] Il libro vuol dunque tracciare al pensiero un limite, o piuttosto non al pensiero, ma all'espressione dei pensieri: Ché, per tracciare al pensiero un limite, dovremmo poter pensare ambo i lati di questo limite (dovremmo dunque poter pensare quel che pensare non si può). Il limite potrà dunque essere tracciato solo nel linguaggio, e ciò che è oltre il limite non sarà che nonsenso” [L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Prefazione dell'autore, Einaudi, 1964, p. 3].

Il modello del linguaggio del *Tractatus* si ispira ai sistemi simbolici di Hertz. Per Wittgenstein il linguaggio, scritto e parlato, è un linguaggio di immagini simboliche che rappresentano non in quanto ‘somigliano’ a ciò che rappresentano, ma in quanto ne condividono la struttura essenziale: *le immagini simboliche hanno la stessa struttura di ciò a cui esse si riferiscono* (in questo senso il formalismo della logica di Frege e Russell non fa altro che esprimere nella maniera più semplice ed economica possibile la natura del linguaggio ordinario).

“La proposizione è una immagine della realtà. La proposizione è un modello della realtà quale noi la pensiamo. A prima vista la proposizione – quale, ad esempio, è stampata sulla carta – non sembra sia un'immagine della realtà della quale tratta. Ma neppure la notazione musicale, a prima vista, sembra essere un'immagine della musica, né la nostra grafia fonetica (l'alfabeto) sembra un'immagine dei fonemi del nostro linguaggio. Eppure questi linguaggi segnifici si dimostrano immagini, anche nel senso consueto del termine, di ciò che rappresentano. [...] Il disco fonografico, il pensiero musicale, la notazione musicale, le onde sonore, tutti stan l'uno all'altro in quella interna relazione di raffigurazione che sussiste tra linguaggio e mondo. A essi tutti è comune la struttura logica” [*Tractatus*, 4.01, 4.011, 4.014, pp. 21-2].

Wittgenstein chiama questa struttura la *forma logica* del mondo:

“Ciò che ogni immagine, di qualunque forma essa sia, deve avere in comune con la realtà, per poterla raffigurare – correttamente o falsamente – è la forma logica, cioè la forma della realtà” [*Tractatus*, 2.18, p. 10].

La "forma logica" che una immagine simbolica, cioè una proposizione, ha in comune con la realtà è l'insieme degli stati del mondo possibili nei quali quella proposizione è vera. Così come i modelli di Hertz e Boltzmann possono raffigurare tutti i possibili stati di un sistema fisico, il linguaggio per Wittgenstein può rappresentare tutti i possibili stati di cose del mondo.

"L'immagine raffigura la realtà rappresentando una possibilità del sussistere e non sussistere di stati di cose. L'immagine rappresenta una possibile situazione nello spazio logico." [*Tractatus*, 2.201, 2.202, p. 11].

In questo modo Wittgenstein formulava anche una *teoria del significato* che sarà estremamente influente nella filosofia del linguaggio del Novecento: *noi comprendiamo il significato di una proposizione quando sappiamo in quali stati di cose essa sia vera.*

Usando questa teoria del significato, Wittgenstein dava nel *Tractatus* una precisa definizione di 'tautologia'. Una tautologia è una proposizione vera in qualsiasi stato del mondo: l'esempio più semplice è "Paolo è in aula F oppure non è in aula F". Una tautologia *non* è un'immagine del mondo, dal momento che non rappresenta uno stato di cose possibile: essendo vera in qualsiasi stato di cose, essa non dice nulla su come è fatto il mondo. Noi comprendiamo una tautologia perché sappiamo che essa è sempre vera, ma non essa non ci dà nessuna informazione su come è fatto il mondo: per il Wittgenstein del *Tractatus* tutte le proposizioni della matematica sono tautologie. Una contraddizione è, invece, una proposizione falsa in qualsiasi stato del mondo: l'esempio più semplice è "Paolo è in aula F e non è in aula F".

5.5 La differenza fra un'urna e un vaso da notte

Con tutto ciò, Wittgenstein stabiliva i limiti del linguaggio descrittivo: della descrizione del mondo si occupa la scienza, mentre il compito della filosofia è un altro.

"La proposizione rappresenta il sussistere e non sussistere degli stati di cose. La totalità delle proposizioni vere è la scienza naturale tutta (o la totalità delle scienze naturali). La filosofia non è una delle scienze naturali. [...] Scopo della filosofia è la chiarificazione logica dei pensieri. La filosofia non è una dottrina, ma una attività. Risultato della filosofia non sono 'proposizioni filosofiche', ma il chiarirsi di proposizioni" [*Tractatus*, 4.1, 4.11, 4.111, 4.112, p. 27].

L'etica non costituisce un *corpus* di affermazioni sui fatti del mondo e, dunque, non si può parlare del senso del mondo.

"Il senso del mondo dev'essere fuori di esso. [...] Né, quindi, vi possono essere proposizioni dell'etica. Le proposizioni non possono esprimere nulla ch'è più alto. È chiaro che l'etica non può formularsi. L'etica è trascendentale. (Etica ed estetica sono tutt'uno.)" [*Tractatus*, 6.41, 6.42, 6.421, p. 79].

Wittgenstein pensava di aver risolto i problemi della filosofia una volta per tutte e il senso della celebre, sibillina, conclusione del *Tractatus* non consisteva in un invito a non occuparsi di ciò che non può espresso dal linguaggio dichiarativo, ma in un invito a esprimerlo in altro modo.

"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. Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere" [6.53, 7, pp. 81-2].

L'appello di Wittgenstein ad un uso appropriato del linguaggio si calava e trovava la sua ragione d'essere in un contesto dove, come abbiamo già avuto modo di dire, altri intellettuali viennesi combattevano una battaglia per un uso appropriato di tutti i mezzi espressivi, dalla letteratura

alle arti visive, all'architettura. Come il filosofo intendeva distinguere la sfera dei fatti da quella dei valori, così lo scrittore e polemista Karl Kraus (1874-1936) combatteva una moda giornalistica, quella dell'elzeviro o *feuilleton*, in cui era diventato impossibile distinguere i fatti dalle opinioni di chi scriveva, il musicista Arnold Schönberg predicava e praticava un ritorno allo studio rigoroso della composizione musicale, e l'architetto Adolf Loos conduceva la sua battaglia per distinguere gli oggetti funzionali dagli oggetti artistici.

“L'uomo possiede la capacità di costruire linguaggi, con i quali ogni senso può esprimersi, senza sospettare come e che cosa ogni parola significhi.- Così come si parla senza sapere come i singoli suoni siano emessi. [...] Il linguaggio traveste i pensieri. È precisamente così che dalla forma esteriore dell'abito non si può concludere alla forma del pensiero rivestito; perché la forma esteriore dell'abito è formata per ben altri scopi che quello di far riconoscere la forma del corpo” [*Tractatus*, 4.002, pp. 20-1].

Questo “travestimento” da parte del linguaggio facilita la produzione, inconsapevole, o consapevole, di discorsi né veri né falsi, ma semplicemente privi di significato:

“Il più delle proposizioni e questioni che sono state scritte su cose filosofiche è non falso, ma insensato. Perciò a questioni di questa specie non possiamo affatto rispondere, ma possiamo solo stabilire la loro insensatezza.” [*Tractatus*, 4.003, p. 21].

Così come il linguaggio per Wittgenstein può “travestire” e travisare il pensiero, per Loos l'ornamento “traveste” l'oggetto e l'ornamento è un ‘delitto’, come recitava il titolo di un suo celebre saggio, *Ornamento e delitto* (1908). Si deve poter concludere dalla forma esteriore alla forma del pensiero, la forma esteriore deve essere formata allo scopo di far conoscere la forma del corpo: occorre eliminare le decorazioni prive di un significato funzionale così come i discorsi privi di senso.

“La necessità di distinguere fra oggetti d'uso e oggetti d'arte è alla base di tutta l'opera di Loos. Come Kraus aveva dichiarato guerra al *feuilleton* che annullava ogni distinzione fra realtà e fantasia, Loos combatteva contro l'arte ridotta ad oggetti ornamentali di uso quotidiano, basandosi sul fatto che la nozione stessa di ‘arte applicata’ annullava le distinzioni fra utensili e oggetti d'arte. Loos voleva eliminare ogni forma di decorazione dagli oggetti funzionali. ‘L'evoluzione culturale equivale a togliere gli ornamenti dagli oggetti di uso quotidiano’. Egli stesso mise in pratica questo principio disegnando edifici completamente privi dell'elaborata facciata tradizionale” [Janik, Toulmin, *La grande Vienna*, p. 92]. Mentre per gli oggetti d'uso, comprese le case, “la funzione è l'uso” e, di conseguenza, “i principi del disegno di oggetti d'uso dovevano essere completamente fattuali e determinati dalle funzioni cui gli oggetti erano destinati, ed essi dovevano essere il più possibile semplici e funzionali. (‘Affermo che l'uso è la forma della cultura, la forma che fa gli oggetti’)” [Janik, Toulmin, *La grande Vienna*, p. 98], la funzione degli oggetti d'arte è completamente diversa, ed è rivoluzionaria.

“La casa deve piacere a chiunque, per distinguersi dall'arte che non deve piacere a nessuno, in quanto l'arte è un affare privato dell'artista. Non è così per la casa. L'opera d'arte viene messa al mondo senza che vi sia necessità di usarla per qualcosa, la casa serve a un fine, l'opera d'arte non deve adattarsi a nessuno, la casa a chiunque” [cit. da Janik, Toulmin, *La grande Vienna*, p. 99].

