

PROFILI

Stanley Cavell

Raffaele Ariano

Università Vita-Salute San Raffaele di Milano
ariano.raffaele@hsr.it

Questo Profilo dedicato a Stanley Cavell è suddiviso in cinque sezioni. Nella prima viene ripercorsa la biografia intellettuale del filosofo. La seconda si concentra sui temi dell'ordinario e dello scetticismo, mettendo a fuoco l'influenza che hanno avuto su di lui pensatori quali Wittgenstein, Austin, Freud e Heidegger. Nella terza ci si concentra sulla riflessione teorica dedicata alle arti e al modernismo. In seguito, partendo dagli scritti dedicati ai trascendentalisti americani e alle commedie del rimatrimonio, si mostra come il concetto di perfezionismo emersoniano sia invenuto a sintetizzare l'intero percorso del filosofo. Infine, si riflette su quale sia il modo più opportuno di classificare l'opera di Cavell nel contesto della tradizione filosofica, analitica e non.

INDICE

1. VITA E FORMAZIONE DI STANLEY CAVELL
2. DA WITTGENSTEIN A SHAKESPEARE (PASSANDO PER AUSTIN, FREUD E HEIDEGGER): SU LINGUAGGIO ORDINARIO E SCETTICISMO
3. LA RIFLESSIONE SULLE ARTI: SU LETTERATURA, TEATRO, CINEMA E MODERNISMO
4. RITORNO A CONCORD: L'IDEA DI AMERICA E LA SINTESI PERFEZIONISTA
5. CONCLUSIONI
6. BIBLIOGRAFIA
 - 6.1. OPERE DI STANLEY CAVELL CITATE
 - 6.2. ALTRE OPERE CITATE

1. Vita e formazione di Stanley Cavell

Stanley Louis Cavell (in origine Stanley Louis Goldstein), nato ad Atlanta negli Stati Uniti d'America nel 1926 e morto a Boston nel 2018, è stato un importante esponente della filosofia angloamericana. Ancora oggi diffusamente discusso sia in ambito analitico che continentale e influente altresì – tanto in ragione delle sue intuizioni di critico quanto della sua proposta specificamente filosofica – in discipline come i film studies, gli studi letterari e l'antropologia¹, Cavell ha lasciato in eredità alla cultura contemporanea una consistente e variegata mole di monografie e raccolte di saggi.

Nel tracciarne un profilo ci viene in aiuto l'ampia e a tratti toccante autobiografia che il filosofo ha pubblicato nel 2010, *Little Did I Know: Excerpts from Memory*, che fu tra l'altro il suo ultimo libro pubblicato in vita. Si tratta di un testo che, per il suo grado di dettaglio e il suo tono introspettivo, personale e pensoso, sembra quasi invitarci a ragionare sulla vita privata dell'autore in cerca dello spunto biografico per questa o quella delle sue idee filosofiche. Finiamo così per chiederci se nella sua esperienza di figlio di immigrati ebrei non si possa scorgere lo sprone per quel pensiero maturo che gli farà scorgere in Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau i fautori di «una filosofia dell'immigrazione, dell'umano come straniero» (Cavell

¹ Una selezione di testi e autori che sono esemplificativi del dibattito generato da Cavell e che mi hanno influenzato nella stesura del presente profilo, include certamente Borradori 1991, Mulhall 1999, Rothman e Keane 2000, Spati 2003, Falomi 2010, Eldridge and Rhie 2011, Laugier 2014, Norris 2017, Donatelli 2018, LaRocca 2020, Babbioni in corso di pubblicazione. Altri verranno citati nel prosieguo.

1994, xv)²; per domandarci se non si possa vedere nel cambio di cognome ai tempi della sua tarda adolescenza un'anticipazione di quel bisogno di una identità sempre aperta e in divenire che verrà decenni dopo investito nel suo concetto di perfezionismo, nella concezione della vita etica come processo inesauribile di autoconoscenza e autotrasformazione; se non si possa scorgere nel senso di mutezza e solitudine provato nell'infanzia, oltre che nel rapporto conflittuale con suo padre, nel risentimento di quest'ultimo verso un figlio che parlava un'inglese privo d'accento e poteva davvero, a differenza sua, essere scambiato per americano, una fonte delle riflessioni mature sui temi dell'auto-espressione, della necessità di trovare una propria voce, di quella che Cavell chiamerà «ansia dell'inespressività». Così facendo rischieremmo però di smarrirci nei rivoli di intuizioni difficili da mettere alla prova, ed è bene quindi trattenersi.

L'autobiografia di Cavell, ad ogni modo, è anche un'utilissima fonte di notizie e aneddoti, che permettono di formarsi un quadro esaustivo della sua formazione intellettuale e della sua carriera. L'inizio di tutto, come viene spesso ricordato, non fu filosofico ma musicale. Le ristrettezze economiche della Grande depressione e la fatica dei costanti spostamenti di residenza tra Atlanta e Sacramento non impedirono alla madre di Cavell, una pianista di professione, di instradare il figlio verso la sensibilità musicale. Il giovane avrebbe imparato a padroneggiare tre differenti strumenti, il pianoforte, il clarinetto e il sassofono, e si sarebbe guadagnato i suoi primi soldi suonando in varie swing band. Cavell conseguì in effetti il suo Bachelor of Arts proprio in ambito musicale, per la precisione nel corso di composizione della University of California - Berkeley, dove poté seguire le lezioni, tra i vari, dell'importante compositore svizzero Ernest Bloch, e dove scrisse musica per la compagnia teatrale studentesca.

Trasferitosi a New York nel 1947 con l'intenzione di specializzarsi alla Juilliard School, Cavell realizzò però presto che qualcosa era cambiato: non era più sicuro che la musica fosse la sua vocazione. Folgorato nel frattempo dalla scoperta dell'opera di Sigmund Freud e appassionati, grazie al magazine *Partisan Review*, alla critica letteraria e culturale progressista, modernista e psicoanalitica dei cosiddetti *New York Intellectuals* – in particolare quella di figure come il critico letterario Lionel Trilling, il critico cinematografico Robert Warshaw e il critico d'arte Clement Greenberg – Cavell si decise infine per un netto cambio di carriera: nel 1948 iniziò a

² I numeri di pagina faranno sempre riferimento alle versioni originali delle opere, ad eccezione delle edizioni con testo a fronte, di Nietzsche 1974, di Bazin 1958-62 e di Becker 1982.

studiare filosofia alla UCLA, per approdare poi ad Harvard per i suoi *graduate studies* nella stessa disciplina nel 1951.

Iniziò così la passione filosofica di Cavell, ma anche il dissidio con un ambiente accademico, quello in cui dominavano ormai in modo schiacciante la filosofia analitica e il comportamentismo, in cui gli fu inizialmente difficile farsi accettare e i cui standard gli sembravano mal conciliabili con quelli che percepiva come i suoi più sentiti interessi intellettuali. Tale disagio sarebbe giunto ad intensità tale da spingere Cavell a ponderare in più di un'occasione un ulteriore cambio di carriera. Ad esempio, dopo essere per lungo tempo andato in analisi, alla fine degli anni Settanta egli iniziò addirittura un training come psicoanalista, che poi interruppe più per difficoltà organizzative che per disinteresse. A rasserenare definitivamente Cavell sulla sua legittima appartenenza alla comunità filosofica professionale sarebbe stata solo la pubblicazione nel 1979 di *The Claim of Reason*, il più corposo e complesso, e forse anche il più sperimentale, tra i suoi libri, un'opera che, oltre a intrecciare per la prima volta in modo sistematico alcuni dei suoi principali temi di riflessione – il linguaggio ordinario, lo scetticismo, il riconoscimento, il tragico –, è quasi programmatica nell'elaborare una distintiva concezione della filosofia e nell'implementare una strategia teorica e meta-filosofica atta a mostrare la pertinenza, per il dibattito tecnico-specialistico della filosofia analitica, di quelle aperture psicoanalitiche, esistenziali e letterarie che sarebbero diventate il suo riconoscibile marchio di fabbrica (su questa strategia, cfr. le critiche di Rorty 1982, 176-190, secondo il quale il libro di Cavell tenta in tal modo di conciliare l'inconciliabile e rimane, in definitiva, a metà del guado).

Ad ogni modo, anche nei suoi primi decenni il percorso accademico di Cavell fu tutt'altro che privo di compagni di viaggio. La frequentazione di docenti influenzati da John Dewey come Abraham Kaplan (alla UCLA) e come Henry Aiken e Morton White (ad Harvard) contribuì a lenire la sua solitudine intellettuale negli anni che precedettero la conversione alla filosofia del linguaggio ordinario. Quest'ultima arrivò nel 1955, quando un giovane Cavell non ancora addottoratosi ebbe l'occasione di assistere di persona alle celebri William James Lectures tenute ad Harvard da John Austin, quelle poi confluite in *Come fare cose con le parole* (Austin 1962). In seguito, una parentesi d'insegnamento a Berkeley (1956-61) permise a Cavell di stringere fecondi sodalizi intellettuali con Thomas Kuhn, allora intento nella preparazione del suo *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* (Kuhn 1962), con Thompson Clarke (un altro seguace di Austin) e con Kurt Rudolph Fischer (un filosofo continentale ebreo di provenienza austriaca interessato a Nietzsche e alla psicoanalisi). La loro frequentazione avrebbe

permesso a Cavell quella maturazione intellettuale che l'avrebbe condotto, intorno al 1959, al definitivo approdo al pensiero del secondo Ludwig Wittgenstein. A queste frequentazioni devono aggiungersi quelle iniziate durante l'anno da *visiting scholar* al Princeton Institute for Advanced Studies nel 1962/63, che segnò l'inizio di durature amicizie con il filosofo britannico Bernard Williams e con lo storico dell'arte esperto di modernismo Michael Fried; e ancora, quelle seguite al ritorno ad Harvard, prima per discutere la tesi nel 1961 e poi per insegnare, che avrebbe permesso a Cavell uno scambio personale con figure come John Rawls e con il futuro regista Terrence Malick, che con Cavell scrisse la sua tesi di laurea in filosofia. Una frequentazione ravvicinata dei suoi studenti, per inciso, fu un tratto ricorrente nella vita intellettuale di Cavell: a quanto il filosofo racconta nell'autobiografia, essa ebbe un ruolo significativo anche nella decisione di partecipare come docente-attivista al Freedom Summer Project del 1964, un'iniziativa per l'avanzamento della causa della partecipazione al voto dei giovani cittadini afroamericani che avrebbe segnato in maniera duratura la sua coscienza politica e intellettuale.

Negli anni successivi le letture e le frequentazioni di Cavell si sarebbero arricchite in modi che avrebbero reso ancor più anticonformista e sfumata la sua appartenenza al paradigma analitico di provenienza. In quest'ambito è giusto menzionare quantomeno la scoperta di *Essere e tempo* di Heidegger alla metà degli anni Sessanta e quella degli scritti del secondo Heidegger negli anni Settanta; un incontro personale con Jacques Derrida nel 1970, che avrebbe trovato esito in una sospettosa ma prolungata frequentazione teorica con il decostruzionismo; uno scambio accademico costante con psicoanalisti e psichiatri, che avrebbe cagionato anche l'approfondimento da parte di Cavell dell'opera di autori come Jacques Lacan (sul quale, in verità, era ancor più dubbioso che su Derrida) e come Melanie Klein e Donald Winnicott; l'incontro personale e intellettuale, dagli anni Ottanta in poi, con critici letterari e cinematografici di marca femminista e psicanalitica, come ad esempio Janet Adelman; e ancora, la frequentazione di una nutrita schiera di filosofi americani "eterodossi", quali ad esempio l'allievo Arnold I. Davidson, che avrebbe contribuito a far scoprire a Cavell l'opera del tardo Michel Foucault, e ancora Cora Diamond e James Conant, nel cui modo di leggere Wittgenstein Cavell avrebbe trovato significativi interlocutori.

Le vicende biografiche sin qui tratteggiate lasciano già intravedere l'idiosincratica varietà e complessità del percorso filosofico di Cavell. Nell'accingermi ad attraversarlo, propongo di suddividerlo in tre filoni tematico-cronologici principali, relativi rispettivamente a 1) Wittgenstein e lo scetticismo, 2) le arti e 3) Emerson e il perfezionismo, e corrispondenti,

grossomodo, ai contributi del filosofo in ambiti quali l'epistemologia e la filosofia del linguaggio, l'estetica e l'etica. È però d'obbligo l'ammonizione che si può trattare unicamente di una suddivisione di comodo, vista la spiccata tendenza di Cavell a formulare e riformulare le sue idee in innumerevoli variazioni, a collegare in maniere inaspettate ambiti disciplinari apparentemente molto distanti, infine a ritessere ogni volta la trama delle sue vecchie intuizioni nel vocabolario e dalla prospettiva di quelle sovvenutegli in epoche successive.

2. Da Wittgenstein a Shakespeare (passando per Austin, Freud e Heidegger): su linguaggio ordinario e scetticismo

Se esiste un plesso che sia possibile considerare, tanto in termini tematici quanto cronologici, la cellula germinale del percorso filosofico di Stanley Cavell, si tratta di quello che connette la filosofia del linguaggio ordinario come metodo allo scetticismo epistemologico come problema. Il suo autore di riferimento in quest'ambito è certamente Wittgenstein, sul quale il filosofo americano intraprende un'opera tanto di esegesi quanto di rielaborazione autonoma e prosecuzione, talvolta mescolando le due cose in maniere non facili da districare. Già negli anni Sessanta e Settanta, ad ogni modo, Cavell fa gravitare attorno a Wittgenstein altri autori-chiave, in particolar modo Austin, Freud e Heidegger. Inoltre, sarà sul tronco teorico delle categorie wittgensteiniane che andrà in seguito a innestare in maniera creativa, anzi talvolta addirittura temeraria, la quasi totalità delle sue riflessioni, anche in ambiti che – come il pensiero della differenza femminile (cfr. Cavell 1987, 9-10) e il rapporto tra perfezionismo e democrazia (cfr. Cavell 1990, 64-100) – non potrebbero risultare più distanti dagli interessi del pensatore austriaco.

