

Adriano Bertolini

«The noise of a click».

Osservazioni sulle Lezioni sull'estetica di Wittgenstein

Riassunto:

L'articolo intende offrire una presentazione delle *Lectures on Aesthetics* di Wittgenstein del 1938. In quelle lezioni, un ruolo centrale è svolto da ciò che chiamo 'giudizio estetico di valore' (§ 2). Si proverà a mostrare che in tali giudizi è in questione la concordanza tra regola e applicazione: ciò che conta non è una qualità astratta come la bellezza, ma il concreto utilizzo di una grammatica, di un insieme di regole: la correttezza rispetto a quell'insieme. Cercherò quindi di approfondire la natura di queste regole: il loro legame con il piano storico (§ 3) e i meccanismi che presiedono alla loro istituzione e cambiamento (§ 4). Proverò infine (§§ 5-6) a mostrare perché non si possa restringere l'applicazione dei giudizi estetici al piano delle arti, sostenendo che in questione è un elemento estetico dell'esperienza che può ritrovarsi in tutti i giochi linguistici, vale a dire ciò che Wittgenstein chiama «feeling».

Parole chiave: Wittgenstein; lezioni sull'estetica; giudizio estetico; sentimento; seguire una regola

Abstract:

The paper intends to offer a presentation of Wittgenstein's *Lectures on Aesthetics* (1938). In those lectures what I call 'aesthetic value judgement' plays a central role (§ 2). I try to show that such a judgement assesses the correctness of the applications of a system of rules, not an abstract quality like beauty. 'Beautiful' must be replaced by 'correct'. I then focus on the nature of the aesthetic rules: their connection with history (§ 3), the way they are established and how they change (§ 4). Eventually (§§ 5-6), I argue that aesthetic judgements cannot be restricted to arts. In such judgements is always involved what Wittgenstein calls 'feeling', which is an aesthetic element of experience present in all language-games.

Key-words: Wittgenstein; lectures on aesthetics; aesthetic judgements; feeling; to follow a rule

1. *In medias res*

Quando, nel semestre estivo del 1938 a Cambridge, Wittgenstein si accingeva a tenere le sue *Lectures on Aesthetics*, non si pose affatto il problema di chiarire in via preliminare cosa intendesse per 'estetica'. All'inizio

delle lezioni si limita infatti a dire che «l'argomento [...] è molto vasto e del tutto frainteso» (Wittgenstein, 1966: 51). Uno dei propositi di questo articolo è tentare di chiarire cosa debba intendersi per 'estetica' in quelle lezioni, oltre che offrirne una presentazione coerente.

Come di consueto, l'indagine comincia *in medias res* e concerne l'uso di alcune parole¹. L'indiziato è in questo caso il termine «bello» (*beautiful*), anche se – come vedremo – verrà subito scagionato. Nel condurre una ricerca sull'uso del linguaggio, è bene tenere presente una indicazione di metodo, sostiene Wittgenstein: «Quando discutiamo di una parola, ci domandiamo sempre come ci è stata insegnata. Far questo distrugge, da una parte, molte concezioni errate, dall'altra fornisce un linguaggio primitivo in cui si fa uso della parola» (*ivi*: 52). Peccato che l'indicazione sia seguita solo brevemente, di sfuggita. Apprendiamo i termini estetici come «interiezioni» di approvazione o disapprovazione che sostituiscono «un'espressione del volto» o «un gesto» (*ivi*: 53). Non viene detto niente di più di questo. Tralasciando il tema dell'apprendimento, ci si concentrerà sull'uso effettivo delle parole in questione, anche se la tematica iniziale verrà a suo modo ripresa in seguito, sebbene non in modo esplicito.

Dunque, l'analisi si concentra sui giudizi estetici: che rimandano al piano sensibile, all'*aisthesis*. Non però a giudizi *descrittivi* di qualità sensibili degli oggetti o, in generale, dell'esperienza, ma a giudizi di valore: riguardano l'*attribuzione di valore in base a criteri estetici*.

2. *Giudizi estetici di valore*

La prima confusione da fugare consiste nel pensare che sia in questione la predicazione di una qualità, la bellezza. In realtà, «bello», così come «splendido», hanno «scarsissima importanza» quando si tratta di dare giudizi estetici²:

¹ Da questo punto di vista, le lezioni del 1938 non si distanziano da quelle del 1930-1933 che George E. Moore ebbe modo di seguire e di annotare, per poi pubblicarne un resoconto su «Mind». Anche in quel ciclo di *Lectures*, Wittgenstein si sofferma su tematiche estetiche introducendo subito la problematica relativa all'uso del termine «bello». Cfr. Moore, 1959: 122-126.

² Il testo contiene, tra parentesi quadre, il nome dello studente che ha preso l'appunto. Le *Lectures on Aesthetics* pubblicate non sono infatti il frutto di un lavoro di edizione su materiale scritto da Wittgenstein, bensì un *collage* degli appunti presi dagli studenti che ebbero modo di assistere alle lezioni: Rhees, Smythies, Taylor, Lewy, Redpath, Drury.

«Si usano aggettivi estetici in una critica musicale? Tu dici “Guarda questo passaggio”, [Taylor:] “Il passaggio è stato eseguito correttamente”, oppure [Rhees:] “Questo brano è incoerente”. Oppure dici, in una critica a una poesia [Taylor:] “Il suo uso delle immagini è preciso”. Le parole che usi sono più affini a “giusto” e “corretto”, (così come sono usate nel linguaggio comune) che a “bello” e “grazioso” [*lovely*]» (*ivi*: 55).

