

I

1. L'argomento (Estetica) è molto vasto e del tutto frainteso, per quanto posso vedere. L'uso di un termine come « bello » è persino più atto a essere frainteso, se si guarda alla forma linguistica delle proposizioni in cui compare, di molti altri termini. « Bello » [e « buono » - R] è un aggettivo, e si è quindi inclini a dire « Questo ha una certa qualità, quella di essere bello ».
2. Noi passiamo da un argomento filosofico a un altro, da un gruppo di parole a un altro gruppo di parole.
3. Un modo intelligente di sezionare un libro di filosofia sarebbe di distinguere parti del discorso, tipi di parole. Dove, di fatto, si dovrebbero distinguere molte più parti del discorso di quanto faccia una comune grammatica. Si dovrebbe parlare per ore e ore sui verbi « vedere », « sentire », ecc., verbi che descrivono esperienza personale. Tutte

queste parole comportano un tipo particolare di confusione, o di confusioni.¹ Ci dovrebbe essere un capitolo sui numerali — e qui si darebbe un altro tipo di confusione: un capitolo su « tutti », « ogni », « alcuni », ecc., un tipo di confusione diverso: un capitolo su « tu », « io », ecc. — un altro ancora; un capitolo su « bello », « buono » — un altro tipo. Entriamo in un nuovo gruppo di confusioni; il linguaggio ci fa degli scherzi del tutto nuovi.

4. Ho spesso paragonato il linguaggio a una cassetta di attrezzi, contenente un martello, uno scalpello, fiammiferi, chiodi, viti, colla. Tutte queste cose non sono state messe insieme a caso, ma vi sono differenze notevoli tra i diversi strumenti — sono usati in un contesto di modi — benché tra scalpello e colla non potrebbe esserci nulla di più diverso. Quando penetriamo in un nuovo campo, i nuovi scherzi che il linguaggio ci riserva provocano una costante sorpresa.

5. Quando discutiamo una parola, ci domandiamo sempre come ci è stata insegnata. Far questo, distrugge, da una parte, molte concezioni errate, dall'altra fornisce un linguaggio primitivo in cui si fa uso della parola. Benché questo linguaggio non sia quello che si parla a vent'anni, si approssima in certo modo al tipo di gioco linguistico che verrà giocato. Cfr. Come abbiamo imparato « Ho fatto un sogno così e così »? L'elemento interessante, qui, è che non l'abbiamo imparato osservando un

1. Qui troviamo somiglianze — troviamo tipi particolari di confusione che sorgono da tutte queste parole. - R.

sogno mostrato a noi. Se ti chiedi come un bambino impari « bello », « grazioso », ecc. ti accorgerai che, grosso modo, li impara come interiezioni. (« Bello » è parola di cui è strano parlare, perché non è usata quasi mai). Un bambino applica generalmente una parola come « buono » prima di tutto al cibo. Una cosa straordinariamente importante nell'insegnamento è l'esagerazione dei gesti e delle espressioni del volto. La parola viene insegnata come sostituto di un'espressione del volto o di un gesto. I gesti, i toni della voce, ecc., in questo caso sono espressione di assenso. Che cosa *fa*, di una parola, un'interiezione di assenso?¹ È il gioco in cui appare, non la forma della parola. (Se dovessi dire quale sia l'errore più grave commesso dai filosofi della presente generazione, Moore incluso, direi che consiste nel fatto di aver considerato il linguaggio come forma delle parole e non come uso che della forma delle parole si è fatto). Il linguaggio è una parte caratteristica di un vasto gruppo di attività: parlare, scrivere, viaggiare su un autobus, incontrare un uomo, ecc.² Non ci stiamo concentrando sulle parole « buono » o « bello », che non sono affatto caratteristiche, e generalmente sono usate solo come soggetto e predicato (« Questo è

1. E non di disapprovazione o di sorpresa, per esempio? (Il bambino capisce i gesti che usi nell'insegnargli qualcosa. Se così non fosse, non potrebbe capire nulla). - R.

2. Quando costruiamo case, parliamo e scriviamo. Quando prendo un autobus, dico al conducente « Cento lire ». Ci concentriamo non solo sulla parola o sulla frase in cui essa è usata — il che è scarsamente caratteristico — ma sull'occasione in cui è detta: la cornice in cui (nota bene) il vero e proprio giudizio estetico praticamente non conta niente. - R.

bello »), ma sulle occasioni in cui vengono dette — sulla situazione enormemente complicata in cui l'espressione estetica è importante, mentre l'espressione stessa ha per lo più un ruolo trascurabile.

6. Se giungeste presso una tribù ignota, di cui non conoscete affatto la lingua e se voleste sapere quali parole corrispondano a «buono», «bello», ecc., che cosa guardereste? Guardereste i sorrisi, i gesti, il cibo, i giocattoli. ([Replica a un'obiezione:] Se arrivaste su Marte e gli uomini fossero sfere con bastoni sporgenti, non sapreste a cosa guardare. Oppure se giungeste presso un popolo dove i soli suoni prodotti con la bocca fossero il respirare o il far musica, mentre il linguaggio fosse fatto con le orecchie. Cfr. « Quando vedi gli alberi ondeggiare, stanno parlando fra loro ». (« Ogni cosa ha un'anima »). Tu paragoni i rami alle braccia. Certamente bisogna interpretare i gesti della tribù in analogia con i nostri). Quanto lontano dalla estetica normale [e dall'etica - T] ci porta, questo. Non partiamo da certe parole, ma da certe occasioni o attività.

7. Caratteristica del nostro linguaggio è che un alto numero di parole usate in queste circostanze è costituito da aggettivi — «bello», «grazioso», ecc. Ma vedete come questo non sia affatto necessario. Avete visto che erano dapprima usati come interiezioni. Che importanza avrebbe se, invece di dire «questo è grazioso», io avessi detto solo «Ah!», e avessi sorriso, oppure mi fossi solo massaggiato lo stomaco? Finché si tratta di questi linguaggi primitivi, non sorgono affatto problemi intorno a ciò a cui queste parole si riferiscono, a ciò

che è il loro soggetto reale [che è chiamato «bello» o «buono» - R].¹

8. È notevole che nella vita reale, quando si danno giudizi estetici, aggettivi estetici come «splendido», «bello», ecc., abbiano scarsissima importanza. Si usano aggettivi estetici in una critica musicale? Tu dici «Guarda questo passaggio»,² 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».³

9. Parole come «grazioso» sono usate prima di tutto come interiezioni. Più tardi, sono usate in pochissime occasioni. Possiamo dire, di un brano di musica, che è grazioso, non per apprezzarlo ma per caratterizzarlo. (Parecchi, certo, che non sanno esprimersi con proprietà, usano la parola molto spesso. Nel loro caso, la parola è usata come interiezione). Potrei chiedere «Per quale melodia mi piacerebbe soprattutto usare la parola "grazioso"?». Potrei scegliere tra chiamare una melodia «graziosa» o chiamarla «giovanile». È stupido chiamare un brano di musica «Melodia primaverile» o «Sinfonia primaverile». Ma la parola «agile»⁴ non sarebbe affatto assurda, non più di «imponente» o «pomposo».

1. Cosa sia la cosa realmente buona. - T.

2. « Il passaggio è stato eseguito correttamente ». - T.

3. Sarebbe meglio usare «grazioso» in senso descrittivo, allo stesso livello di «imponente», «pomposo», ecc. - T.

4. Vi è qui un gioco di parole intraducibile in italiano tra *spring*, primavera, e *springy*, agile, elastico [N.d.T.].

10. Se fossi un buon disegnatore, potrei suggerire un'infinità di espressioni con soli quattro tratti:



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

11. [Rhees: Quale regola usiamo o a qual regola ci riferiamo quando diciamo « Questa è la maniera giusta »? Se un maestro di musica dice che un pezzo *dovrebbe* essere suonato in questo modo, e lo suona, a cosa si richiama?].

12. Prendi il problema: « Come deve essere letta la poesia? Qual è il modo corretto di leggerla? ». Se parlate di poesia ritmica, il modo giusto di leggerla può essere di accentuarla correttamente — discutete su quanto bisogna mettere in evidenza il ritmo e quanto bisogna nascondere. Un tale dice che deve essere letta in *questo* modo e ve la legge ad alta voce. Voi dite « Oh, sì. Ora ha senso ». Vi sono casi di poesie che dovrebbero essere soprattutto scandite — dove il metro è chiaro come il cristallo —, altre dove il metro è interamente sullo sfondo. Ho fatto un'esperienza con il poeta

Klopstock,¹ del diciottesimo secolo. Ho trovato che il modo di leggerlo era di mettere in evidenza il suo metro in modo anormale. Klopstock poneva $\cup - \cup$ (ecc.) all'inizio dei suoi versi. Quando lessi le sue poesie in questo nuovo modo, dissi « Ah, ora so perché lo ha fatto ». Cos'era accaduto? Avevo letto questo tipo di roba e mi ero abbastanza annoiato, ma avendolo letto, intensamente, in quest'altro modo, ho sorriso, dicendomi « Questo è grande », ecc. Ma avrei anche potuto non dir nulla: il fatto importante era che continuavo a leggerlo e a rileggerlo. E, leggendo queste poesie, facevo gesti e espressioni che si sarebbero potuti definire gesti di approvazione. Ma il fatto importante era che ora leggevo le poesie in modo totalmente diverso, più intensamente, e dicevo agli altri « Ecco come dovrebbero essere lette ».² Gli aggettivi estetici avevano importanza molto scarsa.

13. Cosa dice una persona che sa cosa sia un buon vestito durante la prova dal sarto? « Questa è la lunghezza giusta », « Questo è troppo corto », « Questo è troppo stretto ». Parole di approvazione non hanno parte alcuna, eppure la persona apparirà soddisfatta se il vestito gli andrà bene. Invece di « Questo è troppo corto », potrei dire « Guardi! », o invece di « Va bene », potrei dire « Lo lasci come è ». Un buon tagliatore può non

1. Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803). Wittgenstein si riferisce alle *Odi* (*Gesammelte Werke*, Stuttgart, 1886-87). Klopstock riteneva che la dizione poetica fosse distinta dal linguaggio comune. Egli respinse, come volgare, la rima, e introdusse in sua vece i metri dell'antica letteratura. - Ed. ingl.

2. Se parliamo del modo giusto di leggere una poesia l'assenso ha una parte, ma di secondaria importanza, nella situazione. - R.

usare alcuna parola, ma fare solo un segno col gesso e, dopo, eseguire la modifica. Come mostro la mia approvazione per un vestito? Soprattutto indossandolo spesso, gradendo che sia osservato, ecc.

14. (Se vi do la luce e l'ombra di un corpo, in un quadro, posso, così, darvi la sua forma. Ma se vi do i punti di luce, in un quadro, voi non sapete quale sia la forma).

15. Per la parola « corretto » si ha un gran numero di casi correlati. Vi è, dapprima, il caso in cui imparate le regole. Il tagliatore impara quanto debba esser lungo un vestito, quanto larghe le maniche, ecc. Impara regole — è addestrato — come, in musica, si è addestrati nell'armonia e nel contrappunto. Supponiamo che io mi sia dedicato alla sartoria e abbia, prima, appreso tutte le regole; potrei avere, in generale, due tipi di atteggiamento. (1) Lewy dice « Questo è troppo corto ». Io dico « No, è giusto, corrisponde alle regole ». (2) Acquisito una sensibilità per le regole, le interpreto. Potrei dire « No, non è giusto, non corrisponde alle regole ».¹ Esprimerei qui un giudizio estetico sulla cosa che corrisponde alle regole nel senso di (1). D'altra parte, se non avessi appreso le regole, non sarei in grado di dare il giudizio estetico. Imparando le regole, si acquista un giudizio sempre più raffinato. L'apprendimento delle regole modifica in realtà il vostro giudizio. (Benché, se non avete studiato armonia e non avete un buon orecchio, non potrete mai, ciononostante, scoprire

1. « Non vedi che se lo facciamo più largo, non è giusto e non è conforme alle regole ». - R.

una qualsiasi disarmonia in una sequenza di accordi).