Cavell si inserisce precocemente nel dibattito su quella chiama ricorrentemente «la nuova filosofia». «*Must we mean what we say*» (Cavell 1958), il suo primo e più importante articolo su Austin, fu pubblicato nel 1958, quindi soli tre anni dopo le già menzionate *William James lectures* e prima ancora dell'uscita tanto della raccolta *Philosophical Papers* (Austin 1961) quanto di *How To Do Things With Words* (Austin 1962). Rispettivamente al 1961 e al 1962 risalgono poi *The Claim To Rationality*, la tesi di dottorato discussa ad Harvard (Cavell 1961), e l'articolo «*The Availability of Wittgenstein's Later Philosophy*» (Cavell 1962), i quali, a meno di dieci anni dalla pubblicazione delle *Ricerche filosofiche* (Wittgenstein 1953), si concentrano appunto sulla filosofia del secondo Wittgenstein. L'epoca della loro stesura contribuisce almeno in parte a

spiegare come mai, nei suoi primi contributi editi, Cavell senta innanzitutto il bisogno “militante” di difendere Austin e Wittgenstein da critiche e fraintendimenti.

Nello specifico, «*Must we mean what we say*» è una risposta a un paper nel quale Benson Mates aveva sostenuto che le generalizzazioni di filosofi del linguaggio ordinario come Austin e Gilbert Ryle mancassero di qualsiasi base d’evidenza, dal momento che non erano il frutto né di una forma di analisi logico-semantica delle proposizioni né di una ricerca linguistica di tipo empirico (cfr. Mates 1964). Cavell replicava affermando innanzitutto che la competenza linguistica nella propria lingua madre è una base sufficiente per il tipo di generalizzazioni che interessavano a Austin e Ryle: generalizzazioni, ad esempio, come quella secondo cui quando chiediamo a qualcuno se ha compiuto un’azione «volontariamente», stiamo sottintendendo che nell’azione in questione vi sia qualcosa di problematico (cfr. ad esempio «*A plea for excuses*», Austin 1957). In secondo luogo, Cavell argomentava che la grande sfida teorica della nuova filosofia che muoveva dall’interrogazione su ciò che diciamo ordinariamente risiedesse precisamente nel compito di focalizzare quale tipo di statuto si debba attribuire a proposizioni, quelle aventi per oggetto le implicature pragmatiche del discorso, che non sono analitiche ma non per questo sembrano prive di un qualche tipo di *necessità*; si trattava insomma, per Cavell, di difendere un’idea di analisi che non coincidesse con quella della prima filosofia analitica, senza però diventare perciostesso mera linguistica sul campo.

Quale fosse il suolo su cui poggia un simile ordine di necessità sui generis e un tale metodo di analisi del linguaggio è in effetti il tema centrale di «*The Availability of Wittgenstein’s later philosophy*». Cavell ribatteva lì a una monografia su Wittgenstein di David Pole, cercando di correggere quella che gli appariva l’importanza esagerata da questi attribuita ai concetti di regola e decisione (cfr. Pole 1958). Pole interpretava le *Ricerche filosofiche* come se avessero proposto una concezione del linguaggio ordinario come basato essenzialmente su procedure determinate da regole: per ogni mossa nel gioco, sarebbe in ogni momento possibile determinare con algoritmica precisione se esista una regola pertinente e se tale regola sia stata rispettata o infranta, con il significativo corollario che, in tutti quei casi in cui una regola pertinente non esiste, una nuova regola può venire stabilita attraverso un atto decisorio (in se stesso infondato). Una simile interpretazione faceva scorgere a Pole una potenziale deriva irrazionalistica nella visione wittgensteiniana del linguaggio; l’obiezione di Cavell era che tale deriva non risultasse affatto necessaria, in quanto era appunto l’interpretazione di partenza a risultare sbagliata. Secondo Cavell, infatti, tutto il trattamento wittgensteiniano della

nozione di regola – si pensi a osservazioni delle *Ricerche* come § 54, 68, 71, 83, 198 e 201 – intende mostrare che l'«ultima istanza» non sono le regole, bensì le *forme di vita* (Cavell 1962, 46). Parlare di “regole” è secondo Cavell solo un modo per fare riferimento *ex post facto* a quell'insieme di *regolarità* che caratterizzano una forma di vita; un modo, in fondo secondario e meramente verbale, per parlare di quelle «*abitudini* (usi, istituzioni)» (Wittgenstein 1953, § 199) che emergono spesso confusamente, in variazioni innumerevoli e sempre mutevolmente all'interno di quel *primum* che sono le forme di vita.

Che cos'è dunque una forma di vita wittgensteiniana per Cavell? Un passo di «*The Availability of Wittgenstein's later philosophy*» costituisce un'insuperabile sintesi del suo pensiero sull'argomento, oltre che un efficace saggio del suo stile di scrittura:

Impariamo e insegniamo parole in certi contesti e poi ci si aspetta da noi, come noi ci aspettiamo dagli altri, che siamo capaci di proiettarle in contesti ulteriori. Nulla assicura che questa proiezione avrà luogo (in particolare, non la comprensione di universali né quella di libri di regole), così come nulla assicura che faremo, e comprenderemo, le stesse proiezioni. Che nell'insieme sia così è questione che dipende dalla nostra condivisione di traiettorie d'interesse e di sentimento, modalità di risposta, senso dell'umorismo e del significato e dell'appagamento, di ciò che è oltraggioso, di cos'è simile a cos'altro, di cosa sia un rimprovero, cosa il perdono, di quando un enunciato sia una asserzione, quando un appello, quando una spiegazione – tutto il turbinio dell'organismo che Wittgenstein chiama 'forme di vita'. Il discorso e l'attività umana, la sanità e la comunità, poggiano su niente più, ma anche niente meno, che questo. È una visione tanto semplice quant'è difficile, e tanto difficile quanto (in quanto) terrificante (Cavell 1962, 48).

Le intuizioni contenute in questo passo verranno sviluppate variamente in *The Claim of Reason*, la versione edita, oltre che ampiamente espansa e rimaneggiata, della sua tesi di dottorato (Cavell 1979a): si vedano in particolar modo il cap. 5 intitolato «*Natural and Conventional*» (Cavell 1979a, 86-125) e ancora il cap. 7, il celebre «*Excursus on Wittgenstein's Vision of Language*» (Cavell 1979a, 168-190), nel quale la riflessione su come le parole vengano apprese e «proiettate» in nuovi contesti viene usata da Cavell per compendiare la decostruzione wittgensteiniana della nozione filosofica di universale.

La concezione del linguaggio elaborata in «*The Availability of Wittgenstein's later Philosophy*», inoltre, avrebbe fatto ritorno, con alcuni significativi ma non radicali aggiornamenti, anche in scritti di fasi più tarde della produzione di Cavell. Si vedano ad esempio il capitolo «*Declining decline*» in Cavell 1989 (29-75), con la sua proposta di rinvenire nella

nozione di forma di vita la compresenza di un senso «etnologico-orizzontale» e di un senso «biologico-verticale» da tenere necessariamente in equilibrio tra loro, onde evitare di «contrattualizzare» o «convenzionalizzare» eccessivamente la concezione wittgensteiniana del nostro accordo nelle pratiche linguistiche (Cavell 1989, 41); o ancora «*The Argument of the Ordinary*» in Cavell 1990 (64-100), composto questa volta in risposta alla celebre interpretazione di Wittgenstein offerta da Saul Kripke (Kripke 1982), che permetterà a Cavell di imprimere alla questione wittgensteiniana delle regole e dell'interpretazione addirittura una curvatura politica "democratica", centrata sui problemi del consenso e della emersoniana «conformità» (sulla quale torneremo): l'esaurimento delle giustificazioni possibili, quello figurato ad esempio dal passo wittgensteiniano della vanga che si piega (Wittgenstein 1953, § 217), non è per Cavell una crisi dei fondamenti ma una crisi del *consenso*, il farsi perplessa di una relazione concreta tra esseri umani concreti, e andrebbe quindi inteso, più che come un problema da risolversi tramite l'assimilazione dell'individuo deviante alle (infondate) prassi della comunità, come un invito all'esitazione, all'ascolto, a una «scoperta dell'altro [...] a cui cedo» (Cavell 1990, 82).

Sullo sfondo di tale interpretazione cavelliana della concezione wittgensteiniana del linguaggio, è possibile approcciare la questione dello scetticismo. Chiariamo innanzitutto che con «scetticismo» Cavell intende *prima facie* la posizione epistemologica secondo cui è impossibile fondare razionalmente la nostra pretesa di conoscere il mondo esterno e le altre menti. Dato questo inquadramento preliminare della questione, qual è la posizione di Wittgenstein in merito? Tre alternative parrebbero intuitivamente a disposizione: 1) adesione "semplice" allo scetticismo, 2) confutazione dello scetticismo per via teorico-argomentativa, 3) dissoluzione "terapeutica" dello scetticismo. Come vedremo a breve, Cavell non abbraccia esattamente nessuna di queste tre opzioni, neppure la terza, che pure risulterebbe la più vicina alla sua proposta interpretativa.

Che Wittgenstein non voglia semplicemente *aderire* allo scetticismo epistemologico è reso più che verosimile da un gran numero di passi delle *Ricerche*: si pensi a quelli sul dubbio come § 84-85 («non vuol dire che dubitiamo perché possiamo *immaginare* un dubbio»), o a quelli sulla presunta privatezza delle sensazioni, come ad esempio §246 («Se usiamo la parola 'sapere' come la si usa normalmente [...] gli altri riescono molto spesso a sapere se provo dolore»). Cavell, di conseguenza, non si sofferma a discutere la plausibilità di questa prima opzione.

La seconda possibilità, quella che Wittgenstein voglia *confutare* lo scettico, viene invece presa diffusamente in considerazione da Cavell nel

corso della trattazione della nozione di criterio che occupa i primi cinque capitoli di *The Claim of Reason*, ovvero l'intera «*Part One*» di quel gargantuesco libro in quattro parti. Nelle *Ricerche* Wittgenstein parla ricorrentemente di *criteri*, ad esempio dei «criteri esterni» necessari ad identificare processi interni (la smorfia come criterio esterno del dolore; cfr. § 580), di un «criterio per stabilire se il nostro ricordo del colore è esatto» (§ 56), di un «criterio per stabilire se uno legge» (§ 159), di «criteri per dire che uno comprende una parola correttamente» (§ 269), ecc. Cavell segue l'esempio di Malcolm 1954 e Albritton 1959 nel ritenere che quella di criterio sia una nozione centrale per le *Ricerche filosofiche*. Ciononostante dissente anche da loro, in quanto è convinto che la funzione di tale nozione non debba nelle intenzioni di Wittgenstein, né possa in termini strettamente argomentativi, essere ritenuta quella di confutare lo scetticismo. In una articolata argomentazione che non è possibile qui riassumere, Cavell sostiene infatti che non sarà mai possibile superare le obiezioni di chi sostenesse che, anche in presenza di un criterio esterno (come ad esempio la smorfia di dolore), nessuna certezza epistemica forte possa essere inferita riguardo all'esistenza del relativo stato psichico interno (il dolore), dal momento che potremmo essere – come nelle tradizionali argomentazioni di tanta filosofia della mente – in presenza di un attore, un automa, uno zombie, ecc. Cavell conclude che la nozione wittgensteiniana di criterio non serve a stabilire con certezza la *realtà* o l'*esistenza* delle cose, bensì la loro *identità*; che i criteri determinano non «la certezza di asserzioni, ma l'applicazione dei concetti impiegati nelle asserzioni» (Cavell 1979a, 45). I criteri, per dirla altrimenti, sono l'articolazione interna di quei giochi linguistici e quindi di quelle forme di vita nei quali siamo «sintonizzati» – «*attuned*», altra espressione ricorrente di Cavell –, ciò che determina l'insieme degli enti e dei processi di cui il *nostro mondo* è costituito.

Avendo scartato anche la seconda possibilità sembrerebbe naturale ricadere sulla terza: Wittgenstein non starebbe provando a offrire una *soluzione* al problema dello scetticismo, in una direzione o nell'altra, starebbe bensì provando a *dissolverlo*. Questa opzione parrebbe suffragata, tra i vari, da quei passi delle *Ricerche* in cui Wittgenstein gioca sulla metafora della malattia e della terapia, come ad esempio § 255 («Il filosofo tratta una questione; come una malattia») o ancora § 133 e § 593. Proprio Cavell, nel finale suo «*The Availability of Wittgenstein's later philosophy*», aveva in effetti compiuto una netta sottolineatura dell'aspetto terapeutico del metodo del tardo Wittgenstein, paragonandolo addirittura alla psicoanalisi di Freud e aprendo di fatto la strada alle numerose letture terapeutiche, risolutive e freudianizzanti che sarebbero seguite (cfr. Baker 2004, Bronzo 2010). A detta

di Cavell, Freud e Wittgenstein sarebbero accomunati da una scrittura «profondamente pratica e negativa», da una idea di «terapia [...] che] intende evitare qualsiasi comprendere che non sia accompagnato dal cambiamento interiore» e che si propone di «smascherare [...] le auto-imposizioni di cui non siamo consapevoli [...], o le fantasie ('immagini') cui non sappiamo sfuggire» (Cavell 1962, 67). Una significativa esplicitazione di questo ideale terapeutico, ad ogni modo, era stata fornita poche pagine prima, quando Cavell aveva sostenuto che il metodo wittgensteiniano consistente nel richiamare alla mente ciò che siamo soliti dire (cfr. Wittgenstein 1953, § 90), o nel far emergere le immagini che si nascondono nel nostro linguaggio (§ 115), abbia in comune con la psicanalisi freudiana la sua finalità fondamentale: la «conoscenza di sé» (*self-knowledge*; cfr. Cavell 1962, 61). Curare, in Wittgenstein come nella psicoanalisi, non significherebbe soltanto scacciare la malattia, dissolvendone i sintomi, ma scriverne l'eziologia, indagarne le cause, insomma usarne i sintomi come strumento per giungere alla conoscenza di qualcosa di più profondo. Tale esplicitazione acquista peraltro un peso ancor maggiore se si considera che nelle stesse pagine Cavell, nel corso di una polemica con la filosofia analitica tradizionale (il bersaglio esplicito erano le critiche alla filosofia del linguaggio ordinario contenute in Russell 1959, 230), aveva sostenuto che i problemi della contemporaneità derivano precisamente dal definitivo affermarsi di un paradigma filosofico-scientifico, quello iniziato con Bacone, Locke e Descartes, tutto incentrato sulla conoscenza del mondo e incapace di produrre invece una conoscenza «di noi stessi» (Cavell 1962, 63). È insomma evidente che, per Cavell, Wittgenstein vada a offrire il modello di una visione terapeutica della filosofia, ma tale terapia, data la sua connessione con la psicanalisi freudiana, è intesa produrre, quale suo frutto, una forma di conoscenza di sé – tale concezione resterà un riferimento per Cavell nella sua intera produzione filosofica e, come vedremo, tornerà centrale negli scritti sul perfezionismo.