La comunanza di intenti con Loos venne espressa in maniera colorita da Kraus:

“Adolf Loos ed io- Loos in senso letterale ed io in senso grammaticale- non abbiamo fatto altro che mostrare la differenza fra un'urna e un vaso da notte e abbiamo fatto vedere che questa differenza può dare uno spazio alla cultura. Gli altri che non hanno visto questa differenza o usano l'urna come vaso da notte o usano il vaso da notte come urna” [cit. da Janik, Toulmin, *La grande Vienna*, p. 98].

Wittgenstein collaborò nel 1926-28 al progetto della casa di sua sorella Margarethe con l'amico architetto (e allievo di Loos) Paul Engelmann: "Il più sintetico e appropriato commento contemporaneo sul legame fra la filosofia di Wittgenstein e la sua architettura lo dobbiamo a un'altra delle sue sorelle, Hermine Wittgenstein. Scioccata dalla fredda formalità dell'edificio, dall'assenza di ornamento e di decorazioni, ella la battezzò 'la logica diventata casa'" [P. Galison, "Aufbau/Bauhaus: Logical Positivism and Architectural Modernism", *Critical Inquiry*, 16, 1990, p. 727].

5.6 La ricerca di una nuova 'forma di vita': il Circolo di Vienna e il Bauhaus

Il manifesto del Circolo di Vienna *La concezione scientifica del mondo* (1929) poneva tra gli obiettivi di una filosofia adeguata ad una 'forma di vita' (*lebensform*) modellata sulla nuova scienza e le sue tecnologie

"la ricerca di un sistema di formule neutrali, un simbolismo libero dalle scorie delle lingue storiche, non meno che la ricerca di un sistema globale dei concetti. Precisione e chiarezza vengono perseguite, le oscure lontananze e le insondabili profondità respinte. [...] Tutto è accessibile all'uomo e l'uomo è la misura di tutte le cose." [*La concezione scientifica del mondo*, Laterza, 1979, p.74].

I membri più influenti del Circolo erano il filosofo Rudolph Carnap (1891-1970) e il sociologo Otto Neurath (1882-1945). La filosofia di Mach, la logica di Russell, la fisica di Einstein e il *Tractatus* di Wittgenstein erano le principali fonti di ispirazione del Circolo: per i membri del Circolo di Vienna era naturale assumere che la verità delle proposizioni del nuovo "simbolismo libero dalle scorie delle lingue storiche" dovesse essere decisa in base a osservazioni dirette di come stiano i fatti, che il linguaggio ideale avrebbe dovuto contenere soltanto proposizioni riconducibili, in ultima analisi, ad asserzioni sui dati sensoriali direttamente percepiti. Nelle loro mani, la teoria del significato del *Tractatus* assunse un carattere radicalmente empirista. Ciò di cui si può parlare, le espressioni dotate di significato sono solo quelle di cui si può verificare empiricamente la verità o la falsità.

La ricerca di un linguaggio simbolico universale si sarebbe mostrata nel giro di pochi anni un programma fallimentare, così come il tentativo di scomporre il linguaggio fino a 'dati di senso' ultimi: la stessa logica matematica, proprio in periodo a cavallo degli anni Venti e Trenta veniva ad articolarsi in una *pluralità di linguaggi simbolici* e lo stesso Carnap avrebbe di lì a poco riconosciuto questa situazione enunciando il suo "principio di tolleranza o della convenzionalità delle forme linguistiche": "Non ci sono morali in logica. Ognuno è libero di costruirsi come vuole la propria logica, cioè la sua forma di linguaggio. La sola cosa che gli si chiede è di dare regole sintattiche anziché argomenti filosofici" (cioè le regole di formazione e di deduzione valide per il sistema simbolico prescelto). Di quel programma di ricerca ci è però rimasto in eredità un linguaggio simbolico universale: il linguaggio pittografico che ancora oggi usiamo, l'*Isotype*, (acronimo per *International System of Typographic Picture Education*), che venne inventato alla fine degli anni '20 proprio da Otto Neurath, in collaborazione con il grafico Gert Arntz. Neurath diresse anche in Olanda dal 1934 e fino all'invasione nazista del paese, la Fondazione internazionale per l'educazione visiva.

Neurath fu una delle figure più influenti del Circolo di Vienna: aveva partecipato al governo rivoluzionario durante la breve esperienza della Repubblica dei Consigli Operai a Monaco di Baviera nel 1919 e dall'inizio degli anni '20 era coinvolto nei grandi progetti per la costruzione di nuovi quartieri popolari condotti dalla municipalità socialista di Vienna. Per Neurath l'architettura e l'urbanistica erano fondamentali per disegnare una nuova forma di vita, ed in questo egli era d'accordo con "gli architetti radicali e i loro sostenitori, che non si stancavano di sottolineare come la nuova architettura fosse l'apripista di una più ampia riforma politica e sociale. Questo era il vero significato del nuovo modo di costruire. Questa idea permeava anche gli scritti di

Neurath ed era espressa molto chiaramente nel suo libro del 1928 *Forma di vita e lotta di classe*, dove il filosofo insisteva che è l'architetto 'più di ogni altra persona creativa' colui che può anticipare e modellare la futura forma di vita. Dal momento che razionalità e scientificità dovevano caratterizzare l'orientamento della rivoluzione proletaria, l'architettura della modernità richiedeva razionalità e funzionalismo" [Galison, "Aufbau/Bauhaus", p. 716]. Questi interessi portarono Neurath in contatto con la scuola del *Bauhaus* fondata nel 1919 dall'architetto Walter Gropius (1883-1969).

"L'idea che l'innovazione tecnica potesse cambiare la forma di vita era profondamente radicata nell'ideologia politica del modernismo liberale e di sinistra. In un appunto del 1923 che era tipico del suo pensiero fin dalla fine della guerra, Gropius sosteneva che la nuova architettura moderna avrebbe alla fine prodotto 'una completa rivoluzione spirituale nell'individuo' e un 'nuovo stile di vita'. [...] In effetti, la richiesta di una riforma del modo di vivere basata sui principi della scienza moderna divenne uno slogan comune agli architetti con tendenze di sinistra nella Germania dopo la Prima Guerra Mondiale" [Galison, "Aufbau/Bauhaus", p. 716-7].

Queste idee divennero predominanti nel Bauhaus durante il biennio 1928-30, sotto la direzione dell'architetto svizzero Hannes Meyer (1889-1954), dichiaratamente marxista.

"Costruire non è un processo estetico. [...] La nuova casa è un prodotto industriale e come tale è il risultato del lavoro di specialisti: economisti, statistici, esperti di igiene pubblica, climatologi, esperti in regolamenti e tecniche di riscaldamento. [...] L'architetto? Egli era un artista e sta diventando uno specialista nell'organizzazione [...] costruzione è organizzazione: organizzazione sociale, tecnica, economica e sociale.» [Meyer, cit. da Galison, "Aufbau/Bauhaus", p. 716-7].

L'architetto Ludwig Hilberseimer (1885-1967), chiamato da Meyer a insegnare al Bauhaus, ne *L'architettura della grande città* (1927) aveva scritto, a proposito del suo progetto della 'città verticale': "Il caso generale, la legge, sono venerati e posti in primo piano, l'eccezione invece è messa da parte, la sfumatura cancellata, trionfa la misura, il caos è costretto a diventare forma, una forma logica, inequivocabile, che è matematica e legge" [L. Hilberseimer, *L'architettura della grande città*, Napoli 1981, p. 103].

"Loos, da un punto di vista stilistico, impose ai suoi design una semplificazione radicale che sacrificava ciò che non è essenziale, sicché nel suo lavoro come nella sua teoria lo stile è al servizio dell'uso. Fu la generazione successiva a Loos, fondata sulla sua opera, che creò lo stile moderno in architettura, che prese cioè i primi prodotti delle semplificazioni tecniche di Loos e li stilizzò producendo i ben noti cubi di vetro e cemento o le 'scatole da scarpe' che dal 1920 in poi sono conosciuti come 'architettura moderna'. Qui era dominante l'influenza di Gropius e del Bauhaus. [...] essa impose ai suoi edifici uno stile generico con strutture multifunzionali capaci di adattarsi ad *ogni* funzione [...] Un edificio stile Bauhaus dà un unico 'spazio logico' generalizzato, da cui restano definite un insieme di possibilità architettoniche che si realizzano in una forma particolare solo dopo che l'edificio viene abitato (si ricordi l'idea sempre citata della 'divisione dello spazio abitabile'." [A. Janik, S. Toulmin, *La grande Vienna*, pp. 255-6].

5.7 La scienza dell'arte: Kandinskij e Klee

In una conferenza tenuta al Bauhaus il 15 ottobre 1929, dal titolo *Scienza e vita*, Carnap affermava che "io mi occupo di scienza e voi di forme visive; le due sono solo aspetti diversi della stessa vita" [cit. da Galison, "Aufbau/Bauhaus", p. 710].

Al Bauhaus Carnap avrebbe incontrato Kandinskij, nel periodo in cui questi cercava di costruire una 'scienza' dell'arte. L'artista russo era reduce dalla sua breve esperienza nella Russia post-rivoluzionaria, dove aveva partecipato alla creazione dell'Accademia Russa di scienze artistiche nel 1921, della quale egli stesso avrebbe dovuto essere direttore del dipartimento psicofisiologico, e il cui programma voleva essere quello di fondare una teoria dell'arte basata sui metodi delle scienze esatte. Kandinskij teneva al Bauhaus uno dei corsi di base e così ne riassume nel 1923 gli obiettivi:

"Il problema generale della forma deve essere diviso in due parti: La forma in senso stretto- il piano e lo spazio. La forma in senso lato- il colore e la relazione con la forma in senso stretto. In entrambi i casi il lavoro deve iniziare con le forme più semplici e progredire sistematicamente verso quelle più complicate. Dunque, nella prima parte dell'indagine della forma il piano è ridotto a tre elementi fondamentali-il triangolo, il quadrato e il cerchio-e lo spazio è ridotto agli elementi spaziali fondamentali risultanti- la piramide, il cubo e la sfera" [cit. da Galison, "Aufbau/Bauhaus", p. 738].

