

RICHARD SHUSTERMAN

CROCE E L'INTERPRETAZIONE:
DECOSTRUTTIVISMO E PRAGMATISMO

Estratto da:
PROSPETTIVE SETTANTA
2-3-4/1987

GUIDA EDITORI

dotta, come faceva il positivista Taine, a un mero prodotto causale di « razza, ambiente e momento », dove i capolavori artistici erano visti come meccanicamente determinati e « strettamente legati alle loro cause come un fenomeno fisico alle sue condizioni »¹.

Nell'insistenza sul fatto che l'arte non poteva essere ridotta a leggi o cause, nella difesa dell'autonomia, del primato e del potere conoscitivo dell'intuizione creativa che genera l'arte come contro il dogma prevalente che la scienza era l'unica forma degna di pensiero, e, ancora di più, nell'attacco specifico a tutte le specie esistenti di positivismo estetico (storico, naturalistico, accademico-retorico), Croce elaborava le introspezioni visionarie e le intuizioni gnomiche di Wilde e di Mallarmé in un brevuario sistematico di estetica, articolato in un linguaggio rigorosamente filosofico. Con artisti e uomini di lettere, all'alba del nostro secolo, travolti dall'ondata dell'arte per l'arte nella timorosa fuga dalle affermazioni imperialistiche della scienza, non è difficile vedere perché Croce fu subito acclamato come il salvatore dell'arte ed incoronato come lo studioso di estetica più importante del ventesimo secolo, posizione che egli mantenne finché i suoi critici analitici rudemente lo attaccarono. Ma ho già parlato di ciò in altra sede².

In questo lavoro voglio lasciare la genealogia per esaminare una parte importante nel corpo dell'estetica crociana, una parte essenziale di ogni filosofia dell'arte, ossia quella concernente la possibilità di una vera interpretazione. Il problema con Croce è che, date le sue vedute sul linguaggio e sulla realtà, questa possibilità non sembra realizzabile. Mentre infatti egli afferma che una vera interpretazione e un vero intendimento possono essere e di frequente sono raggiunti, il soversivo sotto-testo della sua *Estetica* sembrerebbe condannare tutte le letture interpretative come delle letture non corrette a causa di considerazioni filosofiche che all'epoca si imponevano con molta attenzione attraverso la moda del decostruttivismo come una filosofia e una pratica critica.

Il problema crociano della validità dell'interpretazione si presenta nel modo migliore ai nostri occhi preoccupati del presente in relazione a Derrida e al decostruttivismo. Ciò non dovrebbe sorprendere dal momento in cui ci accorgiamo che difficilmente possiamo trovare un analogo contemporaneo di Croce meglio che in Derrida. Entrambi hanno assimilato lo storicismo hege-

¹ Vedi H. Taine, *Storia della letteratura inglese*, trad. di H. Van Laun, New York 1886, p. 18; citato in W. K. Wimsatt e C. Brooks, *Critica letteraria: una breve storia*, Chicago 1954, p. 534.

² Vedi R. Shusterman, *Analytic Aesthetics, literary theory and deconstruction*, in « *Monist* », n. 69 (1986), pp. 22-38.

³ B. Croce, *Estetica*, trad. di D. Auslic, Londra 1922.

Croce e l'interpretazione: decostruttivismo e pragmatismo

Croce è una figura centrale dell'estetica moderna. Egli rappresenta il punto di congiunzione tra il pensiero del diciannovesimo secolo e quello del ventesimo, fronteggiandoli entrambi come Giano. Da un lato, egli si rivolge a Hegel e all'idealismo del diciannovesimo secolo con la sua fede nel potere superiore dell'immaginazione e la sua tesi pre-freudiana dell'integrità e dell'identità della coscienza individuale. Dall'altro lato Croce guarda con spregiudicatezza al tema centrale della filosofia del ventesimo secolo in entrambe le tradizioni analitiche e contenutistiche, ossia la svolta linguistica. La fondamentale e inalienabile natura della nostra esperienza e della nostra conoscenza del mondo, cioè la linguisticità del mondo stesso, era sostenuta da Croce molto tempo prima di Wittgenstein, Goodman, Heidegger e Gadamer.