Di conseguenza, quando applicata allo scetticismo, tale visione terapeutica della filosofia non si traduce per Cavell nell'idea di una semplice dissoluzione del problema; non, quantomeno, se con dissoluzione intendiamo, al modo del Richard Rorty del coevo *La filosofia e lo specchio della natura* (1979) o dello stesso Wittgenstein in passi delle *Ricerche* come quelli che parlano di uno «smettere di filosofare quando voglio» (§ 133), come semplice *archiviazione* di problemi ritenuti ormai privi d'interesse. Per Cavell, la concezione wittgensteiniana dei criteri e del linguaggio, lungi dal destituire lo scetticismo di qualsiasi importanza o interesse filosofico, ci permette al contrario di usare lo scetticismo come strumento per

comprendere, attraverso lo studio di una particolare postura assunta nei confronti degli altri e del mondo (la postura dello scettico, appunto) alcuni aspetti costitutivi della condizione degli esseri umani.

Nella «*Part One*» di *The Claim of Reason*, Cavell fornisce di questo intento una varietà di formulazioni, alcune delle quali, a dire il vero, rischiano di farci credere erroneamente che egli voglia ricadere nella prima tra le possibilità da me elencate sopra, quella di una adesione “semplice” allo scetticismo, di una adesione allo scetticismo come posizione teorica. Il filosofo americano scrive ad esempio che la concezione wittgensteiniana dei criteri contribuisce a farci comprendere che lo scetticismo è in una certa misura «innegabile» (Cavell 1979a, 45), a farci realizzare quella che a un certo punto definisce «la verità dello scetticismo» (Cavell 1979a, 47). Che non si tratti, ad ogni modo, di un’adesione teorica allo scetticismo viene reso esplicito già nella «*Part One*» dall’idea cavelliana che le categorie di Wittgenstein non accolgano lo scetticismo epistemologico così com’è, permettendoci piuttosto di «alterare la comprensione che esso ha di se stesso» (Cavell 1979a, 38), di «spostare il peso» delle tesi che esso avanza (Cavell 1979a, 45). Questo significa che, passato attraverso il filtro della terapia wittgensteiniana, lo scetticismo si trasforma nella consapevolezza che il nostro rapporto con il mondo e con gli altri non possa essere considerato eminentemente una questione teoretica, un problema di conoscenza e certezza. Lo scetticismo, grazie a Wittgenstein, diverrebbe insomma un promemoria che i nostri criteri, le nostre forme di vita, sono «solo umani, niente più che naturali per noi» (Cavell 1979a, 47), che non esiste un punto di vista esterno da cui giudicarli o fondarli trascendentalmente, e che quindi la negazione di una loro presa certa e stabile sul mondo – negazione che Cavell chiama la «minaccia dello scetticismo» – è qualcosa a cui, in fondo, dobbiamo essere «aperti» (Cavell 1979a, 47).

È infine nella «*Part Two*» di *The Claim of Reason*, e in particolar modo nel cap. VIII, che Cavell raccoglie i frutti che questa terapeutica apertura sa produrre in termini di conoscenza di sé. Affermare che criteri e regole d’uso del linguaggio sono solo umani, ovvero basati su nient’altro che la nostra condivisione natural-culturale di forme di vita, è in fondo semplicemente un modo per caratterizzare la nostra condizione ordinaria. I nostri enunciati e le nostre pratiche si basano su un ampio sfondo di presupposti che condividiamo con i nostri simili e che non potremmo mai né esplicitare, né giustificare integralmente, ma ciò non ci impedisce di agire e tantomeno di comunicare felicemente. Come mai, allora, lo scettico è convinto del contrario? Che cosa gli fa credere di aver scoperto un qualche fatto sconcertante sulla natura della conoscenza umana, della conoscenza umana in generale? In un’ampia catena

di riflessioni che è ancora una volta qui impossibile restituire appieno, Cavell conclude che la posizione dello scettico debba intendersi non come il frutto di incompetenza o di avventatezza nell'uso del linguaggio (come sembrerebbe sostenere, ad esempio, Austin 1946), bensì come il rifiuto di fare un uso ordinario delle parole e come espressione di una delusione nei confronti di regole e prassi linguistico-sociali che non dipendano da niente più che dalla condivisione di ordinarie forme di vita umane; che quella dello scettico sia insomma, nelle parole di Cavell, «una fuga o una negazione» della condizione umana «attraverso il rifiuto delle condizioni umane della conoscenza» (Cavell 1979a, 216). Si rivelerebbe in tal modo una motivazione profonda, una motivazione in un certo senso *inconscia*, dello scetticismo epistemologico, un suo orientamento etico-esistenziale di sfondo, consistente nell'indisponibilità ad accontentarsi delle basi semplicemente umane del senso e della comunità. Allo stesso tempo, oltre che sullo scetticismo, ci viene dato secondo Cavell di scoprire altresì qualcosa su noi stessi, su di una tentazione alla quale noi tutti siamo esposti: «non vi è nulla di più umano», scrive infatti il filosofo, della «motivazione a rigettare l'umano» (Cavell 1979a, 206). In definitiva, la riformulazione del problema scettico che secondo Cavell ci è dischiusa dalla filosofia del secondo Wittgenstein ci fa fuoriuscire dal ristretto campo dell'epistemologia, della teoria della conoscenza, per farci approdare a una forma di consapevolezza su noi stessi e sulla condizione umana.

È qui che l'assorbimento cavelliano di tematiche esistenzialiste, e in particolare della lettura di *Essere e tempo* di Heidegger, inizia a dimostrarsi cruciale. Come già accennato, Cavell iniziò a studiare *Essere e tempo* tra il 1965 e il 1967 ed è negli scritti degli anni immediatamente successivi che vediamo apparire le prime menzioni esplicite dell'opera del filosofo tedesco, che diverranno poi una costante in tutto l'arco della sua seguente produzione. I due saggi che concludono la raccolta *Must We Mean What We Say*, ovvero «*Knowing and Acknowledging*» (Cavell 1969, 220-45) e «*The Avoidance of Love: A Reading of King Lear*» (Cavell 1969, 246-325), fanno esplicito riferimento all'heideggeriana analitica esistenziale dell'esserci e coniano un concetto tecnico, quello di «riconoscimento» (*acknowledgment*), che Cavell afferma di intendere alla stregua di un «esistenziale» heideggeriano (cfr. Cavell 1969, 243, 299 n). Più in dettaglio, Cavell sostiene lì che il miglior modo per superare l'*impasse* dello scetticismo sulla conoscibilità delle altre menti sia intendere tale conoscenza come qualcosa di derivato, di fondato su di un suolo più originario. Il «riconoscimento» sarebbe appunto tale suolo: esso è per Cavell una sorta di relazione pre-teorica di carattere essenzialmente pratico, una dualità o relazionalità costitutiva dello psichismo umano,

somigliante a ciò che Heidegger aveva chiamato *Mitdasein* (con-esserci). Riconoscimento significa per Cavell che, più che tramite un atto conoscitivo (ad esempio per induzione o per analogia), ci si relaziona alla mente altrui anzitutto come una chiamata a rispondere, come un invito a rivelarsi all'altro, facendosi carico con simpatia dell'appello che la sua vita personale ci rivolge (il tardo Cavell scoprirà l'affinità tra queste sue concezioni e quelle di Emmanuel Lévinas; cfr. Cavell 2005a, 132-54). All'influenza di Heidegger e dell'esistenzialismo possono essere ricondotte, inoltre, anche le numerose invocazioni del concetto di finitezza che iniziano ad apparire, ancora una volta, alla fine degli anni Sessanta. In «*Knowing and Acknowledging*», ad esempio, Cavell scrive che la parzialità dello scetticismo epistemologico consiste, guardando alla condizione umana, nell'interpretare «una finitezza metafisica come mancanza intellettuale» (Cavell, 1969, 242). Nella «*Part Four*» di *The Claim of Reason*, analogamente, dirà che «di contro all'immagine di limitatezza intellettuale proposta dallo scettico, Wittgenstein propone un'immagine della finitezza umana» (Cavell 1979a, 431).

Sulla base di questa reinterpretazione della filosofia del secondo Wittgenstein e del suo confronto con lo scetticismo in chiave psicoanalitico-freudiana, esistenzialista heideggeriana e – possiamo aggiungere – *etica*, diviene possibile per Cavell elaborare quella complessa e multidirezionale congerie di riflessioni che lo occuperanno nell'ultimo articolo di *Must We Mean What We Say* (quello dedicato al *Re Lear* di Shakespeare), nella «*Part Four*» di *The Claim of Reason* (inclusa la stupefacente interpretazione dell'*Otello* che la conclude) e nei saggi su Shakespeare che Cavell scriverà negli anni successivi, raccogliendoli poi in *Il ripudio del sapere* (Cavell 1987). Nell'impossibilità di ripercorrerne qui il dettaglio, se ne possono almeno brevemente menzionare alcuni filoni. Che cosa accade quando, anziché riconoscerla, «eludiamo» (*avoid*) l'umanità dell'altro? In che cosa consiste questa «elusione» (*avoidance*) quando a praticarla è un padre, *Re Lear*, nei confronti della sua figlia prediletta, Cordelia, e in che cosa consiste quando a praticarla è invece un latifondista statunitense nei confronti dei suoi schiavi? Come verrebbe modificata la nostra comprensione di noi stessi e di ciò che significa essere umani dalla frequentazione prolungata di un automa indistinguibile da una persona? Il modo in cui reagiamo all'*espressività* del corpo altrui non può forse essere descritto dicendo che questo corpo lo *leggiamo* nello stesso senso in cui leggiamo parole? O ancora: nei pensieri di privatezza tanto dello scettico metafisico, quanto del poeta romantico, quanto dell'adolescente, non si nasconde forse l'inconscia menzogna detta a se stessi di essere auto-trasparenti, di poter arrivare senza difficoltà a quella conoscenza di noi stessi che invece neghiamo agli altri fuori di noi? Nella

fantasia di una inespressività radicale non si cela un'angoscia di tradirsi, di essere fraintesi, di non riuscire a controllare ciò che gli altri vedranno e penseranno di noi? E inoltre: se il bisogno di Otello di una prova oculare di fedeltà ci apparisse simile al procedere della forma moderna della razionalità che ha inaugurato Descartes, lo strangolamento di Desdemona non finirebbe per sembrarci l'analogo di ciò che ne è del mondo tra le mani del filosofo in cerca di fondamenti? Se l'epistemologia può essere anche una questione letteraria e teatrale, non si potrebbe pensare che il tragico sia a sua volta una questione epistemologica, a patto che si intenda, come scrive Cavell, che «non la finitezza, ma la negazione della finitezza, è il contrassegno della tragedia» (Cavell 1979a, 455)?

3. La riflessione sulle arti: su letteratura, teatro, cinema e modernismo

Oltre agli appena menzionati saggi su Shakespeare, Cavell ha prodotto una mole considerevole di scritti critici filosoficamente orientati. Nella prossima sezione menzionerò quelli relativi a ciò che il filosofo americano ha battezzato «commedia hollywoodiana del rimatrimonio» (Cavell 1981) e al genere attiguo da lui chiamato «melodramma della donna ignota» (Cavell 1996), ma se ne potrebbero citare di dedicati a *Intrigo internazionale* di Alfred Hitchcock (Cavell 1984, 151-72) e *Sorrisi di una notte d'estate* di Ingmar Bergman (Cavell 2005b, 193-203), all'opera lirica (Cavell 1994, 129-169), a Coleridge, Wordsworth ed Edgar Allan Poe (Cavell 1988), a *Finale di partita* di Samuel Beckett (Cavell 1969, 107-50), a *Casa di bambola* di Henrik Ibsen (Cavell 2004, 247-64), a Henry James (Cavell 2004, 384-408) e molti altri ancora. Come si può notare, è notevole la varietà dei media, generi e registri espressivi presi in considerazione da Cavell. Si spazia dal teatro al cinema, dalla prosa alla poesia, dall'intrattenimento di genere all'autorialità, dalla tragedia alla commedia.

Ciononostante, sembra rimanere costante il tentativo cavelliano di tener fede al *desideratum* metodologico enunciato nelle battute introduttive della raccolta dei suoi scritti shakespeariani: lì, dopo aver affermato che l'opera di Shakespeare è caratterizzata da un «senso unitario» e da una «visione coerente» dell'essere umano, sosteneva che, nel porre in relazione temi filosofici e testi letterari (ma lo stesso varrebbe per il cinema e le altre forme espressive), si debba evitare di utilizzare i secondi come mera «applicazione e illustrazione» dei primi, che ci si debba anzi liberare di qualsiasi idea di priorità – della filosofia sulla letteratura, o viceversa (Cavell 1987, viii, 3). Se è possibile interpretare filosoficamente un'opera teatrale o una pellicola

cinematografica, è perché queste già riflettono su quelle stesse realtà e questioni umane su cui anche la filosofia, con i suoi differenti ma non incompatibili strumenti, si sofferma.