Nel 1914 Kandinskij aveva cominciato a pensare a una analisi 'scientifica' di questi elementi e della loro composizione, che pubblicherà nel 1926, con il titolo *Punto, linea, superficie*. Così Kandinskij giustificava la necessità di questo studio:

"L'opinione dominante fino a oggi, che sarebbe fatale 'scomporre' l'arte, perché questa scomposizione porterebbe inevitabilmente alla morte dell'arte, deriva dalla ignara sottovalutazione degli elementi in se stessi e delle loro forze primarie. [...] La pittura [...] solo ora è arrivata a un punto che esige, in modo assoluto, un esame preciso e puramente scientifico dei suoi mezzi pittorici, proprio in funzione del suo scopo pittorico. [W. Kandinskij, *Punto, linea, superficie*, Adelphi, 1968, pp. 8-9]

L'idea di Kandinskij era che il linguaggio (non verbale) delle arti visive parla del mondo in maniera autonoma dalla scienza, ma condivide due proprietà fondamentali con il linguaggio scientifico, come era visto allora dagli empiristi logici sulle orme del *Tractatus* di Wittgenstein. La prima proprietà consiste nel fatto che l'immagine pittorica è una struttura composta a partire da "elementi primari": La seconda proprietà consiste nel fatto che gli elementi e la struttura dell'immagine corrispondono agli elementi e alla struttura della realtà, a cui l'immagine si riferisce, in maniera simbolica e non mimetica: come le 'immagini' di Hertz e Wittgenstein, le 'immagini' di Kandinskij non sono più 'immagini' di sensazioni ma immagini di 'forze' che, in linea di principio, potrebbero avere anche una misura quantitativa.

"La composizione non è altro che una *organizzazione esatto-normativa delle forze vive*, racchiuse negli elementi sotto forma di tensioni. Infine, ogni forza trova la sua espressione nel numero, e ciò si chiama *espressione numerica*. Oggi questa rimane, nell'arte, un'asserzione più che altro teorica, ma che, nondimeno, non deve essere trascurata: oggi ci mancano delle possibilità di misurazione, che però una volta o l'altra possono essere scoperte e non rimanere un'utopia. Da quel momento in poi, ogni composizione avrà la sua espressione numerica [...] Solo dopo la conquista dell'espressione numerica sarà completamente realizzata quella teoria esatta della composizione, che è oggi ai suoi inizi. Rapporti più semplici sono stati usati, insieme con la loro espressione numerica, nell'architettura, nella musica e, in parte, nella poesia, forse già da millenni [...] mentre i rapporti più complessi non hanno trovato nessuna espressione numerica" [Kandinsky, *Punto, linea, superficie*, pp. 100-1].

La struttura del mondo, così come rappresentata dal linguaggio dell'arte non dovrebbe essere, alla fin fine, diversa dalla struttura del mondo come rappresentata dalla scienza: i simboli dell'arte e i simboli della scienza rappresentano in maniera diversa gli stessi elementi e una loro sintesi futura porterà a una conoscenza più profonda della realtà.

“Per l’artista sarebbe particolarmente importante vedere come il regno autonomo della natura applichi gli elementi fondamentali: quali elementi si debbano considerare, quali proprietà essi possiedano e in quale maniera essi si compongano in figure. Le leggi di composizione della natura aprono all’artista non già la possibilità dell’imitazione esteriore [...] ma la possibilità di contrapporre ad esse le leggi dell’arte. [...] Le leggi autonome dei due grandi regni dell’arte e della natura, che abbiamo separato in questo modo, condurranno infine alla comprensione della legge globale della composizione del mondo e chiariranno l’autonoma partecipazione dei due regni a un più alto ordine estetico: esterno + interno. Questo punto di vista è stato messo in evidenza, fino ad oggi, solo nell’arte astratta, che ha riconosciuto i propri diritti e i propri doveri e non poggia più sull’involucro esterno dei fenomeni naturali. [...] La differenza fra l’arte e la natura non sta nelle leggi fondamentali, ma nel materiale che obbedisce a queste leggi” [Kandinsky, *Punto, linea, superficie*, pp. 115-17, 120].

Anche il linguaggio dell’arte deve cogliere la struttura fondamentale, la forma del mondo. Paul Klee (1879-1940) si considerò impegnato, sin dagli inizi della sua attività artistica, in uno sforzo per portare l’ordine nel disordine del mondo fenomenico. “Dal caos Klee tenta un ‘salto nell’ordine’, senza perciò voler abbandonare il caos e senza concepire in modo del tutto razionale l’ordine.” [W. Hofmann, *I fondamenti dell’arte moderna*, Donzelli, 1996, vol. II, *Il Novecento*, p. 141.]. “Nella sfera della visibilità c’è qualcosa che va oltre il puro vedere. Nell’opera ci si rivela una conoscenza sviluppata del mondo visibile”, così scriveva Fiedler e di ciò Klee si mostrava ben consapevole:

“Fin’ora l’artista ha tentato il contatto col suo oggetto per vie fisico-ottiche: si ottennero eccellenti immagini della superficie dell’oggetto. Tale indagine va ampliata, poiché oggi quell’unica via non corrisponde più a tutti i nostri bisogni. L’artista di oggi è qualcosa di più di una perfezionata macchina fotografica. L’oggetto si dilata al di là del proprio fenomeno, dal momento che ne conosciamo il suo interno e sappiamo che la cosa è più di ciò che la sua apparenza dà a vedere. [...] Il complesso di esperienze così raccolte autorizza l’io a tirare, muovendo dall’esteriorità ottica dell’oggetto, conclusioni sull’interno dello stesso. [...] elevare l’impressione fenomenica a un’interiorizzazione funzionale.” [P. Klee, *Vie allo studio della natura*, in *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, 1959, Volume I, p.63].

Le forme artistiche sono simboli che rimandano ad elementi della realtà più profondi, al di là delle apparenze fenomeniche: “Nell’arte figurativa ‘pura’ le cose non sono così semplici come afferma il dogma. Un disegno, cioè, finisce col non essere più un disegno, per quanto indipendente sia la esecuzione. Esso è un simbolo e [...] le linee di proiezione immaginarie colgono dimensioni più alte [...]. In questo senso non sarò mai un figurativo puro [...] il nostro spirito riguarda ben altre dimensioni.” [P. Klee, *Diari 1898-1918*, Il Saggiatore, 1995, p. 188].

Nella conferenza del 1924 già citata, possiamo trovare evidenti le tracce del pensiero di Fiedler e Riegl, nell’idea che l’artista amplia con le sue invenzioni le forme naturali, nonché l’influenza della filosofia dell’*evoluzione creatrice* di Henri Bergson, influenza che possiamo riscontrare nell’idea che nella produzione di queste nuove forme sia la stessa forza creatrice della natura che si esprime attraverso l’artista.

“Permettetemi di usare un’immagine, l’immagine dell’albero. L’artista si preoccupa di questo mondo complesso e in qualche modo vi si è orientato, possiamo crederlo, abbastanza bene. Così gli è diventato possibile ordinare la serie dei fenomeni e delle esperienze. Quest’ordine diverso e multiplo, questa sua conoscenza delle cose della natura e della vita, vorrei paragonarlo alle radici dell’albero. [...] Come si vede il fogliame degli alberi allargarsi in tutte le direzioni, nel tempo e nello spazio, allo stesso modo accade per l’opera. Nessuno si sognerà di pretendere che l’albero formi il suo fogliame sul modello delle sue radici. [...]

Invece, ingiustamente, si vuol negare all'artista il diritto d'allontanarsi dal modello e perciò anche di creare. [...] Vorrei ora considerare la dimensione dell'oggettivo in un senso nuovo, a sé stante, e tentare di mostrare come l'artista pervenga spesso a una 'deformazione', a prima vista arbitraria, delle naturali forme fenomeniche. Egli non attribuisce a queste naturali forme fenomeniche quel significato che si impone ai realisti che esercitano la critica. Egli non si sente legato a queste realtà in quello stesso modo, perché non vede nella definitezza di tali forme l'essenza del processo naturale della creazione. Infatti gli interessano assai di più le forze formative di tali forme stesse. [...] Tenuto conto di questo punto di vista, sarà dunque giusto perdonarlo di rivelarci che lo stadio attuale del mondo delle apparenze che a lui si offre, per accidente, è chiuso nel tempo e nello spazio, e che perciò è troppo limitato in rapporto alle sue visioni profonde e alle sue commosse sensazioni. [...] Non è forse vero che il microscopio crea davanti ai nostri occhi immagini che diremmo fantastiche e paradossali se ci capitasse di vederle da qualche parte per puro caso? [...] Il signor X però, trovando una simile illustrazione in una pubblicazione sensazionale griderebbe indignato: 'E queste sarebbero forme della natura? Ma questa è arte industriale!' L'artista si occupa quindi di microscopia, di storia, di paleontologia? Ecco: solo in senso comparativo, solo nel senso della mobilità, e non nel senso di un controllo scientifico della fedeltà alla natura. Solo nel senso della libertà, di una libertà [...] che pretende soltanto il suo diritto, quello cioè di essere mobile com'è mobile la grande natura".

