

LE RIFLESSIONI DI JOSEPH KOSUTH E IL *TRACTATUS* DI WITTGENSTEIN

L'eredità della filosofia di Wittgenstein nell'artista americano Joseph Kosuth è stata da questi sempre ribadita, sia per il primissimo periodo della produzione, sia per le successive produzioni, anche se in maniera meno evidente. Il periodo che maggiormente risente dell'influenza wittgensteiniana è quello definito come "fase analitica". Successivamente Kosuth affrontò altre problematiche che lo spinsero a confrontarsi con il pensiero di altri intellettuali e con altri testi; Kosuth spostò il suo interesse dalla filosofia all'antropologia e alla psicologia.

Solo alla fine degli anni '80, mentre l'artista si trova immerso nel suo terzo periodo di produzione, come lo definiscono i critici, egli ritorna a riflettere sul suo primo periodo, proprio alle origini della sua esperienza con l'Arte Concettuale. È in occasione della mostra tenutasi al Wiener Secession di Vienna, dal 13 di settembre al 29 di ottobre del 1989 intitolata *Das Spiel des Unsagbaren: Ludwig Wittgenstein und die Kunst des 20 Jahrhunderts*¹, che Kosuth si rapporta direttamente con il filosofo austriaco e ne riconferma l'influenza esercitata nella sua produzione e nel suo pensiero dei primi anni.

L'allestimento di questa esposizione è per Kosuth un'occasione di confronto, dopo parecchi anni, con il testo di Wittgenstein, il *Tractatus logico-philosophicus*, che l'artista lesse da giovanissimo e attraverso il quale il suo pensiero mosse i primi passi nella New York dei primi anni '60. Attraverso l'introduzione apparsa nel catalogo della mostra è possibile ripercorrere a ritroso ed analizzare direttamente quelle parti del *Tractatus* che sono considerate da Kosuth particolarmente rilevanti, e alla fine comprendere veramente quali distanze intercorrono tra il pensiero filosofico di Wittgenstein e quello artistico di Kosuth.

1.1 *THE PLAY OF THE UNSAYABLE*

Da quando ho scoperto il *Tractatus*, verso la fine dell'adolescenza, sono stato impressionato non solo dal modo con cui Wittgenstein si approcciava al mondo ma anche alla filosofia stessa.²

Kosuth fu incaricato di organizzare la mostra nella capitale austriaca per il centenario della nascita del filosofo. L'esposizione riunisce più di cinquanta artisti, dall'inizio del secolo fino alla fine degli anni '80. Questo è il momento per Kosuth di realizzare un'unica opera. L'intera manifestazione si presenta come un testo curato da Kosuth per esprimere il

¹ L'anno successivo, 1990, la stessa mostra fu allestita dal 17 dicembre al 28 gennaio al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles con il titolo *The Play of the Unsayable: Ludwig Wittgenstein and the Art of the 20th Century*. A questa mostra Kosuth partecipò non solo come curatore ma anche come artista; presentò infatti l'opera: *Clock One and Five*, 1965, dalla serie delle *Proto-Investigations*; inoltre fece esporre le opere di Magritte, *L'usage de la parole* del 1927; *In advance of the broken arm* di Duchamp del 1916, *Rotes Quadrat* del 1922 ca. di Malevič, a conferma del percorso compiuto nel primo capitolo. Inoltre alla mostra erano presenti opere di G. Balla, dei minimalisti, Morris, Judd e SolWitt, il gruppo Art&Language, gli italiani G. Anselmo, P. Manzoni (con *Acrome* del 1958) e M. Pistoletto (con *Le Tavole della Legge* del 1978); un'opera di J. Johns, *Othorough* del 1979, C. Oldenburg, A. Warhol, M. Ray e F. Picabia, F. Stella e R. Rauschenberg, solo per citarne alcuni; Kosuth è co-autore del catalogo assieme a Huys Marcel e Köb Edelbert. È da ricordare un altro contributo realizzato da Kosuth sulla figura del filosofo: si tratta di un libro d'artista realizzato nel 1992; il testo-opera raccoglie le lettere scritte da Wittgenstein all'amico Paul Engelmann, l'architetto ebreo discepolo di Loos, con il quale realizzò, tra il 1926 e il 1928, la villetta per la sorella Margarethe Stonborough-Wittgenstein a Vienna. Il testo conta anche di una serie di saggi scritti da Engelmann sulla figura del filosofo e sul *Tractatus*, nonché di una *Biographical Sketch* del professore von Wright scritta a Oxford nel 1958. Il libro di Kosuth è concepito come un libro-fantasma: i testi sono appena percettibili, mentre delle foto della città belga di Ghent in bianco e nero ricostruita dopo la guerra, vi sono sovrapposte. JOSEPH KOSUTH, *Letters from Wittgenstein, Abridged in Ghent*, Ghent, Imschool Uitgevers, 1992, il testo è in inglese e tedesco.

² "Lorsque j'ai découvert le *Tractatus*, vers la fin de l'adolescence, j'ai été impressionné par la façon dont Wittgenstein appréhendait le monde mais aussi la philosophie elle-même", J. Kosuth nell'intervista di Bourriaud, in N. Bourriaud, *Wittgenstein et l'art du XXe siècle*, in «Galleries Magazine», n. 34, décembre 1989-janvier 1990, p. 139, (Tr. mia).

rapporto che intercorre tra Wittgenstein e l'arte del XX secolo; il testo è “una lunga frase nella quale ogni opera è trattata come un'unità semantica individuale”³

Spiega Kosuth la genesi della mostra: il luogo della manifestazione è il solo spazio nella capitale austriaca dedicato all'arte; per rendere omaggio a Wittgenstein in tale luogo, gli organizzatori avevano da principio incontrato numerosi filosofi, ma ne sarebbe risultata una manifestazione dall'approccio biografico in un luogo consacrato alle esposizioni d'arte. Pensarono, alla fine, di presentare le opere d'arte che hanno utilizzato gli scritti del filosofo o che hanno illustrato il suo pensiero; la figura dell'artista americano non poteva non essere ricordata. Gli organizzatori dell'evento lasciarono a Kosuth il compito di concepire la mostra; questo comportò un diverso modo di concepire l'esposizione: non era più uno storico dell'arte ad essere incaricato a realizzare l'evento, bensì un artista il cui principale scopo è stato quello di invitare il pubblico a partecipare al processo semantico che nella mostra veniva presentato.⁴ L'esposizione si divide in due parti: una artistica, in cui sono presenti le opere degli artisti partecipanti, e una parte biografica consacrata a Wittgenstein. La parte artistica si articola in sette sezioni, ma in realtà l'allestimento non segue regole espositive, Kosuth ha rifiutato un'organizzazione che rispondesse a dei criteri “morfologici”, ecco quindi che la mostra si presenta come un'insieme di opere che, nonostante la suddivisione in sette sezioni, non rispondono ad alcun criterio stilistico. L'idea di Kosuth è quella di presentare i significati che ogni singola opera produce indipendentemente dallo stile in cui essi sono prodotti. Le pareti su cui le opere sono esposte sono divise in due parti e lungo la linea di divisione sono impresse le citazioni tratte dai testi del filosofo, in tedesco sulla parte sovrastante la linea divisoria, in inglese (per la mostra di Vienna) e in francese (per la mostra a Bruxelles) sulla parte sottostante. Le citazioni percorrono tutto il perimetro delle sale e il lettore è chiamato a seguirle lungo tutta l'esposizione. La lettura si interrompe nel momento in cui lo spettatore incontra la singola proposizione artistica e il significato da essa prodotto.⁵

L'introduzione al catalogo della mostra, scritta da Kosuth, è una breve analisi sui punti chiave del *Tractatus* e si articola in una prefazione e dieci punti di discussione.⁶ Nella prefazione Kosuth individua lo scopo del *Tractatus logico-philosophicus* nel chiarimento del linguaggio; Wittgenstein vuole dare al linguaggio sia una base sicura e scientifica, sia allontanare tutto quello che attraverso il linguaggio così concepito non può essere detto:

Lo scopo di Ludwig Wittgenstein nel *Tractatus*, a mio parere, era una chiarificazione del linguaggio. Per prima cosa, egli voleva dare al linguaggio una base scientifica, chiara, specifica e sicura: al fine di articolare ciò che *potrebbe* essere detto. Il suo secondo punto, mostrare ciò che *non potrebbe* essere detto, veniva, necessariamente, lasciato non detto tramite l'omissione. Ma questo programma è, penso, incompleto, perché la l'intuizione di Wittgenstein costituiva, in parte, anche un'ammissione del decadimento della voce autentica del tradizionale progetto filosofico di parlare di tali questioni. Se si considera come *linguaggio* l'organizzazione sistematica dei nostri codici culturali –il nostro *orizzonte culturale* ereditato, all'interno del quale il significato è prodotto (e la consapevolezza formata)- allora si

³ “[...] est une longue phrase, dans laquelle chaque oeuvre est traitée comme une unité sémantique particulière”, N. BOURRIAUD, *op.cit.*, p. 97, (Tr. mia).

⁴ Cfr. N. BOURRIAUD, *op.cit.*

⁵ Cfr. V. Vankeerberghen, Wittgenstein ou montrer l'indicible, in «Art&Culture», n. 4, décembre 1989, pp. 24-25; J. Avgikos, Tell Them It Was Wonderful, Wittgenstein and the nature of art, in «Artscribe», n. 80, march-april 1990, pp. 66-69; H. Draxel, Wittgenstein: Wiener Secession, in «Artforum», vol. 28, n. 7, march 1990, p. 173.

⁶ Per il seguente capitolo utilizzerò soltanto questo testo di Kosuth per compiere il confronto tra l'artista e il filosofo visto che in primo luogo è l'unico testo in cui Kosuth parla in modo diretto dell'opera che caratterizzò il suo primo periodo di produzione; in secondo luogo è l'unica fonte dell'artista di cui dispongo visto la sua impossibilità di concedermi un incontro in cui poter discutere della lettura del *Tractatus*. La scelta delle proposizioni del *Tractatus* da analizzare in questa sede è quindi stata fatta seguendo questo testo e prendendo in considerazione le osservazioni dei critici d'arte. È da sottolineare, inoltre, che non è possibile ripercorrere gli studi fatti dall'artista, né dire con certezza quali possono essere stati i testi di commento utilizzati da Kosuth alla lettura del *Tractatus*, tranne quel testo citato nell'articolo *Art after philosophy*, del filosofo inglese Ayer, *Language, truth and logic*. Nella prefazione al catalogo sono presenti numerose citazioni che aprono alla lettura del testo di Kosuth, esse appartengono a scritti di R. Barthes, a Derrida, Goodman e altri intellettuali; lo spazio che intercorre dalle citazioni sparse sul lungo pieghevole su cui la prefazione è stata stampata, è occupato dalla proposizione 2.02331 del *Tractatus*: “O una cosa ha proprietà che nessun'altra cosa ha, nel qual caso la si può senz'altro distinguere, mediante una descrizione, dalle altre, ed indicarla, o, invece, vi sono più cose che hanno in comune tutte le loro proprietà, nel qual caso è affatto impossibile indicarne una. Infatti, se la cosa è per nulla distinta, non la posso distinguere, ché altrimenti essa sarebbe, appunto, distinta.”

può vedere che è precisamente qui, manifestato come arte, dove gli elementi impliciti per le asserzioni indirette devono essere trovati.⁷

In questa prima parte Kosuth giustifica in primis il dominio dell'arte, ponendolo in quell'orizzonte individuato da Wittgenstein in cui si può ancora parlare, ossia l'orizzonte della nostra cultura in cui nascono i significati delle singole parole e della nostre proposizioni; inoltre viene riconfermata l'idea dell'arte dopo la filosofia, la quale operava all'interno dell'indicibile, al contrario dell'arte, che secondo Kosuth, può ancora proferir parola. Da queste primissime righe del testo di Kosuth, si possono osservare il punto da cui l'artista parte: la nozione di cultura, infatti, nel *Tractatus* di Wittgenstein non era ancora presente; Kosuth, qui, interviene facendo propria la nozione di "uso", e quindi di contesto culturale, analizzata dal Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*. Da questa lettura a posteriori di Kosuth emerge un'analisi discutibile sul testo del 1921, ma è anche possibile individuare come la figura del filosofo sia concepita e filtrata in toto dall'artista.

Il successivo paragrafo dell'analisi kosuthiana porta al secondo nucleo tematico del *Tractatus*: la questione del valore. Qui Kosuth riconosce che

È in questo secondo aspetto del linguaggio che le intuizioni di Wittgenstein si dimostrano più utili per quanto riguarda l'arte. Vorrei che prendessimo in esame il funzionamento del nostro concetto collettivo di ciò che, ora, chiamiamo "arte", e a partire da ciò, vorrei considerare quale ruolo futuro possiamo proporre per tale concetto.⁸

Di nuovo Kosuth sposta l'attenzione all'interno della propria esperienza di artista; considera il momento attuale, quello del suo fare arte e non quello in cui Wittgenstein scriveva, un periodo di "accumulazione di forme culturali" in cui il significato dell'arte è messo in crisi.

Il mondo che è arrivato alla fine del ventesimo secolo trova grande difficoltà nel distinguere il significato della nostra accumulazione di forme culturali al di fuori della rete delle relazioni di potere, economiche e non. In un certo senso ciò può essere considerato come una *crisi del significato*. Nell'era dello sgretolamento delle ideologie, quando la religione della scienza offre la propria povertà spirituale, la società prova il rischio di vivere alla deriva del significato.⁹

Kosuth sente di appartenere al Post-moderno; in questa sua certezza risiede sia la sua convinzione che l'arte si ponga dopo la filosofia (in particolare quella delle ideologie del modernismo) e per questo abbia ancora un ruolo nella società come produttrice di significato, sia il fatto di sentire la figura di Wittgenstein a lui ancora così vicina. Il filosofo, infatti, nonostante sia il primo riferimento nella poetica del primo Kosuth per quanto riguarda la nozione di tautologia, continuerà ad esserlo per ciò che Wittgenstein stesso rappresentò per la cultura austriaca della prima metà del novecento –il cosiddetto pensiero della crisi- e per la critica alla nozione tradizionale di filosofia.

⁷ "Ludwig Wittgenstein's task in the *Tractatus*, as I see it, was a clarification of language. First, he wanted to give language a scientific, clear, specific, and sure basis. To articulate what *could* be spoken. His second agenda, to show what *could not* be spoken, was, by necessity, to be left unsaid through omission. But this agenda is, I think, incomplete, because his insight was, in part, also an acknowledgment of the collapse of the authentic voice of the traditional philosophical enterprise to speak of such things. If one takes as *language* the systemic organization of our cultural codes –our inherited *cultural horizon*, within which meaning is made (and consciousness formed)- then one can see that it is precisely here, manifested as art, where the constructive elements for indirect assertions are to be found", J. KOSUTH, *The play of the unsayable: a preface and ten remarks on art and Wittgenstein*, in *Art after Philosophy and after*, cit., p. 245, pubblicato per la prima volta in *The play of the Unsayable*, catalogo esposizione, op. cit.

⁸ "It is this second aspect of language where Wittgenstein's insights prove most useful in relation to art. The activity I would like for us to review is our collective concept of what call art now, and from that to consider what future role we can propose for it", *Ivi*, p. 246, (Tr. mia).

⁹ "The world that has arrived at the late 20th century has great difficulty in distinguishing the meaning of our accumulation of cultural forms outside the networks of power relations, economic or otherwise. In some sense this can be seen as a *meaning crisis*. In the era of the crumbling of ideologies, when the religion of science offers its spiritual poverty, society feels the risk of living adrift of meaning", *Ibidem*, (Tr. mia).

Il testo di Kosuth si articola in dieci punti; essi corrispondono ai modi con cui Wittgenstein è in rapporto con gli artisti dell'esposizione e, in modo particolare, con Kosuth stesso. Al primo punto l'artista porta l'arte e il linguaggio a confronto avvertendo come questo confronto sia la prima cosa da porre per parlare di Wittgenstein in tale contesto.

[...] con l'estensione della relazione dell'arte al linguaggio iniziò la produzione di un linguaggio la cui funzione era di *mostrare*, piuttosto che *dire*.¹⁰

Al primo punto Kosuth affronta la parte più complessa del *Tractatus*, quella che, attraverso la dicotomia del mostrare-dire, permette di cogliere ed unire le due tematiche del testo di Wittgenstein: l'etica e la logica. Sebbene nei normali testi di commento all'opera del filosofo questo punto sia posto nel punto centrale dell'argomentazione, Kosuth lo precisa in partenza poiché è l'essenziale punto di contatto tra la sua esperienza e la lettura del *Tractatus*. Il rapporto tra arte e linguaggio, posto in tal maniera, non è un rapporto di analogia, bensì di puro confronto; l'arte descrive la realtà, afferma Kosuth, e le opere d'arte, a differenza del linguaggio, hanno nello stesso momento la possibilità di descrivere come esse stesse descrivono la realtà, vale a dire che l'arte "mostra", manifestandosi, come funziona; per questo motivo Kosuth, all'interno sempre del primo punto, aggiunge un'ulteriore connessione con il *Tractatus*:

ammettiamo che l'arte possa essere vista qui come auto-referenziale: essa è però auto-referenziale in maniera rilevante, non in maniera insensata.¹¹

Kosuth ha definito le opere d'arte come delle proposizioni tautologiche, le quali secondo Wittgenstein, non hanno senso ma non per questo sono insensate. L'artista ricorda la sua personale esperienza nel rapporto tra arte e linguaggio nei lavori del 1965 e commenta:

Mi sembra che se il linguaggio *stesso* potesse essere usato per funzionare come opera d'arte, allora quella differenza avrebbe potuto scoprire il meccanismo del gioco linguistico dell'arte. Un'opera d'arte allora, come una *doppia maschera*, avrebbe fornito non solo la possibilità di una riflessione su se stessa, ma una doppia riflessione indiretta sulla natura del linguaggio, e per mezzo dell'arte, sulla cultura stessa.¹²

Il secondo punto dell'argomentazione presenta il problema dell' "indicibile", da cui trae il titolo la mostra L' "*indicibile*" di Wittgenstein costituiva il valore significativo, perché per lui esso sottolineava esattamente quegli elementi che non possono essere verificati dal linguaggio.¹³

Il riferimento è alla settima proposizione del *Tractatus* dove l' "indicibile" indica la sfera dei valori quali l'etica e l'estetica, tutto ciò che, per il filosofo, non può essere ricavato da proposizioni descrittive. Kosuth, in questo secondo punto, riprende la distinzione fatta da Wittgenstein tra "fatti" e "valori", un distinzione che Kosuth utilizza nella sua esposizione per intendere i fatti come le opere d'arte in sé e i valori come tutto ciò che invece il mercato dell'arte conferisce all'arte stessa come suo valore intrinseco.