Un'analoga volontà di superamento delle partizioni disciplinari ed espressive, d'altro canto, era già stata enunciata sin dalla *Prefazione* del suo primo libro, *Must We Mean What We Say*, quando Cavell aveva affermato che, pur non nutrendo l'intenzione di cancellare *qualsiasi* differenza tra filosofia, critica letteraria e letteratura, riteneva salutare mettere nuovamente in questione tali differenze, rendersi conto che non possiamo essere così sicuri di sapere dove esse risiedano precisamente (Cavell 1969, xxxi). È certamente sensato leggere questa presa di posizione come una critica alla specializzazione e alla tendenza "isolazionista" (dalle *humanities*, dalla filosofia continentale, ecc.) della filosofia analitica *mainstream* del tempo, quella emblemizzata ad Harvard dalla figura di un collega più anziano come Williard Van Orman Quine. Altrettanto potremmo vederla, però, come ripresa di un'altra tradizione accademica tipicamente americana, questa volta proveniente dalle discipline umanistiche, ovvero quella dei corsi di *General Education* (Cavell vi insegnò lungamente) e di *Great Books*. In questi ultimi, come ricorda in un'occasione il critico letterario Lionel Trilling, si potevano affrontare seminariamente le più disparate opere del canone occidentale – opere di storia, di poesia, di filosofia – leggendole spesso senza l'ausilio tecnico della letteratura secondaria e intendendole tutte, indistintamente, come opere letterarie (Trilling 1982).

In effetti, anche nel rapportarsi a testi specificamente filosofici, a fronte delle numerose occasioni in cui l'approccio cavelliano è quello di un argomentare rigoroso più tipicamente "analitico" (si pensi alle prime tre parti di *The Claim of Reason*), ve ne sono molte altre in cui – si parli di Emerson e Thoreau, o magari dello stesso Wittgenstein – anche testi che Cavell dichiara apertamente filosofici vengono da lui affrontati al modo del *close-reading* letterario, una lettura in profondità che presta attenzione allo stile, alle risonanze metaforiche, alle citazioni nascoste, ecc. È quindi forse proprio in questa prospettiva *lato sensu* letteraria che va intesa la ricorrente dichiarazione cavelliana di aver sempre inteso la filosofia «non come un complesso di problemi ma come un complesso di testi» (Cavell 1979a, 3); non, come sarebbe stato invece nel caso di un Rorty, in quanto invocazione di un approccio specificamente storico ed ermeneutico (cfr. Rorty 1979). È altrettanto in questa prospettiva (oltre che in quella "perfezionista", alla quale arriveremo) che va intesa l'ugualmente ricorrente affermazione cavelliana secondo cui la filosofia, nella sua concezione, *non parla mai per prima*, essendo essa piuttosto l'esercizio di una «responsività» (*responsiveness*), di

una capacità di farsi provocare al pensiero da un altro, sia questo altro un testo, oppure un individuo in carne e ossa.

Affianco alla produzione critica su singole opere e autori stanno poi anche consistenti contributi sulle arti di carattere teorico generale, anch'essi sempre intrecciati in modi complessi con l'intero campo della riflessione filosofica di Cavell. Il già citato saggio sul *Re Lear* (Cavell 1969, 246-325), ad esempio, essendo il più lungo tra quelli dedicati al Bardo, è anche l'occasione per concedersi riflessioni filosofiche sul medium teatrale. Vi identificherei qui tre nuclei principali, tutti connessi alle già menzionate nozioni di «riconoscimento» ed «elusione»: il senso del tragico, il rapporto tra tempo e drammaturgia, la natura della spettatorialità teatrale.

Per cominciare dalla nozione di tragedia, si potrebbe affermare che Cavell veda in Shakespeare l'emblema di un tragico rinnovato, per dir così di un tragico moderno. A differenza che nella tragedia greca (o forse, di quanto contenuto in altre e più tradizionali teorie sulla tragedia), nel tragico moderno-shakespeariano non è il fato a dominare, bensì una percezione della vita umana in cui una necessità radicale è solo l'altra faccia di una radicale contingenza. Parallelismi narrativi come quello tra i personaggi di Gloucester e Lear, o le «elusioni» successive della figlia Cordelia da parte di quest'ultimo, reiterate quasi come in una coazione a ripetere, stanno secondo Cavell a indicare che per Shakespeare la necessità con cui si dispiegano le conseguenze tragiche delle azioni dei personaggi è compatibile con una sostanziale ed ultimativa libertà di questi ultimi. In ogni momento Lear sarebbe stato libero di cambiare corso d'azione, libero di *abdicare* veramente; ad averglielo impedito è stato non il fato ma una cecità, un'ignoranza di sé e dei propri moventi inconsci, dei propri bisogni inconfessati.

Si tratta, come si vede, di un'idea in senso lato *etico-psicoanalitica* del tragico: gli eroi shakespeariani non soffrono a causa di un passato immemorabile, della volontà degli dèi o di una catena ferrea di cause-effetti da sempre fuori dal loro controllo; soffrono piuttosto a causa di un passato che essi stessi si sono liberamente, seppur ciecamente, forgiati – come vedremo, nella riflessione sulla commedia e sul perfezionismo questa linea etico-psicoanalitica verrà messa nuovamente a frutto. Si tratta, altrettanto, di una concezione del tragico che risente dell'influsso delle riflessioni sulla temporalità, la libertà e l'assurdo, oltre che di Heidegger, di autori esistenzialisti come Jean-Paul Sartre e Albert Camus (anch'essi citati in Cavell 1969). Nella «poesia drammatica» (così la chiama qui Cavell), così come nella musica tonale, le emozioni degli spettatori sono avvinte al dispiegarsi di una narrazione che è in ogni momento in uno stato, come scrive, di «*continuous presentness*» (Cavell 1969, 296): in questo presente, o

continua *presentità* (come potremmo azzardarci a tradurre), in questa sorta di doloroso e paradossale attimo senza tempo, si raccolgono le conseguenze di azioni passate ormai irrevocabili e vengono prese decisioni che scrivono un futuro ancora invisibile, ancora allo stadio di mera possibilità, quindi per certi versi imprevedibile, eppure figlio di tutto quanto lo precede e di questo stesso attimo presente (Heidegger in *Essere e tempo* aveva notoriamente parlato degli esseri umani come di «progetti-gettati»; Cavell cerca di dire qui qualcosa di simile).

Qual è quindi il ruolo degli spettatori? Perché costoro si sottopongono all'ordalia di assistere alle sofferenze dei personaggi tragici, di dover provare compassione per loro? In che cosa consiste l'esperienza teatrale? Cavell compie a questo punto un astuto rovesciamento delle classiche riflessioni aristoteliche sulla catarsi tragica. Il proposito della tragedia, scrive, «non consiste nel purgarci dalla pietà e dal terrore, ma nel renderci capaci di provarli ancora»; consiste nel «renderci pratici, capaci di agire» (Cavell 1969, 319). Nella vita quotidiana riconoscere il prossimo (nel senso etico-epistemologico discusso nella sezione precedente) implica che al prossimo ci si riveli, che si risponda all'appello che la sua sofferenza, anzi, che la sua intera vita psichica e personale avanzano verso di noi; si tratta di un compito oneroso che ci mette in gioco, ci fa sentire esposti, e per questo capita abitualmente di rifugiarsi, consapevolmente o meno, in quella che Cavell chiama appunto elusione del riconoscimento, quella forma di dimenticanza e ignoranza, in cui gli altri attorno a noi vengono trasformati in delle mere silhouette. In questa condizione, come recita un'espressione di Cavell ricorrente (ma mai fino in fondo chiarita), gli altri vengono «teatralizzati».

Ecco, l'esperienza del teatro serve secondo Cavell a de-teatralizzare il prossimo. In teatro, in quanto membro del pubblico io vengo esposto alle sofferenze dei personaggi tragici, sono a tutti gli effetti *presente* al loro dolore, ma allo stesso tempo ne risuldo protetto, riparato dal buio, dal silenzio e dall'anonimato della sala, sollevato per una volta dalla necessità di rivelarmi e agire (se agissi, infatti, se irrompessi sul palco per salvare Desdemona dalla furia di Otello, non salverei davvero Desdemona, interrompere solo il lavoro di due attori). Sgravato momentaneamente dall'obbligo d'agire, messo contemporaneamente di fronte alla consapevolezza che l'unica cosa che differenzi le sofferenze dell'eroe sul palcoscenico dalle mie sia la nostra mera *separatezza*, il fatto che lui sia lui ed io sia io, vedo liberata in me – alcuni direbbero esercitata o potenziata – la capacità di riconoscere il prossimo. Questa stessa capacità di riconoscere, ritornati all'esterno della sala teatrale, troverà finalmente esito nella capacità di agire per l'altro. Come si vede, la riflessione cavelliana sulla spettatorialità teatrale lo allinea a quella nutrita

schiera di pensatori che, dal Rorty della terza parte di *Contingency, Irony, and Solidarity* (1989) alla Martha Nussbaum di *Poetic Justice* (1997), hanno scorto nella letteratura la capacità di provocare un allargamento della sfera della nostra considerazione morale.

Di sale buie e spettatori si parla diffusamente anche in *The World Viewed*, la riflessione ontologica (ma anche molto più che ontologica) sul cinema pubblicata da Cavell nel 1971 e in versione rivista nel 1979. Tra numerosi temi affrontati da questa brillante monografia – il colore, le star, la fotografia, il montaggio, i generi, il documentario, i movimenti di macchina assertivi del nuovo cinema degli anni Sessanta, ecc. – alcuni possono essere fatti apparire con maggior chiarezza proprio per contrasto con il teatro. Il tema “epistemologico” torna ancora una volta, ma nel passaggio dal teatro al cinema è come se l’enfasi si spostasse dallo scetticismo verso le altre menti a quello nei confronti della conoscibilità del mondo esterno tout court.

Anche nell’esperienza cinematografica domina un regime di separatezza tra il pubblico e il mondo proiettato, anche qui il pubblico è in un certo senso protetto da ciò che viene rappresentato. Nel cinema, però, il pubblico è *più che protetto*, è addirittura *schermato* dal mondo (il gioco di parole con lo schermo cinematografico è dello stesso Cavell). Non è che semplicemente esista una *convenzione* in base alla quale attori e pubblico non interagiscono tra di loro (una convenzione che, come il teatro d’avanguardia ha mostrato ripetutamente, può ben essere sospesa rompendo la proverbiale quarta parete); più radicalmente, nel cinema personaggi e pubblico non sono né nello stesso spazio, né nello stesso tempo. Il regime teatrale della presenza è qui sospeso. Il mondo, nel cinema, giunge allo spettatore come proveniente da un qualche *passato*, come a tutti gli effetti un «mondo passato», ricordato, se non addirittura sognato (Cavell 1971, 16-23), quello in cui oggetti e attori erano stati dinnanzi a una macchina da presa (ed è per questo che Cavell sembra sostenere che il bianco è nero sia intrinsecamente più adatto del colore all’arte cinematografica). Allo stesso tempo, per quanto schermato, per quanto posto a una distanza incolmabile, il pubblico è anche messo in contatto col mondo, un contatto che consiste certo nel solo vederlo e sentirlo, ma nondimeno un contatto garantito, assicurato, sostenuto strutturalmente dalla singolare modalità di riproduzione del mondo che è propria della rappresentazione cinematografica.

Entra qui in gioco il tema ontologico ed epistemologico centrale di *The World Viewed*. Il dato fondamentale è per Cavell quello che il cinema condivide con la fotografia e consiste nell’essere una forma di riproduzione *meccanica e automatica* del mondo. L’intervento umano, quello del pittore che dipinge o dello scultore che scolpisce e plasma, ovvero qualsiasi

intervento umano che ecceda il semplice azionamento della macchina da presa, è qui sospeso. Certo, numerose forme e ambiti di intervento espressivo e manipolazione sono a disposizione del regista e dei suoi collaboratori, dalla messa in scena all'inquadratura al montaggio; eppure, per quanto attiene al fatto puro e semplice del rappresentare, di quella che per mancanza di un termine migliore potremmo definire la referenzialità della rappresentazione, il dato di partenza sarà pur sempre offerto da quella forma meccanica di riproduzione per la quale, una volta azionata la macchina da presa (così come già per la macchina fotografica), il mondo si imprime *da sé* su pellicola, automaticamente (nonché, come Cavell dice a un certo punto, quasi «magicamente»; Cavell 1971, 39). Da queste riflessioni emerge la definizione di quella che Cavell chiama la «base materiale» del medium cinematografico: «La base materiale del medium del cinema (allo stesso modo in cui la pittura su un supporto piatto e delimitato è il medium dell'arte pittorica) è [...] una successione di proiezioni automatiche del mondo» (Cavell 1971, 72).

L'André Bazin di *Qu'est-ce que le cinéma* (1958-62) è tra le fonti dichiarate di Cavell, ma sbaglieremmo a rubricare *The World Viewed* semplicemente come un'altra teoria realista del cinema. Sbaglieremmo a farlo innanzitutto in quanto, a differenza di Bazin, Cavell non è interessato al realismo come fenomeno stilistico, produttivo e d'impegno civile; piuttosto che a correnti come il neorealismo italiano, coi suoi attori non professionisti, la sua ruvidezza audiovisiva quasi da reportage, le scene girate *on location* e le storie di orgoglio e deprivazione (cfr. Bazin 1958-63, 275-317), Cavell pensa, come vedremo a breve, soprattutto alla Hollywood classica. Tale preferenza è certamente motivata da ragioni culturali ampie, che avremo modo di esplorare, ma è connessa anche alla volontà del filosofo di Atlanta di aggirare tutte quelle problematiche ontologiche ed estetiche relative alla somiglianza, all'imitazione e all'illusione che Bazin ritiene significative quando riflette sul presunto passaggio di consegne tra pittura e fotografia (Bazin 1958-63, 3-10). Cavell obietta a Bazin che nemmeno quella della pittura figurativa dal Rinascimento all'Impressionismo era stata mai la storia di un realismo inteso come mero perseguimento di una rassomiglianza illusionistica con i fenomeni; questo era stato semmai un mezzo, una modalità temporanea, ma la finalità radicale era sempre risieduta nel ritrovamento, nei confronti della realtà, di una forma di «presenza» (ancora la *presentness* di poco sopra), di «convinzione» e «connessione» (Cavell 1971, 21-23; tralasciamo qui di chiederci se una tale concezione di Cavell si discosti poi davvero così tanto, come egli sembra affermare, da quella proposta da Bazin). È perciò comprensibile che, riguardo al tema dei rapporti tra cinema e realtà, Cavell si mostri poco incline a dare speciale rilievo a quegli specifici stili e

modi di produzione nei quali vengono enfatizzati gli elementi mimetici e referenziali del medium, per concentrarsi invece sul rapporto – potremmo dir così – del cinema in generale con la realtà in quanto tale. Infine, Cavell non è semplicemente un realista in quanto la referenzialità cinematografica è da lui concepita, in verità, come qualcosa di complesso e paradossale. Infatti, se è vero per Cavell che nel cinema e nella fotografia gli oggetti «partecipano nella ricreazione di se stessi su pellicola», lo è altrettanto che «la loro presenza fa riferimento alla loro assenza, al loro trovarsi in un altro luogo» (Cavell 1971, xvi); proiettati su schermo, gli oggetti «sono intrinsecamente riflessivi, ricorrono auto-referenzialmente», ed è per questo che nell'appendice del libro Cavell potrà proporre la sua sintesi sul cinema come «immagine mobile dello scetticismo» (Cavell 1971, xvi, 188).