16. Puoi considerare le regole fissate per le misure di un soprabito come una espressione di ciò che certuni desiderano.¹ La gente si differenziava relativamente alle misure che deve avere un soprabito: c'erano alcuni che non si curavano se era largo o stretto, ecc.; c'erano altri cui importava moltissimo.² 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).³ Tutti i grandi compositori hanno scritto musica conformandosi a esse. ([Replica a un'obiezione:] 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. — Questo, però, non dovrebbe intervenire a questo punto).

17. 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).⁴ Se parliamo

1. Queste possono essere estremamente esplicite, trasmesse attraverso l'insegnamento oppure possono non essere formulate affatto. - T.

2. 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*. - R.

3. E benché abbiamo parlato, qui, di « desideri », il fatto è che proprio queste regole sono state fissate. - R.

4. 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. - R.

di giudizi estetici, pensiamo, fra mille altre cose, alle Arti. Quando formuliamo un giudizio estetico su una cosa, non ci limitiamo a rimanere a bocca aperta dicendo « Oh, che splendido! ». Distinguiamo tra una persona che sa ciò di cui sta parlando e una che non lo sa.¹ Se uno ammira la poesia inglese, deve sapere l'inglese. Supponiamo che un russo che non sa l'inglese sia emozionato da un sonetto riconosciuto buono. Diremmo che non sa affatto che cosa sia. Similmente, di uno che non conosce la metrica ma che sia emozionato, diremmo che non sa di che si tratta. In musica, questo ha più rilievo. Supponiamo che ci sia una persona che ammira e ama ciò che è riconosciuto buono, ma che non sa ricordare le più semplici melodie, non sa quando subentra il basso, ecc. Diciamo che non ha visto di che si tratta. Usiamo la frase « Un uomo è musicale » non per chiamare musicale un uomo che dice « Ah! » quando si suona un pezzo di musica, allo stesso modo che non chiamiamo musicale un cane se muove la coda quando si esegue musica.²

18. La parola di cui dovremmo parlare è « valutato ». In che cosa consiste la valutazione?

19. 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

1. Egli deve reagire in modo coerente per un lungo periodo. Deve sapere ogni sorta di cose. - T.

2. Cfr. la persona che ama sentir musica ma che non può parlarne affatto, e non capisce quasi nulla dell'argomento. « È un tipo musicale ». Non lo diciamo se si tratta di uno che è solo felice di sentir musica, e il resto manca. - T.

il prodotto. Che egli sia tale non si rileva dalle interiezioni che usa, ma dal 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.

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

21. So esattamente cosa capita quando uno che se ne intende davvero di vestiti va dal sarto, so dunque cosa capita quando ci va uno che non ne sa nulla — ciò che dice, come si comporta, ecc.¹ Vi è un numero straordinario di casi diversi di valutazione. E, certo, ciò che so non è nulla in confronto di ciò che si potrebbe sapere. Dovrei — per dire ciò che sia la valutazione — per esempio spiegare un'enorme escrescenza come le arti applicate, questa particolare sorta di malattia. Dovrei anche spiegare cosa fanno oggi i nostri fotografi — e perché sia impossibile avere un ritratto decente del tuo amico anche se paghi mille sterline.

22. Puoi avere un'immagine di ciò che puoi chiamare una cultura molto elevata, per esempio la musica tedesca nell'ultimo secolo e nel secolo precedente, e cosa capita quando si deteriora. Un'immagine di cosa capita in architettura quando si hanno imitazioni — o quando migliaia di persone sono interessate ai particolari più minuti. Un'immagine di cosa capita quando un tavolo da pran-

1. Questa è l'estetica. - T.

zo è scelto più o meno a caso, quando nessuno sa da dove venga.¹

23. Abbiamo parlato di correttezza. Un buon tagliatore non userà altre parole all'infuori di parole come « Troppo lungo », « Va bene ». Quando parliamo di una sinfonia di Beethoven non parliamo di correttezza. Subentrano cose totalmente differenti. Nessuno direbbe di valutare le cose *straordinarie* in arte. In certi stili architettonici una porta è corretta, e il fatto è che l'appreziate. Ma, nel caso di una cattedrale gotica, facciamo ben altro che trovarla corretta — essa ha un ruolo totalmente diverso, per noi.² L'intero *gioco* è diverso. È altrettanto diverso che giudicare un essere umano e, da una parte, dire « Si comporta bene », dall'altra « Mi ha fatto una grande impressione ».

24. « Correttamente », « piacevolmente », « graziosamente », ecc. hanno un ruolo del tutto diverso. Cfr. il famoso discorso di Buffon — un uomo straordinario — sullo stile nella scrittura; dove fa tante distinzioni che io capisco solo vagamente ma che per lui non avevano un significato vago — ogni genere di sfumature come « grandioso », « piacevole », « grazioso ».³

1. Spiegate cosa capita quando un mestiere si deteriora. Un periodo in cui tutto è fissato e si prodiga un'attenzione straordinaria su certi particolari; e un periodo in cui tutto è copiato e nulla è pensato. - T.

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

2. Qui non è questione di *gradi*. - R.

3. *Discours sur le style*: discorso pronunciato in occasione del suo ingresso nell'Académie Française, 1753. - Ed. ingl.

25. Le parole che chiamiamo espressioni di giudizio estetico hanno un ruolo molto complicato, ma ben definito, in ciò che chiamiamo la cultura di un periodo. Per descrivere il loro uso o per descrivere ciò che intendi per un gusto colto, devi descrivere una cultura.¹ Ciò che ora chiamiamo gusto colto forse non esisteva nel Medio Evo. Nelle diverse età si gioca un gioco del tutto diverso.

26. Ciò che appartiene a un gioco linguistico è un'intera cultura. Nel descrivere il gusto musicale devi descrivere se i bambini danno concerti, se li danno le donne oppure solo gli uomini, ecc., ecc.² Nei circoli aristocratici viennesi, si aveva un [certo] gusto particolare, questo gusto poi si diffuse nei circoli borghesi, e le donne parteciparono ai cori, ecc. Questo è un esempio di tradizione in musica.

27. [*Rhees*: Esiste tradizione nell'arte negra? Potrebbe un europeo apprezzare l'arte negra?].

28. Che cosa sarebbe tradizione nell'arte negra? Che le donne portano sottane di foglie? ecc., ecc. Non so. Io non so come la valutazione dell'arte negra di Frank Dobson si accordi con quella di un negro colto.³ Se dici che l'apprezza, io non so ancora che cosa questo voglia dire.⁴ Egli può riem-

1. Descrivere un insieme di regole estetiche in modo completo significa in realtà descrivere la cultura di un periodo. - T.

2. Che i genitori che vanno ai concerti insegnano ai figli, ecc., che le scuole sono come sono, ecc. - R.

3. Frank Dobson (1888-1963) pittore e scultore, il primo a diffondere in Inghilterra l'interesse per la scultura africana e asiatica che caratterizzò l'opera di Picasso e degli altri cubisti negli anni attorno alla prima Guerra mondiale. - Ed. ingl.

4. Qui non hai chiarito cosa intendi per « apprezzare l'arte negra ». - T.

pire la sua stanza di oggetti d'arte negra. Dice solo « Ah! »? Oppure fa ciò che fanno i migliori musicisti negri? Oppure concorda o dissente da un certo tale in merito? Puoi chiamare questo una valutazione. Del tutto differente da quella di un negro colto. Il quale può certo avere oggetti d'arte negra nella sua stanza. Quella del negro e quella di Frank Dobson sono valutazioni del tutto diverse. Fai, con esse, cose diverse. Supponi che i negri si vestano al loro modo e io dica di apprezzare una buona tunica di negro — significa, questo, che vorrei farmene una, che direi (come dal sarto) « No, questa è troppo lunga », o significa che io dico « Che delizia! »?

29. Supponi che Lewy abbia un cosiddetto gusto colto in pittura. Questo differisce radicalmente da ciò che era chiamato gusto colto nel quindicesimo secolo. Si giocava un gioco totalmente diverso. Egli fa, con esso, una cosa interamente diversa da quella che si faceva allora.

30. Ci sono molti, benestanti che hanno frequentato buone scuole, che possono permettersi di viaggiare e vedere il Louvre, ecc., ne sanno parecchio e possono parlare facilmente di dozzine di pittori. C'è un altro che ha visto ben pochi quadri, ma che guarda intensamente uno o due quadri che gli fanno una profonda impressione.¹ Un terzo è aperto, ma non profondo né acuto. Un quarto è molto ristretto, concentrato e circoscritto. Si tratta di

1. Qualcuno che non ha viaggiato ma che fa certe osservazioni che mostrano che « apprezza veramente »... un apprezzamento che si concentra su una cosa sola ed è davvero profondo — così che daresti per esso il tuo ultimo soldo. - R.

generi diversi di valutazione? Possono tutti chiamarsi « valutazione ».

31. Parli in modo del tutto diverso del costume per l'incoronazione di Edoardo II e di un completo moderno.¹ Cosa hanno fatto, essi, e detto a proposito dei costumi per la incoronazione? È stato fatto da un sarto, quel costume? Forse è stato disegnato da artisti italiani che avevano le loro tradizioni; mai visto da Edoardo II prima di indossarlo. Problemi come « Quali criteri c'erano? », ecc., sono tutti rilevanti per la questione « Potresti tu criticare l'abito così come essi l'hanno criticato? ». Tu lo valuti in un modo totalmente diverso; il tuo atteggiamento verso di esso è del tutto differente da quello di una persona che viveva al tempo in cui è stato disegnato. D'altra parte, la frase « Questo è un bel costume da incoronazione » può essere stata pronunciata da un tale, a quel tempo, nello stesso identico modo in cui uno la dice ora.

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

33. [Rhees aveva posto a Wittgenstein alcune domande circa la sua « teoria » del deterioramento].
Pensi che io abbia una teoria? Pensi che stia dicendo cosa sia il deterioramento? Ciò che faccio

1. Edoardo il Confessore. - T.

è di descrivere cose differenti chiamate deterioramento. Potrei approvare il deterioramento — « Molto bene, la vostra bella cultura musicale: sono molto lieto che i bambini, oggi, non imparino l'armonia ». [*Rhees*: « Quel che dici, non implica una preferenza nell'usare « deterioramento » in un certo modo?]. Certo, se vuoi, ma questo incidentalmente, — no, non importa. Il mio esempio di deterioramento è un esempio di ciò che conosco, forse di qualcosa che non mi piace — non so. « Deterioramento » si riferisce a un pezzetto che posso conoscere.

34. Il nostro modo di vestire è in certo senso più semplice di quello del diciottesimo secolo, ed è adatto, piuttosto, a certe attività movimentate, come l'andare in bicicletta, camminare, ecc. Supponi che notiamo un mutamento simile nell'architettura e nell'acconciatura dei capelli, ecc. Supponi che io abbia parlato del deterioramento dello stile di vita.¹ Se qualcuno chiede « Che cosa intendi per deterioramento? », descrivo, fornisco esempi. Tu usi « deterioramento » da una parte, per descrivere un genere particolare di sviluppo, dall'altra per esprimere disapprovazione. Io posso collegarlo con le cose che mi piacciono, e tu con le cose che non ti piacciono. Ma la parola può essere usata senza alcun elemento affettivo; la si usa per descrivere un tipo particolare di cose che sono capitate.² È anzi come usare un termine tecnico — forse, benché

1. Deterioramento di stile e di vita. - R.

2. « Deterioramento » acquista il suo significato dagli esempi che posso fornire. « Questo è un deterioramento » può essere un'espressione di disapprovazione oppure una descrizione.

niente affatto necessariamente, con un elemento di denigrazione. Potresti dire, protestando, quando parlo di deterioramento « Ma questo era molto buono ». Io dico « Certo, ma non stavo parlando di questo, l'ho usato per descrivere un tipo particolare di sviluppo ».