Non si valuta il possesso di una qualità occulta ed eterna, la Bellezza, bensì la correttezza di una qualche esecuzione, in questo caso di un'esecuzione artistica³. Correttezza rispetto a cosa? A un sistema di regole. Formulare un giudizio estetico consiste nel valutare se una esecuzione – o applicazione – è conforme al sistema di regole in base alla quale è realizzata, per esempio di composizione musicale o di sartoria. Se non conoscessi le regole, «non sarei in grado di dare il giudizio estetico» (*ivi*: 58): solo chi è padrone di una certa grammatica è nelle condizioni di valutare i casi che vanno sotto di essa. Ecco alcuni esempi di giudizi di valutazione estetica:

«Se un uomo esamina uno dopo l'altro un'infinità di modelli, in una sartoria [e] dice “No, questo è un po' troppo scuro, questo un po' troppo carico”, ecc., lo definiremmo uno che sa valutare il prodotto. Che egli sia tale non si rileva dalle interiezioni che usa ma da suo modo di scegliere, selezionare, ecc. Similmente in musica “Si armonizza, questo? No, il basso non è abbastanza forte, qui voglio qualche cosa di diverso...”. Questo è ciò che chiamiamo una valutazione» (*ivi*: 60-61).

S'impone a questo punto una domanda sulle regole estetiche. Sono norme ideali⁴? Oppure, il che è in certa misura lo stesso, disposizioni al giudizio che dipendono dalla nostra conformazione fisica, dalla struttura delle orecchie o degli occhi, degli organi di senso, insomma, dalla nostra *biologia*? Oppure di prodotti *culturali*, esposti anche alla mutevolezza? Bisogna scegliere la seconda opzione. A più riprese troviamo l'idea che le

³ Anche l'idea che ciò che davvero conta nei giudizi estetici sia la correttezza e non la bellezza non risale alle lezioni del 1938. Sempre Moore ce ne dà testimonianza all'inizio degli anni Trenta: «[...] Wittgenstein rilevò che in effetti l'aggettivo 'bello' non ricorre quasi mai nelle discussioni di carattere estetico – dove ci accade d'essere più inclini a servirci dell'aggettivo 'giusto' [*right*], come, per esempio, nella frase “Quella sistemazione non va bene, non sembra ancora pervenuta completamente al punto giusto”, oppure quando diciamo di un accompagnamento musicale proposto alle parole d'una canzone: “Non è l'accompagnamento che ci vuole, non è la musica giusta”» (Moore, 1959: 124).

⁴ Come sostiene Bossart, 2013: 121-148.

regole estetiche siano inerenti a una cultura, a un ambiente storico-sociale all'interno di cui vigono. (È anche presente il tema del cambiamento storico di quelle regole, sebbene – come vedremo – si tratta di un tema marginale che non interessa Wittgenstein più di tanto). Nelle *Lezioni* che stiamo qui analizzando, si sostiene che «ciò che appartiene a un gioco linguistico è un'intera cultura» (*ivi*: 63) o che «descrivere un insieme di regole estetiche in modo completo significa in realtà descrivere la cultura di un periodo» (*ivi*: 63). Nelle regole è espresso un elemento epocale (Dorfles, 1968).

3. Regole senza storia

Il valore estetico si attribuisce in base alla conformità a regole. Ma cosa determina quelle regole? Cosa deve avvenire, *nella storia*, affinché un sistema di regole (in generale, non solo quelle estetiche) si istituisca o si modifichi, esprimendo appunto un che di epocale? Questo problema specifico e, più in generale, il ruolo della storia nell'antropologia, non interessa a Wittgenstein⁵. Di tanto in tanto viene offerta qualche suggestione come corollario ad altri discorsi, ma mai assistiamo a una messa in questione tematica della faccenda. Lo stesso avviene proprio all'interno delle *Lezioni sull'estetica*, dove ci si limita ad enunciare la storicità delle regole estetiche, senza compiere il passo ulteriore. Il problema del loro costituirsi è infatti sostanzialmente trascurato, anche se delle osservazioni fatte di sfuggita possono darci qualche ragguaglio che, se apparentato ad altri indizi sparpagliati nell'opera del filosofo, possono essere utili per pensare con Wittgenstein oltre Wittgenstein (§ 4).

Nelle *Lectures* ci sono numerosi riferimenti al fatto che la cultura varia al variare delle epoche storiche⁶. Ciò non deve però indurre in errore. In linea col suo metodo filosofico, il punto importante per Wittgenstein è produrre numerosi esempi per far emergere analogie e differenze, e gettare luce sull'oggetto dell'indagine:

«Indirizzo la vostra attenzione verso le differenze e dico “Guarda come sono differenti queste differenze!”, “Guarda cosa c'è in comune nei diversi casi”, “Guarda cosa hanno in comune i giudizi estetici”. Rimane una famiglia di casi estremamente complicata,

⁵ Sul rapporto tra antropologia e storia in Wittgenstein, cfr. Mazzeo, 2017.

⁶ Di seguito un elenco dei paragrafi in cui ci sono riferimenti al piano storico: I, 16, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 31, 34; II, 8.

con punti culminanti – l'espressione di ammirazione, un sorriso o un gesto, ecc.» (Wittgenstein, 1966: 65).