Dalla sua ontologia sembrano discendere per Cavell le due principali ragioni della centralità del cinema nell'immaginario collettivo contemporaneo. La prima viene tratteggiata dal filosofo nel corso di una di quelle sue non infrequenti aperture storico-epocali, di quelle riflessioni allusive e basate su ampie pennellate, le quali, più che alla *intellectual history*, assomigliano ad una storia della metafisica *à la* Heidegger. Il cinema e la fotografia, scrive (e sarà bene qui citare ampiamente le sue parole), hanno soddisfatto il «desiderio umano, intensificatosi in Occidente sin dalla Riforma, di fuggire dalla soggettività e dall'isolamento metafisico – il desiderio della capacità di raggiungere questo mondo, avendo così a lungo, senza riuscirci, provato a manifestare fedeltà a quell'altro» (Cavell 1971, 21). Questo desiderio, spiega Cavell, è appunto lo stesso che mosse la pittura nelle sue fasi figurative, e ancora quello che la spinse, tra Ottocento e Novecento, a superare la figuratività in una delle molte direzioni storicamente imboccate dall'arte moderna. Eppure, il cinema ha un ruolo particolare. Col suo permetterci di guardare il mondo non visti, automaticamente schermati, il cinema «diviene espressione della privatezza e dell'anonimato moderni [...] fa sembrare che lo sradicamento [*displacement*] sia la nostra condizione naturale» (Cavell 1971, 102). Noi moderni (noi post-cartesiani?), prosegue, «Non guardiamo tanto il mondo [*look at the world*], ma ci affacciamo su di esso [*look out at it*], come da dietro al nostro io»; «Guardare un film – conclude – rende questa condizione automatica, ci solleva dalla responsabilità per essa», e così il cinema «sembra più naturale della realtà» (Cavell 1971, 102).

La seconda ragione di centralità del cinema nell'immaginario collettivo si situa su un livello più genuinamente culturale e massmediologico. È come se il peculiare rapporto con la realtà della macchina da presa, un rapporto che è per Cavell riproduttivo ma insieme magico-ricreativo, le permettesse, come

in nessun altro medium, di diventare rappresentazione dell'immaginario, di *filmare l'immaginazione*. Il teatro conosce attori che provvisoriamente si incarnano in personaggi; al contrario il cinema (ed è chiaro che è del cinema hollywoodiano che si sta parlando qui) conosce *star*, grandi individualità mitologiche collettive che, di pellicola in pellicola, si costruiscono a partire dalla somma delle performance e dei personaggi, e che finiscono per diventare agli spettatori più familiari delle persone che popolano la loro stessa vita quotidiana. Questo sono i generi della hollywood classica (il western, il noir, la commedia romantica, il musical, ecc.), la prosecuzione e la reinvenzione di grandi mitologie.

Cavell guarda a questo mondo con una vena di nostalgia: scrivendo il suo libro nell'epoca d'oro del cinema d'autore europeo e della *New Wave* americana, sembra convincersi che la classicità hollywoodiana sia ormai perduta per sempre. In prospettiva, quello di Cavell può apparirci un abbaglio: leggendo Bordwell 2006 ci si può convincere facilmente che quella odierna sia per certi versi una hollywood neo-classica, non così lontana – non nel senso in cui lo immaginava Cavell – da quella dei Frank Capra, Clark Gable e Barbara Stanwick. Anche gli errori, però, possono essere fecondi. In questo caso, il nostalgico fraintendimento di Cavell serve a farci comprendere quale ideale positivo egli avesse in mente: quello di un cinema *popolare* e *democratico*, di un cinema – per usare le parole che compariranno in un suo libro successivo – come «programma interiore di una nazione che concepisce per sé desideri e impegni Utopici» (Cavell 1981, 18) – questa nazione sono come ovvio, e ci torneremo a breve, gli Stati Uniti d'America.

Si chiude così il cerchio anche di un altro filone di riflessioni sulle arti a cui Cavell si era dedicato sin dai suoi saggi degli anni Sessanta: quello riguardante il *modernismo*. Il carattere popolare e mitologico del cinema lo rende un unicum nella cultura del Novecento, in quanto ne fa la sola forma espressiva sfuggita al «destino» e al «fardello» del modernismo (Cavell 1967, 173). In cosa consiste tale fardello? Cavell ne enuclea alcuni tratti studiando fenomeni come la musica seriale e atonale di Arnold Schönberg e Anton Webern (Cavell 1967), il teatro dell'assurdo di Beckett (Cavell 1969, 107-150) e l'*action painting* di Jackson Pollock (Cavell 1971, 108-18). Modernista è una pratica artistica in cui, allo scopo di stabilire una continuità con gli esemplari tradizionali di un certo medium, allo scopo di poter dire a se stessi che pittura, scultura e musica è ciò che si sta effettivamente facendo, viene percepita come necessaria la sospensione di tutte le convenzioni tradizionali di quel medium e la loro radicale reinvenzione. Tale reinvenzione assume un carattere auto-riflessivo: non si scoprono solo nuove convenzioni, ma l'essenza stessa del medium, come per la prima volta. Così un Duchamp,

con i suoi *ready made*, può scoprire ciò che le arti plastiche erano sempre state: *tutto ciò che viene esposto*; John Cage, con il suo 4'33'', può scoprire ciò che la musica era sempre stata: *lo scorrere del tempo ascoltato da un pubblico*; e così via.

In questo modo, però, il gioco dell'arte sembra divenire un dentro-fuori radicale. Non c'è più spazio per gli stili e le correnti, non c'è più spazio per la vecchia critica valutativa, che si chiedeva se dinnanzi si avesse un'opera mediocre o eccellente. Quello che sarà necessario chiedersi, invece, sarà se le nuove convenzioni, per quanto innovative, inaspettate o repellenti possano apparire, possano venire accettate come convenzioni artistiche *tout court*, se esse creino nuovi esemplari di opere d'arte oppure debbano venire denunciate come «fraudolente». Altrettanto, ci si dovrà porre la domanda su chi sia da annoverarsi tra i salvati – la ristretta cerchia di coloro che sapranno familiarizzarsi alle nuove e complesse convenzioni, venendone così nobilitati – e chi tra gli esclusi, tra coloro che, felicemente o loro malgrado, *non capiranno*, siano essi il borghese «filisteo» (Cavell 1967, 190) o l'uomo del popolo con la mente colonizzata dall'industria culturale. Quella modernista è insomma un'arte aristocratica, un'arte esoterica e specializzata che volontariamente antagonizza suo pubblico; un'arte per pochi, un'arte, all'estremo, *senza pubblico*, come ad esempio è il caso della musica atonale, scritta da compositori per un pubblico di soli compositori. Una simile arte, sembra dirci Cavell in uno scritto emblematicamente intitolato «*An Audience for Philosophy*» (Cavell 1969, ccc-x1), somiglia in modo preoccupante alla filosofia accademica anglo-americana; è invece agli antipodi del cinema americano classico.

4. Ritorno a Concord: l'idea di America e la sintesi perfezionista

L'ultimo filone della riflessione cavelliana si configura come un complesso patchwork teorico che si evolve e arricchisce di nuovi aspetti per oltre tre decenni. Possiamo far risalire la sua inaugurazione alla pubblicazione nel 1972 della prima edizione del libro su Thoreau, *The Senses of Walden*, e vederlo entrare nel vivo nella seconda metà degli anni Settanta con l'uscita, a distanza di pochi anni, innanzitutto dei primi saggi critici dedicati alla commedia hollywoodiana del rimatrimonio (il primo, quello dedicato a *Bringing Up Baby* di Howard Hawks, risale precisamente al 1975-76; cfr. Cavell 1981, 275) e in secondo luogo dei testi che mettono a fuoco Emerson, ancor più che Thoreau, come figura cardinale del pensiero americano (questa volta, a partire dall'uscita nel 1979 di «*Thinking of Emerson*»). Gli anni

Ottanta avrebbero segnato, oltre alla prosecuzione del lavoro sulle commedie e sui due campioni del trascendentalismo americano, l'inizio dell'espansione a temi-satellite come il romanticismo (Cavell 1988), il *melodrama* hollywoodiano (Cavell 1996) e, poco più tardi, il rapporto tra autobiografia e filosofia (Cavell 1994). Inizia inoltre nell'ultimo scampolo degli anni Ottanta, per proseguire fino al biennio 2004-2005, prima in corsi universitari e poi in monografie di sistematicità e ampiezza crescenti, la focalizzazione del concetto di «perfezionismo morale», che presuppone per Cavell tanto un confronto serrato con la filosofia morale e politica angloamericana, in particolar modo con *Una teoria della giustizia* di John Rawls (Rawls 1971), quanto la complessa opera di ricanonizzazione dell'intera tradizione filosofica iniziata con *Condizioni ammirevoli e avviliti* (Cavell 1990) e culminata con *Cities of Words* (Cavell 2004).

Nei due trascendentalisti di Concord, Emerson e Thoreau, Cavell intravede la possibilità di *un altro inizio*, di una genealogia alternativa per la filosofia americana. Pur avendo riconosciuto a più riprese la somiglianza tra alcuni aspetti del suo pensiero e il pragmatismo americano, quello di Dewey in particolare (cfr. Cavell 1990, 21-23, Cavell 2003, 215-223, Cavell 2004, 5, 8), e pur avendo affermato che la sua polemica con la filosofia analitica non implicava la volontà di emanciparsene definitivamente, in quanto riconosceva pur sempre nel rigore e nella precisione di questa corrente «un presente genuino per la filosofia» (Cavell 1984, 31-2), Cavell si diceva convinto che la narrazione storiografica che vedeva nel pragmatismo la prima filosofia statunitense *nativa* e in quella analitica la prima filosofia statunitense *matura* fosse troppo angusta tanto dal punto di vista etico-politico quanto da quello culturale più ampio. In pagine controverse e forse consapevolmente provocatorie, Cavell si spinge addirittura a chiedersi se al di fuori dell'opera di Emerson e Thoreau l'America si sia «mai espressa filosoficamente» (Cavell 1972, 33).

Cavell non vuole con ciò certamente negare al pragmatismo o alla filosofia analitica il titolo di filosofia. La sua mossa consiste piuttosto nel sottintendere che tali correnti di pensiero non siano espressione di un pensiero peculiarmente o genuinamente americano, che esse non siano all'altezza di quella che egli, allineandosi nei fatti a quella diversificata nebulosa di convinzioni che gli storici compendiano come «eccezionalismo americano» (cfr. Tyrrell 2022), ritiene l'essenza distintiva dell'esperimento culturale e politico in cui consistono gli Stati Uniti. Certo, si potrebbe a ragione sostenere che molti degli aspetti valorizzati da Cavell in questo esperimento – la fiducia nelle capacità critiche e creative dell'individuo, l'anticonformismo, la libertà, la democrazia come ethos, l'insistenza sull'educazione, il pluralismo, la

convinzione dell' indefinita rivedibilità tanto dei progetti di vita individuali quanto delle istituzioni politiche – risultino aspetti cruciali anche del migliorismo democratico e pragmatista di un filosofo come Dewey, il quale peraltro proprio di Emerson era un ammiratore (cfr. Dewey 1903). Eppure, per Cavell, a differenziare Emerson da Dewey (tralasciamo per il momento la filosofia analitica, sulla quale torneremo parlando di Rawls) è la modalità in cui queste nozioni etico-politiche vengono incorporate e celebrate, il modo in cui *suonano*; e per Cavell, come aveva scritto soppesando similitudini e differenze tra Wittgenstein e il pragmatismo, «in filosofia è il suono che fa tutta la differenza» (Cavell 1958, 33 n.).

Questa differenza di suono tra pragmatismo e trascendentalismo è certamente innanzitutto una questione di stile e di genere letterario, una differenza nella *scrittura*. Fornendo in Cavell 1972 una esegesi del memoriale filosofico *Walden. Ovvero Vita nei boschi* (Thoreau 1845), oppure interpretando nei numerosi saggi raccolti in Cavell 2003 discorsi emersoniani come «*Fiducia in se stessi*», «*Circoli*» e «*Esperienza*» (cfr. Emerson 1841-44), Cavell sottolinea la natura ibrida, insieme letteraria, filosofica e addirittura religiosa, dell'opera dei due trascendentalisti. In un periodo in cui è influenzato dal lavoro che il secondo Heidegger aveva svolto su un poeta come Hölderlin, Cavell sottolinea innanzitutto che Emerson e Thoreau sono a tutti gli effetti dei filosofi, provando così a controbilanciare quella che in numerose occasioni definisce la loro «rimozione» da parte dell'accademia filosofica statunitense ufficiale; dall'altro lato, però, insiste che questi due filosofi sono allo stesso tempo anche dei poeti e dei profeti, annunciatori e, attraverso la loro scrittura, *fondatori* di un'umanità futura, l'umanità di quell'America che era stata promessa, ma non si era mai effettivamente realizzata («*This New Yet Unapproachable America*» è il titolo di uno dei testi di Cavell di questo periodo, oltre che una citazione da «*Esperienza*» di Emerson; cfr. Cavell 1989 e Emerson 1841-44, II, 104-5).