Al terzo punto Kosuth si rapporta all' "io" ed afferma che l' "io" è grammaticale, vale a dire che ogni tentativo di nominarlo è vano poiché ne è il presupposto. L'io di cui Kosuth parla è tratto anch'esso dal *Tractatus*, ma l'artista lo relaziona

¹⁰ "[...] drawing out the relation of art to language began the production of a language whose very function it was to *show*, rather than *say*", *Ibidem*, (Tr. mia).

¹¹ "Granted, art can be seen here as self-referential, but importantly, not meaninglessly self-referential", *Ivi*, p. 247, (Tr. mia).

¹² "It seems to me that if language *itself* could be used to function as an artwork, then that difference would bare the device of art's language-game. An artwork then, as such a *double mask*, provided the possibility of not just a reflection on itself, but an indirect double reflection on the nature of language, through art, to culture itself", *Ibidem*, (Tr. mia).

¹³ "Wittgenstein's "*unsayable*" constituted the significant value, because for him it underscored exactly those elements that cannot be verified by language", *Ibidem*, (Tr. mia).

subito all'arte dimostrando che come l'io non può essere mostrato, ma tuttavia può rappresentare i limiti del mondo come una sua manifestazione, allo stesso modo l'arte raffigura i limiti della cultura e della storia:

Non appena noi *nominiamo l'arte*, nominiamo il mondo, e rendiamo visibile l'io. Il *linguaggio dell'informazione* –persino nella sua forma più filosofica- è incapace di tali *descrizioni*: l'io e il mondo, all'interno del dominio di tale linguaggio, non hanno in comune nessun momento empirico.¹⁴

Il quarto punto è un diretto riferimento all'Arte Concettuale, la quale ha permesso all'oggetto di liberarsi dalle catene dell'estetica per compiere, all'interno dell'arte, “un balzo concettuale sistematico”¹⁵; questo passaggio permette, secondo Kosuth, il verificarsi di un processo di “riconcettualizzazione” del mondo

[...]al punto che il significato-oggetto che produceva questo balzo non può essere visto al di fuori di un'esperienza di esso in quanto che rappresentante un'idea nel mondo.¹⁶

Il quinto ed il sesto punto sono delle brevissime riflessioni dell'artista sul secondo Wittgenstein: si riferiscono, infatti, da una parte alle questioni della vita (“questions of life”) che nascono e si risolvono all'interno di una certa formazione culturale e storica, dall'altra Kosuth puntualizza che i lavori d'arte sono percepiti, visto la precedente considerazione, come tracce all'interno di un contesto (“marks of positioning within the interaction of a context”) anch'esso di natura culturale e storica.

Al settimo punto si afferma che in un particolare operare dell'arte, quello concettuale, questa assume un aspetto filosofico; Kosuth si riferisce al processo innescato da Duchamp e che giunge fino all'Arte Concettuale in cui l'arte riflette su stessa e comprende i propri limiti.

Il progetto modernista diede inizio ad un processo in cui l'auto-concettualizzazione di una pratica arrivava non solo a vedere i propri limiti, ma per istituzionalizzare quei limiti come una forma di auto-conoscenza.¹⁷

L'ottavo punto cerca di giustificare il significato del testo stesso ed è il punto più lungo degli altri. Chiedere il motivo dell'esistenza di questo testo, significa chiedere il perché dell'esposizione stessa e della causa che ha indotto Kosuth a porre una relazione tra l'arte e il pensiero di Wittgenstein. La risposta a tutto questo, secondo Kosuth, risiede nel considerare l'arte come parte del mondo. Essendo *nel* mondo, l'arte corrisponde ad un evento che si trova ad essere in uno spazio culturale e sociale. A questo punto Kosuth introduce una distinzione circa la forma che l'attività artistica assume nel mondo parlando di una teoria primaria e una secondaria. La teoria primaria è la concezione dell'arte come pratica; la seconda teoria, l'artista la definisce come “non meno utile” rispetto alla prima, ma da essa differente per un motivo ontologico:

La teoria primaria non è più interessante di quanto non lo sia, *in toto*, la pratica. Comunque, la teoria non collegata ad una pratica artistica è una conversazione inconcreta (o *non fertile*) dopo il (o prima del) fatto. È il *fatto* di un processo artistico che, avendo una posizione in quanto evento, concede il peso sociale e culturale ad una presenza indipendente dal linguaggio pragmatico.[...] La teoria secondaria, come la filosofia in generale, infine si individua come attività che tenta di spiegare il mondo che la *presenza* esterna

¹⁴ “As we *name art* we name the world, and make visible the self. The *language of information* –even in its most philosophical form- is incapable of such *descriptions*: the self and the world, within the realm of such language, shares no empirical moment”, *Ibidem*, (Tr. mia).

¹⁵ “a systematic conceptual leap”, J. KOSUTH, *Ibidem*, (Tr. mia).

¹⁶ [“Except what was the aesthetic *object*, we have with contemporary art now the possibility of that *object* being not limited to sensual escape but to a systematic conceptual leap –to a *discourse* which, by necessity, includes a reconceptualization of the world,] insofar as the meaning-object which engendered this leap could not be *seen* without an experience of it as representing an idea in the world”, *Ivi*, pp. 247-248, (Tr. mia). Riporto qui l'intero punto quattro visto la poca chiarezza nell'esposizione di Kosuth soprattutto su ciò che esso intende per “leap” e per “as representing an idea in the world”.

¹⁷ “The modernist project began a process in which the self-conceptualization of a practice shifted to see not just its own limits, but institutionalize those limits as a form of self-knowledge”, *Ibidem*, (Tr. mia).

rappresenta. [...] Quella *differenza* che separa un'opera d'arte da una conversazione separa anche, basilariamente, la teoria primaria dalla teoria secondaria.¹⁸

Kosuth per compiere la sua importante distinzione tra l'opera d'arte e l'estetica, utilizza il lessico di Wittgenstein; passa, inevitabilmente, a parlare del discorso sull'arte come parte del processo artistico, ai testi che sono solo inutili commenti all'opera e che non portano nulla al concetto di arte poiché esulano da essa e si riferiscono solo al gusto. Kosuth prosegue, infatti, affermando che l'opera d'arte è un gioco che si deve compiere all'interno del sistema dell'arte e da tale sistema non può uscire se non si vuole uscire dal gioco stesso. A questo punto Kosuth presenta la sua conclusione:

la mia opinione è che la teoria primaria è *parte* di quel gioco: le due [la teoria primaria e quella secondaria] sono collegate in maniera inseparabile. Esso [il gioco] non è una pretesa che il commento nell'ambito della teoria secondaria può avanzare.¹⁹

Kosuth legittima il testo che ha scritto per la mostra e tutti i suoi testi, passati e futuri, poiché appartenenti alla teoria primaria, dove parlare dell'arte è un'attività parallela al fare arte.

Al nono punto Kosuth fa riferimento alle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein in modo evidente ed afferma

[...] l'ultimo Wittgenstein tentò con le sue parabole e i suoi giochi linguistici di costruire dei *testi-oggetto* teorici che potessero rendere riconoscibile (*mostrare*) aspetti del linguaggio che, filosoficamente, egli non avrebbe potuto asserire in modo esplicito.²⁰

Da questa considerazione l'artista spiega i lavori presenti nella mostra di Vienna come opere che non appartengono alla tradizionale visione dell'arte come "picture of the world" (Kosuth), ma come lavori che producono significato:

le opere comprese in questa esposizione diventano significative come linguaggio, sulla superficie del loro gioco; ogni cosa nell'arte è *semplicemente messa* di fronte a noi, come spesso si dice.²¹

L'ultima parte della citazione sembra riconfermare quanto detto dall'artista nei punti precedenti; il contesto culturale in cui ogni opera si innesta è ciò che è davanti a noi in quanto soggetti operanti nell'evento dell'opera; ecco quindi che la pratica, associata alla teoria (teoria primaria come l'ha definita Kosuth), si chiede *che cosa* è usato e *come* esso è usato all'esterno (e all'interno) dell'uso che l'arte fa del *significato*.²² In questo non chiaro passaggio risiede, secondo Kosuth, la comprensione del ruolo che l'arte detiene nei confronti della filosofia.

Infine il decimo punto tratta del contesto artistico in cui il *significato* è prodotto, o come lo definisce Kosuth gli "institutionalized paths" che hanno limitato il processo del fare arte contemporaneo al fare discorso sull'arte. Ma che cos'è il significato dell'arte nei, letteralmente, "sentieri istituzionalizzati"? Kosuth risponde

¹⁸ "Primary theory is no more interesting than the practise, *in toto*, is. However, theory not linked to an art practise is an unconcretized (or *unfertilized*) conversation after (or before) the fact. It is the *fact* of an artistic process which, having a location as an event, permits the social and cultural weight of a presence independent of pragmatic language. [...] Secondary theory, like philosophy in general, ultimately locates itself as an activity which attempts to explain the world that the external *presence* represents. [...] That *difference* which separates an artwork from a conversation also separates, fundamentally, primary theory from secondary theory", *Ivi*, pp.248-249, (Tr. mia).

¹⁹ "My point above is that primary theory is *part* of that play, the two are inseparably linked. This is not a claim that the commentary of secondary theory can make", *Ibidem*, (Tr. mia).

²⁰ "[...]the later Wittgenstein attempted with his parables and language-games to construct theoretical *object-texts* which could make recognizable (*show*) aspects of language that, philosophically, he could not assert explicitly", *Ibidem*, (Tr. mia).

²¹ "The work included in this exhibition becomes meaningful like language, on the surface of its play; everything in art is *simply put* before us, as it is often said", *Ivi*, pp.249-250, (Tr. mia).

²² "This role for art would then suggest a practice which looks at *what* is used, and *how* it is used *outside* (as well as inside) of art's use of *meaning*", *Ibidem*.

Il significato dell'arte è come noi la descriviamo. La descrizione dell'arte –che l'arte stessa manifesta– consta di un insieme dinamico di usi, che si spostano da opera a opera, di elementi presi dal puro tessuto della cultura –non differenti dagli elementi che costruiscono la realtà giorno per giorno.²³

Il testo si conclude avvertendo che se l'arte non uscirà dalla convinzione che il significato è qualcosa di imposto e non, al contrario, qualcosa che da essa è prodotto, essa inciampierà nell'impasse che Kosuth avverte nella filosofia.

Gli ultimi punti del testo introduttivo alla mostra si riferiscono alla personale lettura del secondo Wittgenstein da parte di Kosuth, senonché la frase di conclusione riconferma la posizione iniziale dell'artista, quella che aveva già assunto dal 1969 e che rimane il punto fermo della sua poetica:

L'illusione della finestra della convinzione, in pittura e in filosofia resta, oggi, come un *deus ex machina* che tiene in scacco la posizione dello spettatore.²⁴

Nonostante la sensazione di sola apparente sistematicità del testo kosuthiano, -visto che non viene rispettato un ordine argomentativo che permetta di distinguere il pensiero del primo Wittgenstein dal secondo, né di cogliere le deduzioni che Kosuth ottiene dai testi del filosofo confrontandole con i passi precisi da cui esse sono dedotte- si deve partire da questo testo, nello specifico da alcuni punti di questa introduzione al catalogo *The play of the Unsayable*, per compiere il confronto tra le proposizioni del *Tractatus* e la posizione di Kosuth, tralasciando quei punti che si riferiscono già alle *Ricerche Filosofiche* e alla nozione di significato come uso affrontata da Kosuth.

1.2 LE PROPOSIZIONI DEL *TRACTATUS* E LA POETICA DI KOSUTH

Avendo seguito il percorso fatto da Kosuth, sarebbe improduttivo lasciare i testi dell'artista per analizzare quelli del filosofo e poi trovare i punti di contatto tra di loro. Se il punto di vista ora si spostasse su Wittgenstein e sull'estetica del *Tractatus*, la posizione di Kosuth risulterebbe maggiormente incongrua e forzata. Si deve, inoltre, tener presente dei mezzi che si hanno a disposizione per compiere il confronto tra il *Tractatus* e il pensiero di Kosuth: i testi dell'artista, infatti, mancano di forza argomentativa, ma mostrano chiaramente i presupposti della lettura kosuthiana. Questi presupposti funzionano come una sorta di occhiali, senza i quali la lettura del testo filosofico apparirebbe incomprensibile all'interno del pensiero di Kosuth. Date queste indicazioni, attraverso le dichiarazioni di Kosuth e le identificazioni dei punti di contatto tra i due ambiti proposte da alcuni critici, si possono identificare le proposizioni del *Tractatus* che hanno maggiormente influenzato l'artista americano. Sarà interessante notare, successivamente, che attraverso il confronto diretto con le proposizioni di Wittgenstein, potranno essere trovati alcuni punti deboli nella poetica di Kosuth che l'artista considera, al contrario, come i suoi punti di forza.

Un primissimo confronto da compiere consiste nella genesi dei due testi, da una parte *Art after philosophy*, dall'altra il *Tractatus logico-philosophicus*; essi infatti, possono essere considerati affini, solo perché rappresentano in entrambi i casi, il compendio di una fase di pensiero. Kosuth scrive l'articolo-manifesto della sua prima fase e dell'Arte Concettuale al termine delle sue prime esperienze concettuali e nel periodo di pieno riconoscimento della poetica concettuale a livello internazionale; Wittgenstein scrisse il *Tractatus* riordinando le annotazioni scritte nei suoi quaderni al fronte durante la Prima Guerra mondiale; tali annotazioni furono riorganizzate e furono mutate le numerazioni dei pensieri, portando alla luce, nell'agosto del

²³ “The meaning of art is how we describe it. The description of art –which art itself manifest- consists of a dynamic cluster of uses, shifting from work to work, of elements taken from the very fabric of culture- no different from those which construct reality day to day”, *Ibidem*, (Tr. mia).

²⁴ “The illusion of the window of belief in both painting and philosophy remains, today, as a *deus ex machina* holding the viewer's position in check”, *Ibidem*, (Tr. mia).

1918, il testo definitivo. Mentre il filosofo era ancora prigioniero di guerra, una copia fu fatta giungere a Russell e finalmente nel 1921, il testo fu pubblicato in tedesco con il titolo *Logisch-Philosophische Abhandlung* e con l'introduzione di Russell.²⁵

Questo parallelismo si giustifica se si considerano le successive vicende dei due: Kosuth slitterà dopo pochi anni in una nuova fase in cui il testo del 1969 viene ripensato e contestualizzato dall'artista stesso; Wittgenstein, dopo la pubblicazione del 1921, smise di occuparsi di filosofia e si ritirò a fare l'insegnante elementare tra gli sperduti villaggi austriaci e dopo ulteriori vicissitudini, si ripresentò sulla scena filosofica esprimendo la maturata insoddisfazione per alcune teorie presenti nel testo del '21. Entrambi i testi devono, quindi, essere visti come due punti estremi di un periodo in cui verranno sottoposti ad una riconsiderazione da parte dei loro autori suggellano considerazioni e pensieri precedentemente sviluppati; per Kosuth, in particolare, tener presente questa considerazione, comporta da una parte una visione circoscritta sia del suo articolo sia della sua lettura del *Tractatus*, dall'altra evidenza quale filo conduttore possa essere considerato nella sua poetica in relazione al pensiero del filosofo austriaco.

In *Art after philosophy*, Kosuth pone dapprima la distinzione tra arte ed estetica; successivamente si concentra sull'arte, ne stabilisce lo statuto e la funzione, e in conclusione espone la sua particolare esperienza. L'ordine argomentativo del testo non permette di comprendere se l'artista considera lo speciale statuto dell'arte in base alla precedente distinzione tra arte ed estetica, o se al contrario, solo dalla distinzione è possibile vagliare una nuova dimensione per l'arte. Riconoscere il punto di partenza dell'artista permetterebbe di comprendere come egli abbia letto il *Tractatus*, ovvero quale possa essere la proposizione da cui la sua interpretazione è partita. Può essere la natura tautologica dell'opera d'arte a slegare da se stessa l'estetica per porla altrove, o è la non "collocabilità" di quest'ultima a "costringere" l'artista a riflettere sullo statuto dell'arte? Considerando che nell'esposizione del presente lavoro si è cercato di ripercorrere le tappe storiche della nascita dell'Arte Concettuale e del suo esponente, si può rispondere a tale domanda affermando che, vista l'eredità del gesto di Duchamp e dell'insegnamento di Reinhardt, sia stato riconosciuto da parte di Kosuth dapprima lo statuto dell'arte, e successivamente la sua distinzione dall'estetica. In mancanza di date precise che possano testimoniare quando la lettura del *Tractatus* sia avvenuta in relazione alle prime operazioni concettuali di Kosuth, si avanza l'ipotesi che il nucleo centrale delle proposizioni del *Tractatus* analizzato da Kosuth sia quello riguardante la nozione di tautologia.