35. Per avere idee chiare sulle parole estetiche bisogna descrivere modi di vita.¹ Pensiamo di dover parlare di giudizi estetici come « Questo è bello », ma troviamo che dovendo parlare di giudizi estetici non troviamo affatto queste parole, ma una parola usata quasi come un gesto, che accompagna un'attività complicata.²

36. [*Lewy*: Se la mia affittacamere dice che un quadro è grazioso e io dico che è orrendo, non ci contraddiciamo].

In un certo senso [e in *certi esempi* - R] vi contraddite. Lei lo spolvera accuratamente, lo guarda spesso, ecc. Tu vuoi buttarlo nel fuoco. Questo è proprio lo stupido tipo di esempi che si danno in filosofia, come se cose del genere « Questo è orrendo », « Questo è grazioso », fossero i soli generi di cose che si dicono. Ma è invece una cosa sola nel vasto ambito di altre cose — un caso speciale. Supponi che l'affittacamere dica « Questo è orrendo », e tu dica « È grazioso » — certo, è così.

1. Cfr. « Questo è un bel vestito ». - R.

2. Il giudizio è un gesto che accompagna un vasto complesso di azioni non espresse da un solo giudizio. - R.

Dire « Questo è bello » è quasi sullo stesso livello di un gesto connesso con ogni altro tipo di gesti e azioni, con tutta una situazione e una cultura. In estetica così come nelle arti, ciò che chiamiamo pleonasmii ha una parte molto piccola. Gli aggettivi che vi si usano sono più strettamente connessi con « corretto ». - T.

II

1. 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.

2. 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.¹

3. Vedo all'incirca questo — che c'è un ambito dell'espressione del piacere, quando gusti un buon cibo o annusi un buon odore, ecc., e poi l'ambito dell'arte, che è del tutto diverso, benché spesso puoi fare la stessa faccia quando senti un pezzo di musica e quando gusti un buon cibo. (Sebbene tu possa piangere per qualcosa che ti piace davvero molto).

4. Supponiamo che tu incontri qualcuno per strada che ti dice di aver perduto l'amico più caro, con una voce che esprime intensamente la sua emozione.² Potresti dire « Era straordinariamente bello il suo modo di esprimersi ». Supponendo che tu abbia allora domandato « Che cosa c'è di simile fra la mia ammirazione per questa persona e il piacere provato mangiando un gelato alla vaniglia »? Istituire un confronto sembra abbastanza disgustoso (Puoi però connetterli con casi intermedi). Supponi che qualcuno dica « Ma questo è un genere abbastanza diverso di piacere ». Ma hai forse

1. È difficile trovare confini. - R.

2. Qualcuno... che ti dice di aver perduto l'amico, in maniera molto controllata. - R.

imparato due significati di « piacere »? Usi la stessa parola in entrambe le occasioni.³ C'è un qualche nesso fra questi piaceri. Benché nel primo caso l'emozione del piacere conterebbe ben poco nel nostro giudizio.⁴

5. È come dire « Classifico le opere d'arte in questo modo: per alcune, guardo in su, per altre guardo in giù ». Questo metodo di classificazione potrebbe essere interessante.⁵ Potremmo scoprire ogni sorta di connessioni fra guardare in su o guardare in giù alle opere d'arte e guardare in su o guardare in giù ad altre cose. Se troviamo, per esempio, che mangiare un gelato alla vaniglia ci ha fatto guardare in su, potremmo non attribuire grande importanza al guardare in su. Può esserci un ambito, un piccolo ambito di esperienze, che potrebbero farmi guardare in su o in giù, da cui potrei inferire molte cose per il fatto di aver guardato in su o in giù; un altro ambito di esperienze da cui non si potrebbe inferire nulla dal mio guardare in su o in giù.⁶ Cfr. l'indossare calzoncini blu o verdi potrebbe significare molto, in una certa società, ma in un'altra non significare nulla.

6. Come si esprime il nostro gradimento di qualche cosa? È solo ciò che diciamo, oppure le interie-

1. Nota però che usi lo stesso termine e non alla maniera casuale in cui si usa la stessa parola « banco » per due cose diverse [come il « banco » di un fiume e il « banco » di pegno - R.] - T.

2. Benché nel primo caso il gesto o l'espressione di piacere possa essere, in certo modo, abbastanza irrilevante. - T.

3. Potresti scoprire altri caratteri delle cose che ci fanno guardare in su. - R.

4. Qualcuno potrebbe esagerare l'importanza del tipo di indicazione. - T.

zioni che usiamo o le smorfie che facciamo? No, ovviamente. È, spesso, quanto frequentemente io leggo qualche cosa o quanto frequentemente indosso un vestito. Forse, non direi neppure « È bello », ma lo indosserei spesso e lo guarderei.¹

7. Supponi che noi costruiamo delle case e diamo alle porte e alle finestre certe dimensioni. Forse che il fatto di *gradire* queste dimensioni necessariamente si mostra in qualche cosa che diciamo? Quel che ci piace si mostra necessariamente in un'espressione di gradimento?² [Per esempio - R] supponi che i nostri bambini disegnino delle finestre e che quando le disegnano in modo sbagliato noi li puniamo. Oppure, qualcuno costruisce un certo tipo di casa, e noi ci rifiutiamo di viverci o scappiamo via.

8. 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 - R].³

9. Disegni una porta e la guardi, e dici « Più al-

1. Se mi piace un abito, potrei comprarlo o indossarlo spesso — senza esclamazioni o senza far smorfie. - R. Potrei non sorridergli mai. - T.

2. La nostra preferenza si mostra in tutti i modi. - T.

3. Ma il sarto non dice « È grazioso ». È un buon tagliatore. È solo contento. - R. Se vuoi dire « Quest'anno li taglia più larghi », allora lo puoi dire. In questo modo siamo contenti, nell'altro, no. - T.

ta, più alta, più alta... oh, adesso va bene ».¹ (Gesto). Che cos'è? È un'espressione di soddisfazione? 10. Forse, la cosa più importante in rapporto con l'estetica è ciò che si può chiamare reazione estetica, ad esempio, insoddisfazione, disgusto, disagio. L'espressione di insoddisfazione non è la stessa dell'espressione di disagio. L'espressione d'insoddisfazione è « Falla più alta... troppo bassa!... facci qualche cosa ».

11. Ciò che chiamo un'espressione di insoddisfazione è forse qualcosa di simile a un'espressione di disagio *più* il sapere la causa del disagio e il chiedere di rimuoverla? Se dico « Questa porta è troppo bassa. Falla più alta », dovremmo dire che conosco la causa del mio disagio?

12. « Causa » è usato in molti modi diversi, per esempio:

(1) « Qual è la causa della disoccupazione? ». « Qual è la causa di questa espressione? ».

(2) « Qual era la causa del tuo sobbalzo? ». « Quel rumore ».

(3) « Qual era la causa per cui quella ruota girava? » Individui un meccanismo.²

13. [*Redpath*: « Far la porta più alta elimina la tua insoddisfazione »].

Wittgenstein chiese: « Perché questo è un modo infelice di esprimersi? ». È nella forma sbagliata perché presuppone « elimina ».

1. «... così: grazie a Dio ». - R. «... sì, così va bene ». - T.

2. Causa: (1) Esperimento e statistica.

(2) Ragione

(3) Meccanismo. - T.

14. Dire che tu conosci la causa del tuo disagio può significare due cose.

(1) Io predico correttamente che se abbassi la porta, sarò soddisfatto.

(2) Ma quando in realtà dico « Troppo alta! », « Troppo alta! » in questo caso non è una congettura. Si può paragonare « Troppo alta! » con « Penso di aver mangiato troppi pomodori, oggi »?

15. Se domando « Se la faccio più bassa cesserà il tuo disagio? », potresti dire « Sono sicuro di sì ». La cosa importante è che io dica « Troppo alta! ». È una reazione analoga al mio ritrarre la mano da un piatto che scotta — il che può anche non alleviare il mio disagio. La reazione specifica a questo disagio è dire « Troppo alta! » o qualche cosa di analogo.

16. Dire « Provo disagio e conosco la causa » è del tutto fuorviante perché « conoscere la causa » significa di solito qualcosa di molto diverso. Quanto fuorviante sia, dipende dal fatto se, quando dici « Conosco la causa », tu intenda così fornire una spiegazione o meno. « Provo disagio e conosco la causa » fa sembrare come se ci fossero due processi mentali, in me: disagio e sapere la causa.

17. In questi casi, la parola « causa » non è quasi mai usata. Si usa « perché? » e « poiché », ma non « causa ».¹

18. Si ha qui un tipo di disagio che possiamo chiamare « indirizzato », per esempio, se ho paura di te, il mio disagio è indirizzato.² Dire « conosco la

1. Perché sei disgustato? Perché è troppo alta. - R.

2. Che vantaggio si ha a dire « Il mio sentimento di paura è diretto » invece di « Conosco la ragione »? - R.

causa » richiama alla mente il caso della statistica o l'individuazione di un meccanismo. Se dico « Conosco la causa », sembra come se io avessi analizzato le sensazioni (come analizzo la sensazione di sentire la mia voce e, nello stesso tempo, di fregarmi le mani) ciò che, naturalmente, non ho fatto. Abbiamo dato, per così dire, una spiegazione *grammaticale* [nel dire che il sentimento è « indirizzato »].

19. Il disagio estetico ha un « perché? », non una « causa ». L'espressione di disagio assume la forma di una critica e non di « La mia mente non è in riposo », o qualche cosa di simile. Potrebbe assumere la forma di guardare un quadro e dire « Che cosa c'è di sbagliato? ».¹

20. È molto giusto chiedere « Non possiamo eliminare questa analogia? ». Ebbene, non possiamo. Se pensiamo al disagio — causa, sofferenza — causa di sofferenza naturalmente si suggerisce da sé.

21. La causa, nel senso dell'oggetto cui è indirizzata, è anche la causa in altri sensi. Quando la elimini, il disagio cessa, eccetera.

22. Se uno dice « Possiamo essere subito consapevoli della causa? », la prima cosa che ci viene in mente non è la statistica [(come in « la causa dell'aumento della disoccupazione ») - R], ma la in-

1. Se guardo un quadro e dico « Cosa c'è che non va? », allora è meglio dire che il mio sentimento ha una direzione e non che il mio sentimento ha una causa e che non so quale sia. Altrimenti, suggeriamo un'analogia con « dolore » e « causa di dolore » — cioè ciò che hai mangiato. Questo è sbagliato o fuorviante, perché, sebbene usiamo la parola « causa » nel senso di « ciò che è diretto a » (« Cosa ti ha fatto sobbalzare? ». « Vederlo apparire sulla porta »), la usiamo spesso anche in altri sensi. - R.

dividuaione di un meccanismo. È stato detto molto spesso che se qualche cosa è stata causata da qualche cosa d'altro, è solo una questione di concomitanza. Non è strano? Molto strano. « È solo concomitanza » dimostra che tu pensi che possa essere qualche cosa d'altro.¹ Potrebbe essere una proposizione sperimentale, ma allora non so cosa sarebbe. Dir questo mostra che tu sai di qualche cosa di diverso, cioè di una connessione. Che cosa negano, quando dicono « Non vi è necessariamente una connessione »?