In quest'ottica, sostenere che in diverse epoche è diverso il concetto di valutazione o di giudizio estetico, non ha come obiettivo illuminare il mutamento storico o tematizzare il cambiamento delle regole, ma piuttosto mira a produrre casi diversi da porre a confronto *simultaneamente*. C'è tendenzialmente un *uso statico* degli esempi storici: vengono impiegati come paradigmi di confronto, ma il loro valore è meramente antropologico, volto a far vedere la funzione antropologica dei giudizi estetici. Non è infatti un caso che il richiamo al «gusto colto» che «forse non esisteva nel Medio Evo» (*ivi*: p. 63) faccia il paio con il dubbio su cosa sia «la valutazione dell'arte negra» (*ivi*: 63), o con la menzione del «gusto particolare» che si aveva nei «circoli aristocratici viennesi» (*ivi*: 63). Si tratta di casi posti sullo stesso piano, un piano di confronto 'spaziale' e non 'temporale': possiamo immaginare questi esempi come fotografie volte a produrre un mosaico e non come fotogrammi da comporre in un film d'azione.

Nemmeno i numerosi riferimenti al tema del *deterioramento* delle arti devono trarre in inganno. Si potrebbe pensare, come peraltro fa Rhees (I, § 33), che Wittgenstein abbia una teoria del deterioramento in arte, cioè una ipotesi storica tramite cui leggere alcuni eventi. Non è così per due ragioni. Intanto, lo stesso Wittgenstein sottolinea che lui non ha nessuna teoria, e in effetti il problematico rifiuto di considerare il suo lavoro produzione di teorie è un tratto distintivo del suo pensiero, dall'inizio alla fine. Tuttavia, qualora si avesse qualcosa da obiettare a questo rifiuto e si volesse vedere nel deterioramento un abbozzo di filosofia della storia, si starebbe prendendo un abbaglio, perché il deterioramento va inserito all'interno del paradigma morfologico, un altro riferimento importante del metodo wittgensteiniano. È qualcosa come la forma o lo spirito di una cultura che si deteriora, un organismo vitale che si ammala, quindi più un discorso biologico che storico. A riprova di ciò sta il fatto che Wittgenstein parla delle «arti applicate» come di «un'enorme escrescenza»⁷, una «sorta di malattia» (*ivi*: 61).

⁷ L'espressione traduce l'inglese «enormous wart». «Wart» ha sia un impiego botanico, significando appunto «escrescenza», che uno medico, significando «verruca», cioè letteralmente una malattia. In entrambi i casi, comunque, la metafora wittgensteiniana funziona richiamandosi proprio al livello organico e non a quello storico.

4. Circolarità e paradosso

Oltre ai paragrafi ‘antropologici’ e a quelli ‘morfologici’ abbiamo nelle *Lezioni* due passaggi, che sembrano essere scritti l’uno in risposta all’altro, che vanno in una direzione diversa, che possiamo definire ‘storica’. Commentandoli, cercherò di mettere in luce, per quanto possibile, il tema dell’istituzione delle regole, per poi tornare alla questione dei giudizi estetici. Si comincia col paragrafo 8 della seconda lezione (*ivi*: 70):

«Prendi il caso delle mode. Come nasce una moda? Per esempio, portiamo i risvolti della giacca più larghi che l’anno scorso. Vuol dire che i sarti li preferiscono più larghi? No, non necessariamente. Li taglia così, e quest’anno li fa più larghi. Forse, quest’anno li trova troppo stretti e li fa più ampi. Forse non si usa alcuna espressione [di piacere – Rhees]».

Passiamo poi al paragrafo 16 della prima lezione, che prosegue la riflessione (*ivi*: 59):


«Puoi considerare le regole fissate per le misure di un soprabito come una espressione di ciò che certuni desiderano. La gente si differenziava relativamente alle misure che deve avere un soprabito: c’erano alcuni che non si curavano se era largo o stretto, ecc.; c’erano altri a cui importava moltissimo. [Rhees:] Ma è un fatto che la gente abbia fissato queste tali regole. Diciamo “la gente” ma in realtà si trattava di una classe particolare... Quando diciamo “la gente” si trattava di *certuni*.

Le regole dell’armonia, puoi dire, espressero il modo di successione degli accordi desiderato dalla gente – i loro desideri si cristallizzarono in queste regole (la parola “desideri” è troppo vaga). Tutti i grandi compositori hanno scritto musica conformandosi a esse. [...] Puoi dire che ogni compositore ha mutato le regole, ma la variazione era molto piccola; non tutte le regole erano cambiate. La musica era ancora buona rispetto a molte delle vecchie regole».

Prima di commentare questi paragrafi è bene fare un passo indietro ed esaminare brevemente la concezione wittgensteiniana del «seguire una regola»⁸, che si andava formando proprio negli anni Trenta⁹. Tra regola e

⁸ Cfr. Wittgenstein, 1953: I, §§ 82-242.

⁹ Il problema del seguire una regola terrà impegnato Wittgenstein per tutta la seconda fase del suo pensiero, dagli anni Trenta fino alla morte avvenuta nel 1951, con gli ultimi appunti di *Della certezza* che risalgono a due giorni prima del decesso.

applicazione sussiste uno iato che rende problematico capire in base a cosa la si segue: la regola non dice cosa bisogna fare per applicarla. Di certo non sarà sufficiente un'interpretazione, che piuttosto ha l'effetto di riproporre la formulazione iniziale della regola in una veste diversa. È il caso, ad esempio, della freccia stradale orientata verso destra  e della sua versione proposizionale «svolta a destra». Anche riformulando – interpretando – diversamente la regola, traducendola in parole, non abbiamo delucidazioni sul modo in cui seguirla. Più adatto è il concetto di *decisione*, termine che significativamente deriva dal latino *caedere*, tagliare: nella prassi si fa *così*, si taglia corto con le interpretazioni decretandone la fine e dando luogo, appunto, a un'azione regolata, all'applicazione¹⁰.