Questo libro, forse, lo comprenderà solo colui che già a sua volta abbia pensato i pensieri ivi espressi –o, almeno, pensieri simili-. Esso non è, dunque, un manuale-. Conseguirebbe il suo fine se procurasse piacere ad almeno uno che lo legga comprendendolo.²⁶

I pensieri di Wittgenstein intorno alla natura della logica e del rapporto tra logica e linguaggio, sono la parte, per così dire, centrale dell'opera, tuttavia il filosofo scriverà a Ludwig von Ficker nel novembre del 1919, che "il senso del libro era etico, e che esso constava di due parti, la più importante delle quali era quella non scritta"²⁷. La maggior parte dei critici e degli studiosi di Wittgenstein riconoscono nel *Tractatus* che la dimensione logica, argomento principale del testo, non si differenzia, o meglio, non si distingue dall'altro nucleo tematico del *Tractatus*, quello "etico"; se Kosuth abbia posto l'attenzione su questa connessione, può rimanere dubbio; ciononostante anche l'artista conseguirà il suo obiettivo partendo da una nozione logica. Sia il filosofo, sia l'artista partono dal concetto di limite, benché esso non sia esplicitamente nominato: vale a dire che da una parte

²⁵ Per quanto riguarda la genesi del *Tractatus* e le vicende della pubblicazione del testo si veda B. F. MCGUINNESS, *Wittgenstein: A life. Young Ludwig (1889-1921)*, London 1988; R. MONK, *Wittgenstein. The Duty of Genius*, London, 1990; per una biografia del filosofo si veda N. MALCON, *Ludwig Wittgenstein. Con uno schizzo biografico di Georg Henrik von Wright*, 1958, tr. it. di B. Oddera, Bompiani, Milano nel 1960.

²⁶ L. WITTGENSTEIN, *Prefazione in Tractatus logico-philosophicus /Logisch-philosophische*. Utilizzerò la traduzione italiana L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, nuova edizione a cura di A. G. Conte, Torino, Einaudi, 2002. La cit. è a p. 23. *Avvertenza*: Nelle citazioni che riguardano il *Tractatus* sono indicati il numero della proposizione e la pagina della traduzione italiana preceduti dall'abbreviazione: TLP = *Tractatus logico-philosophicus*.

²⁷ D. MARCONI, *Il «Tractatus»*, in (a cura di) D. MARCONI, *Guida a Wittgenstein*, Bari, Laterza, 2002, p. 17.

Kosuth giunge al limite dell'arte (la storia dell'arte stessa giunge alla valutazione estrema di cosa debba essere considerato appartenente all'arte) e da questo limite egli cerca di riformularne lo statuto; Wittgenstein compie la sua riflessione sul linguaggio dopo aver posto i limiti che lo caratterizzano e quelli che caratterizzano il pensiero²⁸.

Nel *Tractatus* la posizione del limite è occupata dalla tautologia e su questa nozione Kosuth ha costruito la sua prima poetica. Tra gli interventi presenti nel catalogo della mostra parigina dedicata all'Arte Concettuale, *L'Art Conceptuel, une perspective*, si trova, una citazione di Roland Barthes circa la tautologia, citazione che introduce alla problematica:

La tautologia. Sì, lo so, la parola non è bella. Ma anche la cosa è notevolmente brutta. brutta. La tautologia è il procedimento verbale che consiste nel definire la stessa cosa con se stessa (il teatro è il teatro). (...) Ci si rifugia nella tautologia come nella paura, o la rabbia, o la tristezza, quando non si sanno dare spiegazioni...c'è nella tautologia un doppio omicidio: si uccide il razionale perché ci fa resistenza; si uccide il linguaggio perché ci tradisce...Ora, ogni rifiuto del linguaggio è una morte. La tautologia fonda un mondo morto, un mondo immobile.²⁹

Questa visione di Barthes propone il lato negativo della tautologia concepita come limite. L'immobilità di cui la tautologia è artefice, si definisce come l'impossibilità di andare oltre quel limite che la tautologia stessa pone. Tuttavia su questo limite Kosuth opera e di questo importante limite Wittgenstein parla.

Nella lettura di *Art after philosophy*, Kosuth parla di tautologia e successivamente si riferisce al testo di Ayer, *Language, truth and logic*; utilizzando questo filtro al posto di una diretta citazione di Wittgenstein: Kosuth definisce un'opera d'arte come una tautologia, spiegando la nozione di tautologia attraverso la distinzione di proposizione analitiche e sintetiche fatta da Ayer.³⁰ Nel *Tractatus* si legge circa la tautologia:

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

La proposizione mostra ciò che dice; la tautologia e la contraddizione mostrano che esse non dicono nulla. La tautologia non ha condizioni di verità, poiché è incondizionatamente vera; e la contraddizione è sotto nessuna condizione vera. Tautologia e contraddizione sono prive di senso. (TLP. 4.461)³¹

²⁸ Sempre nella prefazione al *Tractatus* Wittgenstein scrive: "Il libro vuole, dunque, tracciare al pensiero un limite, o piuttosto –non al pensiero stesso, ma all'espressione dei pensieri: Ché, per tracciare un limite al pensiero, noi dovremmo poter pensare ambo i lati di questo limite (dovremmo, dunque, poter pensare quel che pensare non si può), cit., p. 23.

²⁹ "La tautologie. Oui, je sais, le mot n'est pas beau. Mais la chose est fort laide aussi. La tautologie est ce procédé verbal qui consiste à définir le même par le même (Le théâtre, c'est le théâtre). (...) On se réfugie dans la tautologie comme dans la peur, ou la colère, ou la tristesse, quand on est à court d'explication...Il y a dans la tautologie un double meurtre: on tue le rationnel parce qu'il vous résiste; on tue le langage parce qu'il vous trahit...Or, tout refus du langage est une mort. La tautologie fonde un monde mort, un monde immobile", R. BARTHES, cit. in B. H. D. BUCHLOH, *De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle*, in *L'Art conceptuel, une perspective*, cit., p. 33, (Tr. mia).

³⁰ Si può avanzare l'ipotesi che la lettura del *Tractatus* sia stata affiancata a quella del testo di Ayer e a quella di altri esponenti del positivismo logico. Questo potrebbe significare che la figura del filosofo sia giunta o sia stata studiata da Kosuth attraverso una lettura positivista, vista l'importanza che il *Tractatus* ha riscosso in questo movimento dalla nascita del Circolo di Vienna. Ma si tratta tuttavia di ipotesi, visto che nei testi di Kosuth non c'è la possibilità di individuare una tendenza positivista piuttosto che analitica nell'interpretazione del *Tractatus*: tutto ciò non esclude un individuale approccio, da parte dell'artista, alla filosofia del primo Wittgenstein.

³¹ WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 61. Ayer introduce la nozione di tautologia trattando dell'*a priori*. Al capitolo secondo del testo utilizzato da Kosuth afferma: "Ma, come abbiamo già ricordato e mostreremo più avanti, la verità a priori è una tautologia. E un insieme di tautologie, prese per se stesse, si possono dedurre in modo valido solo altre tautologie", A. J. AYER, *Linguaggio, verità e logica*, tr. di G. De Toni, Milano Feltrinelli, 1987, p. 33; e nell'Appendice alla voce "a priori", scrive: "Dicendo che la certezza delle proposizioni *a priori* dipende dal fatto che sono tautologie, uso la parola "tautologia" in modo tale che la proposizione si può dire una tautologia, se è analitica; e ritengo analitica la proposizione, se è vera esclusivamente in virtù del significato dei simboli che la costituiscono, senza dunque poter essere confermata o confutata da fatti dell'esperienza", *Ivi*, p. 233.

Wittgenstein non accenna a distinzioni tra proposizioni analitiche e sintetiche, pone soltanto la definizione di tautologia e contraddizione in seguito a proposizioni precedenti in cui sono esposte le nozioni di “proposizione” e di “senso”. Nella presentazione che Wittgenstein compie della tautologia è possibile ricavarne il concetto di auto-riferimento che per Kosuth è uno dei tratti fondamentali della tautologia (vedi capitolo precedente). Considerata da Kosuth nella sua accezione generale, la nozione di tautologia si associa all’idea di ripetizione della stessa cosa in quanto -come aveva notato Barthes- “una riproposizione dell’identico che ha come effetto d’impedire l’emergere di un senso”³². Dal greco *tautologhéo*, “tauto-logia” significa infatti “dire il medesimo” ovvero “discorso che ripete le stesse cose”. Rimanendo ancora nella definizione generale del termine, vale a dire prima di passare alla formalizzazione della tautologia, la lettura di Kosuth è ancora molto vicina a Wittgenstein. La tautologia e la contraddizione costituiscono nel *Tractatus* i casi estremi della dicibilità e reggono l’intera “teoria della raffigurazione” contenuta nell’opera. La tautologia è nel *Tractatus* ciò che è comune a tutte le immagini, è la forma generale della proposizione che si “mostra” in tutte le proposizioni sensate; sia nella tautologia sia nella contraddizione il linguaggio perviene alla propria dissoluzione poiché esse dicono nulla, per questo sono prive di senso³³.

La proposizione mostra ciò che dice; la tautologia e la contraddizione mostrano che esse non dicono nulla. La tautologia non ha condizioni di verità, poiché è incondizionatamente vera; e la contraddizione è sotto nessuna condizione vera. Tautologia e contraddizione sono prive di senso. (Come il punto onde due frecce divergono in direzione opposta).
(Ad esempio, io non so nulla sul tempo se so che o piove o non piove). (TLP 4.46)

Il dire nulla della tautologia circa la realtà dei fatti, per dirla nei termini di Wittgenstein, è l’aspetto colto da Kosuth. Prima ancora che la tautologia e la contraddizione siano definite attraverso il simbolismo, che allontana da esse l’autoriferimento, l’artista coglie questo aspetto fondamentale della lezione del filosofo. Nel sistema del *Tractatus* la tautologia e la contraddizione, sebbene limiti del linguaggio, abitano ancora la sua dimensione “essendo il modo in cui il linguaggio dà segno del proprio estinguersi in un dire che *dice* di non dire *nulla*”³⁴. Questa situazione limite rappresenta in Kosuth la possibilità dell’opera d’arte di non dire nulla su ciò che è esterno ad essa e di offrire l’occasione per mostrare solo se stessa nella sua presenza attraverso il rimando al medesimo che la tautologia compie.

L’opera d’arte afferma se stessa come appartenente all’arte, questo in realtà è il suo silenzio; ponendosi, l’opera d’arte non dice, ma mostra il suo appartenere all’arte: essa, secondo Kosuth, non può descrivere se stessa in quanto arte poiché è soltanto un’informazione sull’arte, un commento sull’arte tra i molti possibili, per questo il suo mostrare è anche un porre il silenzio sul concetto di arte. La condizione del silenzio è una condizione che viene posta al linguaggio con cui l’opera d’arte si presenta e si manifesta, è la condizione che avvolge la proposizione artistica. Il mostrarsi dell’opera d’arte rende superflua ogni altro tentativo del linguaggio di spiegare la presenza dell’opera d’arte stessa; l’evidenza che per esempio appare in *Neon Electrical Light English Glass Letters Yellow Eight* abita nella presentazione di questo lavoro: nel suo mostrare i caratteri essenziali del suo essere opera tautologica.

Poiché nel *Tractatus* alla tautologia e alla contraddizione possono ricondursi tutte le proposizioni della logica, Kosuth assume l’analogia promossa dall’Arte Concettuale tra arte e logica

³² F. CHIEREGHIN, *Tautologia e contraddizione*, in *L’eco della caverna*, Padova, Il Poligrafo, 2004, p. 8.

³³ Per la teoria della raffigurazione esposta nel *Tractatus*, il senso di una proposizione è la possibilità stessa della proposizione di essere un’immagine della realtà, la possibilità, quindi, che essa possa raffigurare un “fatto”, cioè il sussistere o il non sussistere di uno stato di cose: “Il senso della proposizione è la sua concordanza, e non-concordanza, con le possibilità del sussistere, e non sussistere, degli stati di cose” (TLP 4.2), p. 56; “Ciò che accade, il fatto, è il sussistere di stati di cose” (TLP 2), p. 25; “L’immagine è un modello della realtà” (TLP 2.12), p. 30; “L’immagine è un fatto” (TLP 2.141), p. 30; “Che gli elementi dell’immagine siano in una determinata relazione l’uno con l’altro rappresenta che le cose sono in questa relazione l’una con l’altra. Questa connessione degli elementi dell’immagine io la chiamo la struttura dell’immagine; la possibilità di questa struttura io la chiamo la forma di raffigurazione dell’immagine” (TLP 2.15), p. 30.

³⁴ F. CHIEREGHIN, *op.cit.*, p. 13.

[...] Ma le proposizioni della logica dicono tutte *unum et idem*: nulla. (TLP 5.43)

Le proposizioni della logica sono tautologie. (TLP 6.1)

Le proposizioni della logica non dicono dunque nulla. (Esse sono proposizioni analitiche). (TLP 6.11)

La spiegazione corretta delle proposizioni logiche deve dar loro una posizione speciale tra tutte le proposizioni. (TLP 6.112)³⁵

Appare intriso di silenzio anche il *Tractatus* poiché ogni proposizione dice ciò che viene detto, ma mostra contemporaneamente ciò che non può essere detto ma solo mostrato: il limite determina ciò che sta dentro esibendo un oltre.

Le proposizioni del *Tractatus* si susseguono in maniera gerarchica presentandosi come sentenze brevi e molto spesso prive di esempi. Per quanto riguarda la tautologia Wittgenstein, invece, riporta esempi di proposizioni espresse nel linguaggio formale della logica, e preferisce utilizzare l'implicazione, se *p* allora *p*, o il connettivo logico "o", $p \vee \sim p$, piuttosto che la formulazione della tautologia data dalla logica formale classica, $A=A$. L'esempio delle inferenze, per le tautologie e per le contraddizioni, si addicono meglio a quel dire il medesimo che è la caratteristica con cui la tautologia è presentata nel testo: le espressioni, quali "piove o non piove" (TLP 4.46) si basano soltanto sulla forma simbolica, sulla struttura della proposizione e non mostrano la reale differenza, secondo Wittgenstein, con le altre proposizioni: le prime sono prive di senso e non sono dal filosofo considerate proposizioni bensì funzioni di verità, le seconde sono sensate.³⁶ In Kosuth non è possibile stabilire quale esempio sia stato colto; probabilmente la difficoltà di formalizzare il linguaggio dell'arte, ha impedito all'artista di strutturare la nozione di proposizione artistica come proposizione tautologica basandosi sugli esempi forniti nel *Tractatus*.

Un'ulteriore ricerca avviata da Kosuth è riscontrabile nel *Tractatus*: l'esigenza di chiarezza. Ricordando i testi dell'artista, l'epurazione di ogni elemento decorativo è la necessità di esprimere proposizioni monosemiche in modo da eliminare qualsiasi tipo di interpretazione (origine, per Kosuth, dell'estetica); Wittgenstein, attraverso il suo scritto, intendeva eliminare tutte quelle questioni filosofiche legate a dei fraintendimenti del linguaggio comune; egli infatti sostiene che la forma logica che sta dietro il linguaggio ordinario non sempre si mostra chiaramente:

Il libro tratta i problemi filosofici e mostra –credo– che la formulazione di questi si fonda sul fraintendimento della logica del nostro linguaggio.³⁷

Nel '21 Wittgenstein prospettava un linguaggio ideale in cui la corrispondenza tra enunciato ed elementi del pensiero fosse diretta; l'ipotesi era che quest'ultimi corrispondessero agli oggetti contenuti nel possibile stato di cose: "gli enunciati del linguaggio di tutti i giorni, d'altra parte, mascherano la forma del pensiero, poiché con il linguaggio si intende rivelare la forma del pensiero non più di quanto, con i vestiti, si intenda far conoscere la forma del corpo"³⁸. Lo stesso Wittgenstein così si era espresso:

L'uomo possiede la capacità di costruire linguaggi, con i quali ogni senso può esprimersi, senza sospettare come e che cosa ogni parola significhi. –Così come parla senza sapere come i singoli suoni siano prodotti. Il linguaggio comune è una parte dell'organismo umano, e non meno complicato di questo. È umanamente impossibile desumere immediatamente la logica del linguaggio. Il linguaggio traveste il pensiero. Lo traveste in modo tale che dalla forma esteriore dell'abito non si può inferire la forma del pensiero rivestito; perché la forma esteriore dell'abito è formata a ben altri fini che al fine di far riconoscere la forma del

³⁵ L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, pp. 73; 91-92.

³⁶ In questa puntualizzazione gioca un ruolo fondamentale la critica che Wittgenstein muove al segno di eguaglianza (=), considerato dal filosofo come un non senso, addirittura superfluo. Il concetto di identità è considerato un concetto logico, ma il simbolismo è scorretto, poiché soltanto l'esibizione del solo oggetto, mostra l'identità con se stesso rendendo superflua la relazione di eguaglianza. Su un'esposizione generale dell'argomento si veda il testo di CHEREGHIN, cit., il capitolo *Dalla tautologia all'identità*.

³⁷ L. WITTGENSTEIN, *Prefazione*, cit., p. 23.