23. Si dicono costantemente in filosofia cose come questa « Alcuni dicono che ci sia un "super-mechanismo", ma non c'è ». Ma nessuno sa cosa sia un « super-mechanismo ».

24. (L'idea di un super-mechanismo non interviene qui, in realtà: l'idea che interviene è quella di un meccanismo).

25. Abbiamo l'idea di un super-mechanismo quando parliamo di necessità logica, per esempio la fisica ha tentato di realizzare l'ideale della riduzione delle cose a meccanismi, o a qualche cosa che spinge qualche cos'altro.²

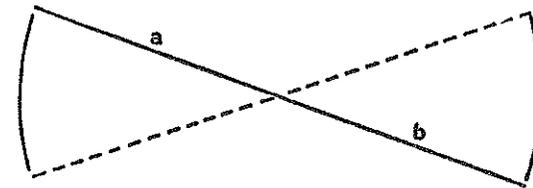
26. Diciamo che degli uomini condannano a morte un uomo e poi diciamo che la Legge lo condanna a morte. « Benché i giurati possano perdonarlo [assolverlo?], la Legge non può ». (Questo po-

1. Se dici « Parlare della causa di un qualche sviluppo è solo parlare di concomitanze » — « causa è solo una questione di concomitanze » — allora se metti « solo », ammetti che *potrebbe* essere qualcosa d'altro. Significa che sai di qualcosa del tutto diverso. - R.

2. Tu vuoi dire « Certo vi è una connessione ». Ma cos'è una connessione? Leve, catene, ruote dentate. Queste sono connessioni, e qui le abbiamo, ma quel che dobbiamo spiegare è « super ». - R.

trebbe significare che la Legge non può essere comprata, ecc.). L'idea di un qualche cosa di super-rigido, più rigido di quanto possa esserlo un qualsiasi giudice,¹ una super-severità. Il fatto è che vorreste chiedere « Abbiamo un'immagine di qualche cosa di più rigoroso? ». Niente affatto. Ma siamo inclini a esprimerci con un superlativo.

27.



Cfr. il fulcro di una leva. L'idea di una super-durezza. « La leva geometrica è più dura di qualsiasi altra leva possibile. Non può piegarsi ». Qui si ha il caso della necessità logica. « La logica è un meccanismo fatto di un materiale infinitamente duro. La logica non può piegarsi ».³ (Certo, non può fare altro). Si arriva in questo modo a un super-qualcosa. In questo modo si giunge a certi superlativi, come sono usati, ad esempio l'infinito.

1. Qualcosa che non può essere dominato. - R.

2. Supponi che ci occupiamo di cinematica. Dà la distanza della leva dal punto e calcola la distanza dell'arco.

Ma poi diciamo « Se la leva è di metallo, per quanto duro, si piegherà un poco e il punto non cadrà proprio qui ». E così abbiamo l'idea di una super-rigidità: l'idea di una leva *geometrica* che *non può* piegarsi. Qui abbiamo l'idea di necessità logica: un meccanismo di materiale infinitamente duro. - R.

Se qualcuno dice « Non devi pensare che la logica sia fatta di materiale infinitamente duro », tu devi chiedere « Cosa non devo pensare? ». - T.

28. Alcuni potrebbero dire che persino nell'individuazione di un meccanismo si ha pure concomitanza. Ma è necessario che ci sia? Mi limito a seguire il filo sino alla persona che sta all'altro capo.

29. Supponi ci fosse un super-mechanismo così come c'era un meccanismo all'interno del filo. Anche se ci fosse un tale meccanismo, non avrebbe importanza. Riconosci che individuare un meccanismo equivale a individuare un tipo particolare di reazione causale.

30. Vuoi eliminare del tutto l'idea di connessione. « Questo è dunque solo concomitanza ». Allora non c'è più nulla da dire.¹ Dovresti specificare quale caso non chiameresti concomitanza. « Individuare un meccanismo è solo trovare una concomitanza. Alla fine, può essere tutto ridotto a concomitanza ». Si potrebbe provare che nessuno mai ha individuato un meccanismo senza aver avuto molte esperienze di un certo tipo. Si potrebbe esprimere questo nella forma « Tutto si riduce a concomitanza ».

31. Cfr. « La fisica non spiega nulla. Si limita a descrivere casi di concomitanza ».

32. Con la frase « Non c'è un super-mechanismo » potresti voler dire « Non immaginare meccanismi fra gli atomi nel caso di una leva. Non ci sono meccanismi di sorta, lì ».² (Sottintendi la rappresen-

1. Ciò che diciamo « spiegazione » è una forma di *connessione*. E noi vogliamo eliminare del tutto la connessione. Vogliamo eliminare la nozione di meccanismo, e dire « Sono tutte concomitanze ». Perché « tutte »? - R.

2. Riduci il meccanismo effettivo a un meccanismo atomico più complicato, ma non continuare. - T.

tazione atomistica.¹ A che cosa conduce, questo? Siamo così abituati a questa rappresentazione, che è come se noi tutti avessimo visto gli atomi. Ogni bambino istruito di otto anni sa che le cose sono fatte di atomi. Reputeremmo mancanza di istruzione se uno non pensasse che un bastone è fatto di atomi).

33. (Si può considerare il meccanismo come un gruppo di fenomeni causali concomitanti. Ma non si fa, naturalmente). Dici « Dunque, questo muove questo, quest'altro quest'altro, e così via ».

34. Individuare un meccanismo è un modo per trovare la causa; parliamo « della causa », in questo caso. Ma se delle ruote di burro che sembrano di acciaio fossero casi frequenti, potremmo dire « Questa " questa ruota " non è affatto l'unica causa. Potrebbe solo sembrare un meccanismo ».²

35. Alcuni dicono spesso che l'estetica è una branca della psicologia. L'idea è che quando saremo più progrediti si capirà ogni cosa — tutti i misteri dell'Arte — per mezzo di esperimenti psicologici. Per quanto eccessivamente stupida sia quest'idea, si tratta pressappoco di questo.

36. I quesiti estetici non hanno niente a che fare

1. Potremmo avere un meccanismo primitivo. Abbiamo poi l'immagine del tutto come formato di particelle, atomi, ecc. E potremmo allora voler dire « Non continuare a pensare ad atomi fra questi atomi ». Qui sottintendiamo la rappresentazione atomistica che è un affare strano. Se dovessimo dire che cosa sia un super-mechanismo, potremmo dire che è un meccanismo non composto da atomi: alcune sue parti sono semplicemente solide. - R.

2. Siamo costantemente portati a ridurre le cose ad altre cose. Così eccitati dalla scoperta che talvolta è questione di concomitanza, vogliamo dire che tutto è *realmente* concomitanza. - T.

con gli esperimenti psicologici, si risponde a essi in modo totalmente diverso.¹

37. « Cosa c'è nella mia mente quando dico questo e quest'altro? ».² Scrivo una frase. Una parola non è quella di cui ho bisogno. Trovo la parola giusta. « Cosa voglio dire? Oh sì, volevo dire questo ». La risposta, in questi casi, è quella che vi soddisfa, per esempio qualcuno dice (come diciamo spesso in filosofia) « Vi dirò ciò che si trova al fondo della vostra mente... ».

« Oh, sì, proprio così ».

Il criterio per stabilire se sia effettivamente quella parola che si trovava nella vostra mente è dato dal fatto che, quando ve la dico, siete d'accordo. Questo non è ciò che si chiama un esperimento psicologico. Ecco un esempio di esperimento psicologico: hai dodici individui, poni lo stesso problema a ciascuno, e ne risulta che ciascuno dice questo e questo, ossia il risultato è qualche cosa di statistico.³

38. Potresti dire « Una spiegazione estetica non è una spiegazione causale ».⁴

39. Cfr. Freud, *Il motto di spirito e l'inconscio*.⁵

1. Voglio che sia chiaro che i problemi importanti in estetica non sono risolti dalla ricerca psicologica. - T.

Questi problemi si affrontano in un modo diverso — piuttosto nella forma « Cosa c'è nella mia mente quando dico questo e quest'altro? ». - R.

2. Confronta « in realtà vogliono dire questo ». - R.

3. Questa è forse una limitazione del senso che ha l'esperimento psicologico? - T.

4. È vero che si usa « psicologia » in modi molto diversi. Potremmo dire che la spiegazione estetica non è una spiegazione causale, oppure che è una spiegazione causale di questo tipo: che la persona che è d'accordo con te vede subito la causa. - R.

5. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig und

Freud ha scritto sui motti di spirito. Potresti definire causale la spiegazione data da Freud. « Se non è causale, come fai a sapere che è corretta? ». Tu dici « Sì, è giusto »¹ Freud trasforma il motto di spirito in una forma diversa, riconosciuta da noi come un'espressione della catena di idee che ci ha condotto da un capo all'altro di una battuta umoristica. Un modo del tutto nuovo di esprimere una spiegazione corretta, non in accordo con l'esperienza, ma accettata. Devi dare la spiegazione accettata. Ecco in che cosa consiste soprattutto la spiegazione.

40. Cfr. « Perché dico " Più alto! " ? » con « Perché dico " Ho un dolore " ? ».²

III

1. Uno pone una domanda come « Cosa mi ricorda questo? », oppure dice, di un brano di musi-

Wien, 1905 (« *Il motto di spirito e il suo rapporto con l'inconscio* ») [N.d.T.].

1. Possiamo solo dire che, se ti è offerta, tu dici « Sì, è accaduto così ». - R.

2. Il disagio quando chiedi « Perché? » qui è simile al disagio che si prova quando si è alla ricerca del meccanismo. « Spiegazione » qui è al livello dell'espressione verbale. Sotto un certo aspetto, allo stesso livello. Cfr. i due giochi con « Egli soffre ». - T.

Qui « spiegazione » è sullo stesso livello di una espressione orale — dove l'espressione (quando dici di aver dolore, per esempio) è l'unico criterio. La spiegazione qui è come un'espressione orale fornita da un'altra persona — come insegnargli a piangere. (Questo toglie ogni carattere di sorpresa al fatto che in una spiegazione la cosa importante è che essa sia accettata. Ci sono espressioni orali che corrispondono a queste spiegazioni, così come ce ne sono che hanno l'aspetto di asserzioni). - R.

ca « È come una frase, ma a quale frase somiglia? »¹
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?²

2. È come se tu avessi bisogno di un qualche criterio, ossia di quel clic, per sapere che è occorsa la cosa giusta.³

3. 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 ».⁴ Ho fatto riferimento a un fenomeno che, se si presenta, mi renderà soddisfatto.

4. Potresti definire « suono giusto » la tua soddisfazione. Prendi una lancetta che si sposta in direzione opposta a un'altra. Sei soddisfatto *quando* le due lancette sono in posizione opposta.⁵ E avresti potuto prevederlo.⁶

1. Si può dare una « spiegazione » in forma di risposta a una domanda come « Che cosa mi ricorda? ». In un brano di musica può esserci un tema del quale dico... - R.

2. 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 una sensazione », « Hai dunque una sensazione? ». Hai un segno che qualcosa sia giunto al posto giusto? - R.

3. Vi è un criterio necessario perché questo accada? - T.

4. Se è cantato lento... - R. suonato gradualmente più veloce... - T.

5. (Qualcosa che si muove attorno a una circonferenza, fa clic quando arriva al posto giusto). - T.

6. Ma perché non dire che il far clic è proprio il fatto che sono soddisfatto? Mentre potrebbe sembrare qualcosa d'altro, che io aspetto, e, quando viene, sono soddisfatto. In certe occasioni, *avresti* la possibilità di segnalare un tal fenomeno. - R.

5. Stiamo continuando a usare la similitudine di qualche cosa che « fa clic » o « combacia », mentre in realtà non vi è nulla che « faccia clic » o « combaci ».