Quella di Emerson e Thoreau è insomma una scrittura dal carattere *trasformativo*. In effetti, un carattere trasformativo l'avocherebbe volentieri per la propria scrittura anche un Dewey, ma è ancora una volta la differenza nel modo ad essere per Cavell determinante: le parole del pragmatista sono trasformative perché, alla stregua del sapere applicato della scienza e della tecnica, sono *strumenti* per la manipolazione dell'ambiente (sociale e naturale); le parole di Emerson e Thoreau, al contrario, sono trasformative in quanto, con la loro potenza simbolico-poetica, con la loro capacità di raggiungere una profondità etico-spirituale, sanno produrre nell'ascoltatore e nel lettore addirittura un moto intimo di «rivoluzione», di «trasfigurazione e conversione», di «rinascita» (Cavell 1990, 6, 36). Un altro modo per

esplicitare questa specificità è affermare che Cavell valorizza in Emerson e Thoreau il loro essere esponenti del romanticismo: l'«ordinario» del cui «recupero» e della cui «redenzione» (Cavell 1988, 26) si fanno carico, alla stregua di poeti romantici come Coleridge e Wordsworth, non è quello della ricostruzione sperimentale dell'esperienza caldeggiata da Dewey, ma nemmeno soltanto (e qui si vede una evoluzione significativa nella parabola di Cavell) il *linguaggio* ordinario di Austin e Wittgenstein; è piuttosto una forma di «intimità con l'esistenza» (Cavell 1988, 4), un'immedesimazione col mondo, la natura e con gli altri, che la scienza e la tecnica servirebbero al contrario più a spegnere che a risvegliare.

Il rischio di una deriva nostalgico-conservatrice, in quello che rimane pur sempre un autore dalle intenzioni fermamente *liberal* e progressiste, viene ad ogni modo scongiurato dalla familiarità di Cavell, in questi stessi anni, con il mondo scanzonato, solare e ottimistico della commedia hollywoodiana del rimatrimonio. È questo, come preannunciato sopra, il nome dato da Cavell a un sotto-genere della commedia romantica degli anni Trenta e Quaranta, all'interno del quale seleziona sette esemplari rappresentativi (*It Happened One Night*, 1934; *The Awful Truth*, 1937; *Bringing Up Baby*, 1938; *The Philadelphia Story*, 1940; *His Girl Friday*, 1940; *The Lady Eve*, 1941; *Adam's Rib*, 1949) che discute negli altrettanti saggi di *Pursuits of Happiness* (Cavell 1981; si noti il riferimento sin dal titolo al più famoso passaggio della Dichiarazione d'indipendenza degli Stati Uniti d'America). Tale etichetta è presto spiegata: distanziandosi dal più classico topos narrativo della commedia teatrale, incentrato sulle vicende di due giovani che devono combattere il conservatorismo della generazione dei loro genitori per vedersi riconosciuto il diritto di convolare a giuste nozze, queste commedie cinematografiche muovono al contrario da una situazione in cui un matrimonio è *già* stato consumato, ma è infelice. Al conseguimento dell'*happy ending* romantico sarà quindi necessario un più complesso arco narrativo il cui primo passo sarà la rottura del matrimonio; i protagonisti intraprenderanno a quel punto un percorso di cambiamento interiore, grazie al quale potranno infine ripetere il matrimonio, costruendolo su basi differenti.

Come è consuetudine nell'opera di Cavell, l'analisi di queste pellicole viene condotta all'intersezione di una moltitudine di temi all'apparenza distanti tra loro. La relazione matrimoniale in esse rappresentata, ad esempio, viene intesa come quel luogo dell'ordinario (espressione adesso usata dal filosofo prevalentemente in forma sostantivale, anziché aggettivale) in cui privatezza e pubblicità, questi topoi wittgensteiniani ormai ampiamente trasfigurati, possono congiungersi. La parabola femminile di eroine

cinematografiche che decidono di abbandonare una vita matrimoniale che riserva loro un ruolo di genere subordinato, quindi incompatibile con un processo di crescita e individuazione che Cavell chiama a più riprese «educazione», viene ricondotta dal filosofo all'esempio teatrale della Nora ibseniana in *Casa di bambola* – secondo un tema sottolineato da Cavell a tal punto da sostenere che le commedie del rimatrimonio siano state un pezzo rilevante dell'evoluzione di una coscienza femminista negli Stati Uniti (Cavell 1981, 16-17). Il «mito» romantico di una relazione amorosa che sia strumento per un rinnovamento primaverile e utopico dell'intera società, un suo ricostituirsi attorno alla libertà e al desiderio, viene ricondotto da Cavell alla tradizione teatrale identificata dal critico letterario canadese Northrop Frye, quella che, dalla Commedia Attica nuova di Menandro, passando per Plauto, è arrivata fino ai drammi romanzeschi di Shakespeare (Frye 1949); e a Shakespeare, in effetti, viene da Cavell attribuita la prima (tragi-)commedia del rimatrimonio della nostra tradizione, quel *Racconto d'inverno* a cui un intero saggio è dedicato ne *Il ripudio del sapere* (Cavell 1987, 193-221). Ad ogni modo, il filo rosso più significativo ritrovato da Cavell nelle commedie hollywoodiane del rimatrimonio è proprio quello emersoniano, ovvero quello di ciò che di lì a breve il filosofo sarà pronto a chiamare «perfezionismo».

In *The Claim of Reason* Cavell aveva parlato in un frangente della filosofia come «educazione degli adulti» (Cavell 1979a, 125) e nella «*Part Four*» aveva ricorrentemente fatto riferimento alla necessità, per ciascuno di noi, di trovare «una voce nella propria storia» (Cavell 1979a, 403, 474, 486). Entrambi questi temi vengono ora nuovamente declinati. Al principio delle commedie del rimatrimonio i protagonisti si sentono appunto privi di una voce, incapaci di trovare parole (e azioni) attraverso cui esprimere la loro specificità e individualità. Sono adulti, ma il desiderio che li unisce è ancora infantile e forse addirittura incestuoso, dal momento che si amano in un certo senso come fratello e sorella; è il desiderio di qualcuno che non conosce ancora se stesso, che non è mai andato per il mondo e quindi non ha completato il proprio processo di individuazione. È per questa ragione che il loro primo matrimonio è costretto a naufragare, che esso non può costituirsi come immagine in miniatura di ciò che in grande una società democratica dovrebbe essere quanto a partecipazione, libertà e uguaglianza. I due innamorati dovranno quindi separarsi e andare in cerca di una educazione. Trattandosi di commedie, però, questa educazione non richiederà un definitivo allontanamento dall'altro e non si concluderà in un rifiuto della socializzazione. Al contrario, sarà proprio la relazione, saranno il gioco, la sperimentazione e l'avventura vissuti, nonostante tutto, insieme – ciò che Cavell in *Pursuis of Happiness* chiama enfaticamente la «conversazione» tra

i due innamorati – a costituire lo strumento di tale educazione, la condizione per giungere a un riconoscimento di sé e dell'altro. Scrive Cavell:

La conversazione di quello che chiamo il genere del rimatrimonio [...] è del tipo che porterà al riconoscimento; alla riconciliazione di un perdono genuino; una riconciliazione così profonda da richiedere la metamorfosi di morte e resurrezione, il raggiungimento di una nuova prospettiva sull'esistenza (Cavell 1981, 19).

Da qui può essere ricavata un'idea della specificità dell'altro sottogenere cinematografico che Cavell individua e discute pochi anni dopo, il «melodramma della donna ignota» (Cavell 1996): esso è il rovescio della commedia del rimatrimonio, un cinema nel quale l'unico modo a disposizione dell'eroina per trovare la propria voce è abbandonare definitivamente la conversazione amorosa e forse addirittura, come sembra accadere nel finale di *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), il consorzio umano in quanto tale. Per le protagoniste di questi melodrammi non esiste relazione umana in cui sia possibile cercare quel riconoscimento della propria individualità e separatezza che invece è il coronamento tanto narrativo quanto etico delle commedie del rimatrimonio (cfr. Modleski 1991, 8-11 per l'accusa a Cavell di star compiendo con queste analisi sul melodramma una «appropriazione maschile postfemminista del femminismo»; invece cfr. Keane 1995 per una difesa di Cavell da quest'accusa).

Il concetto di perfezionismo interviene a questo punto a offrire una sintesi dell'intero percorso teorico di Cavell non soltanto su trascendentalisti e generi del cinema hollywoodiano, ma sull'intero arco dei suoi interessi critici e filosofici. Sin dalle prime fasi della sua produzione – parlando di Wittgenstein e Shakespeare, incorporando Freud e Heidegger – Cavell aveva esplorato le possibilità etiche, terapeutiche e trasformative della relazione con l'alterità. Dopo aver focalizzato le potenzialità psicagogiche della scrittura in Emerson e Thoreau e dopo aver elaborato la nozione di «conversazione del rimatrimonio» appena menzionata, Cavell è pronto fare ritorno alla tradizione filosofica, per individuarvi in maniera sistematica una tradizione di testi che abbiano inteso la relazione con l'altro come strumento per eccellenza per la trasformazione dell'io, per l'educazione degli adulti. Nei dialoghi di Platone la conversazione in questione gli appare quella che avviene tra la figura esemplare di Socrate e i suoi discepoli; nell'*Etica Nicomachea* di Aristotele è la relazione che si intrattiene con l'amico virtuoso; in Emerson è il rapporto tra il lettore e quelle opere di genio in cui, come scrive in «*Fiducia in se stessi*», «i nostri pensieri respinti [...] tornano a noi ammantati di una certa alienata maestà» (Emerson 1841-44, 84-85); in un passo de *L'asservimento delle donne* di Mill è la relazione intellettuale che lega quegli uomini e quelle

donne che abbiano la fortuna di potersi rapportare nel matrimonio in modo davvero paritario (Mill 1869, 117); nel Nietzsche della Terza Inattuale è quella con l'«educatore» alla Schopenhauer (Nietzsche 1874); in Heidegger è la relazione tra il sé inautentico, che si lascia assicurare dal «Si dice» pubblico, e quel sé silenzioso dentro ciascuno di noi, che sa accettare il proprio originario spaesamento (Heidegger 1927, § 54-60); in Wittgenstein è il rapporto tra il lettore e la scrittura terapeutica delle *Ricerche filosofiche*; in Freud, che oramai Cavell dichiara esplicitamente di voler trattare a tutti gli effetti alla stregua di un filosofo, alla stregua di qualcuno che abbia creduto di poter realizzare la filosofia in forma di psicanalisi, è il rapporto tra paziente e psicoanalista (cfr. Cavell 1996, 90-7 e Cavell 2004, 290).

L'effetto etico di questa relazione – pur variegato come ci si può immaginare che sia dal momento che viene ritrovato da Cavell in pensatori così diversi tra loro – sembra avere ciononostante alcuni tratti ricorrenti, che ancora una volta costituiscono anche una reinterpretazione vecchie tematiche cavelliane. Nelle varie forme di perfezionismo individuate da Cavell, infatti, sembrano sempre intrecciarsi l'istanza della conoscenza di sé, quella dell'auto-trasformazione e quella dell'accettazione della propria finitezza, che Cavell inizia ora a chiamare «parzialità» (Cavell 1990, p. 61). Cavell descrive il perfezionismo – e farà ancora una volta ampio uso delle sue parole – come «l'idea di essere fedeli a se stessi – o all'umanità dentro di noi, o dell'anima come intenta in un viaggio (verso l'alto o in avanti) che inizia trovandosi smarriti al mondo» (Cavell 1990, 1); come l'idea della «assoluta responsabilità dell'io di rendersi intelligibile senza falsificarsi» (Cavell 1990, xxvii), dove l'enfasi cade «prima di tutto sul diventare intelligibili a se stessi» (Cavell 1990, xxxi). Il perfezionismo è, ancora, una «chiamata al cambiamento espressa come una svolta o un ritorno all'io» (Cavell 1990, xxx). La sua esortazione al cambiamento sottintende «una doppia immagine, o una immagine della doppiezza» di ciò che siamo; il perfezionismo vede infatti l'io come «sempre raggiunto» e allo stesso tempo come «sempre da raggiungere» (Cavell 1990, xxi), come tale «da poter contenere, potremmo dire, l'intuizione di un'adesione solo parziale con la sua idea di se stesso, perciò di una distanza da se stesso, di uno spazio per la coscienza di sé, o per la negazione di tale coscienza» (Cavell 1990, xxxi). Ai temi dell'autorivelazione, dell'auto-trasformazione e dell'auto-accettazione come esseri separati e parziali, insomma a quest'idea della soggettività come finita, diveniente e molteplice, si aggiunge inoltre un'insistenza spiccata sul desiderio. Lo stato di «conformità» avvertito da Emerson in «*Fiducia in se stessi*» e da Mill in *Sulla libertà* (Mill 1859) è infatti una condizione in cui «abbiamo dimenticato di mettere in atto il nostro desiderio», in cui, di fronte

ai nostri stessi pensieri e alle nostre scelte di vita, non siamo capaci di chiederci: «sono io a desiderarlo?» (Cavell 2004, 94, 97).

Tanto in *Conditions Handsome and Unhandsome* quanto in *Cities of Words*, i due testi in cui viene più sistematicamente articolato il concetto di perfezionismo, Cavell tiene a distinguerlo da una serie di nozioni correnti nella filosofia morale e politica angloamericana a lui coeva. Si impegna innanzitutto ricorrentemente a specificare che negli autori che definisce perfezionisti l'etica non è da concepirsi come una «branca separata degli studi filosofici» (Cavell 1990, 30), come una sotto-disciplina specialistica e professionalizzata, bensì come un aspetto che pervade e indirizza il discorso filosofico in tutti i suoi ambiti, rendendo in un certo senso «ogni asserzione un atto morale» (Cavell 1990, 30). Il perfezionismo non è insomma «una teoria morale in competizione con le altre», ma «una dimensione o tradizione della vita morale» (Cavell 1990, 2), o ancora un «registro» della vita morale (Cavell 2004) che corre lungo l'intero corso della tradizione filosofica e letteraria.