Ma torniamo alla questione delle istituzione delle regole. Dai paragrafi citati sembrerebbe emergere che alcuni modi di seguire le regole – alcune *decisioni* – avranno più fortuna di altri e si cristallizzeranno, divenendo essi stessi regola di comportamento, canone. Il caso della moda è chiaro. Lo stilista agisce secondo regole, ma l'efficacia del suo lavoro sta tutta nell'applicarle in modo innovativo, determinando così il corso stesso della moda: chi riesce a intercettare con maggiore efficacia le possibilità che il presente delle regole offre, può determinarne il futuro. È così che un eccellente stilista decide di fare i risvolti più larghi, decisione che si rivela storicamente efficace, tanto che dopo di lui, nella stagione successiva, tutti gli altri stilisti faranno lo stesso, applicando la nuova regola che la prassi ha fatto emergere, finché un altro stilista eccellente ne introdurrà una nuova. Non che «tutte le regole» cambino. «Molte delle vecchie regole» rimangono valide.

Il discorso non è ristretto alla moda, ma vale anche per la musica. L'innovazione apportata da Beethoven, così come quella del sarto, sposta – per così dire – le regole un po' più in là, non necessariamente sopprime un sistema nel complesso opponendogliene uno nuovo: l'azione eccellente innova modificando alcune parti del sistema, mettendo in primo piano ciò che prima era sullo sfondo, o relegando a ruolo marginale un aspetto che invece era considerato vitale. Rubando un'immagine da *Über Gewiſſheit* (§ 97), possiamo dire che è simile al lavoro di erosione di un fiume che, con il suo flusso incessante, sposta lentamente l'alveo che ne determina il percorso¹¹.

¹⁰ Cfr. Wittgenstein, 1953: I, § 186.

¹¹ Il riferimento a *Della certezza* non è meramente associativo, ma concettuale. Sebbene il ragionamento di Wittgenstein nelle *Lezioni* sia molto contratto, emerge chiaramente un'immagine centrale di *Über Gewiſſheit*. L'idea della «piccola variazione» delle regole da parte del compositore, ma anche quella del «cristallizzarsi», cioè solidificarsi, dei giudizi

Ora, se applichiamo il discorso condotto fin qui al problema dei giudizi di valore estetici, abbiamo una situazione circolare, un paradosso. *Da un lato, si giudica di ciò che facciamo tramite giudizi di valore; dall'altro, ciò che facciamo determina le regole in base a cui giudichiamo (e agiamo)*. Le regole dell'agire sono poste da esso e viceversa offrono un parametro per orientarsi all'interno dell'agire¹². «Fai i risvolti più larghi», regola che ha guidato nella sua azione lo stilista eccellente, diventa bussola per i suoi colleghi, ma anche per chi, di moda, vuole giudicare: «Quella nuova linea è fresca, il risvolto è largo», «Hai visto quello stilista?, usa ancora i risvolti stretti, è proprio sorpassato».

Per la verità, i passaggi appena illustrati non sono presenti in modo chiaro nelle *Lezioni*. E però il brano sul cristallizzarsi dei desideri in regole va nella medesima direzione. Wittgenstein è perplesso della parola da lui stesso scelta, «wishes». Non gli pare verosimile fino in fondo che i desideri producano regole. L'insoddisfazione di Wittgenstein sembra giustificata. Pensare che le regole siano espressione dei desideri è riduttivo, se non fuorviante: il risvolto dello stilista non è da lui desiderato, né dai suoi clienti o, più in generale, dagli interessati alla moda. E anche se fosse, non sarebbe comunque questo il punto. Quel risvolto funziona, è efficace, si adatta bene al momento. Piace, e il piacere non è detto sia figlio della soddisfazione di un desiderio. Insomma, quella particolare applicazione può assurgere a regola perché la si giudica positivamente, le si attribuisce valore (quale che sia la ragione profonda per cui proprio quella esecuzione ne sia stata investita)¹³. E lo si fa – paradossalmente – proprio in base alle regole che andrà a modificare.

È bene sottolineare che nel processo di applicazione e di modificazione delle regole, queste ultime non sono necessariamente messe a tema. Al contrario, il più delle volte orientano l'azione in modo quasi automatico,

in regole (su questo punto tornerò a breve) fa il paio con la metafora del fiume in *Della certezza*, secondo la quale non è possibile distinguere nettamente tra l'alveo e il fiume, dato che il corso dell'acqua, pur seguendo l'alveo, contribuisce a determinarne il corso attraverso lo spostamento di detriti che ora si sedimentano, ora vengono trasportati a valle dalla corrente. Sicuramente il Wittgenstein delle *Lezioni* non aveva raggiunto il grado di maturazione dell'opera finale. Ciò non toglie che, vista la parentela tematica, si possa usare la seconda per leggere le prime provando a integrarne i passaggi fecondi ma, purtroppo, isolati.

¹² Su questo punto cfr. Mazzeo, 2016.