6. Mi piacerebbe parlare del genere di spiegazione che uno desidera quando si parla di un'impressione estetica.

7. La gente ha ancora l'idea che un giorno la psicologia spiegherà tutti i nostri giudizi estetici, e intende, con ciò, la psicologia sperimentale. Questo è molto buffo, molto buffo davvero. Non sembra esserci connessione alcuna tra il lavoro degli psicologi e un qualsiasi giudizio su un'opera d'arte. Potremmo esaminare che cosa si potrebbe definire una spiegazione di un giudizio estetico.

8. Supponi che si fosse trovato che tutti i nostri giudizi derivano dal nostro cervello. Abbiamo scoperto tipi particolari di meccanismi nel cervello, abbiamo formulato leggi generali, ecc. Si potrebbe mostrare come questa sequenza di note musicali produca questo tipo particolare di reazione: fa sorridere un uomo e gli fa dire « Oh, è meraviglioso ».¹ (Meccanismo per la lingua inglese, ecc.).² Supponi che si sia fatto questo: potrebbe permetterci di predire cosa piacerebbe o dispiacerebbe a qualcuno. Potremmo calcolarlo. Il problema è se questo è il tipo di spiegazione che ci piacerebbe avere quando siamo perplessi di fronte a delle im-

1. Se conoscesti il meccanismo delle molecole, là, e anche la sequenza delle note in quella musica, potremmo mostrare che... - R.

2. Che lo dica in inglese e non in francese potrebbe anche essere spiegato dal fatto che qualcosa è incorporato nel suo cervello: potremmo vedere le differenze. - R.

pressioni estetiche. Ecco, ad esempio, un quesito: « Perché queste battute mi fanno un'impressione così particolare? ». Evidentemente, non è questo che vogliamo, ossia un calcolo, un novero di reazioni, ecc. — a parte l'ovvia impossibilità della cosa.

9. Per quanto si possa vedere, la perplessità di cui sto parlando si può risolvere solo con un genere particolare di confronti, per esempio con l'arrangiamento di certe sequenze musicali, confrontando il loro effetto su di noi.¹ « Se noi mettiamo questo accordo, non ha quell'effetto; se mettiamo quest'altro, sì ». Puoi avere una certa frase e dire « Questa frase suona in qualche modo strana ». Potresti indicare che cosa è strano. Quale potrebbe essere il criterio per giudicare che hai indicato la cosa giusta? Supponi che una poesia suoni vecchio stile, quale dovrebbe essere il criterio per giudicare che tu hai realmente trovato ciò che vi era di stilisticamente vecchio? Un criterio potrebbe essere che, quando hai trovato questo qualche cosa, ne sei soddisfatto. Un altro criterio: « Nessuno userebbe questa parola, oggi ».² Qui, puoi riferirti a un dizionario, puoi domandare ad altri, ecc.³ Io *potrei* individuare la cosa sbagliata e tuttavia tu potresti esser soddisfatto lo stesso.

10. Supponi che uno senta suonare sincopata una musica di Brahms e domandi « Quale è lo strano

1. Quando le note scritte o suonate si diffondono, allora dici... - T.

2. « È questa parola, vedete, nessuno oggi direbbe così ». - R.

3. Supponi di aver chiesto « Che cosa suona americano in questa frase? ». Ma potresti trovare se la parola è un americanismo o meno, per esempio; altri potrebbero confermarlo. - R.

ritmo che mi fa dondolare? ».¹ « È il tre-quarti ». Si potrebbero suonare certe frasi e quello direbbe « Sì, intendevo questo ritmo particolare ». D'altra parte, se non fosse d'accordo, questa non sarebbe la spiegazione.

11. Il genere di spiegazione cercato quando si è perplessi di fronte a un'impressione estetica, non è quello causale, non è una spiegazione confortata dall'esperienza o dalla statistica su come reagisce la gente.² Una delle cose curiose [caratteristiche - R] degli esperimenti psicologici è che devono essere condotti con un certo numero di soggetti. È la concordanza tra Smith, Jones e Robinson che ti permette di fornire una spiegazione, una spiegazione in questo senso: per esempio puoi provare con un brano di musica in un laboratorio psicologico e ottenere il risultato che la musica agisce in un certo modo particolare sotto l'azione di certe particolari droghe.³ Non è questo che si vuol dire o cui si tende con una ricerca nel campo dell'estetica.

12. Questo si connette con la differenza fra causa e motivo. In un'aula di tribunale, vi si richiede il motivo di una vostra azione e si suppone che lo sappiate. A meno che mentiate, vi si suppone in grado di dire il motivo della vostra azione. Non si può pretendere che sappiate le leggi che governano il vostro corpo e la vostra mente. Perché suppongono che le sappiate? Perché avete avuto così

1. Sentirsi oscillare. - R.

2. Non puoi giungere alla spiegazione per mezzo dell'esperimento psicologico. - R.

3. O su un individuo di una certa razza. - R.

numerose esperienze di voi stessi? La gente dice talvolta « Nessuno può guardare dentro di voi, ma tu puoi guardare dentro te stesso » come se, essendo così vicino a te stesso, essendo te stesso, tu conoscessi il tuo meccanismo.¹ Ma è così? « Certamente, deve sapere perché lo ha fatto o lo ha detto ».

13. Un caso particolare è quando fornisci la ragione per cui fai qualcosa.² « Perché hai scritto 6249 sotto la linea? ». Tu dai la moltiplicazione che hai fatto. « Sono arrivato al risultato con questa moltiplicazione ». Questo è paragonabile alla descrizione di un meccanismo. Lo si potrebbe indicare così: dare un motivo per aver scritto i numeri. Significa che sono passato per questo particolare processo di ragionamento.³ Qui « Perché l'hai fatto? », significa « Come vi sei giunto? ». Dai una ragione: la strada percorsa.

14. Se uno ci espone un processo particolare per cui è giunto alla cosa, questo ci induce a dire « Solo lui sa il processo che ve l'ha condotto ».

15. Fornire una ragione talvolta significa « In realtà ho proceduto così », talaltra « Avrei potuto procedere in questo modo », cioè talvolta ciò che diciamo assolve la funzione di una giustificazione, non di un resoconto di ciò che è stato fatto, ad

1. Ovviamente, questo non ha niente a che vedere con il fatto che vi siete osservati così spesso. (Spesso sembriamo suggerire l'ipotesi che, per il fatto di essere così vicino a te stesso, tu potresti vedere cosa accade. E come conoscere il proprio meccanismo). - R.

2. Vi è qualcosa, qui, che potrebbe essere confrontato con la conoscenza di un meccanismo — « Saprà certamente ciò che ha fatto, o perché ha detto certe cose ». Ma come sai perché lo hai fatto? C'è un certo caso in cui si risponde fornendo la *ragione*: stai scrivendo una moltiplicazione, e io chiedo... - R.

3. Dove ho dato una ragione in questo senso... - R.

esempio: Io *ricordo* la risposta a una domanda; richiesto del perché avessi dato quella risposta, ho descritto il processo che portava a essa, benché per questo processo io non fossi passato.¹

16. « Perché l'hai fatto? ». Risposta « Mi sono detto che... ». In molti casi, il motivo è solo ciò che rispondiamo alla domanda.²

17. Quando chiedi « Perché l'hai fatto », in un numero enorme di casi la gente fornisce una risposta, apodittica, e non si lascia distogliere da essa, e in un numero enorme di casi noi accettiamo la risposta data. Ci sono altri casi in cui la gente dice di aver dimenticato il motivo. Altri casi ancora in cui si è immediatamente perplessi dopo aver fatto qualcosa e ci si chiede « Perché l'ho fatto? ». ³ Supponi che Taylor si trovi in questo stato e che io dica « Guarda, Taylor. Le molecole nel sofà atraggono le molecole nel tuo cervello, ecc... e quindi... ».

18. Supponi che Taylor e io stiamo camminando lungo il fiume e che Taylor allunghi la mano e mi spinga nel fiume. Quando gli chiedo perché lo ha fatto, dice « Stavo indicandoti qualcosa », mentre lo psicoanalista dice che Taylor subconsciamente

1. Potremmo indicare il processo che vi ha condotto in precedenza, oppure quel che vediamo ora potrebbe giustificarlo. - R.

(Non è un uso naturale di « motivo »). - Potresti dire « Lui sa cosa stesse facendo, nessun altro lo sa ». - T.

2. « Ragione », quindi, non vuol sempre dire la stessa cosa. E similmente « motivo ». « Perché l'hai fatto? ». Si risponde, talvolta « Ebbene, mi sono detto " Devo vederlo perché è malato " ». ricordandosi, dunque, di aver parlato a se stessi. Oppure, ancora, in molti casi il motivo è la giustificazione che si dà, se richiedi — solo questo. - R.

3. Ma è chiaro perché ci si dovrebbe sentire perplessi? - R.

mi odiava.¹ Supponi, per esempio, che capiti spesso che, mentre due persone camminano lungo il fiume:

- 1) stiano parlando amichevolmente;
- 2) uno stia evidentemente indicando qualcosa e spinga l'altro nel fiume;
- 3) la persona spinta abbia una somiglianza con il padre dell'altro.

Si hanno qui due spiegazioni:

- 1) Odiava inconsciamente l'altro.
- 2) Stava indicando qualcosa.

19. Entrambe le spiegazioni potrebbero essere corrette. In qual caso dovremmo dire che la spiegazione di Taylor è corretta? Nel caso che non abbia mai mostrato alcun sentimento di ostilità, che il campanile di una chiesa e io ci si sia trovati nel suo campo visivo, e che si conosca Taylor come sincero. Ma, nelle stesse circostanze, la spiegazione dello psicoanalista può anch'essa essere corretta.² Ci sono qui due motivi — conscio, l'uno, l'altro inconscio. I giochi giocati con i due motivi sono del tutto differenti.³ Le spiegazioni potrebbero, in un certo senso, essere contraddittorie eppure entrambe corrette. (Amore e odio).⁴

20. Questo si riallaccia a qualcosa che Freud fa. Freud fa qualcosa che mi sembra immensamente

1. Molte cose lo confermano. Nello stesso tempo, uno psicoanalista ha una spiegazione diversa. - T. Potremmo aver la prova che la spiegazione dello psicoanalista è giusta. - R.

2. Mi odiava perché gli ricordavo qualcosa, e quindi l'affermazione dello psicoanalista è avvalorata. Avvalorata come? - R.

3. L'affermazione di motivi consci e l'affermazione di motivi inconsci sono cose totalmente diverse. - R.

4. Uno potrebbe essere amore e l'altro odio. - R.

errato. Fornisce ciò che egli chiama un'interpretazione dei sogni. Nel suo libro *L'interpretazione dei sogni*, Freud descrive un sogno che egli chiama un « bel sogno » [« Ein schöner Traum » - R].¹ Una paziente, dopo aver detto di aver avuto un bel sogno, descrive un sogno in cui essa discende da un'altura, vede fiori e arbusti, spezza via il ramo di un albero, ecc. Freud mostra ciò che egli chiama il « significato » del sogno. La più volgare materia sessuale, il peggior tipo di oscenità — se volete dire così — oscena dall'A alla Z. Sappiamo cosa si intende per osceno. Un'osservazione sembra innocua al profano, ma l'iniziato, diciamo, quando la sente, fa un risolino. Freud dice che il sogno è osceno. Ma è osceno? Egli mostra relazioni tra le immagini oniriche e certi oggetti di natura sessuale. La relazione che Freud stabilisce è all'incirca questa: attraverso una catena di associazioni che si produce naturalmente in certe circostanze, questo conduce a quest'altro, ecc.² Questo prova forse che il sogno è ciò che si dice osceno? Ovviamente no. Se una persona dice cose sconce, non dice qualcosa che le sembra innocuo, e allora viene psicoanalizzata.³ Freud chiama « bello » questo sogno, scrivendo « bello » fra virgolette. Ma *non era* bello, il sogno?

