

IL TERZO UOMO

Donald Davidson.



IL TERZO UOMO Donald Davidson.

Cosa ci faccio qui? Cosa significano le citazioni tratte dalla mia opera in questi dipinti misteriosamente esplosivi di Robert Morris, eseguiti ad occhi chiusi? Questa non è la prima volta che trovo un mio scritto in contesti impensati. Niente mi ha sorpreso di più che scoprirmi antologizzato in libri con titoli come *Post-Analytic Philosophy* o *After Philosophy*. Quell'after mi perseguita di nuovo dalle pagine di un libro, in procinto di essere pubblicato, intitolato *Literary Theory after Davidson*. C'è forse nelle mie tesi qualcosa di sinistro, o perlomeno di fin de siècle, che non sono riuscito a riconoscere, qualcosa che annuncia la dissoluzione non solo del genere di filosofia che io faccio, ma della filosofia stessa? Perché altro troverei il mio nome messo in relazione ad Heidegger e Derrida?¹

La risposta ad alcune di queste domande dipende forse dal mio rifiuto delle teorie soggettiviste dell'epistemologia e del significato e dalla mia convinzione che il pensiero stesso sia essenzialmente sociale; ma non so davvero se sia questo che ha spinto Morris ad usare il mio lavoro. Siccome non conosco quali siano state le sue motivazioni, dirò cosa mi colpisce del risultato.

1 - "Che ci faccio qui?", non mi sorprende scoprire che non sono il primo a farmi questa domanda. E' il titolo di un libro di Bruce Chatwin (New York, 1989; trad.it. Milano, Adelphi, 1995), e Jean Genet si domanda "Che ci faccio qui?" quando viveva tra i palestinesi. Vedi Jean Genet, *Prisoner of Love* (trad. inglese Barbara Bray, Hanover, N.H., 1992; orig. *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1995). Per gli altri libri menzionati: *Post-Analytic Philosophy*, ed. John Rajachman & Cornel West (New York, 1985); *After Philosophy: End or Transformation*, ed. Kenneth Baynes, James Bohman and Thomas McCarthy (Cambridge, Mass., 1987); e *Literary Theory After Davidson*, ed. Reed Way Dasenbrock, XXX. Per Heidegger, vedi Dorothea Frede, "Beyond Realism and Anti-realism: Rorty on Heidegger and Davidson", in *Review of Metaphysics* 40 (June 1987): 733-57; per Derrida, vedi Samuel Wheeler, "Indeterminacy of French Interpretation: Derrida and Davidson", in *Truth and Interpretation*, ed. Ernest Lepore (London, 1986) e David Novitz, "Metaphor, Derrida and Davidson", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44 (Winter 1985): 101-14.

Opere d'arte, scritti e artefatti di ogni genere fanno parte degli oggetti del mondo. I nostri organi di senso ed i nostri cervelli sono predisposti per distinguere gli oggetti dal loro sfondo, identificare come simili oggetti visti da differenti angolazioni e distanze ed illuminati in maniera diversificata, addirittura per identificare lo stesso oggetto quando ci riappare dopo un'assenza. Queste facoltà di cui la natura ci ha dotato ci rendono capaci di aggregare i pattern di stimolazione, pattern che, quando registrati dalle terminazioni nervose, sono di frequente dissimili gli uni dagli altri. L'evidenza che tali aggregazioni sono parte del nostro apparato innato è data dalla somiglianza delle nostre reazioni. Rispondiamo in modi simili a nostra madre in condizioni di illuminazione scarsa o abbondante, vista o udita da lontano o da vicino, e abbigliata in svariati modi.

Il bambino pre-verbale, o un qualche altro animale sprovvisto di linguaggio, esibisce parimenti un comportamento orientato verso gli oggetti; ma è sufficiente, questo, a provare che esso ha il concetto di un oggetto? No: il potere di discriminare non implica il possesso del concetto corrispondente. La discriminazione sensoriale classifica i fenomeni sulla base del modo in cui essi si distinguono alla periferia del sistema nervoso; i concetti classificano in termini di proprietà capaci o meno di attivare i sensi sul momento. Con i concetti entra in gioco il giudizio: questo è commestibile, questo velenoso, ecco un cubo, là c'è un leone. A differenza delle mere reazioni, i giudizi possono essere veri o falsi. E' solo con i concetti e i giudizi che diviene possibile dire che abbiamo l'idea di un mondo oggettivo, un mondo che è indipendente dalle nostre sensazioni ed esperienze.