5.8 Trasformare il mondo in un'opera d'arte: lo "Stile", "Purismo" e "Costruttivismo"

Il periodo del Bauhaus che va dalla sua fondazione nel 1919 al 1924 viene considerato il suo periodo 'espressionista'. Dopo il trasferimento a Dessau, "la figura che maggior responsabilità ebbe nella fine definitiva del Bauhaus espressionista fu l'artista olandese Theo van Doesburg (1891-1931), uno dei fondatori del movimento dello Stile (*De Stijl*). 'Marmellata espressionista' era quello che egli riteneva stessero facendo al Bauhaus. 'Tutti fanno quel che passa loro in testa in quel momento, ben lungi da qualsiasi stretta disciplina. [...] Dov'è per lo meno un tentativo di creare un'opera d'arte unificata, una configurazione unitaria di spazio, forma, colore?'" [M. Droste, *Bauhaus, 1919-1933*, Taschen, 2002, p. 54].

Il periodico *De Stijl*, (*Lo stile*) apparve dal 1917 al 1932 e il suo gruppo fondatore includeva, oltre a van Doesburg, **Piet Mondrian** (1872-1944). Come il Bauhaus, il movimento dello Stile voleva l'artista attivamente impegnato nella costruzione di un mondo nuovo. Nella *Prima prefazione* del giugno 1917 si leggeva come la nuova rivista

"si prefigge come scopo di contribuire allo sviluppo d'un nuovo senso estetico. Vuole rendere l'uomo moderno sensibile a tutto ciò che vi è di nuovo nelle Arti plastiche. Alla confusione arcaica-al 'barocco moderno'- vuol contrapporre i principi logici di uno stile che va maturando, e che è fondato sull'osservazione dei rapporti fra le tendenze attuali e i mezzi di espressione" [cit. da De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, p.416].

Il *Manifesto dello Stile* dell'anno seguente proclamava:

"Vi è una vecchia coscienza del tempo e ve n'è una nuova. La prima tende verso l'individualismo. La nuova tende verso l'universale. La battaglia dell'individualismo contro l'universale si rivela sia nella guerra mondiale sia nell'arte della nostra epoca. [...] La nuova coscienza del tempo è pronta a realizzarsi in tutto, anche nella vita esterna. Le tradizioni, i dogmi e le prerogative dell'individuo (il 'naturale') si oppongono a questa realizzazione. Lo scopo dei fondatori della nuova arte plastica è di fare appello a tutti coloro che credono nella riforma dell'arte e della cultura per

annientare tali ostacoli, nello stesso modo in cui loro stessi hanno annientato, nella loro arte, la forma naturale che ostacola un'autentica espressione dell'arte. [*Primo manifesto della rivista De Stijl* (1918), in: M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del novecento*, p. 419]

La "nuova arte plastica" non deve più essere espressione delle individualità, ma far uso solo degli elementi essenziali delle forme, per esprimere la sua universalità. Questi elementi essenziali sono linee ortogonali e superfici di colori primari. Per Mondrian, questa ricerca della struttura essenziale aveva radici misticheggianti: alle idee antroposofiche sul significato mistico dell'ortogonalità (linee che si incontrano ad angolo retto, la croce) si può far risalire il ruolo esclusivo della retta fra gli elementi grafici. Mondrian si mosse poi verso posizioni Neoplatoniche, per cui la forma geometrica, ma anche i colori primari, il giallo, il blu e il rosso, rappresentano l'essenza dell'Universo: l'arte riflette una realtà superiore e, nella sua perfezione, può aiutare le persone a raggiungere la vera conoscenza. Quando van Doesburg introdusse le linee diagonali per suggerire il movimento, Mondrian vi vide la reintroduzione dell'individualismo e abbandonò con sdegno *Lo stile*. "Per il modo arrogante con cui ha usato la diagonale, ogni ulteriore collaborazione tra di noi è diventata impossibile. Quanto al resto, senza rancore." [cit. da Zeki, *La visione dall'interno*, p. 138]. L'ultimo manifesto di van Doesburg fu quello dell'*Art Concret* (Parigi, 1930):

"L'opera d'arte dovrebbe essere interamente concepita e formata nella mente prima della sua esecuzione. Essa non dovrebbe ricevere nulla dalle proprietà formali della Natura o dalla sensualità o dal sentimentalismo. Il dipinto dovrebbe essere costruito interamente da elementi plastici, vale a dire, superfici e colori. Una elemento pittorico non ha altro significato che 'se stesso', e perciò il dipinto non ha altro significato che 'se stesso'. La costruzione del dipinto dovrebbe essere semplice e controllabile visivamente. La tecnica dovrebbe essere meccanica, vale a dire, esatta, anti-impressionista. Sforzarsi per un'assoluta chiarezza" [cit. da A. Moszynska, *Abstract Art*, Thames&Hudson, 1990, pp. 104-6].

In Francia, **Amédée Ozenfant** (1886-1966) e Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) (1887-1965) lanciavano dalle pagine della nuova rivista *L'Esprit Nouveau* il manifesto del *Purismo* (1920):

"La logica, nata dai vincoli umani, e senza la quale nulla è umano, è uno strumento di controllo e, per colui che è creativo, una guida per la scoperta: essa controlla e corregge la marcia talvolta capricciosa dell'intuizione e permette di procedere con certezza. Esistono ovviamente quelle arti la cui unica ambizione è compiacere i sensi, che chiamiamo le arti del piacere. Il purismo offre un'arte che è forse severa, ma che si rivolge alle facoltà più elevate dell'animo" [cit. da Antliff, Leighton, *Cubism and Culture*, p. 210].

L'arte del Purismo voleva essere l'arte della società di massa sorta dalla mobilitazione sociale e industriale che si era prodotta in tutti i paesi industriali durante la Guerra Mondiale.

"Dal momento che i Puristi elogiavano la sostituzione degli oggetti manufatti con forme standardizzate, i piatti e le bottiglie delle loro nature morte erano gli oggetti della produzione in serie industriale. Modellati dalla macchina piuttosto che dalla mano dell'artigiano, il loro aspetto è il risultato di quello che i Puristi chiamano la 'selezione meccanica', una selezione culturale impersonale parallela alla selezione naturale darwiniana. Facendo posto nell'estetica razionalistica del Purismo per gli oggetti industriali, Ozenfant e Le Corbusier emulavano l'introduzione dei metodi di 'gestione scientifica' della produzione, avvenuta nelle fabbriche durante la guerra" [Antliff, Leighton, *Cubism and Culture*, pp. 213-14].

Il tema della natura e del ruolo dell'arte nell'era della produzione di massa, e dell'ingresso delle masse nella vita politica, fu centrale anche in Russia negli anni immediatamente successivi alla rivoluzione del 1917. La lotta all'individualismo nell'arte e la ricerca dell'universalità sembrerà

Corso: *Teoria e filosofia dei linguaggi, anno accademico 2012-13*

Titolo del corso: *arte e scienza dal XIX al XXI secolo*

Docente: *Paolo Garbolino*

inizialmente accomunare artisti diversi come Malevič, Kandinskij, Gabo da una parte e Vladimir Tatlin (1885-1958) e Aleksandr Rodčenko (1891-1956) dall'altra. Nel *Manifesto realista* del 1920, che abbiamo già menzionato, possiamo leggere frasi come queste:

“Col filo a piombo in mano, con gli occhi infallibili come dominatori, con uno spirito esatto come un compasso noi edificiamo la nostra opera come l'universo conforma la propria, come l'ingegnere costruisce i ponti, come il matematico elabora le formule delle orbite. Sappiamo che tutto ha una propria immagine essenziale: la sedia, il tavolo, la lampada, il telefono, il libro, la casa, l'uomo. Sono tutti mondi completi, coi loro ritmi e le loro orbite. È per questo che nella creazione degli oggetti noi togliamo loro l'etichetta del proprietario, del tutto accidentale e posticcia, e lasciamo solo la realtà del ritmo costante delle forze insite in essi [...] L'arte dovrebbe assisterci dovunque la vita trascorre e agisce: al banco, a tavola, al lavoro, in riposo, al gioco, nei giorni feriali e in vacanza, a casa e nella strada, in modo che la fiamma del vivere non si estingua nell'umanità” [*Manifesto del realismo*, cit. da De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, pp. 403-4].

Presto si manifestò lo scontro fra due posizioni, nell'arte post-rivoluzionaria.

“Gabo e artisti come Malevič e Kandinskij credevano che l'arte astratta avesse un contributo vitale da dare alla società contemporanea per elevare la coscienza delle persone e aprire le porte di una più alta consapevolezza. Tatlin, Rodčenko e i loro seguaci, dall'altra parte, consideravano questa posizione romantica e fuori posto rispetto ai bisogni urgenti del tempo. Nel nuovo stato comunista, sconvolto dalla rivoluzione, dalla guerra mondiale e dalla guerra civile, vedevano il concetto stesso di artista come un lusso borghese e fuori moda; nel mezzo della devastazione, essi sentivano come non ci fosse posto per l'arte. La 'costruzione', sia in senso semantico che ideologico, doveva rimpiazzare l'arte, e una 'vita costruttivamente organizzata' doveva essere il motto degli 'artisti-tecnici' simpatizzanti con la causa. [...] Il 'Costruttivismo' socialmente impegnato guadagnò rapidamente terreno e la posizione di gente come Kandinskij, Gabo e Malevič divenne insostenibile. [...] Per il costruttivista utilitarista desideroso di rendersi praticamente utile, il passo ovvio era l'ingresso nell'industria come 'produttivista'. [...] Dall'inizio degli anni '20 la maggior parte degli artisti sovietici che aderivano alla linea di Rodčenko e Tatlin avevano intrapreso il passo di portare l'arte nella vita. Oggi le loro attività sarebbero classificate come arte applicata o *design*, piuttosto che come arte pura” [A. Moszynska, *Abstract Art*, pp. 77-8; 82].