³⁸ A. J. P. KENNY, *Wittgenstein*, tr. di E. Moriconi, Torino, Boringhieri, 1984, pp. 79-81.

corpo. Le tacite intese per la comprensione del linguaggio comune sono enormemente complicate. (TLP 4.002)

Se si rilegge la prefazione alla mostra *The play of the Unsayable* questo bisogno di chiarezza era stato identificato da Kosuth come uno degli obiettivi principali del *Tractatus*; l'artista ha posposto questa esigenza al suo tentativo di separare dall'arte tutto ciò che è estetico. Se in Kosuth si può parlare di linguaggio puro, è meglio utilizzare il termine "neutralità dei mezzi" in quanto questi impediscono ad un pubblico ignoto di formulare inutili interpretazioni; come è noto, bersaglio principale dell'artista è la figura del critico d'arte, che secondo l'Arte Concettuale, non ha più motivo di esistere come figura mediatrice tra l'artista e il pubblico.

Wittgenstein non parla di un pubblico o dell'esigenza di riscattare la logica dalla mercé di "vecchi cultori", ma pensa che le insensatezze che fino ad ora hanno abitato nella filosofia hanno permesso che fossero trattati come problemi questioni che non devono essere nemmeno poste:

Le proposizioni e le domande che si sono scritte su cose filosofiche sono per la maggior parte non false, ma insensate. Perciò a domande di questa specie noi non possiamo solo constatare la loro insensatezza. Le domande e le proposizioni dei filosofi si fondano per la maggior parte sul fatto che noi non comprendiamo la nostra logica del linguaggio. (Esse sono come la domanda, se il bene sia più o meno identico del bello). Né meraviglia che i problemi più profondi propriamente *non* siano problemi. (TLP 4.003)

Tutta la filosofia è «critica del linguaggio». [...] Merito di Russell è aver mostrato che la forma logica apparente della proposizione non necessariamente è la forma reale di essa. (TLP 4.0031)³⁹

Il tentativo del filosofo nel cercare di spogliare le proposizioni insensate per mostrarne la loro insensatezza, è per Kosuth ciò che nella prima parte di *Art after philosophy* è stato chiamato la fine della filosofia continentale⁴⁰ perché, come afferma l'artista all'inizio del suo scritto, "si è occupata del non-detto"⁴¹. Kosuth interpreta il nuovo ruolo che il filosofo attribuisce alla filosofia come il tentativo, da parte di questa, di comprendere il suo funzionamento all'interno del linguaggio; se la teoria della raffigurazione nel *Tractatus* è il tentativo di stabilire il rapporto esistente tra pensiero (linguaggio) e realtà, l'artista prende atto dell'esistenza di questo rapporto per compiere la riflessione sul concetto di arte: l'arte in relazione al linguaggio e di conseguenza il suo rapporto con la realtà, da questi confronti emerge il concetto di arte.

Al primo punto della prefazione al catalogo, Kosuth parla della doppia natura dell'opera d'arte: essa, manifestandosi, entra nel presente, nello spazio ed assume un senso⁴²; contemporaneamente si cala nella storia e nel tessuto culturale determinandone così, afferma l'artista, il significato. L'opera d'arte si afferma nella dimensione del linguaggio e solo in questa dimensione essa può esistere; nella dimensione occupata dall'opera Kosuth riconosce la relazione tra l'arte e il linguaggio. Da qui l'affermazione secondo cui l'opera d'arte è una proposizione. Prima di ritornare sullo statuto tautologico della proposizione artistica (di cui si è parlato in apertura del paragrafo), è bene definire la proposizione in Wittgenstein.

³⁹ L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 43. Per il confronto tra Russell e Wittgenstein si veda, solo per citare i testi più noti, per esempio H. O. MOUNCE, *Introduzione al "Tractatus" di Wittgenstein*, tr. di M. Andronico, Genova, Marinetti, 2000; A. J. P. KENNY, *Wittgenstein*, cit.; D. MARCONI (a cura di), *Guida a Wittgenstein*, cit.; B. RUSSELL, *Introduzione*, in *Tractatus logico-philosophicus*, cit.; G. E. M. ANSCOMBE, *Introduzione al Tractatus di Wittgenstein*, tr. di E. Mistretta, Roma, Ubaldini, 1966. Wittgenstein non accetta la tesi di Russell secondo cui la logica rappresenta oggetti empirici. Secondo il filosofo austriaco, invece, la logica non rappresenta oggetti poiché esiste una distinzione netta tra logica ed empiria ed è per questo che la logica, secondo Wittgenstein, è differente dalle altre scienze: essa non fa affermazioni su nulla.

⁴⁰ "Una volta comprese le implicazioni del pensiero di Wittgenstein, e del pensiero influenzato da e dopo Wittgenstein, non è più il caso di prendere seriamente in considerazione in questa sede la filosofia "continentale".", J. KOSUTH, *Art after philosophy*, cit., p. 159, tr. italiana p. 20.

⁴¹ "Traditional philosophy, almost by definition, has concerned itself with the *unsaid*", *Ivi*, p. 158, tr. italiana p. 19.

⁴² Ciò che Lyotard nella prefazione alla raccolta degli scritti di Kosuth curata da G. Guercio chiama la dimensione "space-time-matter of language", J. KOSUTH, *Art after philosophy and after*, cit., p. XV.

La proposizione è un'immagine della realtà. La proposizione è un modello della realtà quale noi la pensiamo. (TLP 4.01)

Una proposizione deve comunicare con espressioni vecchie un senso nuovo. La proposizione ci comunica una situazione; dunque, essa deve esserle *essenzialmente* connessa. E la connessione consiste appunto nell'esserne l'immagine logica. La proposizione enuncia qualcosa solo nella misura in cui è un'immagine. (TLP 4.03)

La proposizione rappresenta il sussistere e non sussistere degli stati di cose. (TLP 4.1)

La proposizione elementare consta di nomi. Essa è una connessione, una concatenazione, di nomi. (TLP 4.22)

La proposizione è l'espressione della concordanza e non-concordanza con le possibilità di verità delle proposizioni elementari. (TLP 4.4)⁴³

Per il filosofo il rapporto tra linguaggio e realtà si esaurisce nella possibilità del linguaggio di raffigurare l'esistenza o la non esistenza di uno stato di cose; la possibilità di una proposizione di dire come stanno le cose nella realtà è la possibilità di raffigurare la correlazione degli oggetti che costituiscono la realtà in relazione alla correlazione degli oggetti che costituiscono la proposizione.⁴⁴ Ciò che garantisce questa correlazione tra gli elementi dell'immagine e quelli della realtà è la *forma logica* in virtù della quale la proposizione può essere sensata (cioè essere o vera o falsa); la forma logica è la struttura che hanno in comune il pensiero e la realtà tanto che per Wittgenstein la forma logica è detta anche *forma della realtà*. Per proposizione, quindi, si può intendere tutto ciò che è immagine di uno stato possibile di cose: essa non è necessariamente un'espressione verbale o scritta, ma può essere anche una notazione musicale o una serie di grafemi o di immagini (in cui sia stata stabilita la correlazione con gli elementi della realtà⁴⁵):

A prima vista, la proposizione –quale, ad esempio, è stampata sulla carta- non sembra essere un'immagine della realtà della quale essa tratta. Ma, a prima vista, neppure la notazione musicale sembra essere un'immagine della musica, e neppure la nostra notazione grafica dei suoni (notazione fonetica mediante lettere dell'alfabeto) sembra essere un'immagine del nostro linguaggio fonico. Eppure questi linguaggi segnifici si dimostrano immagini, anche nel senso consueto di questo termine, di ciò che rappresentano. (TLP 4.011)⁴⁶

Come ha osservato il Casalegno, la proposizione essendo immagine il suo campo di applicazione è molto ampio: “sono immagini non solo disegni, quadri, fotografie, ma anche i modelli tridimensionali, le mappe, i sistemi notazionali più svariati, nonché appunto, le proposizioni elementari del linguaggio”⁴⁷. Per Kosuth l'opera d'arte è anch'essa una proposizione in quanto è un'immagine dell'arte, sarà quindi una proposizione artistica la cui struttura le permette di essere in rapporto con il concetto

⁴³ L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, rispettivamente pp. 43, 46,49, 56, 59. Nel testo di Kenny sono individuate le otto caratteristiche secondo le quali la proposizione è chiamata immagine: (1) la proposizione è composta; (2) gli elementi che la compongono sono in relazione con quelli che compongono la realtà secondo una nostra decisione; (3) questa combinazione mostra un possibile stato di cose; (4) la combinazione è una relazione interna tra proposizione e realtà; (5) questa relazione può solo essere mostrata e non detta; (6) una proposizione può essere o vera o falsa in base ad un confronto con la realtà; (7) la proposizione è indipendente dallo stato di cose che la rende o vera o falsa; (8) nessuna proposizione è vera a priori.

⁴⁴ Commenta Anscombe: “Vi sono così due aspetti distinti che appartengono ad una raffigurazione (nel senso che comunemente si dà di questo termine): il primo, costituito dal rapporto fra gli elementi della raffigurazione; e il secondo, costituito dalle correlazioni fra gli elementi della raffigurazione e gli oggetti al di fuori di essa; [...] solo se gli elementi della raffigurazione stanno fra loro in rapporti significativi possono essere correlati con degli oggetti al di fuori della raffigurazione s' da riferirsi ad essi”, G. E. M. ANSCOMBE, *Introduzione al Tractatus di Wittgenstein*, cit., p. 62.

⁴⁵ Si veda l'esempio riportato nel Kenny in cui la riproduzione dei modellini di un autocarro e di un carretto, con la dovuta correlazione, è l'immagine di uno stato di cose, cfr., KENNY, *op.cit.*, p. 74 e sgg. In questo elenco si possono aggiungere anche i movimenti del corpo, i gesti che acquistano, appunto, un carattere mimetico nel senso qui esposto, per esempio in ambito artistico la ballerina Yvonne Rainer ha messo in relazione i movimenti del suo corpo a dei possibili stati di cose, definendoli, in questa maniera, proposizioni; cfr. il suo testo del 1966 *The mind is a muscle*, e Y. RAINER, *Work 1961-1973*, Halifax, Press of the Nova Scotia College, New York, Univ. Press, 1974.

⁴⁶ L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 43.

⁴⁷ P. CASALEGNO, *Filosofia del linguaggio, Un'introduzione*, Roma, Carocci, 2000, p. 74.

di arte. Nel passaggio effettuato dall'artista è evidenziato il parallelismo che contraddistingue il suo pensiero: egli aveva sottolineato che l'opera d'arte è *come* una tautologia, prosegue, quindi, la sua analogia affermando che l'opera d'arte è *come* una proposizione. Considerato l'ambito di speculazione filosofica, Kosuth costruisce in parallelo la sua speculazione artistica. Strutturata quest'ultima, abbandona il paragone (l'opera d'arte è *come* una proposizione) e dichiara che l'opera d'arte è una proposizione artistica. Il rapporto, in questi termini, non è più tra linguaggio e realtà, bensì tra il linguaggio dell'arte e l'arte. Kosuth utilizza sia categorie, che concetti filosofici in un contesto che non è più quello filosofico: nel momento del loro utilizzo nell'ambito artistico, essi acquistano un valore nuovo e nello stesso tempo dubbio; si potrebbe affermare che Kosuth applica all'arte le categorie generali di carattere filosofico.

Tali termini dalla filosofia o da altre discipline sono trasformati perché, attraverso la rottura del loro punto di partenza dal loro discorso specifico il loro ri-utilizzo in arte diventa un tipo di recupero mentre viene, attraverso l'arte, concretizzato in relazione al mondo.⁴⁸

Questa considerazione viene ad essere verificata ogni qualvolta si riscontra il confronto (già iniziato nell'esposizione del paragrafo) tra una proposizione del *Tractatus* e il pensiero di Kosuth.

L'analogia dell'artista con la teoria della raffigurazione di Wittgenstein si interrompe nel momento in cui il filosofo introduce la nozione di *forma logica*; Kosuth inserisce, a questo punto della sua poetica, la considerazione della proposizione artistica come una proposizione tautologica. Poiché la forma logica è la struttura che permette all'immagine di essere immagine della realtà, ovvero alla proposizione di essere una proposizione sensata, tutto questo riportato all'arte significherebbe un rapporto raffigurativo che la proposizione artistica ha con la realtà; ma questo da Kosuth è rigettato: la proposizione artistica è per lui solo una definizione dell'arte e non dice nulla della "totalità dei fatti". La sua "verificabilità" è attuabile solo al suo interno e la sua struttura "mostra" soltanto, senza dire, il concetto di arte. Il riferimento sembra essere a quanto sostiene Wittgenstein:

Tautologia e contraddizione non sono immagini della realtà. Esse non rappresentano alcuna possibile situazione. Infatti, quella ammette *ogni* possibile situazione; questa, *nessuna*. Nella tautologia le condizioni della concordanza con il mondo –le relazioni di rappresentazione- si annullano l'una l'altra, così che essa non sta in alcuna relazione di rappresentazione con la realtà. (TLP 4.462)

Ad un determinato nesso logico di segni corrisponde un determinato nesso logico dei loro significati; solo ai segni inconni corrisponde *qualsiasi* nesso. In altri termini, proposizioni che siano vere per ogni situazione non possono affatto esser nesi segnici, ché altrimenti non potrebbero corrispondere loro che determinati nesi d'oggetti. (E a nessun nesso logico corrisponde *nessun* nesso d'oggetti.) Tautologia e contraddizione sono casi-limite del nesso logico, ossia la sua dissoluzione. (TLP 4.466)⁴⁹

Wittgenstein destituisce la tautologia e la contraddizione dall'essere delle proposizioni in quanto sono prive di senso, ma non le definisce insensate perché appartengono ancora al simbolismo; Kosuth, al contrario, abusa, a mio avviso, del termine in quanto parla ancora di "proposizioni tautologiche" tradendo la filosofia del *Tractatus*. Kosuth si libera anche della logica come struttura sottostante al dicibile, poiché il suo intento non è quello di descrivere il mondo e di affermare un impianto ontologico di quest'ultimo, come fa Wittgenstein; il suo scopo è di definire l'arte come concetto partendo da ciò che dell'arte si manifesta. La tautologia e la contraddizione per il filosofo austriaco non mostrano ciò che non riescono a dire, cioè la logica del mondo; non sono tentativi di dire qualcosa dei fatti; per questo motivo non sono proposizioni, il loro unico scopo è quello di mostrare

⁴⁸ "Such terms from philosophy or other disciplines are transformed because, through the rupture of their departure from their specialized discourse their re-use in art becomes a kind of recuperation while being, through art, concretized in relation to the world", J. KOSUTH, *Three questions and One Answer*, in *Joseph Kosuth Interviews 1969-1989*, cit., p. 70, (Tr. mia)

⁴⁹ L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, pp. 61-62

la struttura logica attraverso il loro simbolismo. La tautologia in Kosuth⁵⁰ è l'evidenza a cui nulla di dicibile si può aggiungere data la sua auto-referenzialità evidente e resa presente: essa mostra l'arte come concetto. Se per Wittgenstein, quindi, la realtà, il linguaggio e il pensiero, hanno in comune il carattere logico⁵¹ e questo si mostra nei casi limite della tautologia e della contraddizione; in Kosuth il carattere comune tra l'arte e l'opera può sembrar essere la forma tautologica di quest'ultima. Anscombe ha osservato che per Wittgenstein: "esse (la tautologia e la contraddizione in Wittgenstein) sono costruzioni legittime, introdotte nel sistema delle proposizioni come 0 si è introdotto nel sistema dei numerali"⁵²; mentre per Kosuth le opere d'arte sono le sole proposizioni per quanto riguarda il linguaggio dell'arte ed esse sono tautologiche.⁵³

L'opera d'arte realizza la possibilità di essere una raffigurazione del concetto di arte e Kosuth definisce questa possibilità come "forma di presentazione"; si ricorda che per l'artista i linguaggi utilizzati nelle particolari forme di presentazione sono dei possibili "commenti", o "definizioni" dell'arte; per Wittgenstein la possibilità della combinazione, "comune agli elementi dell'immagine e alle entità ad essi coordinate, è la forma di raffigurazione dell'immagine, ed è ciò su cui poggia la capacità rappresentativa di quest'ultima"⁵⁴: questa forma di raffigurazione l'immagine non la può predicare ma solo "esibire".

Dalla teoria della raffigurazione del *Tractatus*, dalla distinzione tra nomi, proposizioni semplici e complesse, si deducono: la distinzione tra la denominazione, di natura arbitraria, tra nome e l'oggetto designato; e la descrizione, raffigurazione, rappresentazione compiute in primo luogo dalla proposizione semplice nei confronti di uno stato di cose e in secondo momento dalla proposizione complessa relativamente ad un fatto. Le relazioni in cui stanno le parole nella proposizione corrispondono alle relazioni, sussistenti o meno, tra le entità che ad esse sono coordinate. Una teoria semantica⁵⁵ all'interno del *Tractatus* viene condotta in questa maniera: il significato di un nome è l'oggetto che gli corrisponde⁵⁶, mentre le proposizioni hanno un senso ma non un significato, i nomi hanno un significato ma non un senso. Di natura convenzionale c'è solo il segno che costituisce la parola, ma la relazione che sussiste tra i segni all'interno dell'immagine non è convenzionale; spiega Mounce:

La relazione tra una proposizione e il suo senso è una relazione *interna*. Il senso di una proposizione va ricercato nella disposizione dei segni fisici e non in qualche cosa che corrisponda ad essa, cioè in un'entità che stia al di là di essa, nel mondo empirico o quasi-empirico.⁵⁷

Mounce si riferisce alla proposizione del *Tractatus*:

⁵⁰ Si noti che l'artista non parla mai di contraddizione, quando per il filosofo questa ha la stessa importanza della tautologia.