Cos'è che fa sì che noi disponiamo dell'idea di un oggetto autonomo? Il disporne richiede, soprattutto, l'avallo da parte degli altri, altri sintonizzati sui medesimi eventi ed oggetti di base sui quali lo siano noi, e sintonizzati sulle nostre stesse risposte a quegli eventi ed oggetti. Cos'è che fa sì che noi disponiamo dell'idea di un oggetto autonomo? Il disporne richiede, soprattutto, l'avallo da parte degli altri, altri sintonizzati sui medesimi eventi ed oggetti di base sui quali lo siano noi, e sintonizzati sulle nostre stesse risposte a quegli eventi ed oggetti.

Quando la seconda persona fa ingresso sulla scena, egli o ella può mettere in correlazione le mie reazioni alle sue; per la prima volta ha senso parlare di reazioni che sono “la medesima reazione”, cioè somiglianti in maniera rilevante. E per la prima volta c’è ragione di parlare di reazioni che sono reazioni ad oggetti esterni piuttosto che a sensazioni immediate; quando due (o, naturalmente, più) creature possono correlare le loro reazioni, tali reazioni triangolano l’oggetto. Esso è la causa comune delle reazioni, una causa che deve avere una collocazione in uno spazio interpersonale condiviso. Nel momento in cui siamo in grado di accorgerci che abbiamo reazioni comuni, viene introdotta la possibilità di un controllo o di uno standard, la possibilità che talvolta non si verifichi la previsione di una certa comunanza di reazioni, la possibilità, insomma, dell’errore.

Il triangolo fondamentale di due osservatori, ciascuno dei quali osserva un mondo condiviso e ciascuno dei quali osserva l’altro osservatore, può esistere, e di fatto esiste, senza il linguaggio; ma il triangolo è una condizione necessaria del linguaggio e di una piena comprensione dei concetti di oggettività e verità. Il linguaggio riempie e arricchisce la base del triangolo e, naturalmente, il linguaggio viene presto a spingersi assai oltre quello che si può immediatamente e congiuntamente esperire. Ma la capacità di parlare di, e pensare a, quel che è troppo piccolo, distante o astratto per essere visto o toccato, riposa su quel che siamo stati capaci di condividere direttamente, dal momento che le esperienze che registriamo come comuni ritagliano le nostre parole e i nostri pensieri sul mondo.

L’arte, creata con l’idea che venga letta o vista o udita da altri (o magari dal suo creatore in un tempo successivo alla sua creazione) fa ingresso sulla scena concettuale in una fase avanzata. Artista, scrittore e pubblico sono equipaggiati dall’inizio con un insieme ampio e largamente coincidente di assunzioni comuni. Ciononostante, si può decidere di prendere in considerazione alcuni aspetti dell’arte alla luce dei fondamenti del concetto di oggettività.

La scrittura devia in maniera sorprendente dal triangolo originario.

L'oggetto direttamente osservato sia dal lettore che dallo scrittore è il testo. Esso è prodotto dallo scrittore, ma nel caso della letteratura il testo è alienato dal suo creatore a causa dell'intervallo di tempo che intercorre tra la produzione e la lettura; l'interazione tra creature percipienti, che è il fondamento della comunicazione, è perduto. Platone sottolinea l'abisso che separa il parlare ad una persona e il leggere le sue parole:

Questo, o Fedro, ha di terribile la scrittura, che davvero è simile alla pittura. Le creature di queste, infatti, stanno lì come vive, ma, se li domandi loro qualcosa, solennemente tacciono. Così anche i discorsi: tu credi che parlino pensando qualche cosa essi stessi: invece, se li interroghi volendo intendere qualcuna delle cose che dicono, una cosa sola significano, e sempre la stessa.²

E' vero che, in generale, né il testo né il suo autore possono rispondere al lettore. L'interazione è di un altro tipo. Il testo, diversamente dalla maggior parte degli oggetti, è dotato di significato, e il suo significato è il prodotto dell'azione reciproca tra il modo in cui l'autore intende essere compreso e l'interpretazione attribuita dal lettore alle parole dello scrittore. Per lo più tale azione reciproca è ed intesa come una procedura abituale, nel senso che lo scrittore sa piuttosto bene in che modo verrà compreso, e il lettore tipico sa piuttosto bene come lo scrittore ha voluto essere compreso. Questo non sempre si verifica. Scrittori come Shakespeare, Dante, Joyce, Beckett mettono alla prova le nostre capacità interpretative e perciò ci forzano al dialogo retrospettivo col testo e, attraverso il testo, con l'autore.

Gli autori hanno a disposizione numerosi stratagemmi per provocare il lettore al confronto serrato col testo: rompicapo provocatori, atteggiamenti ambigui dell'autore, opere nelle opere, rimandi stilistici ad altri scrittori, allusioni autobiografiche.

² -Platone, Fedro, cap. XLd, pag. 210, trad.it. Cordelia Guzzo, Mursia, 1984, a cura di Augusto Guzzo (trad. inglese R. Hackforth, Cambridge 1952, p.158).