¹³ Tra le ragioni che fanno sì che un prodotto artistico abbia successo c'è anche l'influenza di persone autorevoli, più credibili: «In ciò che chiamiamo le Arti, una persona capace di giudicare si sviluppa. (Una persona capace di giudicare non vuol dire una persona che dice "Splendido!" di fronte a certe cose). [Rhees:] Nelle cosiddette 'arti' si è sviluppata la figura di quello che chiamiamo un 'giudice' – ossia uno che ha giudizio, il che non vuol dire solo uno che ammira o non ammira. Abbiamo un elemento del tutto nuovo» (Wittgenstein, 1966: 59).

senza che vi venga posta mente. Si tratta di una pensiero abbastanza intuitivo: quanto più perfeziono un'arte, tanto più metterla in pratica sarà naturale, immediato, non problematico. Il medesimo discorso vale per chi quell'arte non la fa, ma, conoscendola, ne giudica il valore: più ne capisce, più ne è avvezzo, meno penserà alle regole del suo giudizio che «possono essere estremamente esplicite, trasmesse attraverso l'insegnamento oppure possono non essere formulate affatto [Taylor]» (*ibidem*). Le regole *implicite*¹⁴ che guidano i nostri giudizi vanno a formare una grammatica comune che caratterizza il contesto stesso in cui è inserita, grammatica che è specchio di «un'intera cultura». In altri termini, nella concreta pratica del giudicare una comunità si identifica, trova ed esprime, prendendo a prestito un passaggio delle *Ricerche filosofiche* (Wittgenstein, 1953: I, § 242), una «concordanza nei giudizi» che riflette una «concordanza nelle definizioni» (cioè nelle regole).

Qui ritorna anche l'idea che si era vista all'inizio delle *Lezioni*, secondo la quale i giudizi estetici nascono come interiezioni di approvazione che sostituiscono un gesto. Wittgenstein sostiene a più riprese che l'apprezzamento non si manifesta soltanto attraverso un giudizio di valore: «Come mostro la mia approvazione per un vestito? Soprattutto indossandolo spesso, gradendo che sia osservato» (Wittgenstein, 1966: 58). Permane cioè l'idea che l'apprezzamento si esprima anche nei gesti, nelle azioni non linguistiche, e non solo negli enunciati, idea che riflette, facendolo trapelare, il punto essenziale del concetto di gioco linguistico: che la vita umana sia un impasto di attività regolate, linguistiche e non linguistiche. Da cui segue che l'approvazione non necessita di essere enunciata, bastando spesso un comportamento regolare a mostrare ciò che ha per noi valore, che per noi è importante¹⁵.

5. «The noise of a click»

Bisogna ora rilevare un ulteriore problema che le *Lezioni* pongono. Come vedremo, si cercherà di risolverlo tentando di offrirne un'interpretazione originale che non si limiti a prendere atto della lettera testuale.

¹⁴ Proprio sul carattere implicito delle regole si basano le riflessioni contenute in *Della certezza*.

¹⁵ Cito un brano dalla biografia di Wittgenstein scritta da Monk, che spiega questi passaggi usando categorie appartenenti al primo Wittgenstein: «La valutazione può esprimersi in forme straordinariamente diverse, differenti da cultura a cultura, e piuttosto spesso non si concretizza nel dire qualcosa. La valutazione è mostrata, altrettanto frequentemente, da atti come da parole, da certi gesti di disgusto o di gradimento, dal modo in cui leggiamo un poema o eseguiamo un brano musicale, dalla frequenza con la quale leggiamo o ascoltiamo un determinato brano, da come lo facciamo» (Monk, 1990: 400).

Il problema è il seguente: l'uso dei giudizi di valore estetici è limitato solo al caso delle arti (includendovi non solo le cosiddette 'belle arti' ma anche l'artigianato', quindi per esempio la moda) o può darsi in qualunque altro gioco linguistico? Se è giusta la nostra ricostruzione, secondo la quale il giudizio estetico riguarda la correttezza rispetto a regole, da ciò dovrebbe conseguire che può essere formulato in riferimento a una grammatica *qualsiasi*, non soltanto a quella delle arti. A conferma di ciò bisogna portare le dichiarazioni di un testimone d'eccezione, Wittgenstein in persona. Il quale sostiene esplicitamente che «se parliamo di giudizi estetici, pensiamo, *fra mille altre cose*, alle Arti» (*ivi*: 59-60, corsivo mio)¹⁶.

L'insistenza su esempi tratti da musica e sartoria, o il riferimento al gusto, possono indurre a credere che in queste pagine si debba andare a ricercare una filosofia wittgensteiniana dell'arte, cosa che deve essere accaduta alla quasi totalità degli studiosi che se ne sono occupati¹⁷. In altri termini, gli esempi portati nelle *Lezioni* fanno pensare che i giudizi estetici siano tali in quanto riguardano un particolare *ambito* dell'esperienza umana, quello artistico (in senso lato). La tesi di questo articolo è che in realtà si può parlare di giudizi estetici nella misura in cui essi coinvolgono un certo *elemento* dell'esperienza: la *sensibilità*. Non un ambito, quindi, ma un elemento. Non una questione di *estensione*, ma di *intensione*.

Per illustrare questa tesi torniamo su un punto toccato in precedenza ma meritevole di approfondimento. Si è visto che per formulare un giudizio estetico bisogna conoscere le regole di una grammatica, conoscenza che distingue un competente da un profano. Solo il conoscitore d'arte sarà in grado di giudicarne, il profano «non sa di che si tratta» (*ibidem*). Ma cosa distingue un competente da un altro competente? Se è vero che spesso, magari nella maggior parte dei casi, due conoscitori d'arte si trovano d'accordo nei loro giudizi, è altrettanto vero che frequentemente i loro pareri sono discordanti. La differenza tra il competente e il profano si può ridurre a uno squilibrio di conoscenze: il primo ne possiede di più del secondo. Ma nel caso dei due competenti il discorso quantitativo non funziona: entrambi ne sanno, non è in questione chi ne sa *di più*, semmai chi ne sa *meglio*. Che

¹⁶ Cfr. anche Wittgenstein, 1966: 68: «Una cosa interessante è l'idea che la gente ha di una specie di scienza dell'Estetica. Mi piacerebbe quasi parlare di cosa si potrebbe intendere per Estetica. Potresti pensare che l'Estetica è una scienza che ci dice cosa è bello – quasi troppo ridicolo per parlarne. Suppongo che dovrebbe includere anche quale tipo di caffè ha un buon sapore».