1. « Ein schöner Traum » [« Un bel sogno »] di Freud (*Traumdeutung*, Wien, 1900), non ha le caratteristiche qui descritte. Wittgenstein commette un errore: il sogno da lui riferito è indicato da Freud come « sogno dei fiori », anche se viene definito « bello » e se commenta « Der schöne Traum wollte der Träumerin nach der Deutung gar nicht mehr gefallen » [« La sognatrice non riuscì più ad apprezzare il bel sogno dopo la interpretazione »]. Ed. ingl.

2. Da un fiore a questo, da un albero a quest'altra cosa, ecc. - R.

3. Non dici che uno parla volgarmente se la sua intenzione è onesta. - T.

Io direi alla paziente « Queste associazioni rendono il sogno non bello? Era bello.¹ Perché non dovrebbe esserlo? ». Direi che Freud ha ingannato la paziente. Cfr. profumi fatti di cose dall'odore insopportabile. Potremmo dire allora « Il "miglior" profumo è in realtà solo acido solforico »?² Perché mai Freud ha dato questa spiegazione? Si potrebbero dire due cose:

1) Vuole spiegare ogni cosa bella in modo indecente, il che vuol quasi dire che gli piace molto l'osceno. Ovviamente, non è così.

2) Le connessioni che stabilisce interessano moltissimo la gente. Hanno un fascino. È affascinante,³ distruggere pregiudizi.

21. Cfr. « Se bolliamo Redpath a 200 gradi, una volta il vapor acqueo sparito rimane solo un po' di cenere, ecc.⁴ questo è tutto ciò che Redpath è in realtà ». Dir questo, potrebbe avere un certo fascino, ma indurrebbe, a dir poco, in errore.

22. L'attrattiva di certi tipi di spiegazione è irresistibile. In un dato momento, l'attrattiva di un certo genere di spiegazione è più forte di quanto puoi immaginare.⁵ In particolare, la spiegazione del tipo « Questo, in realtà, è solo questo ».

23. Vi è una forte tendenza a dire « Non possiamo eludere il fatto che questo sogno, in realtà, è

1. È questo ciò che è chiamato bello. - T.

2. Se vi è una connessione tra acido butirico, che puzza, e il miglior profumo, potremmo per questa ragione mettere « il miglior profumo » tra virgolette. - R.

3. Per qualcuno. - R.

4. « Se bruciamo questo uomo a 200 gradi centigradi, l'acqua evapora... ». - R.

5. Se non hai in mente proprio gli esempi giusti. - T.

così e così ».¹ Forse per il fatto che la spiegazione è estremamente repellente siamo spinti ad adottarla.

24. Se qualcuno dice « Perché dici che ciò in realtà è questo? Evidentemente, non è affatto questo », è davvero persino difficile vederlo come qualcosa d'altro.

25. Si ha qui un fenomeno psicologico estremamente interessante: questa brutta spiegazione vi fa dire d'aver avuto realmente tali pensieri, mentre, in ogni senso, che sia ordinario, non li avete realmente avuti.

(1) C'è il processo [« freier Einfall »² - R] che connette certe parti del sogno con certi oggetti.

(2) C'è il processo « Allora è questo che intendevo ». Abbiamo qui un labirinto dove ci si perde.³

26. Supponiamo che tu sia stato analizzato perché balzubiente. (1) Potresti dire che è corretta quella spiegazione [analisi - R] che cura la balbuzie. (2) Se la balbuzie non guarisce, il criterio potrebbe essere che la persona analizzata dica « Questa spiegazione è corretta »,⁴ oppure convenga che la spiegazione datagli è corretta. (3) Un altro criterio è che, secondo certe regole dell'esperienza,⁵ la spiegazione fornita è quella corretta, sia o non sia adottata

1. Se vediamo la connessione fra qualcosa di simile a questo bel sogno e qualcosa di brutto... - R.

2. Libera associazione [N.d.T.].

3. Non è necessario che le due cose vadano insieme. Una potrebbe funzionare e l'altra no. - R.

4. « Oh, sì, volevo dire questo ». - R. Oppure potresti dire giusta l'analogia se la persona analizzata è d'accordo. - T.

5. Di spiegare simili fenomeni. - R.

dalla persona che la riceve.¹ Molte di queste spiegazioni sono adottate perché hanno un fascino particolare. Immaginare che la gente abbia pensieri inconsci ha un fascino. L'idea di un mondo sotterraneo, di una cantina segreta. Qualcosa di nascosto, inquietante. Cfr. i due bambini di Keller che mettono una mosca viva nella testa di una bambola, seppelliscono la bambola e poi scappano via.² (Perché facciamo questo tipo di cose? Questo è il tipo di cose che davvero facciamo). Si è pronti a credere molte cose perché sono inquietanti.

27. Una delle cose più importanti, in una spiegazione [in fisica - R, T], è che dovrebbe funzionare, dovrebbe permetterci di prevedere qualche cosa [con successo - T]. La fisica è connessa con l'ingegneria. Il ponte non deve crollare.

28. Freud dice « Nella mente vi sono molte istanze (cfr. Legge) ».³ Molte di queste spiegazioni (cioè della psicoanalisi), non derivano dall'esperienza, come invece succede in fisica.⁴ È importante l'*atteggiamento* che esprimono. Ci danno un'immagine che ha per noi un'attrattiva particolare.⁵

1. Oppure potresti dire che l'analogia giusta è quella accettata, di solito la sola indicata. - T.

2. Gottfried Keller (1819-90). Cfr. *Romeo e Giulietta del villaggio*, trad. it. in « Tutte le novelle » di G. Keller, Adelphi, Milano, 1963, tomo 1, pp. 60-1 [N.d.T.].

3. Se osservi ciò che Freud dà come spiegazione, non nel suo metodo clinico, ma, per esempio quel che diciamo a proposito delle diverse « Instanzen » (« istanze », nel senso in cui parliamo di un tribunale di prima, seconda istanza), della mente. - R.

4. Una spiegazione in un senso diverso, spesso. La sua attrattiva è importante, più importante che nel caso di una spiegazione in fisica. - T.

5. Questo non ci aiuta a *prevedere* nulla, ma ha una particolare attrattiva. - R.

29. Freud ha ragioni molto intelligenti per dire ciò che dice, grande immaginazione e un pregiudizio colossale, un pregiudizio che può probabilmente indurre la gente in errore.¹

30. Supponiamo che uno come Freud accentui enormemente l'importanza dei motivi sessuali:

(1) I motivi sessuali hanno un'immensa importanza.

(2) Spesso si ha una buona ragione per nascondere un motivo sessuale in quanto motivo.²

31. Non è dunque questa una buona ragione per *ammettere* il sesso come un motivo di tutto, per dire « Questo è davvero alla base di tutto »? Non è chiaro che un modo particolare di spiegare può condurvi ad accettare un'altra cosa? Supponiamo che io mostri a Redpath cinquanta casi in cui egli accetta un certo motivo, venti casi in cui questo motivo è un elemento importante. Potrei farglielo accettare come un motivo in tutti.³

32. Cfr. lo scompiglio creato da Darwin. Una cerchia di ammiratori che dice « Certo », e un'altra cerchia [di nemici - R] che dice « Certamente, no ».⁴ Perché mai un uomo dovrebbe dire « Certo »? (Si trattava dell'idea di organismi monocellulari che si fanno sempre più complicati, finché diventano mammiferi, uomini, ecc.). Qualcuno ha

1. Si può convincere la gente di molte cose, a seconda di ciò che loro dici. - R.

2. È spiacevole doverlo ammettere così spesso. - R.

3. Se gli fai ammettere che *questo* è alla base di ogni cosa, questo è veramente, perciò, alla base di tutto? Puoi solo dire di poter indurre alcuni a pensare che lo sia. - T.

4. Cosa significa che dicano questo? - T. Potremmo dire la stessa cosa contro entrambi. - R.

visto svolgersi questo processo? No. L'ha visto qualcuno accadere adesso? No. La prova dell'ereditarietà è solo una goccia nel vaso. C'erano, però, migliaia di libri in cui si diceva che questa era la soluzione ovvia. La gente era *sicura* su basi estremamente scarse. Non avrebbe forse potuto esserci un atteggiamento espresso nella frase « Io non so. È una ipotesi interessante che potrebbe forse ricevere una sicura conferma »?¹ Questo mostra come si possa essere persuasi di una certa cosa. Alla fine, si dimentica del tutto ogni problema di verifica, si è solo sicuri che doveva esser stato così.

33. Se la psicoanalisi ti ha indotto a dire che in realtà hai pensato in un certo modo o che realmente era quello il tuo motivo, non si tratta di una scoperta, ma di una persuasione.² Per una via diversa, avresti potuto essere persuaso di qualcosa di diverso. Certo, se la psicoanalisi guarisce la tua balbuzie, la guarisce, e questo è un successo. Si pensa a certi risultati della psicoanalisi come a una scoperta compiuta da Freud, come indipendenti da qualcosa di cui vi ha persuaso uno psicoanalista, e vorrei dire che non è così.

34. Hanno la forma della persuasione, in particolare, le frasi come « Questo, *in realtà*, è questo ».

1. Ma molti erano immensamente attratti dall'unità della teoria, dal principio unico — considerato la soluzione ovvia. La certezza (« è naturale ») era data dal fascino immenso di questa unità. La gente avrebbe potuto dire « ...Forse, un giorno, troveremo dei fondamenti ». Ma pochissimi l'hanno detto; o erano sicuri che fosse così, o erano sicuri del contrario. - R.

2. Siamo inclini a pensare che l'ammettere, nella analisi, di aver pensato in un certo modo sia una specie di scoperta che è indipendente dal fatto che la persona analizzata ne sia stata persuasa dallo psicoanalista. - R.

[Il che significa - R] che ci sono certe differenze che sei stato persuaso a trascurare.¹ Mi ricorda quel detto meraviglioso: « Ogni cosa è ciò che è, e non un'altra cosa ».² Il sogno non è osceno, è qualche cosa d'altro.

35. Molto spesso io attiro la vostra attenzione su certe differenze, per esempio, in certe lezioni ho cercato di mostrarvi che l'Infinito non è così misterioso come appare. Anch'io faccio della persuasione. Se uno dice « Non c'è differenza », e io dico « Una differenza c'è », io sto persuadendo, sto dicendo « Non voglio che tu consideri la cosa in questo modo ».³ Supponiamo che io voglia mostrarvi come siano fuorvianti le espressioni di Cantor. Voi chiedete « Cosa vuoi dire, che sono fuorvianti? Dove ti conducono? ».

36. Jeans ha scritto un libro intitolato *The Mysterious Universe* che io detesto e definisco « fuorviante ». Prendiamo il titolo. Basterebbe questo, per definirlo così.⁴ Cfr. Colui che cerca di afferrare il pollice è tratto in inganno o no?⁵ Jeans si ingannava quando ha detto che era misterioso? Potrei dire che il titolo *The Mysterious Universe* contie-

1. Questo vuol dire che stai trascurando certe cose e sei stato persuaso a farlo. - R.

2. L'espressione è di Joseph Butler (1692-1752), vescovo di Durham, nell'opera *Analogy of Religion, Natural and Revealed, to the Constitution and Course of Nature* (1736) [N.d.T.].