Ma in qualunque modo tutto ciò venga realizzato, e in qualsiasi misura sia conquistata la complicità del lettore, gli autori hanno escogitato o acquisito un'arena di assunzioni sufficientemente ampia da contenere contemporaneamente loro stessi e il loro pubblico, un comune spazio concettuale.

La scultura è simile, tranne per il fatto che lo spazio condiviso dallo spettatore e dall'oggetto non è concettuale, bensì è lo spazio propriamente detto. Michael Freid, Annette Michelson, e Maurice Berger hanno evidenziato in che modo la scultura minimalista di Morris impegni lo spettatore verso l'oggetto, non solo creando una "comune dimora", una "situazione" che "include colui che contempla", ma facendo oggetti che "richiedono una vera e propria interazione diretta tra spettatore e oggetto artistico"³

. Eppure c'è ancora una notevole differenza tra la scultura così intesa e un testo scritto. La scrittura dipende dal significato, dal riferimento a ciò che sta oltre le parole. Una scultura può assomigliare a qualcos'altro; ma, a meno che non sia un monumento (con un'iscrizione), essa non si riferisce a qualcos'altro. Alcuni degli esemplari di Morris hanno magari potuto, per altezza e volume, invitare lo spettatore a reagire ad essi come a persone. Ad ogni modo, questo non ha reso necessario pensare che l'esemplare assomigliasse ad una persona; piuttosto, l'esemplare ha suscitato un'esperienza immediata per certi versi simile all'esperienza di imbattersi in una persona. E' lo spettatore, non qualcosa di incorporato nell'opera, a contribuire alla creazione del significato. Wittgenstein ha detto: "Intendere qualcosa è come dirigersi verso qualcuno" .⁴

3 -Michael Freid, "Art and Objecthood", *Artforum* 5 (Summer 1967): 15. Vedi anche Annette Michelson, "Robert Morris – an Aesthetics of Transgression", in Robert Morris (exhibition catalogue, Corcoran Gallery of Art and Detroit Institute of Arts, Washington, D.C., and Detroit, Nov. 1969 – Feb. 1970), pp.7-75, e Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s* (New York, 1989).

4 - Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (trad. ingl. G.E.M. Anscombe, New York 1958); orig. *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953; trad.it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1967 e 1995, § 457, pag. 174.

Robert Morris ha osservato che “il linguaggio non è arte plastica, ma entrambe sono forme del comportamento umano e le strutture dell’uno possono essere comparate con le strutture dell’altra”⁵. Questo è esattamente il pensiero che sto perseguendo. Ma non appena ci si accorga dei parallelismi, non si può non essere contemporaneamente colpiti da una differenza fondamentale tra il linguaggio usato in maniera ordinaria, con il parlante e l’ascoltatore l’uno di fronte all’altro con ruoli intercambiabili, e la creazione dell’autore o dell’artista che isola il creatore sia dall’opera che dal pubblico. Le “forme del comportamento umano” a cui Morris fa riferimento non sono i testi, le sculture o i dipinti che il lettore o lo spettatore incontrano, bensì le azioni che producono questi oggetti. Le strutture da comparare non sono le strutture delle opere d’arte, bensì delle azioni che le producono.

Come può l’atto di creazione artistica, al pari di un atto discorsivo ordinario, presentarsi in maniera tale che lo spettatore possa reagire ad esso insieme al suo prodotto? Uno scrittore può semplicemente uscire dall’opera e dirci che cosa sta facendo, come Trollope ripetutamente paragonò la sua attività di romanziere al ciabattino che lavora alla forma (da calzature, n.d.t.).

L’artista può allestire un evento o un happening pubblico in cui mostra se stesso mentre quotidianamente produce, cambia, distrugge o altera l’opera. Può apporre sull’oggetto la didascalia che descrive il processo di manifattura; può congegnare un oggetto che contiene *The Sound of Its Own Making*.. Mi rendo conto che i dipinti di questa mostra conducono a compimento il progetto di portare l’atto della creazione dentro le opere stesse, o perlomeno lo fanno avanzare in quella direzione.

Non solo questi quadri esibiscono a livello grafico alcune caratteristiche essenziali delle azioni intenzionali, ma richiedono anche l’impegno collaborativo dello spettatore in un modo che ci ricollega alla genesi del concetto di un oggetto.

Questi dipinti contengono quattro elementi distinti. Partendo dall’ultimo in ordine narrativo, sono: (1) I segni e gli schemi fatti da Morris ad occhi chiusi. Li chiamo l’ “azione”. (2) Le simmetrie e gli accostamenti di quadrati, rettangoli e altre forme geometriche accuratamente disposte sulla carta prima dell’azione. Li chiamo i “bersagli”⁶.