¹⁷ Cfr. Säätelä, 2002; Budd, 2011; Bossart, 2013; Hagberg, 2014; e anche il già citato Dorfles, 1967, che pure intuisce che l'arte debba essere collegata a un piano che la trascende. Un'eccezione è Borutti, 1995.

cosa rende conto di questa differenza? Come si spiega la diversificazione dei giudizi estetici senza ricorrere a un criterio quantitativo? A mio parere, la *sensibilità* riesce in questa impresa.

Nel descrivere il rapporto tra correttezza e regole, Wittgenstein sostiene che nel corso dell'apprendimento il discente acquista «una sensibilità [*feeling*] per le regole». Il termine inglese «*feeling*», che non compare solo in queste *Lezioni*¹⁸, può essere tradotto sia con «sentimento» che con «sensibilità», che in questo caso sembra più appropriato¹⁹. Via via che imparo una grammatica divento *sensibile* a essa, sono in grado di *sentirne* le sfumature, di capire quando è applicata bene e quando invece qualcosa è fuori posto. Quello appena citato non è il solo luogo delle *Lectures* in cui si usa la parola «*feeling*». Vi sono altre due occorrenze importanti, la prima delle quali nella seconda lezione: «Se guardo un quadro e dico “cosa c'è che non va?”, allora è meglio dire che il mio sentimento [*feeling*] ha una direzione e non che il mio sentimento [*feeling*] ha una causa e che non so quale sia» (*ivi*: 73). Tralasciando la polemica con chi vuole introdurre un ragionamento di tipo causale nella comprensione estetica, abbiamo qui un'indicazione sul problema che ci riguarda: il sentimento è in gioco quando si tratta di capire cosa c'è che nel quadro è fuori posto. «Quel colore così acceso stride, rompe l'equilibrio complessivo delle tonalità»; «il passaggio che hai aggiunto dà coerenza alla melodia, la rende compiuta»: in questi casi maneggio le regole, le metto in risonanza con la mia sensibilità per valutare ciò che percepisco. *Sento* che qualcosa non va, oppure che il tutto funziona.

Il sentimento è il criterio con cui si giudica, il metro, mentre le regole la sua unità di misura. Ma attenzione: Wittgenstein non vuole fornire una interpretazione psicologista dell'estetica. Con «*feeling*» non dobbiamo in alcun modo intendere un'impressione privata o un'emozione, men che meno un'intuizione, ma un sentire che ha un ruolo ben preciso nell'uso dei giudizi e nella comunicazione, quindi anche una valenza intersoggettiva. Esperienza personale ma non privata, il sentimento è il tramite del parlante con le regole del giudizio e con le altre persone con le quali

¹⁸ Nel *Nachlass* (Wittgenstein, 2000) il numero di occorrenze della parola «*feeling*» è sorprendentemente alto (151). A volte il termine è usato come sinonimo (o comunque in stretta connessione) del tedesco «*Empfindung*» (cfr. per es. *Item*, 129: 168; 130: 89; 229, 202), altre di «*Gefühl*» (*Item*, 148: 5r; 148: 31r) o del verbo «*fühlen*» (*Item*, 150: 79-80). L'espressione è legata esplicitamente ai nomi di Goethe (*Item*, 229, 202) e William James (*Item*, 310, 3).

¹⁹ Tuttavia, non è necessario sciogliere l'ambiguità semantica in via definitiva, dato che lo stesso Wittgenstein si serve del termine in maniera oscillante. Di volta in volta, si sceglierà la traduzione che risulta più adeguata.

condivide quella grammatica e si colloca proprio in quello iato tra regola e applicazione che caratterizza la mutevole prassi umana. Tutto ciò è reso da Wittgenstein con un'analogia efficace:

«Uno pone una domanda come “Cosa mi ricorda questo?”, oppure dice, di un brano di musica “È come una frase ma a quale frase somiglia?”. Si suggeriscono varie cose: una, come si suol dire, fa clic. Cosa significa “fare clic”? Significa che dà un suono paragonabile a un clic? Si sente lo squillo di un campanello o qualcosa di simile? [Rhees:] Fa clic in ogni senso? Così che tu dica, per esempio, “Adesso ha fatto quel rumore?” Certamente no. Con che cosa confrontiamo il far clic, qui? “Con un sentimento”. “Provi quindi un sentimento?”. Hai un segno che qualcosa sia giunto al posto giusto? È come se tu avessi bisogno di un qualche criterio, ossia di quel clic, per sapere che è occorsa la cosa giusta.

Il paragone è fondato sul fatto che è occorso un certo fenomeno particolare, diverso dal mio dire “Questo è giusto”. Tu dici “Questa spiegazione è proprio quella che fa clic”. Supponi che qualcuno dica “Il tempo di quella canzone sarà giusto quando potrò sentire distintamente quel particolare passaggio”. Ho fatto riferimento a un fenomeno che, se si presenta, mi renderà soddisfatto.

Potresti definire “suono giusto” [*the clicking*] la tua soddisfazione» (*ivi*: 79-80).