⁵¹ "L'immagine ha in comune con il raffigurato la forma logica di raffigurazione" (TLP 2.2), L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 31.

⁵² G. E. M. ANSCOMBE, *Introduzione al Tractatus di Wittgenstein*, cit., p. 150.

⁵³ A questo punto si potrebbe obiettare che esistono altre proposizioni che riguardano l'arte e sono quelle dei critici e degli storici dell'arte; ma a questa obiezione si può rispondere in due modi: il primo in senso pre-concettuale, vale a dire che prima della poetica stipulata in seno all'Arte Concettuale, per cui le affermazioni dei critici d'arte sono metalinguistiche per un verso, di secondo livello per l'altro (esse sono giudizi sulle singole opere e non dirette proposizioni riferite all'arte); il secondo modo a cui si può rispondere è di natura concettuale, cioè fare discorso sull'arte e fare arte è la medesima operazione, la figura del critico viene ripensata con l'avvento del Concettuale.

⁵⁴ P. FRASCOLLA, *Tractatus logico-philosophicus di Wittgenstein: introduzione alla lettura*, Roma, Carocci, 2000, p. 223. "Ciò che l'immagine deve avere in comune con la realtà, per poterla raffigurare –correttamente o falsamente- nel proprio modo, è la forma di raffigurazione propria dell'immagine" (TLP 2.17); "L'immagine può raffigurare ogni realtà della quale ha la forma. L'immagine spaziale, tutto lo spaziale; la cromatica, tutto il cromatico; etc." (TLP 2.171), L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 31.

⁵⁵ Il rapporto tra la produzione di Kosuth e la semantica riproposto nel secondo capitolo non può essere ricondotto alla lettura che Kosuth ha fatto del *Tractatus*; anche in questo caso non si posseggono fonti certe in cui sia testimoniato lo studio intrapreso dall'artista di una qualche relazione tra De Saussure e Wittgenstein. L'esposizione precedentemente fatta sulla posizione semantica assunta dalla produzione di Kosuth deve essere vista come indipendente dalla lettura del testo del filosofo austriaco.

⁵⁶ " Il nome significa l'oggetto. L'oggetto è il suo significato. («A» è lo stesso segno che «A»)" (TLP 3.203); "Il nome è il rappresentante, nella proposizione, dell'oggetto" (TLP 3.22), L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 35.

⁵⁷ H. O. MOUNCE, *Introduzione al "Tractatus" di Wittgenstein*, cit., p. 34.

Non: «Il segno complesso <aRb> dice che a sta nella relazione R con b», ma: *Che* «a» stia in una certa relazione con «b» dice *che* aRb. (TLP 3.1432)⁵⁸

I segni così disposti sono una rappresentazione del mondo; tuttavia i singoli segni, come per esempio la parola “tavolo” è correlata all’oggetto per convenzione⁵⁹; ma il modo in cui questo segno è inserito in una proposizione per essere immagine di uno stato di cose, non è di natura convenzionale. Afferma Wittgenstein:

solo la proposizione ha senso; solo nel contesto della proposizione un nome ha significato. (TLP 3.3)⁶⁰

ciò significa che la possibilità di un segno di designare un oggetto esiste solo perché il segno funziona all’interno di una proposizione: per tanto il segno è da considerarsi un nome avente un significato; la correlazione dei nomi all’interno della proposizione risponde a delle regole grammaticali, ma una volta fissate queste, l’uso di un segno non è più una questione di convenzione: stabilito il significato di una parola mediante una regola, ogni suo uso corretto dipenderà dalla logica che soggiace alle regole del linguaggio. Riprendendo le parole di Mounce: “possiamo nominare un oggetto, per così dire, isolatamente solo perché abbiamo già il senso della struttura logica e sappiamo che al suo interno c’è posto per il nome che abbiamo coniato”⁶¹.

La proposizione è per il filosofo così strutturata attraverso la relazione di raffigurazione e la possibilità dei segni di essere dei nomi; l’importanza della relazione tra gli elementi all’interno sia dell’immagine, sia del fatto, permette, secondo Wittgenstein che:

Le situazioni si possono descrivere, non *denominare*. (I nomi somigliano a punti; le proposizioni, a frecce: Esse hanno senso.) (TLP 3.144)⁶²

Nel pensiero dell’artista, invece, la teoria della raffigurazione assume per lo più la caratteristica di un gioco di livelli; egli sostiene nella tautologicità della proposizione artistica che le relazioni tra gli elementi dell’opera d’arte siano tessute all’interno della proposizione stessa senza alcun fine referenziale, per esempio nelle *Pre-Investigations* ogni segno viene riferito ad un altro che si trova all’interno dell’opera: in *One and Three Chairs*, la sedia come fotografia è in relazione con “sedia” intesa come segno grafico, o con “sedia” intesa come oggetto; la struttura di questa proposizione artistica permette che i tre segni referenziali siano confrontati e relazionati tra di loro senza un rimando ad altro, vale a dire che la loro referenzialità originaria viene meno poiché inseriti nella proposizione artistica. Egli afferma:

Ogni elemento di una proposizione (artistica) è solamente quello che sta *funzionando* con una struttura più ampia (la proposizione) e ogni proposizione è solamente un’unità che sta *funzionando* all’interno di una struttura più ampia (l’Investigation) e ogni Investigation è solamente un’unità che sta *funzionando* all’interno di una struttura più ampia (la mia arte) e la mia arte è solamente un’unità che sta funzionando all’interno di una struttura più ampia (il concetto di arte) e il concetto di arte è un concetto che ha un

⁵⁸ L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 34.

⁵⁹ “Non può mai indicare il carattere comune di due oggetti il designarli con lo stesso segno, ma mediante due differenti *modi di designazione*. Infatti il segno è arbitrario.[...]” (TLP 3.322), L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 38. Nel *Tractatus* vi è la distinzione tra simbolo e segno, distinzione fondamentale se si considera il ruolo chiarificatore che per Wittgenstein ricopre la filosofia. Il segno è l’espressione linguistica nella sua materialità, il grafema per esempio; il simbolo è il segno applicato in modo logico-sintattico. Il pensiero [“Il pensiero è la proposizione munita di senso” (TLP 4)] è ciò che fa di un segno un simbolo, ciò che trasforma il segno proposizionale in una proposizione, cfr. A. J. P. KENNY, *op.cit.*, p. 79.

⁶⁰ *Ivi*, p. 36.

⁶¹ H. O. MOUNCE, *op.cit.*, p. 42. “Se trasformiamo una parte costitutiva d’una proposizione in una variabile, v’è una classe di proposizioni le quali tutte sono valori della proposizione variabile così nota. Questa classe dipende ancora in generale da ciò che noi, per convenzione arbitraria, intendiamo per parti di quella proposizione. Ma se trasformiamo tutti i segni, dei quali si è arbitrariamente determinato il significato, in variabili, resta pur sempre una tale classe. Ma ora questa è dipendente non più da una convenzione, ma solo dalla natura della proposizione. Essa corrisponde ad una forma logica – ad un archetipo logico” (TLP 3.315), L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 37.

⁶² L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 34

significato particolare in un tempo particolare ma che esiste solamente come idea usata da artisti viventi e che alla fine esiste solamente come informazione.⁶³

In questa affermazione di Kosuth vengono a collimare la nozione di forma di presentazione e di struttura del linguaggio artistico: i singoli elementi dell'opera -nell'esempio visto sopra la sedia come oggetto, la foto della sedia e la definizione di sedia- non hanno importanza come oggetti in sé, né è importante il loro riferirsi a qualcosa che sta nel mondo reale: importa al contrario il rapporto istituito tra di loro, un rapporto che “vale per se stesso, come relazione interna tra i vari elementi di uno stesso insieme o totalità, e che quindi nulla ha a che fare con il fondamentale rapporto al mondo”⁶⁴; Kosuth abbandona il rapporto ontologico con cui Wittgenstein aveva fondato la sua teoria della raffigurazione, il fatto che il segno verbale e quello iconico possano essere referenziali, all'interno della struttura dell'opera non ha più alcuna importanza, la struttura della proposizione artistica è di tipo tautologico per tanto ogni tipo di referenzialismo viene meno. Il livello successivo investe la stessa proposizione artistica come “forma di presentazione” particolare (l'Investigation) che a sua volta (ulteriore livello) è in relazione con l'espressione particolare dell'artista Joseph Kosuth, il quale (ultimo livello) cerca di dare un'informazione sul concetto di arte in questo presente e in questo contesto culturale.

Al primo punto del testo di Kosuth *The play of the unsayable: a preface and ten remarks on art and Wittgenstein*, l'artista espone quello che a mio avviso è il punto centrale in questo confronto con la sua poetica e la filosofia del *Tractatus*, ossia il rapporto tra arte e linguaggio. Si sono esposti nel secondo capitolo i motivi nella scelta di Kosuth di utilizzare il linguaggio verbale nella sua attività artistica; si tratta ora di confrontarli con la concezione del linguaggio nel *Tractatus*.

La totalità delle proposizioni è il linguaggio (TLP 4.001)⁶⁵

Il linguaggio preso in esame dal filosofo è il linguaggio in generale, tuttavia nei pochi esempi riportati nelle proposizioni del *Tractatus*, si fa riferimento del linguaggio verbale e scritto quale espressione maggiormente utilizzata dall'uomo e fonte principale di confusione di cui, afferma Wittgenstein, “la filosofia tutta è piena”⁶⁶. Per il filosofo la logica permea il mondo e con esso è in contatto: essa presuppone che ci siano delle cose da dire e dei mezzi per dirle, questi mezzi sono il linguaggio. Attraverso il mezzo avviene anche il contatto della logica con il mondo e l'esistenza del linguaggio mostra anche l'esistenza della logica. Nonostante la limitatezza del mezzo, per Wittgenstein solo le proposizioni sensate possono essere dette, “possiamo stare solo nel linguaggio ed è lì che incontriamo la realtà, anche se questo non lo possiamo dire”; il linguaggio è il mezzo utilizzato dall'uomo, “per questo la logica non ha un proprio linguaggio”⁶⁷. Anche per Kosuth il linguaggio è un medium, e, per quanto concerne l'arte, esso permette di *vedere* l'arte; anche in questo caso il confronto tra Wittgenstein e Kosuth deve porsi nel parallelismo istituito dall'artista: da un lato l'indagine descrittiva della realtà operata da Wittgenstein attraverso il linguaggio, dall'altro l'indagine sul concetto di arte svolto da Kosuth attraverso il linguaggio proprio dell'arte (nel senso tradizionale) e quello di uso verbale.

⁶³ “Every unit of an (art) proposition is only that which is *functioning* with a larger framework (the proposition) and every proposition is only a unit which is *functioning* within a larger framework (the investigation) and every investigation is only a unit which is *functioning* within a larger framework (my art) and my art is only a unit which is functioning within a larger framework (the concept “art”) and the concept art is a concept which has a particular meaning at a particular time but which exists only as an idea used by living artists and which ultimately exists only as information”, J. KOSUTH, *Statement from Information*, in *Art after philosophy and after*, cit., p. 76, (Tr. mia). Nell prima introduzione a *Function*, Kosuth scrive: “L'arte in questo caso si riferisce solo alla successione degli elementi (o diretti, o impliciti) nei loro rapporti con un'indagine e in nessuna caso a qualcosa come “oggetto mentale” (implicito o no)”, e nella seconda introduzione al testo afferma: “In tal modo i miei “lavori” possono essere considerati sia proposizioni unitarie che proposizioni “arte”, ciascuna unita non ha più valore intrinseco o significato di un'altra, in qualsiasi punto della successione, poiché le delimitazioni sono solo “acquisizioni” temporanee e operano entro uno spazio come in un gioco, di *uso* e di *significato*.”, J. KOSUTH, *Fuction, Funzione, Function, Fonction, Funktion*, cit.

⁶⁴ R. BARILLI, *Tra presenza e assenza, due ipotesi per l'età postmoderna*, cit., p. 203.

⁶⁵ L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 42.

⁶⁶ “E” così che facilmente nascono le confusioni più fondamentali (delle quali la filosofia tutta è piena). (TLP 3.324), L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 39.

⁶⁷ G. DI GIACOMO, *Dalla logica all'estetica*, cit., p. 28.

[...] il linguaggio (come un esempio di quel meccanismo il quale include anche l'arte: la cultura) era utile come un meta-laboratorio, o meta-campo di battaglia nel quale potevamo vedere la nostra pratica, ri-vedere la nostra teoria. È il nostro arbitrario uso delle forme, all'interno del linguaggio, che ci permette di comprendere le strutture della significazione come relazionali.⁶⁸

Per il filosofo la realtà non si dà nel linguaggio, esso è il solo nostro mezzo per descriverla e conoscerla; per Kosuth, invece, è l'arte stessa che si dà solo nel linguaggio, nell'espressione e questa è anche il solo mezzo per ritornare all'arte come concetto che si è reso manifesto.

C'è un tipo di aspetto a due facce tra loro interdipendenti per quanto riguarda le considerazioni procedurali della relazione dell'arte al linguaggio. L'arte può essere trattata come un linguaggio nei suoi termini interni. E può anche essere analizzata in uno studio parallelo di linguistica e di filosofia del linguaggio. Al massimo si deve considerare simultaneamente entrambe senza confondere le due attività. [...] Le questioni che devono avere a che fare in modo specifico con le relazioni dell'arte e linguaggio e l'arte per il linguaggio sono, di certo, principalmente ciò che la mia attività come artista ha trattato.⁶⁹

Con sguardo retrospettivo al primo periodo di attività di Kosuth, si può osservare assieme a Pier Luigi Tazzi:

Che cosa fa l'artista linguista, su quali livelli lavora? Diciamo che il suo materiale è il linguaggio, quello dell'arte in particolare, e il suo strumento è il linguaggio particolare di per sé, le sue articolazioni in forme iconografiche e linguistiche, la sua struttura in tutta la sua complessità. A lui interessa soprattutto la dimostrazione, non la persuasione. Il linguaggio è un sistema di segni per dire qualcosa di qualche altra cosa.⁷⁰

Nel capitolo precedente si era affrontato il problema del metalinguaggio e veniva posta come problematica l'attività degli artisti concettuali in merito all'utilizzo del codice verbale assieme a quello visivo. Su questo punto Kosuth non riscontra difficoltà di sorta dato che la sua concezione del linguaggio quale mezzo di manifestazione e di ricerca, impedisce al problema di sorgere. Un confronto con l'assunzione di Wittgenstein circa il metalinguaggio può chiarire la posizione di Kosuth in merito. Per il filosofo non è possibile un linguaggio del linguaggio, poiché non esisterebbe un linguaggio sulla logica del linguaggio. L'impossibilità di un metalinguaggio per il filosofo del *Tractatus* consiste nell'incapacità del linguaggio di diventare un oggetto per se stesso, in quanto non esiste una lingua-oggetto, almeno in un certo senso. Per spiegare questa assunzione, il filosofo utilizza la distinzione, precedentemente presentata, tra segno e simbolo. Data questa distinzione può verificarsi il caso che due simboli diversi possono avere lo stesso segno⁷¹; essendo il segno proposizionale un fatto corrispondente ad un fatto reale e quindi ad una combinazione di stati di cose, nulla può impedire che questo fatto possa essere raffigurato da un altro fatto proposizionale, basta che sia stabilita la relazione di proiezione. La proposizione però è il segno proposizionale nella sua relazione con la realtà⁷², "perciò nessuna *proposizione* può rappresentare un'altra *proposizione*: un fatto può dire che certe cose

⁶⁸ "[...] language (as an example of that mechanism which also includes art: culture) was useful as a meta-laboratory, or meta-battlefield within which we could see our practice, re-view our theory. It is the arbitrary use of forms, within language, which permits our understanding of the structures of signification as *relational*", J. KOSUTH, *Three questions and One Answer*, in *Joseph Kosuth Interviews 1969-1989*, *op.cit.*, pp. 70-71, (Tr. mia)

⁶⁹ "There is a kind of interdependent two-fold aspect to procedural considerations of art's relationship to language. Art can be dealt with as a language on its own internal terms. And it can also be analyzed in a parallel study of linguistics and linguistic philosophy. At best one must simultaneously consider both without confusing the two activities. [...] The issues that have to do specifically with the relationship of art and language and art to language are, of course, primarily what my activity as an artist is about", J. KOSUTH, *Context text, Introduction to The Sixth Investigation 1969, Proposition 14*, in *Art after philosophy and after*, *cit.*, pp. 85-86, (Tr. mia).

⁷⁰ P. L. TAZZI, *Dialogo*, in *Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto*, *cit.*, p. 17. Tazzi ha tenuto la tavola rotonda con Kosuth e Pistoletto; la citazione del suo intervento è riferita all'attività di Kosuth.

⁷¹ "Il segno è ciò che nel simbolo è percepibile mediante i sensi" (TLP 3.32); "Due differenti simboli possono dunque aver in comune l'uno con l'alto il segno (segno grafico o segno fonico etc.); essi allora designano in modo differente. (TLP 3.321), L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 38.