Per questa ragione, Cavell si impegna inoltre a mostrare che le istanze portate dalla concezione perfezionista della vita morale non si lasciano ridurre agevolmente a nessuno dei paradigmi dominanti nella filosofia morale contemporanea. Un cambiamento perfezionista, per cominciare, non può secondo Cavell venire perseguito semplicemente nella forma del calcolo del piacere che è tipico della teoria teleologica più in voga, quella utilitarista, nonostante il filosofo tenga poi anche specificare che esistono cospicui aspetti del pensiero milliano che possono essere correttamente compendati come perfezionisti (Cavell 2004, 82-101). Altrettanto poco esso si lascia articolare in base alle nozioni di dovere e giustizia tipiche dell'approccio deontologico che trova in Kant il suo esponente principale (Cavell 2004, 144). Infine, nonostante siano innegabili, come lo stesso Cavell riconosce, le assonanze tra il perfezionismo e quella che è stata chiamata «etica della virtù», e nonostante proprio Aristotele sia, come già detto, uno dei principali punti di riferimento di Cavell, il perfezionismo non può essere assimilato neppure a questo terzo paradigma. A distanziarli, secondo Cavell, è la tendenza delle etiche della virtù a ritenere che possa esistere una precisa e definita «lista di virtù» che la riflessione filosofica avrebbe il compito «scoprire» una volta per tutte (Cavell 2004, 318). Una simile immagine potrà essere adeguata all'etica di Aristotele o magari a quella di Platone, che nella *Repubblica*, prendendo Socrate quale esempio di virtù generalizzabile e valido per tutti, riteneva fosse possibile individuare per l'anima individuale una singola idea di armonia che facesse da corrispettivo a una singola idea di giustizia per la città. Esistono quindi, è vero, dei perfezionismi che potrebbero essere descritti *anche* come etiche

della virtù. Esistono però anche perfezionismi – quello di Emerson e Thoreau, quello di Nietzsche, di Freud, ma anche delle commedie del rimatrimonio – seguendo i quali non soltanto non è possibile, ma non è nemmeno auspicabile identificare un'idea di virtù che sia valida a priori e universalmente per tutti e per ciascuno. In tali perfezionismi, scrive Cavell, si passa dall'idea «ci sia qualcuno (chiamiamolo Socrate) che rappresenti per ciascuno di noi il culmine del viaggio, all'idea che ciascuno di noi sia rappresentativo di ciascun altro» (Cavell 1990, 9). Di contro a quella platonica, questa è una forma di perfezionismo che Cavell definisce «democratica».

Si può comprendere così come mai Cavell scelga di tenere aperto un doppio binario terminologico. Egli parla di «perfezionismo morale» in generale quando intende riferirsi a una tradizione ampia, a un'aria di famiglia che tenga insieme opere tra loro molto differenti, che vanno dalla *Repubblica* di Platone alle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, passando per le opere di Shakespeare, i film di Hollywood e addirittura testi sul buddhismo zen (cfr. la lista interdisciplinare in Cavell 1990, 5 e l'indice in Cavell 2004). Parla poi più ristrettamente di «perfezionismo emersoniano» quando vuole sottolineare quella specifica variante del perfezionismo che gli sembra compatibile con gli ideali di democrazia e apertura che sono tipici dell'esperimento americano.

Ad ogni modo, se per Cavell è importante sottolineare tanto la distinzione tra il perfezionismo «emersoniano» e le forme non democratiche di perfezionismo, quanto la non riducibilità del perfezionismo in generale ai principali paradigmi teorici della filosofia morale professionale, esiste però anche un aspetto della sua proposta in cui sembra emergere, al contrario, un intento conciliatorio analogo a quella che Rorty 1982 aveva criticato, come si è visto sopra, in *The Claim of Reason* – anche se, c'è da dirlo, Cavell sembra perseguire qui tale intento in maniera più convincente. Quando, in alcuni passi, descrive il perfezionismo come una «precondizione» e come «l'inizio del pensiero morale» (Cavell 2004, 222), o ancora come una «dimensione della vita morale che qualsiasi teoria potrebbe voler accomodare» (Cavell 1990, xxxi), il filosofo sta verosimilmente immaginando che un modo di riflessione di stampo simil-emersoniano che sia centrato sul superamento della conformità, sull'autenticità, sull'intelligibilità dell'io a se stesso, possa e debba vedersi riconosciuto un ruolo strutturale all'interno di ciascuna delle forme dominanti della filosofia morale contemporanea, colmandone le lacune. Che coerenza avrebbe, infatti, una modalità del ragionamento morale che, ponendo al centro la costruzione del carattere come fa l'etica della virtù, fosse nondimeno incapace di discriminare quei tratti caratteriali che fossero stati assunti per mera imitazione o per pressione sociale? Quale etica

deontologica di stampo kantiano potrebbe in buona coscienza attribuire valore morale all'universalizzabilità di una massima che sia stata adottata dall'agente per semplice conformismo? E quale beneficio dovrebbe mai portare, in una prospettiva utilitaristica, la massimizzazione di desideri o preferenze indotti, che non siano altro che il frutto dell'introiezione della «ostile e temuta censura» sotto il cui occhio noi tutti viviamo, secondo un celebre passo di *Sulla libertà* (Mill 1959, 110)? C'è un senso, insomma, in cui, lungi dal distinguersene nettamente, il ragionamento perfezionista dovrebbe per Cavell diventare parte integrante delle etiche deontologiche, utilitariste e della virtù, appunto quale la loro inizio e preconditione.

Su queste basi, è normale che per Cavell si riveli fondamentale riuscire controbattere alle accuse di elitarismo e antidemocraticità mosse direttamente o indirettamente a Emerson e al perfezionismo da autori come il critico letterario Harold Bloom (1984), il romanziere John Updike (1984; cfr. Cavell 1990, 129-138) e il filosofo Rawls (1971). Quest'ultimo aveva sostenuto in *Una teoria della giustizia* che il perfezionismo, così come incarnato in un'opera di Nietzsche quale *Schopenhauer come educatore* (1874), non fosse altro che una teoria teleologica incentrata sulla massimizzazione delle opportunità di successo per quei pochi che siano naturalmente dotati di una sensibilità particolare nella cultura, nella scienza e nelle arti, anche a costo di subordinare a questo scopo i diritti, le concezioni del valore e la quote di risorse pubbliche di coloro che non fossero egualmente dotati (Rawls 1971, 313-20). Vista la profonda influenza esercitata da Emerson su Nietzsche (Cavell 1990, 33-63), Cavell ritiene che tale lettura rawlsiana rischi di retroagire sullo stesso Emerson, risultando così esiziale per l'utilizzo che egli intende farne.

La contromossa si strutturerà in due momenti principali. Innanzitutto, Cavell cercherà di mostrare come, a una lettura più generosa, Emerson e Nietzsche non sembrano identificare quegli «esemplari più rari e preziosi» (Nietzsche 1874, 55) per la cui esistenza dovremmo adoperarci con un ristretto e aristocratico gruppo di individui particolarmente dotati; piuttosto, questi grandi individui sono intesi come ciò che ciascuno di noi, indistintamente, potrebbe diventare intraprendendo un cammino perfezionista. In secondo luogo, Cavell proverà a dimostrare che tra il perfezionismo emersoniano e la teorizzazione rawlsiana di una società liberale non vi sia alcuna inimicizia insuperabile, semmai solo una differenza di punto d'attacco. Rawls si concentra sui principi di giustizia sui quali concorderemmo in quella «posizione originaria» in cui ci si possa pensare come affetti da un «velo di ignoranza» riguardo alla nostra futura «posizione» nella società; il perfezionismo emersoniano, dal canto suo, fa lo sforzo di

ricordarci che «anche quando il velo di ignoranza viene sollevato, continuiamo a non sapere che ‘posizione’ occupiamo in società» (Cavell 2004, 174). Con il perfezionismo ci spostiamo insomma dal piano dei principi di giustizia cui potremmo voler dare il nostro consenso di agenti razionali a quello della concreta conversazione quotidiana in cui ciascuno di noi, interagendo con gli altri, cerca di guadagnare intelligibilità su se stesso, di dare senso ed espressione a quel complesso groviglio biografico in cui le ragioni razionali si intrecciano alle emozioni, ai vissuti, ai desideri e anche ai rimossi e all’inconscio. In questo senso, in una mossa ancora una volta dal sapore conciliatorio, è secondo Cavell possibile e anzi auspicabile accettare l’impianto di fondo di *Una teoria della giustizia* di Rawls, a patto di rettificarlo quel tanto che basti a mostrare come possa esistere un perfezionismo che, lungi dall’essere antidemocratico o elitario, non solo acconsenta alla democrazia, ma sappia esserne uno dei più efficaci strumenti.

5. Conclusioni

Visto il profilo sin qui tracciato, è evidente come sia difficile classificare Cavell univocamente in una corrente precisa della filosofia analitica o della filosofia contemporanea in generale. Certamente possiamo definirlo un wittgensteiniano nell’accezione di quel «Nuovo Wittgenstein» (Crary e Read 2000) alla cui edificazione egli stesso ha partecipato in prima persona; ma altrettanto potremmo definirlo, e nei fatti è stato definito, come un freudiano (Assif 2020, Ariano 2023) e come un heideggeriano (Ariano 2022). Chi ha compendiato il suo pensiero come «una sorta di hegelismo contemporaneo [...] liberato dall’aspirazione metafisica alla totalità» (Hammer 2002, 175) stava implicitamente proponendo di avvicinarlo alla variante deweyana e rortiana della tradizione pragmatista; e le resistenze di Cavell in merito non sono sufficienti a squalificare a priori questa linea interpretativa, che può farsi forte tanto dell’aria di famiglia tra il pragmatismo e certi temi wittgensteiniani (cfr. Goodman 2002; Chauviré e Plaud 2012) quanto di quella, forse ancor più evidente, tra il perfezionismo di Cavell e l’ideale etico-pedagogico progressivo di Dewey. In effetti, vi è stato chi ha esplicitamente suggerito di vedere in Cavell e Rorty due facce della stessa proposta di riforma della filosofia (Mahon 2014). Infine – ma la lista potrebbe in realtà continuare – c’è chi ha ritenuto interessanti i parallelismi sia teorici che cronologici tra la nozione cavelliana di perfezionismo e il lavoro svolto da Pierre Hadot e Michel Foucault sugli «esercizi spirituali» della filosofia antica, la cura di sé

e in generale un'idea della filosofia, anziché come teoresi disinteressata, come prassi trasformativa e stile di vita (Lorenzini 2015).

Allargando il campo, possiamo individuare in Cavell un esponente di quel pensiero «post-analitico» che dava il titolo a Rajchman e West 1985. Possiamo vedervi il profilo di un filosofo il quale, pur essendosi formato nella tradizione analitica, sia giunto infine a svolgere un lavoro analogo a quello del tipico filosofo teoretico continentale, che come Cavell situa abitualmente le sue riflessioni a cavallo tra filosofia del linguaggio, estetica ed etica. O ancora, possiamo scorgervi un'esemplificazione della figura del «*maverick*», del ribelle, che era stata tracciata da Howard S. Becker nella sua influente sociologia dell'arte (Becker 1982, 252-264). A differenza di quelli che Becker definiva «professionisti integrati», i quali accettano quasi integralmente le convenzioni del loro mondo intellettuale di provenienza, i *maverick*, pur essendo stati addestrati alle convenzioni «del loro paese, della loro epoca e del loro settore» (in questo caso, la filosofia analitica degli anni Cinquanta), «ne hanno trovato inaccettabili le costrizioni», e pur di poter lavorare su convenzioni che si sono scelti autonomamente (per Cavell, l'idiosincratia commistione di stili, temi e vocabolari che è stata ripercorsa in questo articolo), accettano una certa dose di isolamento umano e intellettuale, «facendo a meno dell'appoggio degli altri» (più o meno, ciò che Cavell ha sperimentato tra anni Cinquanta e Settanta; Becker 1982, 252). Questi *maverick*, ad ogni modo, «non perdono completamente i contatti con il loro mondo» di provenienza, «continuano a seguirne gli avvenimenti» (Becker 1982, 255), e «può darsi che la loro opera finisca con l'essere assimilata, se tra i membri di quel mondo si sviluppa sufficiente consenso» (ciò che è accaduto a Cavell all'incirca dagli anni Ottanta, con effetti che durano ancora oggi; cfr. Becker 1982, 261).

Se quest'immagine di isolamento e riconoscimento tardivo è troppo eroica per risultare convincente, un'alternativa, con la quale concludo, potrebbe essere quella di vedere in Stanley Cavell un'esponente di una «tradizione eterodossa della filosofia analitica» nella quale potrebbero venire rubricati altrettanto pensatori e pensatrici come Bernard Williams, Richard Rorty, Richard Bernstein, Joseph Margolis, Cora Diamond, Iris Murdoch, John McDowell, Alasdair MacIntyre, Richard Wollheim, Robert Brandom, James Conant, il tardo Hilary Putnam, Philippa Foot, Peter Winch, Mary Midgley, Stuart Hampshire, Martha Nussbaum, Richard Shusterman, Huw Price. Tali figure sarebbero imparentate tra loro alla maniera vaga e stratificata delle somiglianze di famiglia wittgensteiniane, unite dal loro bisogno di distinguersi dal *mainstream* della filosofia analitica mentre al contempo continuano a dialogare con esso, non fosse altro che per ragioni di

formazione intellettuale e di affiliazione istituzionale. Cavell sarebbe accomunato agli altri esponenti di questa tradizione eterodossa dall'aver, come loro, voluto ripensare la filosofia analitica in una prospettiva che fosse «trasformativa, umanistica e conversazionale»: *trasformativa* nel senso pratico-terapeutico sopra identificato, *umanistica* tanto per l'oggetto delle sue riflessioni quanto per il loro modo, per il loro stile (di pensiero e di scrittura), *conversazionale*, infine, per la maniera in cui, aprendosi a tradizioni, stili di pensiero e discipline verso cui la filosofia analitica *mainstream* tradizionalmente mostrava poco interesse, affermava di voler concepire la disciplina filosofica come un aspetto di un più ampio dibattito culturale, oltre che come un dialogo tra esseri umani concreti, anziché tra idee e posizioni teoriche disincarnate.