Con le sue domande retoriche e la sua analogia, Wittgenstein evidenzia il fatto fondamentale che i giudizi di valore abbisognano di un criterio – *ulteriore* alla conoscenza delle regole – in relazione al quale ci diciamo soddisfatti della loro applicazione. E che tale criterio è *estetico*. Sono così risolte le due questioni problematiche cui si è fatto menzione in questo paragrafo, vale a dire quale sia l'elemento definitorio di un giudizio estetico e quale il principio in base a cui spiegare la diversificazione dei giudizi estetici tra persone competenti nella grammatica che usano. Per quanto riguarda il primo dei due punti, abbiamo che un giudizio è estetico se è formulato a partire da un principio estetico, il *sentimento*. Quando si tratta di valutare la conformità tra regola e applicazione, chiamiamo in causa la nostra *sensibilità* per la grammatica. Il procedimento in questione riguarda l'arte così come ogni altro codice, primo fra tutti la lingua storico-naturale che apprendiamo nell'infanzia. Stando a Wittgenstein (cfr. *ivi*: 58) la messa in moto del sentimento ha effettivamente una funzione proprio nel processo di acquisizione di un sistema di regole: tornare sulle applicazioni precedenti per valutarne la correttezza è un aspetto fondamentale dell'apprendimento in quanto consente di prendere consapevolezza della differenza tra uso (del

linguaggio) corretto e scorretto, e quindi di distinguere tra i due usi, tra le due applicazioni della grammatica. «Questo è giusto», «così non si dice», «bravo, è la parola corretta»: tutte queste espressioni – giudizi estetici di valore – che un maestro – primo fra tutti il genitore – rivolge al discente fanno leva sulla messa in moto di una facoltà estetica. E viceversa, anche qui con un movimento circolare, contribuiscono allo sviluppo di quella facoltà. Come il linguaggio, potenzialità astratta che viene acquisita con il concorso dei conspecifici, anche la sensibilità, facoltà che ogni essere umano possiede in quanto *Homo sapiens*, si sviluppa nell'uso all'interno di un contesto sociale²⁰.

Per quanto riguarda il secondo problema posto in questo paragrafo, quello relativo alla spiegazione del perché i giudizi estetici di valore degli esperti siano spesso in conflitto tra loro, anche in questo caso il principio estetico è strumento di comprensione imprescindibile. Ciò che differenzia nei loro giudizi due critici d'arte, o due appassionati di calcio, è una diversa sensibilità per le regole. Sebbene entrambi conoscano le *stesse* regole, tuttavia non hanno la *stessa* sensibilità per esse. Ne sentono 'l'aroma' diversamente. Per l'uno proprio un'applicazione è appropriata, «fa clic». Per l'altro stride, scricchiola, lasciandogli un senso di insoddisfazione.

6. *Pars pro toto*

Ci si può chiedere perché Wittgenstein, sebbene sostenga che «se parliamo di giudizi estetici, pensiamo, *fra mille altre cose*, alle Arti», tuttavia offra solo esempi tratti dall'arte (da musica e moda). Il che equivale a interrogarsi sul rapporto tra estetica e arte: la riduzione dell'estetica a teoria dell'arte o del bello è troppo frequente per essere considerata casuale. In che modo la si può spiegare? È bene precisare fin da subito che nel rispondere a questa domanda abbandonerò la via dell'interpretazione testuale, usando gli strumenti wittgensteiniani per integrare la prospettiva emersa nelle *Lezioni*. Tenterò cioè di offrire una breve risposta che, sebbene non in contraddizione con le *Lectures*, vada oltre il loro contenuto.

L'accordo tra regola e applicazione è presupposto e implicato in ogni

²⁰ Intendiamoci, anche un essere umano che non avesse interazioni sociali e crescesse in solitudine avrebbe una sensibilità. Solo, essa sarebbe diversa da quella umana, caratterizzata da alcune specificità (per esempio la visione d'aspetto o il potersi esercitare rispetto a un sistema di regole) che possono indurre a parlare di «sensismo di secondo grado» (Mazzeo, Virno, 2002). Per approfondimenti sull'intreccio tra sensibilità e linguaggio, in generale e in Wittgenstein, cfr. Fortuna, 2002.

manifestazione sensata della vita umana. Affinché una qualunque azione sia dotata di sensatezza essa deve essere riconducibile a una regola grammaticale di cui è applicazione. L'alternativa è o l'inazione o l'azione insensata, cioè il l'agire a casaccio. Come si è visto, il sentimento è in gioco quando si tratta di valutare se un'applicazione è corretta: in quel caso, ci si sentirà *soddisfatti*, altrimenti si proverà *insoddisfazione*. La peculiarità dell'arte, soprattutto di quella che ha in mente Wittgenstein²¹, consiste nel fatto che il suo obiettivo è quello di produrre, in chi ne fruisce, quel sentimento di soddisfazione – di piacere – che scaturisce ogniqualvolta si valuta un'applicazione coerente con la sua regola. Attraverso una esecuzione che ha realtà *sensibile*, l'arte vuole riprodurre e offrire, a chi ne fruisce, il *sentimento* dell'accordo: si tratta perciò di una prassi che non solo presuppone l'accordo, ma che ambisce a ricrearlo e a esibirlo. Oltre a seguire una grammatica nel suo agire, l'artista o, più in generale, il creativo – cioè l'animale umano in generale²² – cerca di applicarla in modo tale che il «clic» da lui trovato nel realizzare l'opera sia ciò che l'opera esibisce, attivando il sentimento dell'accordo e provocando soddisfazione nel fruitore. Va da sé che le varie realizzazioni artistiche sono contingenti, quindi che le grammatiche dell'arte variano nel corso del tempo. Ciò che non varia è il fatto che ci sia una grammatica, quale che sia, a venire applicata. E se è vero – come Wittgenstein crede – che la sfera del senso è linguistica, cioè che la possibilità che per l'uomo si dia un'apertura di senso sul mondo fa corpo col suo avere un linguaggio, cioè col suo parlare una lingua storico-naturale; e che quest'ultima è tra tutte, la grammatica più fondamentale il cui apprendimento (e applicazione) è preliminare rispetto alle altre; allora si può concludere che l'arte esibisce concretamente, empiricamente, la possibilità di qualsiasi evento sensato in generale. È perciò *pars pro toto*: ambito particolare dell'esperienza che però mette a tema un suo presupposto generale: l'accordo tra regola e applicazione e il sentimento di esso. Parte del tutto che il tutto riflette e illumina²³.