⁷² "Il segno, mediante il quale esprimiamo il pensiero, io lo chiamo il segno proposizionale. E la proposizione è il segno proposizionale nella sua relazione di proiezione con il mondo." (TLP 3.12), L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 33.

sono così e così, nessun fatto (lo stesso o un altro) però può dire che lo dice”⁷³. L’indicibilità della forma logica del linguaggio è legata alla tesi semantica esposta nel *Tractatus*, per cui se esistesse una proposizione che potesse parlare di un’altra proposizione, la prima dovrebbe essere bipartita nei due poli, vero e falso, riferibili a stati di cose contingenti; ma la forma logica della proposizione non è un carattere contingente. Non è possibile un linguaggio del linguaggio: la logica del linguaggio non appartiene al linguaggio, esso mostra la condizione necessaria della sua contingenza, ma non può dirla; viene negata a questo punto anche la possibilità dell’autoriferimento delle proposizioni⁷⁴. Negli scritti di Kosuth il problema del metalinguaggio non è mai emerso; l’estraneità al problema deriva dal fatto che l’utilizzo di codici diversi all’interno della proposizione artistica non significa l’utilizzo di linguaggi diversi: i mezzi usati dall’artista si devono considerare come strumenti da riferirsi al concetto di arte e non come livelli di lettura diversi all’interno della stessa proposizione. Se la formalizzazione del linguaggio artistico risulta essere difficile da compiersi totalmente, sarà utile tener presente l’osservazione di Kosuth:

L’arte è il “tutto” non la “parte”. E il “tutto” esiste solo concettualmente.⁷⁵

Se per esempio si considera la Proto-Investigation *Neon Electrical Light English Glass Letters Pink Eight*, la parola “pink” non deve essere interpretata come la spiegazione del colore del neon utilizzato nell’opera, ma i due codici, quello iconico e quello verbale, devono essere considerati nella loro coesistenza, sia come elementi in relazione tra loro all’interno della proposizione artistica, sia in funzione dell’informazione che essi in quel momento stanno dando del concetto di arte. In questo senso la parola e l’immagine non si trovano su due livelli diversi (uno linguistico e uno metalinguistico), ma l’uno accanto all’altro per formare un “tutto” necessario all’arte. Cosiccome il problema del metalinguaggio viene arginato da Kosuth, la questione dell’autoreferenzialità del linguaggio, negata da Wittgenstein, viene ad essere risolta in egual modo: non è il linguaggio dell’arte che si riferisce a se stesso, ma è l’arte che attraverso il suo mezzo compie l’autoriferimento.

“Non si può uscire dal linguaggio per *parlare* del linguaggio, come non si può uscire dal mondo per *parlare* del mondo, né dalla logica per *parlare* della logica: logica e mondo possono solo «mostrarsi» nel linguaggio”⁷⁶, il tema del “mostrare” è l’altro punto colto da Kosuth nella sua lettura di Wittgenstein ed evidenziato nella prefazione al catalogo della mostra che guida questa esposizione. Dalla dicotomia del mostrare/dire Kosuth spinge il suo parallelismo verso l’ultima parte del *Tractatus* al termine del quale l’autore convoglia tutta l’opera nella settima e ultima proposizione:

Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere. (TLP 7)⁷⁷

Già dalla prefazione Wittgenstein avverte:

⁷³ J. BOUVERESSE, *Wittgenstein, scienza, etica, estetica*, cit., p. 51.

⁷⁴ Questo punto è di vitale importanza in Wittgenstein per risolvere i paradossi di Russell legati alla teoria dei tipi. Nel *Tractatus* si trova: “Nessuna proposizione può enunciare qualcosa sopra sé stessa, perché il segno proposizionale non può essere contenuto in sé stesso (ecco tutta la «theory of types»). (TLP 3.332); “Una funzione non può esser suo proprio argomento, perché il segno funzionale contiene già l’archetipo del suo argomento e non può contenere sé stesso. Supponiamo infatti che la funzione $F(x)$ possa essere il suo proprio argomento; allora vi sarebbe dunque una proposizione: « $F(F(x))$ », e, in essa, la funzione esteriore F e la funzione interiore F devono avere significati differenti, poiché quella interiore ha la forma $\phi(x)$; quella esteriore, la forma $\psi(\phi(x))$. Comune ad ambe le funzioni è solo la lettera « F », che però, da sola, non designa nulla. Questo diviene subito chiaro se noi, invece di: « $F(Fx)$ », scriviamo « $(\exists\phi) F(\phi x) \cdot \phi x = Fx$ ». Con ciò s’elimina il paradosso di Russell.” (TLP 3.333), L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 40. Queste considerazioni però, non possono essere riferite al pensiero di Kosuth, il quale ne è totalmente estraneo.

⁷⁵ “The art is the “whole” not “part”. And the “whole” only exists conceptually”, J. KOSUTH, *Context text, Introduction to The Sixth Investigation 1969, Proposition 14*, in *Art after philosophy and after*, cit., p. 88, (Tr. mia).

⁷⁶ G. DI GIACOMO, *Dalla logica all’estetica, un saggio interno a Wittgenstein*, cit., p. 55.

⁷⁷ L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 109.

Tutto il senso del libro si potrebbe riassumere nelle parole: Tutto ciò che può essere detto si può dire chiaramente; e su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere. Il libro vuole, dunque, tracciare al pensiero un limite, o piuttosto –non al pensiero stesso, ma all’espressione dei pensieri: Ché, per tracciare un limite al pensiero, noi dovremmo poter pensare ambo i lati di questo limite (dovremmo, dunque, poter pensare quel che pensare non si può).⁷⁸

Ciò di cui non si può parlare, l’ “unsayable”, è da Kosuth utilizzato come titolo alla mostra in onore all’anniversario della nascita del filosofo. Se la tautologia è il primo, l’*indicibile* è il secondo punto di contatto con il *Tractatus* da cui l’artista è partito per elaborare la sua analogia. Si tratta di comprendere cos’è per l’artista l’indicibile e confrontarlo con l’indicibile con cui Wittgenstein è venuto a contatto nel suo tentativo di porre in relazione la realtà e il pensiero. In questa comparazione i termini da confrontare sono “arte” ed “estetica” sui quali si deve verificare il grado di indicibilità indicata, da un lato, nel *Tractatus*, dall’altro, nel pensiero di Kosuth.

L’artista avverte, in apertura del secondo punto della sua prefazione, come l’indicibile in Wittgenstein sia costituito dal valore da attribuirsi a quegli elementi del linguaggio che il linguaggio stesso non riesce ad investire; la questione dell’indicibile risulta strettamente legata ai limiti del linguaggio e alla dicotomia del mostrare/dire insita in tutte le proposizioni sensate. In Wittgenstein la forma logica non può essere detta, ma solo mostrata, cosiccome la forma di raffigurazione che permette all’immagine di essere immagine di un fatto può solo essere mostrata ma mai detta, e via dicendo: il linguaggio descrive la realtà ma non può dire il *che* che rende possibile tale descrizione. Tra le proposizioni possibili, poi, Wittgenstein pone la tautologia e la contraddizione come casi-limite, il cui simbolismo, *mostra* la possibilità della raffigurazione della realtà da parte del linguaggio senza *dirla*. Di questa impossibilità l’uomo fa esperienza, e in questa esperienza Wittgenstein sente l’indicibile:

L’«esperienza», che ci serve per la comprensione della logica, è non l’esperienza che qualcosa è così e così, ma l’esperienza che qualcosa è: Ma ciò *non* è un’esperienza. La logica è *prima* d’ogni esperienza – d’ogni esperienza che qualcosa è *così*. Essa è prima del Come, non del Che cosa. (TLP 5.552)⁷⁹

I casi-limite del linguaggio, la tautologia e la contraddizione, proprio perché descrivono la struttura del mondo⁸⁰, possono essere considerate le forme adeguate ad “esprimere” l’inesprimibile. Nella prima parte del *Tractatus* è posto il sistema e l’ontologia che soggiace alla relazione tra linguaggio e mondo, la parte conclusiva dell’opera risulta essere quella più importante se la si considera come la parte delucidante, o come la definisce il filosofo stesso, la “scala” su cui si è saliti e che ora può essere gettata. Il problema del limite viene posto a partire dalle proposizioni 5.6 e 5.61:

I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo. (TLP 5.6)

La logica pervade il mondo; i limiti del mondo sono anche i limiti di essa. Noi non possiamo, dunque, dire della logica: Questo e quest’altro v’è nel mondo, quello no. Infatti, ciò parrebbe presupporre che noi escludiamo certe possibilità, e questo non può essere, poiché richiederebbe che la logica trascendesse i limiti del mondo; solo così essa potrebbe contemplare questi limiti anche dall’altro lato. Ciò che noi non

⁷⁸ L. WITTGENSTEIN, *Prefazione*, in *Tractatus logico-philosophicus*, cit., p. 23.

⁷⁹ L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 86.

⁸⁰ “Che le proposizioni della logica siano tautologie *mostra* le proprietà formali –logiche- del linguaggio, del mondo. Che le loro parti costitutive, *così* collegate, producano una tautologia, caratterizza la logica delle loro parti costitutive. Affinché proposizioni collegate in un determinato modo producano una tautologia, esse devono avere determinate proprietà della struttura. Che esse, *così* connesse, producano una tautologia, mostra dunque che esse possiedono queste proprietà della struttura.” (TLP 6.12); “Le proposizioni della logica descrivono l’armatura del mondo, o, piuttosto, la rappresentano. Esse non «trattano» di nulla. Esse presuppongono che i nomi abbiano significato, e che le proposizioni elementari abbiano senso: E questo è il loro nesso con il mondo. È chiaro che deve indicare qualcosa sul mondo il fatto che certi nessi di simboli –che per essenza hanno un determinato carattere- siano tautologie. In questo è il fatto decisivo. Dicemmo che nei simboli che usiamo qualcosa è arbitrario, e qualcos’altro non è arbitrario. Nella logica solo quest’altro esprime. Ma ciò vuol dire: Nella logica, non siamo *noi* ad esprimere, con l’aiuto dei segni, ciò che vogliamo; nella logica è la natura stessa dei segni naturalmente necessari ad esprimere. Se noi conosciamo la sintassi logica d’un qualsiasi linguaggio segnico, sono già date tutte le proposizioni della logica.” (TLP 6.124), L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, pp. 92, 96.

possiamo pensare, noi non lo possiamo pensare; né, di conseguenza, noi possiamo *dire* ciò che noi non possiamo pensare. (TLP 5.61)⁸¹

Davanti alla totalità dei fatti esprimibili attraverso il linguaggio, il filosofo fa esperienza di ciò che attraverso il medium non può essere detto né pensato; l'artista, lasciando da parte la logica che in Wittgenstein si pone prima del *come* il mondo è, si stupisce assieme al filosofo dell'esistenza del mondo e del linguaggio. Lo stupore è ciò che resta dopo aver espresso ciò che era possibile esprimere. All'interno della realtà tutte le proposizioni dotate di senso sono di egual valore (perché tutte hanno a che fare con il contingente), poiché nella realtà importa soltanto la capacità del linguaggio di descrivere sensatamente i fatti e che alle proposizioni si possa attribuire il significato di falsità o di verità. Ma se di una proposizione si vuole stabilire il suo significato etico, Wittgenstein risponde che nel linguaggio questo non si può dire: la domanda non può essere posta e tanto meno può esistere una risposta:

Il senso del mondo dev'essere fuori di esso. Nel mondo tutto è com'è, e tutto avviene come avviene; non v'è in esso alcun valore –né, se vi fosse, avrebbe un valore. Se un valore che abbia valore v'è, esso dev'essere fuori d'ogni avvenire ed essere-così. Infatti, ogni avvenire ed essere-così è accidentale. Ciò che li rende non –accidentali non può essere nel mondo, ché altrimenti sarebbe, a sua volta, accidentale. Dev'essere fuori del mondo. (TLP 6.41)

Né, quindi, vi possono essere proposizioni dell'etica. Le proposizioni non possono esprimere nulla di ciò che è più alto. (TLP 6.42)⁸²

L'esistenza del mondo provoca stupore⁸³, di questo stupore nulla si può predicare se non ciò che Wittgenstein definisce come il Mistico (proposizione 6.44)⁸⁴, l'inesprimibile. Il fatto di dire che esiste il Mistico, o meglio l'inesprimibile, non è una contraddizione: il definirlo in assenza di definizione indica la non raggiungibilità per il linguaggio di afferrarlo linguisticamente essendo il linguaggio il mezzo delle scienze della natura, le quali esprimono in proposizioni descrittive il *come* del mondo e non il *che* cosa. L'inesprimibile, di cui si ha esperienza, non è assoluto perché esso si mostra già all'interno del linguaggio; non è il differente, l'opposto al dicibile, ma la condizione del dicibile stesso, è ciò che percepiamo, sotto forma di sentimento, come la possibilità del senso di una proposizione⁸⁵. L'inesprimibile non è la Logica, esso è più originario poiché la Logica è prima del *come*, ma non del *che cosa*, che è appunto il Mistico, il quale tratta delle questioni che riguardano il mero esserci della vita. Il sentimento mistico (si noti come Wittgenstein alterni il sostantivo all'aggettivo), riguarda anche l'esistenza del linguaggio: la possibilità che il linguaggio ci sia genera lo stupore. Nonostante questo tema occupi soltanto l'ultima parte del *Tractatus*, in realtà tutta la teoria della raffigurazione presentata all'inizio è giustificata dall'esistenza dell'ineffabile e la giustifica; la proposizione sensata è essa stessa il connubio tra ciò che si può dire e ciò che resterà inesprimibile: la

⁸¹ L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 88.

⁸² L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 106.

⁸³ In una nota di commento al testo Distasio avvicina lo stupore di Wittgenstein allo stupore che secondo Platone e Aristotele è all'origine della filosofia, cioè nel *θαυμάζειν* (*thaumazein*), la meraviglia di fronte alle cose che si presentano ai nostri occhi e che si trovano nel quotidiano, cfr. L. V. DISTASIO, *Estetica e differenza in Wittgenstein*, cit., nota n. 18, cap. I.

⁸⁴ “Non *come* il mondo è, è il Mistico, ma *che* esso è.” (TLP 6.44); “Ma v'è dell'ineffabile. Esso *mostra sé*, è il Mistico.”, (TLP 6.522), L. WITTGENSTEIN, cit., p. 109. L'espressione “il Mistico” è un'espressione più o meno convenzionale per indicare tutto ciò che non può essere espresso, ma solo manifestato, quindi, Dio, il senso della vita, la morte, per esempio. Il mistico è una pseudodesignazione che non rinvia a nulla di identificabile in modo determinato. L'utilizzo di questo termine include alcuni elementi tradizionali; Wittgenstein si rifà al testo di Russell Misticismo e logica in cui la metafisica era vista come “il tentativo di concepire il mondo preso nella sua totalità per mezzo del pensiero”, cit. di Russell in J. BOUVERESSE, *op. cit.*, p. 25. nel suo testo il maestro di Wittgenstein afferma che l'uomo è spinto nella sua ricerca da due tendenze: quella mistica e quella scientifica; quella mistica si caratterizza indipendentemente da ogni epoca storica per quattro elementi: “(1) la credenza «nella possibilità di un modo di conoscere che può essere chiamato rivelazione, visione o intuizione [...]»; (2) la credenza nell'unità di fondo della realtà [...]; (3) la negazione della realtà del tempo [...]; (4) la negazione della realtà del male [...] Su questi quattro punti il misticismo, in quanto dottrina, costituisce un errore per Russell; in quanto però «maniera di sentire» e «atteggiamento verso la vita», gli sembra che contenga un elemento di saggezza insostituibile e che debba ispirare, fino ad un certo punto, l'attività della stessa scienza”, *Ibidem*.

⁸⁵ “Il sentimento del mondo come una totalità delimitata è il sentimento mistico” (TLP 6.45), L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 108.

proposizione e il fatto che questa raffigura devono essere sia identici sia differenti; in questo paradosso si regge il *Tractatus* e le proposizioni stesse del *Tractatus*, le quali sono esse stesse insensate poiché parlano di ciò di cui non si può parlare.⁸⁶

Il mondo non è assente, ma è distante, appartato ed è uno schermo linguistico. Questo schermo permette e insieme proibisce il contatto diretto con il mondo. La validità del lavoro nasce da una sorta di trasparenza contraddittoria che, pur permettendo il passaggio della visione, è la visione stessa. Tutto è sullo schermo, anche quello che c'è dietro. Ciò non significa che quello che è dietro allo schermo non abbia statuto di esistenza. Ma come qualcuno disse, "Di quello di cui non si sa che dire è meglio tacere". In ogni caso l'artista linguista propone sempre il suo lavoro come uno schermo visibile, percettivo.⁸⁷

Le proposizioni artistiche mostrano l'arte perché sono tautologie dell'arte, ma l'arte dove abita? Il problema che sorge ora deriva dalla lettura stessa del *Tractatus*, il quale non accenna mai all'arte, ma soltanto all'estetica; Kosuth parla dell'arte come concetto separandolo dall'estetica: tra il filosofo e l'artista s'innalza la settima proposizione del *Tractatus*. Wittgenstein nomina una volta soltanto all'interno dello scritto del '21 la parola "estetica" e soltanto in una conferenza⁸⁸ pronunciata tra il settembre del 1929 e il dicembre del 1930 ritorna sull'argomento, in quel periodo che viene definito come quello del "primo Wittgenstein".