Nel *Programma del gruppo produttivista*, firmato sempre nel 1920 da Rodčenko e Varvara Stepanova (1884-1958) si si poteva leggere come:

“compito del gruppo produttivista è l'espressione comunista del lavoro costruttivo materialista. Il gruppo si occupa della soluzione di tale problema basandosi su ipotesi scientifiche e sottolineando la necessità di sintetizzare l'aspetto ideologico e formale in modo da indirizzare il lavoro sperimentale sulla via dell'attività pratica.” [cit. da De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, pp. 406-8]

Le idee dei 'produttivisti' e degli altri costruttivisti si ritrovano nelle idee portate avanti dall'associazione per la 'cultura proletaria' creata appena prima della Rivoluzione d'Ottobre, il *Proletkult*, che perorava la scomparsa dell'arte borghese come espressione della coscienza individuale. Le *Tesi sull'arte* del Presidium del Proletkult Panrusso, approvate a Mosca nel 1923, dichiaravano [cit. da De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, pp. 409-10]:

“Il compito del proletariato nel campo dell'arte consiste nel fare coscientemente di questa arte uno strumento attivo della costruzione socialista. A tal fine è necessario:

- a) assoggettare la creazione artistica a metodi e procedimenti compresi scientificamente.
- b) Elevare la tecnica artistica dell'artigianato fino alle forme superiori della tecnica.
- c) L'arte deve costituire una parte intrinseca della vita quotidiana.”

In quegli anni era commissario del popolo per l'istruzione Anatolij Lunačarskij, carica che tenne fino al 1929 e nella quale operò per tentare di traghettare l'arte d'avanguardia pre-rivoluzionaria nella nuova cultura sovietica. Prima della Rivoluzione d'Ottobre aveva fatto parte di un gruppo di intellettuali legati al partito bolscevico, che avevano pubblicato nel 1908 a San Pietroburgo un volume collettivo, *Saggi intorno alla filosofia del marxismo*, nel quale si difendeva una revisione della filosofia del marxismo in direzione dell'empirismo e della filosofia di Ernst Mach. Non erano in ballo solamente questioni filosofiche, ma anche questioni di natura prettamente politica, riguardanti la direzione del partito bolscevico. Così la risposta di Lenin fu rapida e, sul piano ideologico, si concretizzò in un libro che sarebbe diventato uno dei testi sacri del comunismo sovietico, *Materialismo ed empiriocriticismo. Note critiche su una filosofia reazionaria*. Lenin bollava in blocco come “reazionari” e colpevoli di “idealismo” Helmholtz, Hertz, Mach, Poincaré. Le teorie scientifiche non sono, per Lenin, “libere costruzioni dell'intelletto” né “simboli” delle cose, ma sono le “immagini riflesse delle cose”: “L'universo è movimento della materia regolato da leggi e la nostra conoscenza [...] è soltanto in grado di riflettere queste leggi” [Lenin, *Materialismo ed empiriocriticismo*, Editori Riuniti, 1973, p. 165].

L'assunzione a dogma ufficiale di questa posizione allontanerà il marxismo ufficiale non solamente dalla filosofia della scienza e dalla filosofia del linguaggio del Novecento, ma anche dall'arte d'avanguardia: la teoria del “riflesso” in filosofia sarebbe andata a braccetto con il ‘realismo socialista’ nell'arte.

5.9 L'età delle interpretazioni: il “vedere come”

La scienza fra il 1850 e il 1930 aveva rivoluzionato l'immagine del mondo. Riflettendo su questa nuova immagine del mondo, la filosofia fra il 1930 e il 1970 avrebbe notevolmente cambiato le idee che abbiamo del linguaggio e della scienza. Il cambiamento dell'idea di cosa sia ‘arte’, iniziato fra il 1910 e il 1920, aveva in certo modo anticipato questo cambiamento delle idee sul linguaggio e sulla scienza. Stephen Toulmin era un filosofo della scienza e Allan Janik uno storico della scienza, e il loro libro pubblicato nel 1973 rifletteva il nuovo ‘spirito del tempo’ degli anni '60 del XX secolo, che segnarono la fine del modernismo nelle arti visive come in architettura e in filosofia, in particolare nella filosofia del linguaggio e nella filosofia della scienza.

“Le innovazioni tecniche elaborate prima del 1914 [...] vennero formalizzate negli anni '20 e '30, costituendo la base di uno stile necessariamente antidecorativo, che divenne in breve altrettanto convenzionale di quello esageratamente decorativo che aveva sostituito. È un parallelo che si potrebbe fare, volendo, anche per la poesia e la letteratura, per la pittura e la scultura, e perfino per la fisica e la matematica pura, perché in ognuno di questi casi le nuove tecniche di assiomatizzazione e di produzione del ritmo, l'operazioniamo o l'arte non raffigurativa, vennero introdotte per affrontare i problemi artistici e intellettuali trascurati dal XIX secolo – e divennero così nuovi *mezzi* interessanti e legittimi – ma a distanza di pochi anni divennero dei fini, perché si trasformarono in tecniche usate da tutti nelle nuove scuole professionali di poeti moderni, artisti astratti e filosofi analitici. [...] e tecniche e forme poetiche divennero più importanti dell'espressione poetica; la costruzione di sistemi quasi matematici di logica induttiva divenne più importante della razionalità dei procedimenti scientifici, e in generale la forma e lo stile più importanti dell'uso e della funzione. [...] Con una

curiosa unanimità, la sterilità di questo scolasticismo imposto professionalmente emerse negli anni '60 in un'ampia serie e varietà di attività creative. Si è assistito negli ultimi anni a un'ennesima ripresa di tendenze apparentemente esauritesi nel 1918, non solo in musica o in architettura, ma in molti altri campi." [A. Janik, S. Toulmin, *La grande Vienna*, p. 257-58].

È interessante mettere a confronto il giudizio di due filosofi della scienza con quanto l'opinione espressa negli stessi anni da un critico d'arte, Leo Steinberg, in una conferenza del 1968 e poi in un saggio apparso nel 1972 che fece epoca, per il giudizio che dava sulla pittura modernista, soprattutto statunitense, e per le nuove prospettive critiche che apriva:

"È sorprendente quanto spesso la pittura americana recente sia definita e descritta quasi esclusivamente in termini di soluzione di problemi interni, come se la forza di un determinato artista si esprimesse soltanto nella scelta di adeguarsi a una serie di necessità professionali già esistenti e la sua inventiva consistesse solo nel produrre risposte. I critici formalisti che oggi dominano la scena tendono a considerare la pittura moderna come una tecnologia in evoluzione, in cui in ogni momento compiti specifici richiedono una soluzione [...] L'artista, considerato come un ingegnere o un tecnico della ricerca, diventa importante perché inventa la soluzione del problema giusto. [...] Abbiamo quattro elementi formali – linea, forma, colore e luce – che si possono esperire e considerare separati e distinti. Ora, si sostiene che il criterio per distinguere la pittura moderna significativa risieda nel progressivo abbandono di queste distinzioni. La pittura meglio riuscita produrrà una sintesi dei mezzi compositivi tale che la linea non sarà più separabile dalla forma, né la forma dal colore, né il colore dalla luce. Questo costituisce un criterio di lavoro facilmente memorizzabile e applicabile. [...] Questo criterio unico per giudicare un'arte passibile di sviluppi importanti [...] celebra il suo più recente esito storico nel trionfo della pittura del campo di colore. Nella critica formalista il criterio per definire un progresso significativo è che la tecnologia compositiva sia soggetta a un precetto compulsivo: il trattamento dell' "intera superficie come un unico campo indifferenziato di interesse". [...] Esiste, a me pare, un'idea più completa di sintesi implicita in questa serie di descrizioni: il livellamento dei fini e dei mezzi. Nella critica dei quadri importanti c'è raramente il suggerimento dell'intenzione espressiva o il riconoscimento della funzione dei quadri nell'esperienza umana." [L. Steinberg, *Altri criteri* (1972), trad. it. in *Alle origini dell'arte contemporanea*, a cura di G. Di Giacomo, C. Zambianchi, Laterza 2008, pp. 123-25].

La ricerca degli elementi per rappresentare la struttura formale del mondo si era alla fine esaurita nell'auto-rappresentazione di quegli elementi formali, secondo l'idea così concisamente espressa dal massimo nume tutelare del modernismo pittorico, il critico americano Clement Greenberg, che " l'arte visiva debba limitarsi esclusivamente a ciò che si dà nell'esperienza visiva, e non fare alcun riferimento a quanto si dà in qualsiasi altro ordine di esperienza." [C. Greenberg, *Pittura modernista* (1961), trad. it. in *Alle origini dell'arte contemporanea*, p. 90].

Nel 1962 lo storico della scienza americano Thomas Kuhn pubblicava un libro, intitolato *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, che avrà una profonda influenza sul dibattito attorno alla natura della scienza. Il concetto kuhniano di 'paradigma' precedeva la nozione di 'mondo dell'arte' resa poi famosa dal filosofo Arthur Danto ma, per ammissione dello stesso Kuhn, la sua riflessione sulla storia della scienza era legata anche alla storia dell'arte.

Egli noterà nel 1969 come molti che hanno letto il suo libro

“ne sono rimasti soddisfatti non tanto perché esso illumini la scienza, quanto perché essi possono interpretare le sue tesi come applicabili anche a molti altri campi. [...] Nella misura in cui il libro delinea lo sviluppo scientifico come una successione di periodi dominati dalla tradizione, punteggiata da rotture non cumulative, le sue tesi sono indubbiamente di vasta applicabilità. Ma devono esserlo, giacché sono derivate da altri campi. Gli storici della letteratura, della musica, delle arti, dello sviluppo politico, e di molte altre attività umane sono soliti, da molto tempo, a descrivere i loro oggetti di studio nello stesso modo. Periodizzazioni in termini di rotture rivoluzionarie nello stile, nel gusto, e nelle istituzioni sono fra i loro abituali strumenti di ricerca. Se sono stato originale riguardo a concetti come questi, ciò è dovuto principalmente al fatto di averli applicati alle scienze, un campo che era ritenuto da molti svilupparsi in maniera differente. Ed è facile immaginare come la nozione di paradigma, concepito come un risultato concreto, come un esemplare, rappresenti un secondo contributo originale. Sospetto, ad esempio, che alcune delle ben note difficoltà che circondano la nozione di stile nelle arti possono scomparire se le pitture possono essere viste come modellate le une sulle altre anziché prodotte in conformità con alcuni astratti canoni di stile.” [T. Kuhn, *Poscritto 1969, La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, 2^a ed., trad. it. Einaudi, 1978, pp. 249-50].