⁵ -Robert Morris, “Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated”, *Artforum* 8 (Apr. 1970): 64.

⁶ -Non tutti i disegni in questa serie hanno un “bersaglio”.

(3) La descrizione di Morris di come l'azione è stata eseguita e delle regole che la hanno guidata. Questa è contemporaneamente la "descrizione" e l'"intenzione". (4) Un frammento di discussione filosofica sulla natura dell'azione in generale. Se consideriamo queste quattro caratteristiche partendo dall'ultima, è visibile un avanzamento dall'astratto verso il concreto, dall'assai generale al particolare.

I testi hanno per tema le azioni e l'"azione" illustra ed esemplifica quel che i testi dicono. I quattro elementi, inoltre, indicano variamente al pensiero e all'occhio le caratteristiche fondamentali dell'azione intenzionale. (4) fa parte del tentativo di rendere esplicito l'apparato concettuale ordinario con il quale operiamo, quella parte dell'apparato che alcuni filosofi chiamano "Psicologia di Senso Comune".

Tutte le azioni sono compiute entro l'ambito di queste idee. (3) ha due funzioni; la più importante è l'espressione di un'intenzione, l'intenzione di compiere una certa azione entro un dato periodo di tempo (soggettivamente stimato), e con gli occhi chiusi. (Tornerò sulla seconda funzione tra breve). (2) stabilisce alcuni dei parametri dell'azione; definisce uno spazio nell'ambito del quale l'azione deve avvenire. (1) non è naturalmente un'azione, bensì il risultato dell'azione.

La chiamo l'"azione" non perché abbia a che fare col movimento, ma perché, dato ciò che sappiamo dell'intenzione con cui l'azione è compiuta, i bersagli spaziali che la definiscono e lo sfondo concettuale generale e particolare alla luce del quale essa ha luogo, capiamo e possiamo raffigurarci in maniera vivida l'atto della produzione.

La ragione per cui gli spettatori sono in grado di comprendere e interagire con le opere non è tanto che essi sanno come queste sono state prodotte, quanto piuttosto che essi sanno perché sono state prodotte.

Sanno quasi esattamente perché l'"azione" appare come appare, non perché sappiano quali ragioni ultime può aver avuto Morris quando ha realizzato questi oggetti, ma perché conoscono, per ciascuno oggetto, la precisa intenzione che l'oggetto è chiamato a realizzare.

La partecipazione degli spettatori è assicurata dal fatto che è possibile valutare direttamente la realizzazione sulla base dell'intenzione. C'è una fallacia contro la quale la letteratura ci mette in guardia. Ci viene detto che non dobbiamo giudicare l'opera attraverso quelle che riteniamo siano state le intenzioni dell'autore. Morris non ci sta affatto invitando a commettere questa "fallacia intenzionale", perché non giudichiamo le virtù estetiche di questi dipinti sulla base della fedeltà di cui è stato capace nel seguire le sue stesse direttive.

Ma non possiamo fare a meno di essere coinvolti, come lui, nella questione di quanto si sia avvicinato al suo scopo. Siamo in grado di capire dove i suoi schemi falliscono, e siamo in grado di capirlo perché egli ci dice quali sono i "bersagli", facendoci osservare di quanto li manchi. Quel che non riusciamo a cogliere è se abbia ben valutato i tempi prefissati, e così ce lo dice egli stesso; questo è il secondo contributo di (3). Perché ha eseguito questi disegni "cieco"? In quali altro modo potremmo valutare con altrettanta chiarezza la distanza tra la sua intenzione e l'esito?

Morris ha quindi raffigurato l'elemento essenziale da cui dipende il concetto di un oggetto (e di un mondo) autonomo: una misura intersoggettiva dell'errore e della riuscita, della verità e della falsità. Egli ha posto i suoi osservatori nella posizione di triangolare con lui la collocazione dei suoi atti creativi. Ciò mi lascia con la domanda con cui ho iniziato: che ci fa qui il mio lavoro? Azzardo la risposta: amplia lo sfondo sul quale incontriamo le "azioni" di Morris.

Le intenzioni di Morris, esplicite e scritte, e i suoi bersagli visivi, forniscono già lo spazio concettuale e fisico entro il quale l'osservatore, assieme all'opera e al suo creatore, si trovano. Ma queste coordinate sono particolari in grado elevato. Oltre il particolare, la totalità dei nostri pensieri e delle nostre azioni avvengono entro, e traggono il loro significato da, un vasto sistema di assunzioni ed idee ampiamente condivise. Forse citare dai miei scritti, che vertono sulla natura del pensiero e dell'azione, allude a questa tela più grande.