È chiaro che l'etica non può formularsi. L'etica è trascendentale. (Etica ed estetica sono tutt'uno.) (TLP 6.421)⁸⁹

Nella teoria della raffigurazione non c'è posto né per l'etica né per l'estetica, queste dovranno essere relegate nell'ineffabile dove ha termine la comprensione logica del nostro dire e comprendere. Non ci occuperemo nello specifico del perché Wittgenstein consideri l'unione di etica ed estetica e della trascendentalità di entrambe, ma si dovrà cercare la connessione tra la trascendentalità dell'estetica e la considerazione di Kosuth dell'opera d'arte come tautologia. Il problema del valore, oltre ad essere strettamente legato all'etica, seguendo il pensiero di Kosuth, è altrettanto strettamente legato alla nozione di arte; in questo senso, essendo il valore la questione fondante la distinzione tra dicibile ed indicibile, si può comprendere il motivo per cui nel *Tractatus* la distinzione tra estetica ed arte non viene data, mentre è presente nell'artista. "Il mondo è la totalità dei fatti", è tutto ciò che è contingente, il suo senso non deve essere ricercato nel suo interno, nei fatti, ma all'esterno; il nostro linguaggio è nel mondo e dunque non può esprimerne il senso. Per senso del mondo, Wittgenstein intende ciò che per noi ha un determinato valore, ossia la nostra vita, o la bontà o meno di un'azione. Nell'attribuire un valore, per esempio ad un evento, si verificano due possibilità: o la rappresentazione di quell'evento come un fatto e quindi la sua raffigurazione nel linguaggio in una proposizione sensata; o l'attribuzione a quel fatto di un valore attraverso la formulazione nel linguaggio di una proposizione. Nella prima possibilità si possono verificare soltanto due casi: che il significato della proposizione sia vero o falso, cioè che la proposizione rappresenti il sussistere o il non sussistere del fatto, e non l'attribuzione di un valore; nel secondo caso la proposizione all'interno del linguaggio non può rappresentare un valore, non può dire se, per esempio, l'evento era fausto o infausto, altrimenti la proposizione non è sensata, non esaurisce il campo delle possibilità

⁸⁶ Sull'argomento del sentimento mistico si richiede un'esposizione più dettagliata e completa che in questa sede non può essere fornita poiché Kosuth ha tratto dalla riflessione di Wittgenstein soltanto i punti necessari al suo parallelismo, quindi il concetto di arte e di estetica che nel Mistico hanno vita.

⁸⁷ P. L. TAZZI, *Dialogo*, in *Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto*, cit., p. 17.

⁸⁸ Si tratta della conferenza sull'etica pubblicata per la prima volta nel gennaio 1965 nella rivista «The Philosophical Review». Wittgenstein tenne questo discorso davanti all'associazione The Heretics di Cambridge. Il testo comparso in inglese è la sola conferenza tenuta dal filosofo. È cosa dubbia, poiché non documentata, che Kosuth abbia letto questo intervento come anche le pagine dei *Quaderni 1914-1916* sui cui appunti Wittgenstein ha poi scritto il *Tractatus* (assieme agli appunti dettati a Moore in Norvegia), raccolti dai due alunni del filosofo nonché suoi esecutori testamentari: G. Elizabeth M. Anscombe e Georg Henrik von Wright. Anche nei *Quaderni* il tema dell'estetica è presente, in particolare viene utilizzato anche il termine "opera d'arte" e "arte", cfr. appunti del 7 ottobre 1916 e 20 ottobre 1916. La traduzione dei *Quaderni 1914-1916* è stata pubblicata nella medesima edizione del *Tractatus logico-philosophicus* curata da Amedeo G. Conte.

⁸⁹ L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 106.

espressive. In questo caso sembra che l'ambito del valore sia definito solo dalla personale esperienza: ad una proposizione sensata (per la nozione di senso vista nel *Tractatus*) si aggiunge un valore alla rappresentazione che quella proposizione fornisce. Per questo motivo Wittgenstein afferma che il valore non si trova nel mondo, poiché il valore non è un fatto, non è una situazione; ma, nonostante ciò, esso è in rapporto con il mondo. A questo punto la nozione di valore incrocia quello che nel *Tractatus* viene identificato come solipsismo:

I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo. (TLP 5.6)⁹⁰

Il solo linguaggio che io conosco (cioè quello logico⁹¹) delimita la totalità dei fatti con cui io faccio esperienza. Il sentimento mistico, può essere un sentimento comune a molti uomini, ma resta un'esperienza personale; lo stupore per l'esistenza del mondo è qualcosa che si prova a livello individuale e questo è il primo motivo che rende l'esperienza stessa inespriabile. La questione del solipsismo in Wittgenstein è anch'essa molto complessa, tuttavia è bene cogliere ciò che poi in Kosuth viene elaborato da questo concetto. Constatato che nel mondo tutte le proposizioni hanno egual valore, vale a dire nessuno, e che l'attribuzione del valore avviene a livello individuale e che tutto ciò è in relazione al fatto che esiste un soggetto che usa un linguaggio per rapportarsi al mondo⁹², si ritorna alla dicotomia mostrare/dire. Di questo soggetto nel *Tractatus* non si parla, poiché è secondo la prospettiva di questo soggetto che il libro stesso è stato scritto e con questo soggetto non si ha alcun rapporto: del soggetto non si può dire, ma esso si mostra:

[...]Ciò che il solipsismo *intende* è del tutto corretto; solo, non si può dire, ma mostra sé. Che il mondo è il mio mondo si mostra in ciò, che i limiti *del* linguaggio (dell'unico linguaggio che io comprenda) significano i limiti del mio mondo. (TLP 5.62)
Io sono il mio mondo. (il microcosmo) (TLP 5.63)

Il soggetto che pensa, che immagina, non v'è. Se io scrivessi un libro *Il mondo*, come io lo ho trovato, vi si dovrebbe riferire anche del mio corpo e dire quali membra sottostiano alla mia volontà, e quali no, etc.; questo è un metodo d'isolare il soggetto, o piuttosto di mostrare che, in un senso importante, un soggetto non v'è: Di esso solo, infatti, non si potrebbe parlare in questo libro. (TLP 5.631)⁹³

L'incapacità di dire il soggetto risiede nel luogo che il soggetto occupa: esso sta nel limite del mondo, esso determina il limite: "in termini piuttosto astratti si può pensare che, circoscrivendo il mondo, il limite del mondo coincida col mondo, sia il mondo, anche se ad apparire è non il limite, bensì, appunto, il mondo, e proprio grazie alla determinatezza conferita dal limite"⁹⁴, il limite è del mondo ma è anche il mondo limitato. Alla proposizione successiva⁹⁵ Wittgenstein propone l'analogia del campo visivo, in cui spiega come il soggetto debba essere visto come un occhio e il mondo come il campo visivo che l'occhio vede: l'occhio non si può vedere ma solo attraverso di esso è possibile la visione del campo visivo, senza che, a sua volta, nel campo visivo qualcosa presupponga l'esistenza di un occhio. La soggettività deve poter essere colta senza la possibilità di dirla, perché è limite del mondo e non parte -per questo non può essere detta- ma nello stesso tempo essa si

⁹⁰ Citazione già riportata in questo paragrafo.

⁹¹ Cfr. H. O. Mounce, *Introduzione al Tractatus di Wittgenstein*, cit., cap. IX. *Il Solipsismo* viene posto l'accento su quanto Wittgenstein ha posto tra parentesi nella proposizione 5.62, si tratta di comprendere che il solo linguaggio che si comprende non è riferito alla lingua che ciascuno parla o usa, ma al linguaggio in generale come linguaggio logico le cui proposizioni sono sensate.

⁹² "Appare qui che il solipsismo, svolto rigorosamente, coincide con il realismo puro. L'io del solipsismo si contrae in un punto inesteso e resta la realtà ad esso coordinata." (TLP 5.64), L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 90.

⁹³ L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 89.

⁹⁴ G. TOMASI, *Lo sguardo artistico. Sull'estetica, l'etica e il valore nel Tractatus di Wittgenstein*, in «Verifiche», vol. XXXII, n. 1-2, 2003, p. 49.

⁹⁵ "Ove, nel mondo, vedere un soggetto metafisico? Tu dici che qui sia proprio così come nel caso dell'occhio e del campo visivo. Ma l'occhio, in realtà, tu non lo vedi. E nulla nel campo visivo fa concludere che esso sia visto da un occhio." (TLP 5.633), L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 89.

mostra solo attraverso il dicibile.⁹⁶ Si giustifica qui la proposizione di Wittgenstein per cui dietro il solipsismo c'è una *verità* che non può essere formulata -quella per cui c'è un punto di vista individuale sul mondo che non confina con niente⁹⁷. Per quanto riguarda la nostra analisi, è bene notare che nella successione delle proposizioni del *Tractatus*, quelle relative al solipsismo non precedono immediatamente quelle che trattano del Mistico e del problema etico ed estetico; tra i due nuclei tematici, strettamente correlati tra di loro, Wittgenstein inserisce una serie di proposizioni che riportano l'attenzione su quanto detto circa la tautologia e la contraddizione come verità logiche. Le proposizioni che vanno dalla numero 6 alla 6.41⁹⁸ ripropongono la teoria della raffigurazione sottoponendola ad un punto di vista diverso: la sfera del dicibile è vista dal limite, attraverso il confronto con ciò che ne caratterizza il limite. Wittgenstein ritorna a parlare della logica e attraverso di essa introduce la nozione di numero, di necessità, di legge di causalità, fino alla nozione di volontà con cui si scivola verso la parte finale del testo in cui l'etica e l'estetica sono definite come "trascendentali"⁹⁹. Il ritorno alle proposizioni della logica (o analitiche) si giustifica nell'analogia di quest'ultime con il soggetto. Il soggetto sta al mondo come la tautologia alla Logica: il loro essere limite li accomuna. Nella sua ineffabilità il soggetto raccoglie "le condizioni originarie della separazione tra linguaggio e mondo, e con ciò le condizioni di possibilità del senso di una qualsiasi immagine del mondo"¹⁰⁰, vale dire che tutto ciò che si era detto per la tautologia ora è applicabile anche al soggetto. Come la tautologia e la contraddizione appartengono al linguaggio pur essendone il limite, e pur non essendo più delle proposizioni, così il soggetto non appartiene al mondo, ne è solo il limite e si propone in rapporto ad esso come alterità che si mostra, ma che resta ineffabile dal punto di vista concettuale; il nulla che le proposizioni della logica e il soggetto delimitano è il nulla come privo di senso. In questa "zona" priva di senso abita il valore.

Nell'introduzione alla questione del valore come di ciò che non si può dire, Wittgenstein si riferisce principalmente alla sfera etica, ma nella conferenza sull'etica¹⁰¹ e nella proposizione corrispondente nel *Tractatus*, egli parla anche di estetica. A questo punto il contatto con il pensiero di Kosuth si pone sulla nozione di opera d'arte.

L'opera d'arte è l'oggetto visto *sub specie aeternitatis*; e la vita buona è il mondo visto *sub specie aeternitatis*. Questa è la connessione tra arte ed estetica. (Q 7 ottobre 1916)¹⁰²

⁹⁶ Secondo Mounce "l'io non compare nel mondo dell'esperienza perché è la fonte di tale esperienza, e di conseguenza non può esservi collocato più di quanto l'occhio possa essere collocato all'interno del campo visivo", H. O. MOUNCE, *op.cit.*, p. 103, cfr. cap. IX. *Il Solipsismo*.

⁹⁷ "Questa osservazione dà la chiave per decidere la questione, in quale misura il solipsismo sia una verità. [...]" (TLP 5.62); "[...] L'io del solipsismo si contrae in un punto inesteso e resta la realtà ad esso coordinata." (TLP 5.64), L. WITTGENSTEIN, cit., pp. 88; 90. Bisogna ricordare che la soggettività di Wittgenstein non deve essere confusa con il soggettivismo; il mio mondo, il mio punto di vista, non sono sfere del privato, ma prospettive poiché i fatti del mondo non appartengono alla sfera del privato. Si legge nei Quaderni: "[...] La strada che ho percorso è questa: L'idealismo separa dal mondo, come unici, gli uomini, il solipsismo separa me solo, ed alla fine io vedo che anch'io appartengo al resto del mondo; da una parte resta dunque *nulla*; dall'altra, unico, *il mondo*. Così l'idealismo, pensato con rigore sino in fondo, porta al realismo.", L. WITTGENSTEIN, 15 ottobre 1916, in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916, op.cit.*, p. 232. Per le successive indicazioni circa gli appunti contenuti nei *Quaderni*, userò la sigla Q seguita dalla data relativa alla stesura dell'appunto e l'indicazione della pagina nella traduzione italiana di Conte.

⁹⁸ "La forma generale della funzione di verità è: $[\bar{p}, \bar{\xi}, N(\bar{\xi})]$. Questa è la forma generale della proposizione." (TLP 6), L. WITTGENSTEIN, *op.cit.* p. 90; "Il senso del mondo dev'essere fuori di esso. Nel mondo tutto è come è, e tutto avviene come avviene; non v'è in esso alcun valore- né, se vi fosse, avrebbe valore. Se un valore che abbia valore v'è, esso dev'essere fuori d'ogni avvenire ed essere-così è accidentale. Ciò che li rende non-accidentali non può essere nel mondo, ché altrimenti sarebbe, a sua volta, accidentale. Dev'essere fuori del mondo." (TLP 6.41), *op.cit.*, p. 106

⁹⁹ Per "trascendentali" Wittgenstein intende "ciò cui etica ed estetica sono connesse non è altro che il mondo", e "ciò che tentano di rappresentare scompare, se si tenta di farlo rientrare nel mondo", G. TOMASI, *Lo sguardo artistico*, cit., p. 64.

¹⁰⁰ L. V. DISTASIO, *op.cit.*, p. 32, corsivo nel testo.

¹⁰¹ "Il mio argomento, come sapete, è l'etica, e io adatterò la spiegazione del termine data dal professor Moore, nel libro *Principia Ethica*. Egli dice «Etica è la ricerca generale su ciò che è bene». Ora, io userò il termine «etica» in un senso un poco più lato, in un senso, di fatto, che include la parte secondo me più essenziale di ciò che di solito viene chiamato estetica.", L. WITTGENSTEIN, *Conferenza sull'etica*, in L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e Conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, M. Ranchetti (a cura di), Milano, Adelphi, 1967, pp.6-7.

¹⁰² L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 229. Di seguito si legge: "Il consueto modo di vedere vede gli oggetti quasi dal di dentro; il vederli *sub specie aeternitatis*, dal di fuori. Così che per sfondo hanno il mondo intiero. È forse che essa vede l'oggetto *con*, invece che *in*, lo spazio e il tempo?"

L'opera d'arte è l'oggetto visto da un'altra angolazione, non come un fatto entro altri fatti, ma come un tutto, cioè "dal di fuori" grazie ad una visione che permette di non compiere solo la descrizione dell'oggetto, ma di attribuirgli un valore "assoluto". Se l'opera d'arte fosse un oggetto *nel* mondo esso si potrebbe raffigurare attraverso il linguaggio, ma nel momento in cui esso è visto *con* il mondo non appartiene più al mondo, né al linguaggio. Questa operazione che consiste nello spostamento del punto di vista è il medesimo gesto compiuto da Duchamp con il suo ready-made. La questione che ora si pone è quella che ha portato all'Arte Concettuale, vale a dire, l'attribuzione di valore. Mentre Wittgenstein parla nei *Quaderni* di arte e successivamente, nel *Tractatus*, di estetica, da Duchamp fino a Kosuth il tentativo è stato quello di definire lo statuto dell'arte come separato da quello dell'estetica. Indubbiamente il tentativo del *Tractatus* è quello di chiarire quali proposizioni sono sensate, e quindi quelle che possono essere proferite, e quali sono, al contrario, quelle insensate poiché il loro argomento appartiene a ciò che non può essere detto. Presupponendo ciò, le sfere del valore sia etico che estetico, vengono convogliate aldilà delle possibilità del nostro linguaggio. Per quanto riguarda il valore artistico sembra che in Kosuth rimanga aperta la possibilità di convogliarlo nel limite del dicibile, accondiscendendo con quanto Wittgenstein affermò circa il valore estetico.

Giungendo a questo punto del *Tractatus* e ripensando alla poetica di Kosuth, sembra che questi abbia strutturato il suo parallelismo fra due livelli: il primo è quello in cui si colloca, da un lato, la teoria della raffigurazione del *Tractatus* e, dall'altra, la riproposizione di tale teoria nell'ambito dell'arte; il secondo livello è quello che corrisponde alla primissima parte dello scritto *Art after philosophy* in cui Kosuth afferma la distinzione tra arte ed estetica e propone la pratica dell'arte per colmare il vuoto dato dalla scomparsa della filosofia tradizionale. In questo secondo livello, in particolare, la lettura del testo di Wittgenstein è servita all'artista per allontanare dalla sua attività tutto ciò che ricade sotto il termine "interpretazione" di un'opera d'arte e tutto ciò che a questo termine è legato (mercato dell'arte, gallerie e la critica dell'arte). Questo complesso organismo che ruota attorno al mondo dell'arte, è stato denigrato dall'artista e definito come una mera questione di gusto. Egli ha posto l'estetica intesa come valutazione soggettiva nata dai sentimenti che un'opera d'arte suscita, in quello che Wittgenstein chiama l'indicibile; ma mentre questi consacra la sfera dell'indicibile al valore assoluto, Kosuth classifica tutti i giudizi di tipo estetico come affermazioni che non possono essere dette, non perché esulano dalla possibilità del linguaggio, ma perché *non importanti* per il sussistere dell'arte. Inoltre, esclude ogni sorta di disquisizione della filosofia sull'arte poiché ininfluente alla pratica artistica come indagine. Successivamente, accogliendo la tesi di Wittgenstein, l'artista valuta la filosofia come indagine concettuale mirata al conseguimento della chiarezza e non alla formulazione di una dottrina: in parallelo con questa concezione della filosofia si può porre l'indagine dell'arte prospettata da Kosuth.