Nel 1969, in un saggio che riprendeva il dibattito che il suo libro aveva suscitato anche fra storici dell'arte, scriveva:

“Come ex fisico che si dedica ora essenzialmente alla storia di questa scienza, ricordo bene la scoperta, da me fatta, dello stretto e persistente parallelismo tra queste due discipline, che mi era stato insegnato a considerare antitetico. Un risultato tardivo di questa scoperta è il libro sulle rivoluzioni scientifiche. La discussione, sia dei modelli di sviluppo, che della natura dell'innovazione creativa nelle scienze, implica che si trattino argomenti come il ruolo di scuole concorrenti e di tradizioni non confrontabili, di standard mutevoli di valori e di modalità d'intuizione trasformate. Argomenti come questi sono stati fondamentali da lungo tempo per lo storico dell'arte, ma hanno una presenza minima negli scritti di storia della scienza. Non è sorprendente dunque che il libro che li rende centrali per la scienza sia anche impegnato a negare, almeno in modo fortemente implicito, che l'arte possa essere distinta dalla scienza per mezzo delle classiche dicotomie tra, per esempio, il mondo dei valori e quello dei fatti, il soggettivo e l'oggettivo, o l'intuitivo e il deduttivo. L'opera di Gombrich, che si sviluppa in molte delle stesse direzioni, è stata fonte di grande incoraggiamento per me. [...] In queste condizioni devo condividere la sua principale conclusione [di Everett Hafner]: «Quanto più accuratamente tentiamo di distinguere l'artista dallo scienziato, tanto più difficile diviene il nostro compito». Certamente questa affermazione descrive l'esperienza da me fatta. [...] tuttavia, ho trovato l'esperienza inquietante e la conclusione poco gradita.” [T. Kuhn, *Commento sulle relazioni tra scienza e arte*, in *La tensione essenziale* (1977), trad. it. Einaudi, 1985, pp. 375-76].

Il libro di Kuhn contribuì a mettere in crisi le dicotomie classiche che si erano applicate per separare e distinguere il linguaggio dell'arte dal linguaggio della scienza : mondo dei valori verso mondo dei fatti, soggettivo verso oggettivo, intuizione verso logica.

“Per compensare la perdita delle «qualità secondarie» decretata dalla fisica moderna e dal pensiero di Cartesio, una parte della filosofia del Novecento ha perciò cercato di comprendere l'eccedenza di senso che le cose assorbono nel campo dell'arte e dell'esperienza quotidiana [...] le qualità sensibili vengono, spesso implicitamente, o abbandonate all'estetica, alla dimensione sensibile e

qualitativa del bello (non più legato al vero e al buono nell'antica trinità metafisica), o ridotte in termini contemporanei ai qualia, agli stati qualitativi dell'esperienza psicologica individuale. Si trasferiscono così dal sapere scientifico all'arte e dall'oggettività alla sfera della mera soggettività. [...] È questo il modo che l'arte ha, rispetto alla scienza, di «salvare i fenomeni» nella loro individualità, di reintrodurre significati e qualità secondarie" [R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza 2009, p. 83, 85, 100]

Due sono i significati del termine 'paradigma', entrambi rilevanti per il nostro racconto: 1) il paradigma come l'insieme di conoscenze che soggiacciono alla percezione stessa e che fanno sì che "non esiste un occhio vergine" (Ernst Gombrich), che il vedere è sempre un 'vedere come'; 2) il paradigma come esempio concreto.

"i segni sulla carta che dapprima erano visti come un uccello, ora sono visti come un'antilope, o viceversa. [...] lo scienziato è privo della libertà, che il soggetto della *Gestalt* possiede, di muoversi avanti e indietro tra diversi modi di vedere. Nondimeno, la libertà di movimento della *Gestalt* [...] rappresenta un utile prototipo elementare per indicare quello che succede quando un paradigma muta su larga scala" [Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, p. 112].

Il tema del 'vedere come' costituisce la radice comune ad una visione della storia della scienza e a molta arte concettuale della seconda metà del XX secolo, per la quale vedere una cosa come opera d'arte richiede qualcosa che l'occhio non può discernere, il contesto di una teoria artistica, la conoscenza della storia dell'arte: in una parola, un 'mondo dell'arte', per usare il termine introdotto nel 1964 dal filosofo statunitense **Arthur Danto** (1924-).

"In *The Art World* scrivevo: «Vedere qualcosa come arte richiede un elemento che l'occhio non è in grado di esplicitare, uno sfondo di teoria artistica e una conoscenza della storia dell'arte: un mondo dell'arte.» Queste riflessioni erano il portato della filosofia della scienza in cui io e i miei colleghi credevamo. Era nostra convinzione che gli oggetti scientifici fossero "carichi di teoria", nel senso che la percezione non può mai essere un semplice vedere. Ma è sempre un vedere qualcosa sotto una particolare descrizione teorica. Vedere una linea attraverso un oscilloscopio come il percorso di una particella è possibile soltanto se si sa a cosa servono gli oscilloscopi: è richiesta, in altri termini, una specifica conoscenza scientifica per vedere la linea in quel modo. Ma che cosa vuol dire vedere qualcosa come opera d'arte? Nel 1964 non era possibile dire di qualcosa che era un'opera d'arte senza chiamare in causa una teoria di un qualche genere, cioè lo status di opera d'arte non poteva essere dato per scontato. Inoltre, un'opera d'arte era storicamente condizionata" [A. Danto, Conferenza a Torino, 2008]

Dietro l'idea del 'vedere come' c'erano anche le nuove idee sulla natura del linguaggio sviluppate da Wittgenstein nella seconda fase della sua 'vita' filosofica'.

5.10 Le regole del gioco del linguaggio

Dopo aver deciso che tutti i problemi filosofici fondamentali erano stati risolti con il *Tractatus*, Wittgenstein aveva abbandonato la filosofia per fare il maestro di scuola elementare. Verso la fine degli anni Venti ebbe un ritorno di fiamma filosofico che lo portò a sviluppare delle idee sulla natura del linguaggio molto diverse da quelle esposte nel *Tractatus*, idee che apparvero nel libro *Ricerche filosofiche*, pubblicato nel 1953 dopo la sua morte.

Il cosiddetto 'secondo' Wittgenstein professa una critica radicale della sua prima teoria del linguaggio, abbandonando l'idea che il linguaggio condivida la struttura del mondo e con essa la teoria del significato che ne discendeva. Egli professa adesso una concezione sistemica del linguaggio ordinario, dentro la quale il significato di una proposizione è dato dall'*uso* che viene fatto della proposizione da parte del parlante, all'interno di quello che egli chiama un '*gioco linguistico*'. L'uso linguistico è disciplinato dalle regole del 'gioco': "il *parlare* un linguaggio fa parte di una attività, o di una forma di vita" [L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, trad. it. Einaudi, 1967, p. 21].

Il concetto di 'gioco linguistico' è stato oggetto di molte discussioni. Fondamentalmente, esso è usato da Wittgenstein per indicare un sistema di regole sia esplicite (o esplicitamente formulabili) che implicite o non precisamente formulabili come, ad esempio, le regole della grammatica, le regole dell'aritmetica, le regole dell'etichetta, che valgono all'interno di una comunità umana e che ne disciplinano le attività. Così come gran parte delle attività umane richiedono l'uso del linguaggio e dipendono dalla capacità di comprendere il linguaggio, così questa capacità dipende a sua volta dalla capacità di eseguire certe attività extra-linguistiche. Wittgenstein immagina un linguaggio che

"deve servire alla comunicazione tra un muratore *A*, e un suo aiutante, *B*. *A* esegue una costruzione in muratura; ci sono mattoni, pilastri, lastre e travi. *B* deve porgere ad *A* le pietre da costruzione, e precisamente nell'ordine in cui *A* ne ha bisogno. A questo scopo i due si servono di un linguaggio consistente delle parole 'mattone', 'pilastro', 'lastra', 'trave'. *A* grida queste parole; *B* gli porge il pezzo che ha imparato a portargli quando sente questo grido. Considera questo come un linguaggio primitivo completo. [...] Possiamo anche immaginare che l'intero processo dell'uso delle parole [descritto sopra] sia uno di quei giochi mediante i quali i bambini apprendono la lingua materna. Li chiamerò 'giochi linguistici' e talvolta parlerò di un linguaggio primitivo come di un gioco linguistico. E si potrebbe chiamare gioco linguistico anche il processo del nominare i pezzi, e quello consistente nella ripetizione, da parte dello scolaro, delle parole suggerite dall'insegnante. Pensa a taluni usi delle parole nel giuoco del giro-giro-tondo. Inoltre chiamerò 'gioco linguistico' anche tutto l'insieme costituito dal linguaggio e dalle attività di cui è intessuto" [Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, pp. 10, 13].