3. Sto dicendo che desidero che tu consideri la cosa in modo diverso. - T.

4. Ma, in che modo è fuorviante? È misterioso, o no? - R.

5. Avevo parlato del gioco della « caccia al pollice ». Cosa c'è che non va? - R. « Caccia-al-pollice »: tenere il pollice destro, per esempio, nella mano sinistra, poi cercare di afferrarlo con la destra. Il pollice « sparisce misteriosamente » prima di potere essere afferrato. - Ed. ingl.

ne una sorta di idolatria, assumendo per idolo la Scienza e lo Scienziato.

37. In un certo senso, sto facendo propaganda per un certo stile di pensiero contrapposto a un altro. Sono sinceramente disgustato dell'altro. Cerco inoltre di esprimere quel che penso. Dico, tuttavia « Per amor di Dio, non farlo ».¹ Ad esempio: ho ridotto in pezzi la prova di Ursell, ma, dopo che lo ebbi fatto, Ursell disse che la prova aveva per lui un certo fascino. Qui avrei solo potuto dire « Non per me, io la detesto ».² Cfr. l'espressione « Il numero cardinale di tutti i numeri cardinali ».

38. Cfr. Cantor scrisse come fosse meraviglioso che il matematico potesse, nella sua immaginazione [mente - T], trascendere ogni limite.

39. Farei l'impossibile per mostrare che è proprio questo fascino che muove uno a farlo.³ Trattandosi di matematica o di fisica la cosa sembra incontrovertibile, e ciò le dà un fascino ancora maggiore. Se spieghiamo il contesto dell'espressione, vediamo che la cosa avrebbe potuto essere espressa in modo totalmente diverso. Posso esprimerla in un modo in cui perde il suo fascino per parecchia gente e certamente per me.⁴

1. Non ho più perplessità e vi persuado a far qualcosa di diverso. - T.

2. Circa i teoremi di Cantor: cercherei di mostrare come sia questo fascino a farli attraenti. (Dopo aver discusso questi teoremi con Ursell, e averlo persuaso, disse: « Eppure... »). - R.

3. Farei l'impossibile per mostrare gli effetti del fascino, e delle associazioni della « Matematica ». - T.

4. Se descrivo il contesto del teorema, potresti vedere come avrebbe potuto essere espresso in modo totalmente diverso, e che la somiglianza di \aleph_0 con un numero cardinale è molto piccola. La cosa potrebbe essere espressa in modo da perdere il fascino che ha per molti. - R.

40. Quanto di quel che facciamo è cambiare lo stile del pensiero e quanto di quel che io faccio è cambiare lo stile del pensiero, e quanto di quel che io faccio è persuadere gli altri a cambiare il loro stile di pensiero.

41. (Molto di ciò che facciamo è una questione di cambiare lo stile di pensiero).

IV

(Da appunti di Rhees)

1. Problemi estetici — problemi sugli effetti delle arti su di noi.¹

Paradigma delle scienze è la meccanica. Se la gente immagina una psicologia, loro ideale è una meccanica dell'anima.² Se si guarda a ciò che realmente vi corrisponde, troviamo che vi sono esperimenti fisici ed esperimenti psicologici. Vi sono leggi della fisica e vi sono leggi — se si vuol essere gentili — della psicologia. Ma in fisica ci sono quasi troppe leggi; in psicologia non ce n'è quasi nessuna. Così, parlare di una meccanica dell'anima è abbastanza buffo.

2. Possiamo però sognare di prevedere le reazioni degli esseri umani, per esempio, di fronte alle ope-

1. I problemi che sorgono in estetica, che sorgono dagli effetti provocati dalle arti, non riguardano il modo in cui queste cose siano causate. - S.

2. Suppongo che la meccanica sia il paradigma di ogni scienza, per esempio, la meccanica newtoniana. Psicologia: Tre leggi per l'anima. - S.

re d'arte. Se immaginiamo realizzato il sogno, non abbiamo risolto per questo i quesiti che sentiamo di carattere estetico, benché potremmo essere capaci di prevedere che un certo verso di una poesia agirà, su una certa persona, in un certo modo. Per risolvere i quesiti estetici, in realtà abbiamo bisogno di certi confronti — di raggruppare certi casi.¹

Vi è una tendenza a parlare dell'« effetto di una opera d'arte » — sensazioni, immagini, ecc.² Viene allora naturale di domandare « Perché ascolti questo minuetto? », e c'è una tendenza a rispondere « Per ottenere questo particolare effetto ». E il minuetto in se stesso, non ha importanza? — il fatto di ascoltare *questo* minuetto: un altro sarebbe andato altrettanto bene?

Puoi suonare una volta un minuetto e ricavarne molto, e suonare lo stesso minuetto un'altra volta e non ricavarne nulla. Ma non ne deriva che ciò che ne ricavi è quindi indipendente dal minuetto. Cfr. l'errore di pensare che il significato o il pensiero siano solo un accompagnamento della parola, e che la parola non abbia importanza. « Il senso di una proposizione » è molto simile alla questione di « una valutazione dell'arte ». L'idea che una frase sia in una relazione con un oggetto, tale che, qualunque cosa abbia questo effetto, sia il

1. Viene in mente un dipinto, « La creazione di Adamo » di Michelangelo. Ho una strana idea che potrebbe esprimersi così « C'è una straordinaria filosofia dietro questo dipinto ». - S.

2. Significa che se dai a una persona gli effetti ed elimini l'immagine, andrebbe altrettanto bene? Certo, prima vedi il dipinto o pronunzi le parole di una poesia. Una siringa che producesse questi effetti su di te, andrebbe altrettanto bene che il dipinto? - S.

senso della frase. « Cosa succede con una frase in francese? — C'è lo stesso accompagnamento, cioè il pensiero ».

Uno può cantare una canzone con espressione e senza espressione. Allora, perché non fare a meno della canzone — potrebbe esserci lo stesso l'espressione?

Se un francese dice « Piove » in francese e un inglese dice la stessa cosa in inglese, non è che accada qualcosa in entrambe le menti che è il senso reale di « piove ». Immaginiamo qualcosa come l'attività di *pensare per immagini*, che è il linguaggio internazionale. Mentre, di fatto:

(1) Il pensiero (o il linguaggio per immagini) non è un accompagnamento delle parole, così come esse sono pronunciate o ascoltate;

(2) Il senso — il pensiero « Piove » — non è neppure le parole *con* l'accompagnamento di qualche sorta di immagine mentale.

È il pensiero « Piove » solo all'interno della lingua inglese.¹

3. Se chiedi « Qual è l'effetto peculiare di queste parole? », in un certo senso commetti un errore. Che cosa accadrebbe, se non avessero alcun effetto? Non sono parole peculiari?

« Allora perché ammiriamo questo e non quello? ». « Non lo so ».

1. (Potresti chiamar musica lo sfregare dei violini, ecc., ed effetto i suoni uditi, ma le impressioni acustiche non sono altrettanto importanti di quelle visive?).

Pensare non è neppure parlare con l'accompagnamento, rumori accompagnati da un qualcosa, non è affatto il « Piove », ma è all'interno della lingua inglese. Un cinese che emette il suono « Piove » con lo stesso accompagnamento. È « Piove » che pensa? - S.

Supponiamo che ti dia una pillola
(1) che ti fa disegnare un'immagine — magari
« La creazione di Adamo »;

(2) che ti dà sensazioni allo stomaco.

Quale effetto considereresti più *peculiare*? Certamente quello di aver disegnato proprio quella immagine. Le sensazioni sono abbastanza semplici.

« Guarda una faccia — importante è la sua espressione — non il suo colore, le misure, ecc. ».

« Bene, dàci l'espressione senza la faccia ».

L'espressione non è un *effetto* della faccia — su di me, o su qualsiasi altro. Non potresti dire che se qualcosa d'altro avesse questo effetto, dovrebbe avere l'espressione di questa faccia.¹

Voglio renderti triste. Ti mostro un'immagine, e tu sei triste. Questo è l'effetto di questa faccia.

4. L'importanza della nostra memoria per l'espressione di una faccia. Potresti mostrarmi dei bastoni in tempi diversi — uno più corto dell'altro. Potrei non ricordarmi che l'altra volta uno era più lungo. Ma li confronto, e questo mi fa vedere che non sono uguali.

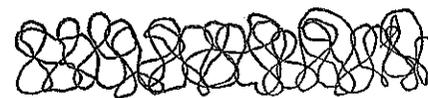
Potrei disegnarvi una faccia. Poi, un'altra volta, disegno un'altra faccia. Voi dite « Non è la stessa faccia » — ma non potete dire se gli occhi sono più vicini o la bocca più lunga [gli occhi più grandi o il naso più lungo - S], o qualcosa di simile. « Sembra diversa, in qualche modo ».²

Questo è di estrema importanza per tutta la filosofia.

1. La faccia non è un mezzo per produrre l'espressione. - S.

2. È il fatto di ricordare l'espressione di una faccia. - S.

5. Se disegno una curva senza senso [ghirigoro - S]



e poi ne disegno un'altra, qualche tempo dopo, abbastanza simile, non sapreste riconoscere la differenza. Ma se disegno questa cosa particolare che chiamo una faccia, e poi ne disegno un'altra un po' diversa, riconoscerete subito che c'è una differenza.

Riconoscere un'espressione. Architettura: disegna una porta — « Un po' troppo larga ». Tu potresti dire « Ha un occhio eccellente per le misure ». No — vede che non ha l'espressione giusta — che non fa il gesto giusto.¹

Se mi avessi mostrato un bastone di diversa lunghezza, non l'avrei saputo. Inoltre, in questo caso non faccio gesti strani o rumori; mentre li faccio quando vedo una porta o una faccia.

Dico, per esempio, di un sorriso « Non era proprio spontaneo ».

« Accidenti, tra le due labbra c'era solo 1/1000 di decimetro di troppo. Può avere importanza? ».

« Sì ».

« Allora è in ragione di certe conseguenze ».

Ma non solo: la reazione è diversa.

Noi possiamo fornire la storia della cosa: reagiamo così perché è una faccia *umana*. Ma, a parte la storia, la nostra reazione a queste linee è total-

1. Non una questione di misura. - S.

mente diversa dalla nostra reazione a qualsiasi altra linea. Due facce potrebbero avere la stessa espressione. Sono, per esempio, entrambe tristi. Ma se dico « Ha esattamente *questa* espressione... »...¹
6. Disegno pochi tratti con la matita su un foglio di carta, e poi chiedo « Chi è? », e ottengo la risposta « È Napoleone ». Nessuno mai ci ha insegnato a chiamare « Napoleone » questi segni.

Il fenomeno è simile a quello di pesare con una bilancia.

Posso facilmente distinguere tra pochi tratti, da una parte, e il ritratto di un uomo disegnato bene, dall'altra. Nessuno direbbe « Questo è lo stesso di quello », in un unico senso, ma, d'altra parte, diciamo « Questo è Napoleone ». Secondo un pecu-

1. Il ghirigoro potrebbe avere lo stesso effetto dell'immagine di una faccia? (1) Dei fratelli avevano la stessa espressione triste. (2) Aveva questa espressione, fotografia e gesto. - S.

In una lezione sulla descrizione, Wittgenstein sollevò un altro problema sulla somiglianza, che merita di essere riportato e inserito a questo punto. - Ed. ingl. « Considera il caso in cui tu noti una caratteristica peculiare nelle poesie di un certo poeta. Puoi talvolta trovare somiglianze nello stile di un poeta e di un musicista che vivevano nello stesso periodo, o di un pittore. Brahms e Keller, per esempio. Ho spesso notato come certi temi di Brahms fossero estremamente kelleriani. Era davvero sorprendente. Per prima cosa l'ho detto a qualcuno. Tu potresti dire « Che interesse avrebbe una simile espressione verbale? ». L'interesse sta in parte nel fatto che vivevano nello stesso tempo.