²¹ Com'è noto, in arte Wittgenstein era un conservatore. Per esempio, si rifiutava di attribuire alcuna considerazione a tutta la musica a lui contemporanea.

²² Cfr. Garroni, 2010.

²³ Il Wittgenstein delle *Lezioni sull'estetica* che emerge dalla presente ricostruzione presenta linee di forte prossimità con Kant, e segnatamente con il Kant della terza *Critica*, che aveva assegnato al sentimento un ruolo chiave nella risoluzione del problema dell'applicazione delle regole (cfr. Kant, 1790, *Prefazione e Introduzione*). Chi ha messo in mostra più efficacemente questo aspetto è stato Emilio Garroni (cfr. Garroni, 1976, 1986) che ha anche il merito di aver riconosciuto l'esemplarità estetica dell'arte di cui si è parlato in questo paragrafo (cfr. Garroni, 2010: 169-186).

BIBLIOGRAFIA

- Borutti, S. (1995). Wittgenstein tra estetica ed etica della forma. In Montani, P. (a cura di), *Senso e storia dell'estetica. Studi offerti a Emilio Garroni per il suo settantesimo compleanno*. Parma: Pratiche Editrice, 3-25.
- Bossart, Y. (2013). *Ästhetik nach Wittgenstein. Eine systematische Rekonstruktion*. Frankfurt am Main: De Gruyter.
- Budd, M. (2011). Wittgenstein on Aesthetics. In Kuusela, O., McGinn, M. (a cura di), *The Oxford Handbook of Wittgenstein*. Oxford: Oxford University Press.
- Dorflès, G. (1967). Appunti per un'estetica wittgensteiniana. *Rivista di estetica*, 12(1), 134-150.
- Fortuna, S. (2002). *A un secondo sguardo. Il mobile confine tra percezione e linguaggio*. Roma: manifestolibri.
- Garroni, E. (1986). *Senso e paradosso*, Roma-Bari: Laterza.
- Garroni, E. (1998). *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla "Critica del giudizio" di Kant*, Milano: Unicopli.
- Garroni, E. (2010). *Creatività*. Macerata: Quodlibet.
- Hagberg, G. (2014). Wittgenstein's Aesthetics. In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <<http://plato.stanford.edu/entries/wittgenstein-aesthetics/>> (ultimo accesso 04.11.2016).
- Kant, I. (1790). *Kritik der Urtheilskraft*. Berlin: Lagarde (trad. it. *Critica della facoltà di giudizio*. Torino: Einaudi 1999).
- Mazzeo, M. (2017). Wittgenstein contro Sraffa. Un'antropologia senza storia. *Paradigmi* (in stampa).
- Mazzeo, M. (2016). *Il bambino e l'operaio. Wittgenstein filosofo dell'uso*. Macerata: Quodlibet.
- Mazzeo, M., Virno, P., (2002). Il fisiologico come simbolo del logico. Wittgenstein fisionomo. In De Carolis, M., Martone, A. (a cura di), *Sensibilità e linguaggio. Un seminario su Wittgenstein*. Macerata: Quodlibet, 119-155.
- Monk, R. (1990), *Ludwig Wittgenstein. The duty of genius*. London: Penguin (trad. it. *Il dovere del genio*. Milano: Bompiani 1991).
- Moore, G.E. (1959). *Wittgenstein Lectures in 1930-33*, III. In Id., *Philosophical papers*, London 1959 (trad. it. Wittgenstein, L., *Lezioni di filosofia 1930-1933. Annotate e commentate da G. E. Moore*. Milano-Udine: Mimesis 2009).
- Säätelä, S. (2002). "Perhaps the most important thing in connection with aesthetics". Wittgenstein on "aesthetic reactions". *Revue internationale de philosophie*, 1(219), 49-72.

- Wittgenstein, L. (1953). *Philosophische Untersuchungen*, Oxford: Blackwell (trad. it. *Ricerche filosofiche*. Torino: Einaudi 1967).
- Wittgenstein, L. (1966). Lectures on Aesthetics. In *Lectures and conversations on aesthetics, psychology and religious belief*. Blackwell: Oxford (trad. it. *Lezioni sull'estetica*, in *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*. Milano: Adelphi 1967).
- Wittgenstein, L. (1969). *Über Gewißheit*. Oxford: Blackwell (trad. it. *Della certezza*. Torino: Einaudi 1978).
- Wittgenstein, L. (2000). *Wittgenstein's Nachlass*, Electronic Bergen Edition. Oxford: Oxford University Press (CD-ROM).