I termini del linguaggio non stanno più a denotare oggetti costruiti a partire da dati di senso che possiedono uno *status* indipendente dalle attività di una forma di vita. L'approccio al linguaggio come un sistema di regole di comunicazione inserite all'interno di una comunità cambia anche lo statuto dell'oggetto. Il 'significato' del termine "tavola" è dato da un complesso di procedure e si comprende il termine se si fanno eseguire le istruzioni che includono quel termine. Io comprendo un termine 'tavolo' se so spostare un tavolo, se apparecchiare un tavolo, e così via. Il significato del termine è, allora, dato dalla totalità delle procedure che possono coinvolgere il tavolo e questa totalità non è definibile una volta per tutte, ma resta sempre 'aperta'. Il significato si apprende per mezzo di un addestramento all'interno di una comunità. Persone appartenenti a comunità diverse possono attribuire significati diversi al medesimo complesso di sensazioni: ad esempio, se *A* appartiene ad una comunità nella quale le tavole non si apparecchiavano, mentre *B* sì, *A* non saprà eseguire l'istruzione di *B*: "Apparecchia il tavolo". Il *gap* comunicativo non è superabile per mezzo di istruzioni supplementari puramente linguistiche, ma con una procedura di apprendimento extra-linguistica, grazie alla quale *A* apprende cosa significhi "tavola apparecchiata".

"Comprendo la proposizione in quanto la *adopero*. L'atto di comprendere, dunque, non è un processo particolare ma è l'operare con la proposizione. *La proposizione*

Corso: *Teoria e filosofia dei linguaggi, anno accademico 2012-13*

Titolo del corso: *arte e scienza dal XIX al XXI secolo*

Docente: *Paolo Garbolino*

c'è perché si operi con essa” [Ludwig Wittgenstein e il Circolo di Vienna. *Colloqui annotati da Friedrich Waismann*, trad. it. La Nuova Italia, 1975, p. 158].

Alle origini del ‘gioco linguistico’ possiamo trovare l’idea funzionalista che il primo Wittgenstein condivideva con un architetto come Loos:

“Se volete capire il significato, ad esempio, del sistema di pompaggio dell’acqua in una casa, guardate l’uso per cui questo sistema viene impiegato. Il significato è l’uso” [cit. da Janik, Toulmin, *La grande Vienna*, p. 255].

Secondo Wittgenstein, “per una grande classe di casi – anche se non per tutti i casi – in cui ce ne serviamo, la parola ‘significato’ si può definire così: il significato di una parola è il suo uso nel linguaggio” [Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, p. 33].

Comprendere il significato di una parola o di una frase non è soltanto avere in mente un’idea o una immagine corrispondente, ma il saper utilizzare quella parola o quella frase all’interno di un gioco linguistico.

5.11 L’arte concettuale

L’arte concettuale è stata fortemente influenzata dalla filosofia del linguaggio.

“L’arte concettuale, detto semplicemente, ha alla sua base l’idea che gli artisti lavorano con il significato, e non con forme, colori, o materiali. Qualsiasi cosa può essere impiegata dall’artista per realizzare l’opera—incluse forme, colori, o materiali—ma la forma della presentazione in se stessa non ha valore indipendentemente dalla sua funzione di veicolo per l’idea dell’opera” [J. Kosuth, *Intention(s)*, 1996, in A. Alberro, B. Stimson, *Conceptual Art: a Critical Anthology*, MIT Press, 1999, p. 461].

Cosa vuol dire che l’artista “lavora con il significato”? Possiamo prendere l’esempio che faceva **Joseph Kosuth** (1945 -) in *Art after philosophy*, dopo aver citato il celebre passaggio del secondo Wittgenstein (citato sopra) che “il significato di una parola è il suo uso nel linguaggio”:

“La nozione di ‘uso’ è rilevante per l’arte e il suo linguaggio. Di recente la forma di una scatola o un cubo è stata molto usata nel contesto dell’arte. [...] La differenza fra tutti i vari usi di una scatola o di un cubo è direttamente collegata alle differenze nelle intenzioni degli artisti. [...] Si potrebbe dire che se una delle scatole di Judd fosse vista piena di detriti, posta in un ambiente industriale, o anche solo in un angolo di strada, non verrebbe identificata come un’opera d’arte. Di conseguenza la comprensione e la considerazione di quella scatola come un’opera d’arte viene necessariamente prima del vederla, se deve essere ‘vista’ come un’opera d’arte.” [J. Kosuth, *Art after philosophy*, in A. Alberro, B. Stimson, *Conceptual Art: a Critical Anthology*, pp. 168-9].

Anche Wittgenstein parla del significato della parola ‘cubo’:

“Se qualcuno mi dice, ad esempio, la parola ‘cubo’, io so cosa significa. Ma l’impiego della parola può starmi tutto quanto davanti alla mente, quando la comprendo in quel modo? [...] in determinate circostanze saremmo disposti a chiamare ‘applicazione dell’immagine di un cubo’ anche un procedimento diverso da quell’unico al quale avevamo originariamente pensato. Il nostro ‘credere che l’immagine ci costringa a una determinata applicazione’ consisteva nel fatto che ci veniva in mente solo un caso, e nessun’altro. [...] E l’essenziale è vedere che, quando udiamo una parola, alla nostra mente può presentarsi la stessa cosa, e tuttavia la sua applicazione può essere diversa. Allora si ha lo stesso significato

entrambe le volte? Credo che diremo di no.” [Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, pp. 74-6].

Quando vediamo un orinatoio e vediamo l'opera *Fontana* di Duchamp l'immagine mentale è la stessa, ma il significato è diverso? Secondo Kosuth, con i *ready-made* di Duchamp

“l'arte aveva cambiato il suo obiettivo dalla forma del linguaggio a ciò che veniva detto. Il che significa che la natura dell'arte era passata da essere una questione di morfologia ad essere una questione di funzione. Questo cambiamento dall'apparenza al concetto ha segnato l'inizio dell'arte moderna e dell'arte concettuale. Tutta l'arte (dopo Duchamp) è concettuale (in natura) perché l'arte può esistere solo concettualmente” [Kosuth, *Art after philosophy*, in A. Alberro, B. Stimson, *Conceptual Art: a Critical Anthology*, p. 164].

È l'uso di un oggetto all'interno del gioco linguistico dell'arte che ne fa un oggetto artistico. Dunque l'opera d'arte è fondamentalmente un fatto linguistico, e Kosuth paragona l'opera d'arte a una proposizione analitica, usando indifferentemente, in *Art after philosophy*, i due termini 'tautologia' e 'proposizione analitica'.

“Se continuiamo nella nostra analogia delle forme artistiche come il linguaggio dell'arte, allora ci si può render conto che un'opera d'arte è un tipo di *proposizione*. [...] Le opere d'arte sono proposizioni analitiche. Vale a dire, se sono viste entro il loro contesto—come arte—esse non danno alcuna informazione di nessun tipo attorno a qualsiasi fatto del mondo. Un'opera d'arte è una tautologia in quanto essa è la presentazione dell'intenzione dell'artista, ovvero egli sta dicendo che una particolare opera d'arte è arte, il che significa che è una definizione dell'arte” [Kosuth, *Art after philosophy*, in A. Alberro, B. Stimson, *Conceptual Art: a Critical Anthology*, p. 165].

I due concetti, quello di *proposizione tautologica* e quello di *proposizione analitica* non sono esattamente la stessa cosa. *Le proposizioni analitiche* sono quelle proposizioni che sono sempre vere per via dell'interpretazione che diamo alle parole che compaiono in esse (mentre si dicono proposizioni *sintetiche* quelle che possono essere vere o false): ad esempio, la proposizione 'se Tizio è scapolo allora Tizio è un uomo non sposato' è una proposizione analitica. *Le tautologie*, come originariamente intese nel *Tractatus*, sono proposizioni che sono sempre vere *indipendentemente* dall'interpretazione che diamo alle parole che compaiono in esse, perché lo sono solo in virtù del significato delle operazioni logiche: ad esempio, la proposizione 'se Tizio è scapolo allora Tizio è scapolo'.

La differenza sta nel fatto che la prima proposizione è sempre vera solo perché, di fatto, nel nostro linguaggio il termine 'scapolo' è sinonimo di 'uomo non sposato': se 'scapolo' fosse sinonimo di 'uomo minorenni' allora la proposizione 'se Tizio è scapolo allora Tizio è un uomo non sposato' sarebbe sintetica (perché può essere falsa). La seconda proposizione è sempre vera solo in virtù della sua forma logica, perché qualsiasi altro termine del linguaggio sostituiamo a 'scapolo' otteniamo una proposizione vera: 'se Tizio è un marziano allora Tizio è un marziano', ecc.

Kosuth sta allora facendo due analogie e non una sola: quella fra un'opera d'arte e una proposizione analitica, e quella fra un'opera d'arte e una proposizione tautologica. Con la prima s'intende che la realizzazione fisica dell'idea non aggiunge nulla in più all'idea stessa dell'opera, così come aggiungere all'informazione che Tizio è scapolo anche l'informazione che Tizio è un uomo non sposato non aggiunge nulla in più a quanto già sappiamo di Tizio. Con la seconda s'intende l'idea, *post* Duchamp, che qualcosa è un'opera d'arte perché qualcuno (l'artista) la interpreta come un'opera d'arte ('se A è arte allora A è arte').

5.12 Le fabbriche dei fenomeni

Nel secondo significato del termine “paradigma”, i paradigmi sono applicazioni esemplari di una teoria, esempi di soluzioni di problemi scientifici che si acquisiscono soprattutto nella pratica del laboratorio e incorporano una ‘conoscenza tacita’ che non è esprimibile linguisticamente in maniera compiuta: così gli apprendisti scienziati imparano dai ‘paradigmi’ come gli apprendisti artisti imparano dalle opere d’arte esemplari. Questa idea è stata la base di una visione nella quale la ricerca scientifica è guidata dalla pratica e da competenze e conoscenze che contengono un ‘conoscere come’ che è anche il frutto di una comunicazione e un’interazione continua tra saperi differenti e di diverso livello. La conoscenza scientifica è il prodotto di pratiche disciplinari stabili che emergono da una rete complessa di teorie, abilità, competenze, strumentazioni, collaborazioni.