La storia di questa tradizione dev'essere ancora scritta³, ma è altamente probabile che Cavell finisca per giocarvi una parte di grande rilievo*.

* La ricerca per questo articolo è stata finanziata con fondi PRIN 2022 (Unione Europea - Next Generation EU, MIUR – Ministero dell'Università e della Ricerca, Italia Domani – Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza)

6. Bibliografia

6.1. Opere di Stanley Cavell citate

- Cavell, S., 1958, «Must we mean what we say», *Inquiry*, 1, ristampato in Cavell, S., *Must We Mean What We Say. Updated Edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, ed. originale 1969, pp. 1–40.
- Cavell, S., 1961, *The Claim to Rationality. Knowledge and the Basis of Morality*, Tesi di dottorato, Harvard University Archives, loc. HU 90.7924.5.

³ Pur assumendomi la responsabilità del modo in cui l'ho presentata in questo passaggio finale del mio articolo, specifico che la proposta storiografica di identificare una "tradizione eterodossa della filosofia analitica" che includa autori come quelli citati e sia caratterizzata da un carattere "trasformativo, umanistico e conversazionale" non è di mia paternità, ma frutto del lavoro collettivo svolto nel contesto del PRIN 2022 "*Towards the History of a Heterodox Tradition in Analytic Philosophy: Transformative, Humanistic, Conversational*", al momento in corso, cui partecipano i colleghi Sarin Marchetti, Matteo Falomi, Paolo Tripodi, Guido Bonino, Paolo Babbotti, Alfredo Gatto e Giordano Ghirelli.

- Cavell, S., 1962, «The availability of Wittgenstein's later philosophy», *The Philosophical Review*, LXXI, ristampato in Cavell, S., *Must We Mean What We Say. Updated Edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, ed. originale 1969, pp. 41–67.
- Cavell, S., 1967, «Music discomposed», in Capitan, W.H., Merrill, D.D., (eds), *Art, Mind, and Religion*, Pittsburg, University of Pittsburg Press, ristampato in Cavell S., *Must We Mean What We Say. Updated Edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, ed. originale 1969, pp. 167-96.
- Cavell, S., 1969, *Must We Mean What We Say. Updated Edition*, Cambridge, Cambridge University Press, edizione rivista 2002.
- Cavell, S., 1971, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1979 (*Il mondo visto. Riflessioni sull'ontologia del cinema*, trad. it. di P. Babbioni, a cura di P. Donatelli, Bologna, Cue Press 2023).
- Cavell, S., 1972, *The Senses of Walden. An Expanded Edition*, Chicago, The University Press of Chicago, 1981.
- Cavell, S., 1979a, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, Oxford (*La riscoperta dell'ordinario. La filosofia, lo scetticismo, il tragico*, trad. it. di B. Agnese, postfazione di D. Sparti, Roma, Carocci 2001).
- Cavell, S., 1979b, «Thinking of Emerson», *New Literary History*, 11, 1, pp. 167–76, ristampato in Cavell, S., *The Senses of Walden. An Expanded Edition*, Chicago, The University Press of Chicago, 1981.
- Cavell, S., 1981, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge (MA), Harvard University Press (*Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, trad. it. E. Morreale, a cura di P. Donatelli, Bologna, Cue Press 2022).
- Cavell, S., 1984, *Themes out of School: Effects and Causes*, Chicago, University of Chicago Press.
- Cavell, S., 1987, *Disowning Knowledge: In Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, edizione rivista 2003 (*Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nelle tragedie di Shakespeare*, a cura di D. Tarizzo, Torino, Einaudi 2004).
- Cavell, S., 1988, *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Cavell, S., 1989, *This New Yet Unapproachable America: Lectures after Emerson after Wittgenstein*, Chicago, The University of Chicago Press.

- Cavell, S., 1990, *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism. The Carus Lectures, 1988*, Chicago, The University of Chicago Press (*Condizioni ammirevoli e avviliti. La costituzione del perfezionismo emersoniano*, a cura di M. Falomi, Roma, Armando Editore, 2014).
- Cavell, S., 1994, *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Cavell, S., 1996, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, University of Chicago Press.
- Cavell, S., 2003, *Emerson's Transcendental Etudes*, a cura di D. J. Hodge, Stanford, Stanford University Press.
- Cavell, S., 2004, *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Cambridge – Mass, Harvard University Press.
- Cavell, S., 2005a, *Philosophy the Day After Tomorrow*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Cavell, S., 2005b, *Cavell on Film*, a cura di W. Rothman, New York, State University of New York Press.
- Cavell, S., 2010, *Little Did I Know: Excerpts from Memory*, Stanford, Stanford University Press.

6.2. Altre opere citate

- Albritton, R. 1959, «On Wittgenstein's use of the term 'Criterion'», *The Journal of Philosophy*, 56, 22, pp. 845–57.
- Ariano, R., 2022, «Un capitolo nella ricezione americana di Heidegger: Stanley Cavell», *Iride*, 1, pp. 29–49.
- Ariano, R., 2023, «Freud and philosophy in Stanley Cavell», *Philosophical Inquiries*, xi, 1, pp. 9–29.
- Assif, A., 2020, «The dialogue of the mind with itself: Freud, Cavell, and company», *Common Knowledge*, 26, 1, pp. 12–38.
- Austin, J.L., 1946, «Other minds», *Proceedings of the Aristotelian Society*, ristampato in Austin, J.L., 1961, *Philosophical Papers*, Oxford, Clarendon Press (*Scritti filosofici*, trad. it. di P. Leonardi, Guerrini, Milano, 1990), pp. 44. –84.
- Austin, J.L., 1957, «A plea for excuses», *Proceedings of the Aristotelian Society*, ristampato in Austin, J.L., 1961, *Philosophical Papers*, Oxford, Clarendon Press (*Scritti filosofici*, trad. it. di P. Leonardi, Guerrini, Milano, 1990), pp. 123–52.

- Austin, J.L., 1961, *Philosophical Papers*, Oxford, Clarendon Press (*Scritti filosofici*, trad. it. di P. Leonardi, Guerrini, Milano, 1990).
- Austin, J.L., 1962, *How to Do Things With Words*, Oxford, Oxford University Press (*Come fare cose con le parole*, a cura di C. Penco e M. Sbisà, Genova, Marietti, 1987).
- Babbioni, P., in corso di pubblicazione, *Cavell, Williams, and the Question of Style in Philosophy*, Londra, Palgrave Macmillan.
- Baker, G., 2004, *Wittgenstein's Method: Neglected Aspects*, Oxford, Blackwell.
- Bazin, A., 1958–62, *Qu'est-ce que le cinéma?* (in quattro volumi), Parigi, Éditions du Cerf (*Che cos'è il cinema?* trad. it. parziale di A. Aprà, Milano, Garzanti, 1999).
- Becker, H.S., 1982, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press (*I mondi dell'arte*, a cura di M. Sassatelli, Bologna, Il Mulino, 2004).
- Bloom, H., 1984, «Mr. America», *The New York Review of Books*, 22 novembre.
- Bordwell, D., 2006, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, University of California Press.
- Borradori, G., 1991, *Conversazioni americane*, Bari, Laterza.
- Bronzo, S., 2010, «La lettura risoluta e i suoi critici. Breve guida alla lettura», in Diamond, C., Conant, J., *Rileggere Wittgenstein*, a cura di P. Donatelli, Roma, Carocci, 2010, pp. 269–297.
- Chauviré, C., Plaud, S., (eds), 2012, «Wittgenstein and Pragmatism», *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, IV, 2.
- Crary A., Read, R., 2000, (eds), *The New Wittgenstein*, Londra, Routledge.
- Dewey, J., 1903, «Emerson: The philosopher of democracy», *Ethics*, 13, 4, ristampato in Dewey, J., *The Middle Works*, Vol. 3, Londra, Southern Illinois Press, 1977, pp. 184–192.
- Donatelli, P., 2018, *Il lato ordinario della vita. Filosofia ed esperienza comune*, Bologna, Il Mulino.
- Eldridge, R., Rhie, B., (eds), 2011, *Stanley Cavell and Literary Studies: Consequences of Skepticism*, Londra, Bloomsbury.
- Emerson, R. W. 1841–44, *Essays* (*Saggi*, Prima e Seconda serie, a cura di P. Bertolucci, Milano, La vita felice, 2018).
- Falomi, M., 2010, «Perfectionism and moral reasoning», *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 2, 2, pp. 11–16.
- Frye, N., 1949, «The Argument of Comedy», in Robertson D. A. (ed), *English Institute Essays 1948*, New York, Columbia University Press, pp. 58–73.
- Goodman, R.B., 2002, *Wittgenstein and William James*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Hammer, E., 2002, *Stanley Cavell. Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary*, Oxford, Blackwell.
- Heidegger, M., 1927, *Sein und Zeit*, GA 2, Frankfurt am Main, Klostermann, 1977 (*Essere e tempo*, trad. it. P. Chiodi rivista F. Volpi, Milano, Longanesi, 2018).
- Keane, M., 1995, «Who is silencing whom?», *Film and Philosophy*, 2, pp. 111–118.
- Kripke, S., 1982, *Wittgenstein on Rules and Private Language*, Cambridge (MA), Harvard University Press (*Wittgenstein su regole e linguaggio privato*, a cura di M. Santambrogio, Torino, Bollati Boringhieri, 2000).
- Kuhn, T.S., 1962, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press (*La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, trad. it. di A. Carugo, Torino, Einaudi 2009).
- Laugier, S., 2014, *Recommencer la philosophie Stanley Cavell et la philosophie en Amérique*, Parigi, Vrin.
- LaRocca, D., 2020, *The Thought of Stanley Cavell and Cinema, Turning Anew to the Ontology of Film a Half-Century after The World Viewed*, Londra, Bloomsbury.
- Lorenzini, D., 2015, *Éthique et politique de soi: Foucault, Hadot, Cavell et les techniques de l'ordinaire*, Parigi, Vrin.
- Mahon, Á., 2014, *The Ironist and the Romantic: Reading Richard Rorty and Stanley Cavell*, Londra, Bloomsbury.
- Malcolm, N., 1954, «Wittgenstein's philosophical investigations», *The Philosophical Review*, 63, 4, pp. 530–59.
- Mates, B., 1964, «On the verification of statements about ordinary language», in Chappell, V.C., (ed), *Ordinary Language*, Englewood Cliffs (N. J.), Prentice Hall.
- Modleski, T., 1991, *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*, Londra-New York, Routledge.
- Mill, J.S., 1859, *On Liberty*, Londra, John W. Parker and Son (*La libertà*, in Mill, J. S., *La libertà. L'utilitarismo. L'asservimento delle donne*, trad. it. di E. Mistretta, a cura di E. Lecaldano, Milano, Rizzoli 1999).
- Mill, J.S., 1869, *The Subjection of Women*, Londra, Longmans, Green, Reader and Dyer (*L'asservimento delle donne*, in Mill, J. S., *La libertà. L'utilitarismo. L'asservimento delle donne*, trad. it. di E. Mistretta, a cura di E. Lecaldano, Milano, Rizzoli 1999).
- Mulhall, S., 1999, *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*, Oxford, Oxford University Press.
- Nietzsche, F., 1874, *Schopenhauer als Erzieher (Schopenhauer come educatore*, a cura di M. Montinari, Milano, Adelphi 1985).

- Norris, A., 2017, *Becoming Who We Are: Politics and Practical Philosophy in the Work of Stanley Cavell*, Oxford, University Press.
- Nussbaum, M., 1997, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press (*Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, a cura di E. Greblo, Milano, Mimesis 2012).
- Pole, D., 1958, *The Later Philosophy of Wittgenstein*, Londra, The Athlone Press.
- Rawls, J., 1971, *A Theory of Justice*, Cambridge (MA), Harvard University Press (*Una teoria della giustizia*, trad. it. di U. Santini, a cura di S. Maffettone, Milano, Feltrinelli 2009).
- Rorty, R., 1979, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton (NJ), Princeton University Press (*La filosofia e lo specchio della natura*, a cura di D. Marconi e G. Vattimo, Milano, Bompiani 2004).
- Rorty, R., 1982, *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980)*, Minneapolis, University of Minnesota Press (*Conseguenze del pragmatismo*, trad. it. di F. Elefante, Milano, Feltrinelli 1986).
- Rorty, R., 1989, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press (*La filosofia dopo la filosofia*, trad. it. di G. Boringhieri, Bari, Laterza 2001).
- Rothman, W., Keane, M., 2000, *Reading Cavell's The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film*, Detroit, Wayne State University Press.
- Russell, B., 1959, *My Philosophical Development*, New York, George Allen and Unwin.
- Sparti, D., 2003, *L'importanza di essere umani. Etica del riconoscimento*, Milano, Feltrinelli.
- Thoreau, H.D., 1845, *Walden or Life in the Woods (Walden. Ovvero vita nei boschi)*, a cura di F. Venturi, Milano, La vita felice 2016).
- Trilling, L., 1982, «Some notes for an autobiographical lecture», in *The Last Decade: Essays and Reviews*, Oxford, Oxford University Press.
- Tyrell, I., 2022, *American Exceptionalism: A New History of an Old Idea*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Updike, J., 1984, «Emersonianism», *The New Yorker*, 4 giugno.
- Rajchman, J., West, C., (eds), 1985, *Post-Analytic Philosophy*, New York, Columbia University Press.
- Wittgenstein, L. 1953, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell (*Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 2014).

AphEx.it è un periodico elettronico, registrazione n° ISSN 2036-9972. Il copyright degli articoli è libero. Chiunque può riprodurli. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.aphex.it

Condizioni per riprodurre i materiali --> Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "no copyright", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di AphEx.it, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "www.aphex.it". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla home page www.aphex.it o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.aphex.it dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo (redazione@aphex.it), allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

In caso di citazione su materiale cartaceo è possibile citare il materiale pubblicato su AphEx.it come una rivista cartacea, indicando il numero in cui è stato pubblicato l'articolo e l'anno di pubblicazione riportato anche nell'intestazione del pdf. Esempio: Autore, *Titolo*, <<www.aphex.it>>, 1 (2010).