Se avessi detto che era shakespeariano o miltoniano, avrebbe potuto non avere interesse alcuno, o presentare un interesse del tutto diverso. Se avessi insistito nel dire « Questo è shakespeariano », di un certo tema, ciò avrebbe avuto un interesse relativo o nullo. Non avrebbe avuto alcuna connessione con qualcosa d'altro. « Questa parola ("shakespeariano") mi si impone ». Ho forse in mente una certa scena? Se dico che questo tema di Brahms è estremamente kelleriano, l'interesse di ciò risiede in primo luogo nel fatto che i due vissero nello stesso tempo, e quindi nel fatto che si possa

liare [particolare?] sistema di comparazione, possiamo dire « Questo è lo stesso di quello ». Secondo un sistema di comparazione il pubblico distingue facilmente la faccia dell'attore da quella di Lloyd George.

Tutti hanno imparato l'uso di =. E improvvisamente l'usano in modo peculiare. Dicono « Questo è Lloyd George », benché, in un altro senso, non vi sia somiglianza. Un'eguaglianza che potremmo chiamare l'« eguaglianza d'espressione ». Abbiamo imparato l'uso di « lo stesso ». Di colpo, usiamo automaticamente « lo stesso » quando non vi è similarità di lunghezza, peso, o nulla del genere.¹

La descrizione più esatta delle mie sensazioni

dire lo stesso tipo di cose per entrambi — la cultura del tempo in cui vivevano. Se dico questo, la cosa presenta un interesse obiettivo. L'interesse potrebbe consistere nel fatto che le mie parole propongono una connessione nascosta.

Per esempio: si ha qui in realtà un caso diverso da quello delle facce, dove, di solito, puoi trovare questo qualcosa che ti fa dire « Ecco ciò che li ha resi così simili ». Mentre non potrei dire, ora, cosa abbia reso simile Brahms a Keller. Trovo tuttavia interessante quella mia espressione verbale, e l'interesse maggiore deriva dal fatto che essi abbiano vissuto [nello stesso periodo]. « Questo non è stato scritto prima di Wagner ». L'interesse di questa affermazione potrebbe risiedere nel fatto che in generale affermazioni del genere sono vere, quando le faccio. Si può in realtà giudicare quando sia stata scritta una poesia, sentendola, dallo stile. Puoi immaginare come ciò sarebbe impossibile se, nel 1850, si fosse scritto come nel 1750, ma puoi lo stesso immaginare che alcuni dicano « Sono sicuro che questo è stato scritto nel 1850 ». Cfr. [Un uomo in treno per Liverpool che dice] « Sono sicuro che Exeter è in questa direzione ». - S.

1. Usiamo « convenuto » in un altro modo. Questa è eguaglianza, ed è eguaglianza di espressione. Improvvisamente, automaticamente, usiamo « lo stesso » quando non si tratta di lunghezza, altezza, ecc., benché l'abbiamo imparato in connessione con esse. - S.

in questo caso sarebbe di dire « Oh, questo è Lloyd George! ».¹

Supponiamo che la descrizione più esatta di una sensazione sia « mal-di-stomaco ». Ma perché non è la più importante descrizione di una sensazione il dire « Oh, questo è lo stesso di quello! »?

7. Questo è il problema fondamentale del behaviorismo. Non che neghino che ci siano sensazioni, ma dicono che la nostra descrizione del comportamento è la nostra descrizione delle sensazioni.

« Che cosa ha sentito quando ha detto “ Duncan giace nella sua tomba ”? ». Posso descrivere le sue sensazioni meglio che descrivendo il modo in cui lo ha detto?² Tutte le altre descrizioni sono rozze in confronto di una descrizione del gesto fatto da lui, del tono di voce con cui lo ha compiuto.

Cos'è, in realtà, una descrizione di sensazioni? Cos'è una descrizione di dolore?³

Discussione di un attore che fa imitazioni, recita scenette. Supponiamo che si voglia descrivere la esperienza degli spettatori — perché non descrivere prima di tutto ciò che essi hanno visto? Poi, forse, che sono scoppiati a ridere, e poi, cosa hanno detto.⁴

1. È importante che io dica « Sì, questo è Drury ». Se vuoi descrivere sensazioni, il miglior modo è di descrivere reazioni. Dire « È Drury » è la descrizione più esatta di sensazioni che io possa dare. Idea che il modo più esatto di descrivere è per mezzo di sensazioni allo stomaco. - S.

2. Posso descrivere le sue sensazioni in modo migliore che imitando il modo in cui l'ha detto? Non è il modo più efficace? - S.

3. « Ha sentito questo » (toccando la testa). - S.

4. Supponi che io abbia detto « La folla scoppiò a ridere », senza descrivere di che cosa stessero ridendo, o descrivendo ciò di cui stessero ridendo, ma non loro che ridevano. Perché non descrivere prima cosa abbiano visto, e poi detto o fatto, e poi le sensazioni? - S.

« Questa non può essere una descrizione delle loro sensazioni ». Uno dice questo perché pensa alle loro sensazioni organiche — tensione dei muscoli del torace, ecc. Ovviamente, questa sarebbe un'esperienza. Ma non sembra avere neppure la metà dell'importanza che riveste il fatto di aver detto certe cose. Si pensa alla descrizione di un'esperienza non come alla descrizione di un'azione, ma come alla descrizione di un dolore o di sensazioni organiche.

Cfr. cosa abbiamo detto sul modo in cui nascono le mode: se egli sente in un certo modo quando taglia più larghi i risvolti di una giacca. Ma che li taglia in questo modo, ecc.¹, questa è la parte più importante dell'esperienza.

8. « L'impressione più importante prodotta da un quadro è un'impressione visiva o no? ».

[(1)] « No, perché puoi operare mutamenti nell'aspetto visivo del quadro senza, tuttavia, che ciò cambi l'impressione ». Questo sarebbe come voler dire che non era un'impressione degli occhi: un effetto, ma non un effetto puramente visivo.

[(2)] « Ma è un'impressione visiva ». Solo queste sono le caratteristiche importanti dell'impressione visiva e non le altre.

Supponi [che qualcuno dica] « Quel che conta sono le associazioni — fai qualche cambiamento e non hai più le stesse associazioni ».

Ma puoi separare le associazioni dal quadro, e avere la stessa cosa? Tu non puoi dire « È altrettanto bello dell'altro: mi dà le stesse associazioni ».

1. ...il suo farli più grandi oppure dire « No, no, no, »? - S.

9. *Potresti* scegliere una o l'altra di due poesie per ricordarti, diciamo, della morte. Ma, supponiamo che tu abbia letto una poesia e ti sia piaciuta, potresti dire « Oh, leggi l'altra. Fa lo stesso »?

Come usiamo la poesia? Ha questa funzione, che si dica qualcosa come « Ecco qualcosa di altrettanto bello... »?

Immaginiamo una civiltà totalmente diversa¹ dove c'è qualcosa che potresti chiamare musica, perché è fatta di note. Trattano la musica così: certa musica li fa camminare così. Per far così, suonano un disco. Uno dice « Ho bisogno di questo disco, ora. Oh, no, prendi l'altro, va bene lo stesso ».

Se amo un minuetto, non posso dire « Prendine un altro. Fa lo stesso ». Cosa vuoi dire? Non è lo stesso.²

Se uno dice sciocchezze, immagina un caso in cui non siano sciocchezze. Il momento in cui lo immagini, vedi subito che non è così nel caso nostro. *Non* leggiamo poesia per avere associazioni. Non lo facciamo, ma potremmo farlo.

10. Due scuole:

(1) « La cosa importante sono le macchie di colore [e linee - S] ».

(2) « La cosa importante è l'espressione di queste facce ».

1. Un'altra cultura in cui la musica fa fare loro cose diverse. Cfr. (il) ruolo della musica per noi con quello che essa ha per altri. Non si può dire, ora « Suona Mozart, va bene lo stesso ». - S.

2. Cfr. un linguaggio dove produrre immagini con parole è una cosa importante. Puoi vedere come il nostro linguaggio non sia così. Poesie, mare, quadri — marine. Chiedi a lui, mostragli la differenza, ecc. - S.

In un certo senso, non si contraddicono. Solo che (1) non chiarisce che le diverse macchie hanno diversa *importanza*, e che diverse *alterazioni* hanno effetti totalmente diversi: per alcune, la differenza è massima.

« Un quadro dev'essere bello anche se lo guardi capovolto ». Allora, il sorriso potrebbe non essere percettibile.

[Supponi di aver detto] « Quel sorriso sottile per cui trasformi il sorriso gentile in uno ironico, non è una differenza puramente visiva » (Cfr. un quadro di un monaco che guarda una visione della Vergine Maria). [Supponi di aver detto] « Ciò muta tutto il tuo atteggiamento nei confronti del quadro ». Questo può essere assolutamente vero. Come lo si potrebbe esprimere? Forse col sorriso che hai fatto. Uno dei quadri potrebbe essere blasfemo; di fronte all'altro, è come essere in una chiesa. Il tuo atteggiamento potrebbe essere, in un caso, di stargli fisso davanti quasi in preghiera, nell'altro, quasi di sogghignare. Questa è una differenza di atteggiamento.

« Bene, eccoci al punto: è tutta questione di atteggiamento ». Ma potresti tenere questi atteggiamenti senza un quadro. Sono importanti, certo.

11. « Hai dato una descrizione grossolana dell'atteggiamento: ciò che devi descrivere è qualcosa di più sottile ». Ma se descriviamo l'atteggiamento più esattamente, come sai che è la cosa essenziale per *questo* quadro — che tutto ciò deve esserci sempre?

Non immaginare una descrizione che non hai mai udito, che descrive un atteggiamento con una

quantità inaudita di particolari. Infatti, non sai nulla di un tale atteggiamento. Non abbiamo idea di un tale atteggiamento.

Un atteggiamento è descritto abbastanza bene dalla posizione del corpo. Questa è una buona descrizione. Ma è accurata? In un certo senso, non è accurata. « Ma se conoscessi tutte le sensazioni muscolari, indicheresti solo quelle che hanno importanza ».¹

Io non le conosco e non so cosa potrebbe essere una descrizione del genere.² Non è questo che intendiamo con descrizione. Non immaginare un genere immaginario di descrizione di cui in realtà non hai alcuna idea.

Se dici « descrizione di atteggiamento », dicci che cosa chiami descrizione di atteggiamento, allora vedrai che l'atteggiamento è importante. Alcuni cambiamenti cambiano l'atteggiamento — diciamo: « È tutta un'altra cosa ».

12. Anche le associazioni hanno [enorme] importanza. Sono rivelate soprattutto dalle cose che diciamo. Chiamiamo, questo, « Dio Padre », l'altro « Adamo »; potremmo continuare « Questo accade nella Bibbia, ecc. ». È questo tutto quello che conta? Potremmo avere tutte queste associazioni con un quadro diverso e tuttavia voler ancora vedere *questo* quadro.

« Ciò significa che l'impressione più importante

1. Chi dice che egli deve provare sempre questa sensazione in questo muscolo? Egli distingue tra guardare l'immagine e guardare questo, ma non distingue tra le proprie sensazioni muscolari. - S.

2. Posso descrivere come un uomo stia ritto e poi descriverne l'immagine. L'uomo che fa dodici mutamenti in Michelangelo. - S.

è l'impressione visiva ». Sì, è l'immagine che sembra contare di più. Le associazioni possono variare, gli atteggiamenti possono variare, ma basta che cambi appena qualcosa nel quadro, e non vuoi più guardarlo.

La brama di semplicità. [Alcuni amerebbero dire] « Ciò che conta realmente sono solo i colori ». Dici questo soprattutto perché vorresti che fosse così. Se la tua spiegazione è complicata, è spiacevole, specialmente se non provi per la cosa stessa una sensazione molto forte.