“concrete soluzioni di rompicapo che, usate come modelli o come esempi, possono sostituire regole esplicite come base per la soluzione dei rimanenti rompicapo della scienza normale [...] Le concrete soluzioni di problemi che gli studenti incontrano fin dall’inizio della loro educazione scientifica, sia nei laboratori che agli esami o alla fine dei capitoli dei manuali scientifici [...] Tutti i fisici, ad esempio, cominciano con l’imparare gli stessi esemplari: problemi come il piano inclinato, il pendolo conico, e le orbite di Keplero” [T. Kuhn, *Poscritto 1969, La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, 2^a ed., trad. it. Einaudi, 1978, pp. 212; 225-6].

I paradigmi sono

“esempi concreti accettati di risultati scientifici, soluzioni di problemi reali che gli scienziati studiano con cura e sui quali modellano il loro lavoro. Se la nozione di paradigma può essere utile allo storico dell’arte, saranno i quadri e non gli stili che serviranno da paradigmi” [T. Kuhn, *Commento sulle relazioni tra scienza e arte*, in *La tensione essenziale* (1977), trad. it. Einaudi, 1985, pp. 375-76].

La scienza moderna conosce il mondo intervenendo su di esso, manipolando i fenomeni naturali e producendo fenomeni ‘artificiali’ per mezzo di macchine complesse che funzionano grazie a questa rete di saperi teorici e pratici. Ma anche gli artisti contemporanei non producono solamente oggetti, ma anche eventi e fabbricano fenomeni.

Già avanguardie storiche come Futuristi, Dadaisti, Costruttivisti, avevano messo in discussione in modo radicale l’idea che l’arte consistesse nella produzione di oggetti ‘artistici’, ma è soprattutto dagli anni sessanta in poi che l’arte performativa si propone di abbattere le barriere fra arte e pubblico, promuovendo una sorta di ‘creazione permanente’.

Nel 1959 Allan Kaprow inventava il termine ‘*Happening*’ e teneva la sua prima performance, *18 Happenings in 6 Parts*, che comprendeva film, diapositive, musica, danza, una scultura su ruote, la produzione di dipinti e azioni banali, il tutto eseguito simultaneamente in tre spazi diversi.

Nel 1961 George Maciunas inventava il termine *Fluxus* per indicare un gruppo di persone che negli Stati Uniti e in Europa mettono in atto eventi come concerti costituiti da sequenze di atti acustici e visivi molto semplici, con o senza la presenza dell’autore, davanti a un pubblico e a volte con la collaborazione del pubblico, anche senza pubblico.

Esemplare è la composizione di John Cage (che è del 1952) *4’33”*: nei tre movimenti 33”, 2’40”, e 1’20” l’esecutore chiudeva e apriva il piano all’inizio e alla fine di ogni movimento, nel più assoluto silenzio.

A proposito della connessione fra pratiche scientifiche e queste nuove pratiche artistiche il critico americano Leo Stenberg fece delle osservazioni molto interessanti.

Secondo Steinberg, al volgere del XX secolo nel campo delle arti visive era accaduto qualcosa di importante, il passaggio dalla superficie pittorica verticale a quella orizzontale, il passaggio dalla superficie pittorica “piatta” alla superficie da lui chiamata “pianale”, una “base orizzontale su cui poggia una superficie orizzontale stampabile” (secondo definizione da vocabolario). Fino a quel momento la concezione del piano pittorico conteneva

“un assioma che rimane operativo [...] fino al cubismo e all’espressionismo astratto compresi: la concezione del quadro come rappresentazione di un mondo, una specie di spazio del mondo, leggibile sul piano del quadro in rapporto alla stazione eretta dell’uomo. [...] un quadro che si rifà al mondo naturale evoca dati sensoriali di cui si fa esperienza nella normale posizione eretta.” [L. Steinberg, *Altri criteri*, (1972), trad. it. *Neodada e pop: il paradigma del “pianale”*, in *Alle origini dell’arte contemporanea*, a cura di G. Di Giacomo e C. Zambianchi, Laterza, 2008, p. 130].

Un quadro che *ancora* si basa sui ‘dati di senso’ dei fenomenisti, dei filosofi del Circolo di Vienna e di Kandinskij.

“Tuttavia, qualcosa succede nella pittura attorno al 1950, nel modo più evidente (almeno per quanto riguarda la mia esperienza) nell’opera di Robert Rauschenberg e di Dubuffet. [...] questi quadri non simulano più campi visivi verticali, ma ‘pianali’ orizzontali opachi. [...] il piano pittorico inteso come ‘pianale’ fa le sue allusioni simboliche a superfici rigide quali tavoli, pavimenti dello studio, tabelle, bacheche: insomma, ogni superficie destinata ad accogliere delle cose su cui siano sparsi degli oggetti, su cui siano registrati dei dati, su cui le informazioni possano essere accolte, stampate, inprese, in modo coerente o confuso. I quadri degli ultimi quindici anni o venti anni insistono su un orientamento radicalmente nuovo, in cui la superficie dipinta non è più l’analogo di un’esperienza visiva della natura, ma di processi operativi [...] e tendo a considerare il passaggio dalla posizione verticale a quella orizzontale come l’espressione del più radicale cambiamento nel contenuto dell’arte: il passaggio dalla natura alla cultura.” [L. Steinberg, *Altri criteri*, pp. 130-31].

Il “pianale” era per Steinberg una superficie pittorica capace di costuire un nuovo modo di rappresentare il mondo, nuovo perché nuovo era anche il mondo da rappresentare, un mondo in cui sarebbe stato sempre più difficile distinguere e separare *naturale* ed *artificiale*, *natura* e *cultura*, *dati di osservazione* e *teorie*. Un mondo che non sarebbe stato più

“il mondo dell’uomo del Rinascimento che guardava fuori dalla finestra per sapere com’era il tempo, ma il mondo di uomini che girano manopole per ascoltare un messaggio registrato – ‘probabilità di precipitazione questa notte al dieci per cento’ – trasmesso elettronicamente da qualche cabina priva di finestre.” [L. Steinberg, *Altri criteri*, p. 136].

Non il mondo di uomini che osservano l’accadere dei fenomeni naturali per conoscere com’è fatto il mondo, ma il mondo di uomini che per sapere com’è fatto il mondo girano manopole, e manipolano i fenomeni naturali, li riproducono e ne producono altri in laboratorio per mezzo di macchine complesse. Il mondo di uomini che oggi non girano più manopole ma fanno scorrere le dita sul *touch-screen* di *i-phone* e *i-pad*.

La scienza come “fabbrica dei fenomeni” nella quale, come in una vera fabbrica intervengono procedure differenti, conoscenze teoriche di vario tipo e conoscenze pratiche, comporta una proliferazione di metodi e un’espansione della cassetta degli attrezzi usata dallo scienziato, che trova il suo analogo nella proliferazione delle tecniche e dei mezzi artistici. Questa proliferazione trovava un portavoce nel filosofo della scienza austriaco **Paul Feyerabend** (1924-1994), il quale pubblicava nel 1975 il libro *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria*

Corso: *Teoria e filosofia dei linguaggi, anno accademico 2012-13*

Titolo del corso: *arte e scienza dal XIX al XXI secolo*

Docente: *Paolo Garbolino*

anarchica della conoscenza (ma egli stesso trovava più indicato definirsi dadaista, piuttosto che anarchico), dove sosteneva come non esista alcun 'metodo scientifico' privilegiato. Il progresso scientifico può dipendere da idee, procedure e modi di ragionamento che possono essere ritenuti 'irrazionali' rispetto a quelli accettate in precedenza e, di conseguenza, 'razionalmente' incomprensibili per coloro che sono stati educati con le vecchie procedure e i vecchi modi di ragionamento. La parte costruttiva del discorso di Feyerabend era il suo appello alla più ampia tolleranza nei confronti dei sistemi di vita, al fine di favorire la proliferazione di paradigmi conoscitivi diversi perché, a suo avviso, questo è il metodo migliore non solo per avere una società 'buona', in cui tutti abbiano la possibilità di vivere come meglio credono, ma anche una 'buona' scienza. Una 'buona scienza' alla quale può contribuire anche la conoscenza di cui sono portatrici altre comunità e non solo la comunità degli scienziati e degli 'esperti'

In un'intervista al *Corriere della Sera* del 1973, **Joseph Beuys** (1921-1986) diceva:

"Non sono contro la scienza, ma sono contro la distinzione tra arte e scienza. [...] Non ammetto che il concetto di arte sia una negazione del concetto di scienza, ma dico che lo contiene. Il giorno in cui tutti gli artisti –e con questo termine intendo tutti gli uomini creativi–si renderanno conto della forza rivoluzionaria dell'arte, intesa appunto come creatività, capiranno che arte e scienza hanno gli stessi obiettivi. È per questo che io affermo: la rivoluzione siamo noi.

–Cosa significa?

–Significa che l'unico mezzo rivoluzionario è un concetto totale di arte che genererà un nuovo concetto di scienza. Ed è per questo che in tutte le mie azioni cerco di far prendere coscienza all'uomo delle sue possibilità creative, le uniche che gli possono dare la libertà." [cit. da G. Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte oggi*, Feltrinelli 2004, p. 210].

Feyerabend e Beuys sono personaggi esemplari di un atteggiamento di critica sociale verso la scienza e le sue ricadute tecnologiche che iniziava a manifestarsi in quegli anni, gli anni sessanta e settanta del XX secolo.