[...] l'estetica ha a che fare con il dibattito sulle opinioni o sulla percezione e che, siccome l'esperienza è immediata, l'arte diviene soltanto una base umana ordinata secondo stimoli percettivi rendendosi, in tal modo, parallela (e "competitiva") alle fonti naturali delle esperienze visive (e di altro tipo). L'artista viene escluso dall' "attività artistica": è infatti semplicemente il carpentiere del predicato, e non partecipa all'impiego concettuale necessario alla "costruzione" della proposizione artistica (come fa invece il critico secondo il suo ruolo tradizionale). Se l'estetica è interessata a discutere di percezione e l'artista è soltanto impegnato nella costruzione dello stimolo, all'interno della nozione di "estetica come arte" l'artista non partecipa alla formazione del concetto.¹⁰³

Il primo livello risulta essere, a questo punto, il riadattamento della struttura del *Tractatus* al microcosmo dell'arte. La proposizione artistica, al pari della tautologia mostra il concetto di arte e attraverso la sua strutturazione dà un'informazione sull'arte; questa, a sua volta, non viene mai detta una volta per tutte, ma la singola proposizione presa nella sua totalità e

Ogni cosa condiziona tutto il mondo logico, per così dire, tutto lo spazio logico. (S'impone il pensiero): La cosa vista *sub specie aeternitatis* è la cosa vista con tutto lo spazio logico." (Q 7 ottobre 1916), *Ibidem*.

¹⁰³ J. KOSUTH, *Un'arte senza pubblico*, in J. KOSUTH, *L'arte dopo la filosofia, Il significato dell'arte concettuale*, tr. G. Guercio, *op.cit.*, p. 48. Questo articolo fu pubblicato per la prima volta con il titolo *Introductory Note by the American Editor*, in «Art-Language», vol. 1, n. 2, february 1970, pp. 1-4.

l'insieme delle proposizioni artistiche mostrano il concetto di arte¹⁰⁴. Se si afferma l'esistenza del valore artistico come valore assoluto, esso può nel pensiero di Kosuth corrispondere all'*indicibile* che si mostra nella tautologia e nelle proposizioni del linguaggio in analogia al sistema wittgensteiniano; ma se l'arte, come più volte ha sostenuto Kosuth, esiste in quanto sistema concepito dall'uomo o come contesto creato, ma autossistente, la prima ipotesi cade e l'arte trova posizione sul limite, lì dove si trova il soggetto metafisico capace di attribuire un valore alle cose del mondo. È difficile comprendere a quale concezione di arte Kosuth nel suo primo periodo di produzione, quello definito come analitico, abbia convenuto senza cadere in una delle due ipotesi. A mio avviso i due casi possono essere visti come le due tappe del primo periodo di produzione kosuthiana, vale a dire: l'arte, intesa come valore assoluto che ogni artista cerca di indagare attraverso il linguaggio, corrisponde al periodo delle *Proto-Investigations*; la concezione dell'arte come limite di se stessa appare nelle *Investigations* che, nel loro evolversi, rispecchiano anche le diverse letture a cui Kosuth si stava dedicando in quel periodo. La divisione secondo questo criterio del periodo analitico di Kosuth in due tappe, risulta essere peraltro approssimativa.

Il concetto di arte delle *Proto-Investigations* si confronta con quello che Wittgenstein chiama estetica. Il fatto che una proposizione sia "artistica" e che dunque stia dando un'informazione sull'arte, porta l'indicibile ad un livello esprimibile linguisticamente; questo emergere è paragonabile all'emergere dell'ineffabile nel mondo attraverso la meraviglia per l'esistenza del mondo descritta da Wittgenstein. In Kosuth non si parla di stupore, né di meraviglia: la sua è un'attività produttiva non un atteggiamento passivo. L'eredità di Wittgenstein nell'artista convoglia interamente nell'importanza che entrambi danno alla tautologia, un'importanza che viene ribadita nella parte finale del *Tractatus*, con quella serie di proposizioni circa l'etica e l'estetica fino alla settima proposizione. A quest'ultima proposizione Kosuth fa riferimento anche nella prefazione alla mostra *The play of the Unsayable*, ma si tratta di una riconferma della sua intuizione: l'opera d'arte come tautologia.

Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere. (TLP 7)¹⁰⁵

Kosuth pone a sigillo del silenzio tutto ciò che l'opera d'arte non dice a livello estetico-intepretativo, ma questo silenzio diventa possibilità del dicibile in quello che nella tautologia si mostra: l'arte. Più che cercare di vedere la corrispondenza tra l'opera d'arte concepita da Kosuth e la concezione di opera d'arte in Wittgenstein, il percorso è quello di cogliere nella tautologia il punto di incontro di entrambi: nella tautologia infatti è stato posto il limite tra il parlare e il tacere. L'atteggiamento etico ed estetico secondo Wittgenstein sorgono per effetto dello stupore per l'esistenza del mondo; questo stesso stupore è il meravigliarsi della tautologia che qualsiasi cosa possa essere, ma, come nota Bouveresse "una tautologia non è qualcosa di cui ci si possa stupire, dato che è compatibile con qualsiasi stato del mondo, perché in essa ogni possibilità è preventivamente concessa"¹⁰⁶. Che "il mondo esiste" assomiglia ad una tautologia per la vastità delle possibilità che essa contiene: l'esistenza del mondo non è infatti rappresentabile nel linguaggio poiché non è un fatto.

Il valore estetico per il filosofo è un'operazione decontestualizzante: l'opera d'arte, la musica, il giudizio etico, sono espedienti per superare quel *principium individuationis* che impedisce di vedere *sub specie aeternitatis*¹⁰⁷ le cose. Kosuth ha già sperimentato attraverso la storia dell'arte il potere decontestualizzante che si può esercitare sulle cose, per il tal motivo la sua concezione dell'opera d'arte è già pregna di questa possibilità, tanto che l'analogia dell'opera d'arte e tautologia porta alle estreme conseguenze la visione *sub specie aeternitatis*.

¹⁰⁴ Basti pensare alle singole proposizioni che costituiscono le *Investigations* di Kosuth, ogni proposizione è una singola opera, ma solamente l'unità di tutte le proposizioni formano l'*Investigation*.

¹⁰⁵ L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 109, già sopra citata.

¹⁰⁶ J. BOUVERESSE, *op.cit.*, p. 81.

¹⁰⁷ Tutta la disquisizione sull'etica e i giudizi estetici in Wittgenstein risentono dell'influenza della filosofia di Schopenhauer e della lettura di *Il mondo come volontà e rappresentazione*, nonché dell'influsso, nella cultura austriaca, del pensiero di Nietzsche.

La melodia è una specie di tautologia, è conclusa e compiuta in sé; basta a se stessa. (Q 4marzo 1915)¹⁰⁸

Per Wittgenstein ogni espressione linguistica è “conclusa e compiuta in sé”, ma per Kosuth il fatto di essere compiuta in sé implica la piena autonomia intesa come autoreferenzialità: queste caratteristiche appartengono all’opera d’arte come tautologia. La conseguenza estrema nel pensiero di Kosuth sta in quella seconda ipotesi che si era rilevata nella concezione dell’arte come limite. Se, infatti, l’arte come valore assoluto manifestato nella proposizione artistica, è ciò che non può essere detto, allora, in accordo col pensiero del *Tractatus*, l’arte si risolve nell’atteggiamento estetico. Ma, seguendo il pensiero di Kosuth, l’estetica viene rifiutata e separata dall’attività artistica: l’arte privata dell’estetica, rimane attività produttrice significato artistico. L’arte si riduce a sistema che risulta essere chiuso in se stesso e caratterizzato dall’autoreferenzialità. Posto il problema in questi termini, l’arte si confina a limite di se stessa; eppure, attraverso la sua attività, Kosuth introduce quell’elemento, l’intenzione artistica, che può porre l’arte tutta al limite, al pari della tautologia di Wittgenstein.

Tutto ciò pertiene alla questione dell’intenzionalità perché implica la sparizione, probabilmente definitiva, del confine tra ciò che era stato l’oggetto d’arte (che ora è semplicemente arte) e le intenzioni del suo artefice. Infatti, non può davvero esistere una separazione tra l’opera d’arte e l’intenzione dell’artista: l’opera d’arte in questo caso è intenzione manifesta¹⁰⁹

Nel *Tractatus*, non viene affrontato il problema di definire che cosa sia un’opera d’arte: Wittgenstein parla di un atteggiamento estetico, cioè di come un’opera d’arte deve esser vista e accosta tale atteggiamento a quello etico dando una concezione eudaimonista dell’estetica. La condizione estetica è suscitata dal sentimento del mistico e questo si rivela nel dicibile: nella tautologia si rivive la medesima condizione poiché essa è il limite.

Kosuth, al contrario, definisce lo statuto dell’arte ed è per questo che la sua concezione dell’arte oscilla tra l’indicibile e il dicibile. Se egli fosse rimasto nella tautologia dell’arte, la sua attività sarebbe un mostrare ciò che non si può dire, vale a dire l’arte; ma nel momento in cui egli porta alle estreme conseguenze la decontestualizzazione attraverso una nuova contestualizzazione, mette in gioco l’intenzione dell’artista come elemento determinante lo statuto dell’arte. Portando alla luce l’elemento che può affermare “questo oggetto è un’opera d’arte e questa affermazione è un’opera d’arte”, l’arte non abita più l’indicibile, ma ritorna nel mondo come contesto, e nell’indicibile viene relegata l’intenzione artistica. Il sistema “art-language-meaning”, diviene “art-language-culture” e quando questo passaggio non può più essere sostenuto da Kosuth all’interno del parallelismo da lui istituito con il sistema wittgensteiniano, il periodo analitico termina.

L’arte ha la possibilità di “esprimere o dire ogni cosa che può essere detta”? la risposta è, ovviamente, sì. Ma ciò che è dicibile all’interno dell’arte definisce in un dato momento, l’arte stessa. Questa è la sua “saliente proprietà”. Quando ciò accade, accade comunque all’interno dell’arte, in quanto alterazione del “gioco di linguaggio” dell’arte stessa attraverso nuovi giochi e regole. L’affermazione di Wittgenstein “il fatto che [il linguaggio] abbia [certe proprietà] non può più essere espresso in quel linguaggio né in qualsiasi altro” non può essere applicata all’arte. È l’aspetto riflessivo dell’arte che osserva se stessa nel suo farsi che limita l’analogia dell’arte col linguaggio.¹¹⁰

Il fatto che la proposizione artistica sia formulata attraverso l’intenzione dell’artista, non impedisce alla proposizione stessa di essere tautologica, ma la sua tautologicità è voluta, è dettata dal pensiero dell’artista. In questo senso l’intenzione dell’artista che si mostra nell’opera d’arte è paragonabile alla posizione occupata dal soggetto nel sistema del *Tractatus* nella

¹⁰⁸ L. WITTGENSTEIN, *op.cit.*, p. 176.

¹⁰⁹ J. KOSUTH, *L’arte responsabile. Tre lezioni e dieci punti per un’accademia dell’arte*, tr. di M. G. Dondero, Quaderni della scuola di specializzazione in storia dell’arte dell’Università di Bologna, Bologna, Editrice Compositori, 2003, pp. 12-13.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 49.

sua possibilità di attribuire il valore. Il soggetto metafisico vuole e nel suo volere¹¹¹ non altera i fatti del mondo ma “i limiti del mondo, il carattere, la coloritura del mondo come un tutto”¹¹²;

Se il volere buono o cattivo altera il mondo, esso può alterare solo i limiti del mondo, non i fatti, non ciò che può essere espresso dal linguaggio. [...] (TLP 6.43)¹¹³

Nel corso degli anni, Kosuth ripensa al periodo analitico della sua produzione: anche l'esposizione da lui curata nel 1989 può essere considerata come una riflessione personale sulla sua attività. In un testo del 1975, l'artista ripropone il problema della tautologia in arte, e ne affiora una visione diversa dettata dalla maturità dell'artista e dal confronto con nuove esperienze; la stessa lettura delle *Ricerche filosofiche* porta a rivedere quelle nozioni che nel primissimo periodo erano state assunte come pilastri del pensiero sia di Kosuth sia di Wittgenstein stesso.

In gran parte dei miei lavori, è stato centrale lo speciale impiego della nozione di tautologia. La nozione di tautologia, come modello (artistico) formale, può essere intesa operativamente come un'ermeneutica. A livello formale la “descrizione statica” di tale modello ci obbliga a definirlo una tautologia, ma una sua comprensione dinamica (dialettica) lo fa riconoscere per una ermeneutica. Con il termine ermeneutica penso alla nozione di Scholte di approccio ermeneutico, a un approccio che è tale perché “ritiene che un legame tra la coscienza storica e la comprensione etnologica- tra esperienza e realtà- sia fondamentale in qualsiasi interpretazione testuale...”¹¹⁴

Riconosciuti i limiti a cui conducono la considerazione dell'opera d'arte come una tautologia e la dipendenza di questa dall'intenzione dell'artista, Kosuth retrocede, ritorna nel mondo e pone l'arte accanto alle cose del mondo da cui essa risulta essere condizionata e che, a sua volta, era condizionata¹¹⁵. Kosuth salva l'attività artistica dal limite del non-senso e dalla vertigine del sentimento mistico: egli si riappropria del suo fare e prende posizione nei confronti delle scelte fatte da Duchamp e Malevič: il primo terminò la sua attività davanti ad una scacchiera; il secondo, in nome dell'autonomia dell'arte, depose il pennello a favore della penna. Avvertito il sentimento estetico come tensione continua e pur sempre ineffabile, secondo la lezione del *Tractatus*, Kosuth ripensa ad un'arte che può ancora *dire* qualcosa in questo mondo.

Questa, *The Tenth Investigation*, è l'ultima. Il punto non è che intendo interrompere il mio lavoro, bensì che mi è divenuto molto difficile sostenere le implicazioni epistemologiche e le ramificazioni culturali del paradigma analitico-scientifico privo di senso critico che la struttura di questo lavoro inevitabilmente comporta. [...] L'aspetto wittgensteiniano e scientifico delle mie *Investigazioni e Proposizioni*, e le installazioni esposte in modo necessariamente complesso, costituiscono una conseguenza strutturale di un precedente periodo di fedele etnocentrismo che non può più adattarsi alla visione che ho della mia attività. L'involucro ideologico è divenuto inappropriato.¹¹⁶

¹¹¹ Che corrisponde all'atteggiamento etico-estetico che il soggetto può assumere, un atteggiamento che corrisponde alla visione del mondo *sub specie aeternitatis*. “La posizione di Wittgenstein «comporta una forma di solipsismo per il quale la realtà si identifica con la vita [TLP 5.621] e la vita si identifica con la coscienza, vale a dire con la mia esperienza attuale, col singolare risultato che con la morte, quando la coscienza ha termine, il mondo non cambia ma cessa di esistere»” cit. di H-L. Glock in S. SOLERI, *Note al Tractatus Logico-Philosophicus di Wittgenstein*, Napoli, Bibliopolis, 2003, pp. 399-400.

¹¹² P. FRASCOLLA, *Il Tractatus logico-philosophicus di Wittgenstein: introduzione alla lettura*, cit., p. 281.

¹¹³ L. WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 107.

¹¹⁴ “Central to much of my work has been a somewhat special use of the notion of tautology. This notion of a tautology as a formal (art) model can only be understood operationally as a hermeneutic. The formal “map description” of it forces us to call it a tautology, but an understanding of it as a dynamic (dialectic) sees it as an hermeneutic. By hermeneutic here I am thinking of Scholte's notion of an hermeneutic approach as one which “considers a tie between historical consciousness and ethnological understanding- between experience and reality- to be fundamental to any textual interpretation...” J. KOSUTH, 1975, in *Art after philosophy and after*, cit., p. 136, tr. italiana, *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, cit., p. 102, articolo apparso per la prima volta in «The Fox», n. 2, 1975.

¹¹⁵ Dopo il 1974 per Kosuth l'attività artistica diventa un'attività politica a cui l'artista viene attribuita la responsabilità del suo fare.

¹¹⁶ “This, *The Tenth Investigation*, is my last. The point of my saying this is not that I intend to stop *working*, but that it has become extremely difficult for me to support the epistemological implications and cultural ramifications of the uncritical analytic scientific paradigm which the structure of this work (regardless of my own attempts to subvert it) inescapably implies. [...] The Wittgenstein and scientific aspect of *The Investigations, Propositions*, and the necessarily complex display of installations constitute a structural outgrowth from an a

La limitazione dell'arte concettuale iniziale consisteva nel fatto che, nonostante riuscisse a “demistificare” il linguaggio tradizionale dell'arte e a mostrare la dipendenza dal suo contesto sociale e culturale (concettuale), i suoi strumenti metodologici e scientifici si rivelarono astorici e formalisti, e la sua circolarità affondò entropicamente nella sua stessa istituzionalizzazione.¹¹⁷

Frida Carazzato

earlier period of faithful ethnocentricity which can no longer accommodate my view of my activity. The ideological package has become inappropriate.”, J. KOSUTH, *The Tenth Investigation*, dichiarazione pubblicata ed affissa all'esposizione tenutasi alla galleria Leo Castelli di New York nel gennaio del 1975, riportata in traduzione italiana nella nota n. 6, p. 87, del testo *L'artista come antropologo*, in *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, cit., articolo pubblicato per la prima volta in «The Fox», n. 1, 1975. Testo in inglese di R. DAMSCH-WIEHAGER, in J. KOSUTH, *No Thing, No Self, No Form, No Principle (was certain)*, Stoccarda, Edition Cantz, 1993, p. 83.

¹¹⁷ J. KOSUTH, *Dentro il contesto. Modernismo e pratica critica*, in *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, cit., p. 124. Testo pubblicato per la prima volta da «Coupure», Gand, 1977.