Oggi viene prestata poca, se non nessuna, attenzione alle teorie filosofiche generali di Croce. Egli è, meritatamente, più ricordato per la sua estetica, che fu estremamente influente nella prima parte di questo secolo, esprimendo, come essa fece, in una forma filosofica mirabilmente coerente, lo spirito affascinante della rivolta simbolistico-estetica contro il positivismo della metà e della fine del diciannovesimo secolo. L'enorme attrazione del simbolismo era nata dal suo tentativo di proteggere il ricco regno della spiritualità, le misteriose glorie dell'arte, dagli artigli di una spiegazione causale, deterministica e riduttiva che caratterizzava il positivismo regnante del giorno. Questo positivismo aveva effettivamente indebolito la fede religiosa, facendo sì che la difesa della spiritualità umana sul fronte artistico divenisse ancora più necessaria e urgente. In ogni caso, coloro che si erano a lungo nutriti delle idee romantiche del genio artistico e spirituale non volevano che l'arte fosse ri-

liano ma si sono rifiutati di seguire il suo concettualismo e la sua teologia del progresso; entrambi hanno posto il linguaggio al centro del loro pensiero, ed entrambi si sono ribellati contro la dominante scienza letteraria dei loro giorni. Per Derrida, questo ovviamente era strutturalismo. Croce e Derrida condividono strategie e temi filosofici. Entrambi insistono sul fatto che ciò che chiamiamo realtà è essenzialmente un costrutto linguistico che si sviluppa temporalmente e dinamicamente, « un sistema dinamico provvisorio che si sviluppa attraverso sistemizzazioni provvisorie e dinamiche », dove non c'è promessa di un sistema ultimo⁴. Proprio come per Croce tutto il mondo « non è altro che intuizione o fatto estetico (linguistico) », così per Derrida « Il n'y a pas de hors-texte ». Non ci può essere « una realtà... al di fuori del testo il cui contenuto potrebbe aver avuto luogo al di fuori del linguaggio », « e del suo gioco sistematico e mutevole di differenze »⁵. Per Croce e per Derrida il linguaggio non solo costituisce il mondo, ma è una irrimediabile forza creativa che lo trasforma costantemente. « Il linguaggio — dice Croce — è creazione perpetua »; e l'intuizione-espressione linguistica crociana, sempre creativa e sfuggente alla categorizzazione adombra la *différance* di Derrida che « è incompatibile con i motivi statici, sincronici, tassonomici, storici nel concetto di struttura » e che « segna una irriducibile e generatrice molteplicità »⁶.

Ciò conduce a un terzo importante tema di Croce e Derrida che può essere definito anti-tassonomismo. Entrambi sostengono che le distinzioni che noi naturalmente usiamo e consideriamo valide non hanno, in ultima analisi, una giustificazione razionale. Esse sono in sé imperfette, incerte e convenzionali, poiché esse mancano di ogni fondamento nelle essenze ontologiche o nella giustificazione trascendentale razionale al di fuori del sistema del linguaggio. L'inversione decostruttiva di Derrida è forse il marchio del suo pensiero, ma Croce indicava anch'egli questa strada ed era noto, a suo tempo, per la sua sfida « sovversiva » alle categorie retoriche della critica tradizionale, alle tradizionali distinzioni filosofiche⁷. Nella ribellione contro le dominanti ma infondate costrizioni e distinzioni del positivismo del loro tempo, nella

⁴ Per una breve rassegna di questo aspetto di Croce e della sua critica a Hegel, vedi J. Passmore, *A hundred years of philosophy*, Harmondsworth 1968, pp. 300-301. (La citazione tradotta dal *Saggio sullo Hegel* di Croce apparso a p. 300). Cfr. J. Derrida, *Positions*, trad. di A. Bass, Londra 1980, pp. 27-29.

⁵ Vedi *Estetica* cit., p. 26 e p. 30; e vedi J. Derrida, *Of grammarology*, trad. di G. Spivak, Baltimore 1976, p. 138; e *Positions* cit., pp. 27-28.

⁶ *Positions* cit., p. 27 e p. 45.

⁷ Vedi J. Derrida, *Difference*, in *Speech and Phenomena and other essays on Husserl's theory of signs*, trad. di D. Allison, Evanston 1973, p. 141; e anche *Positions* cit., p. 58. Per il rifiuto crociano di tali distinzioni classificatorie, vedi *Estetica* cit., pp. 13-14, 67-70, 87-92, 114-115, 120, 142.

comune rivolta contro la chiusura, Croce e Derrida condividono una strategia comune di insurrezione. Per sconfiggere le strutture autoritarie della disciplina dominante è invocata una forza più potente, un principio supremo e sovversivo di libertà creativa: l'intuizione-espressione, che dissemina *différance*. Inoltre, si dimostra che le distinzioni costitutive della scienza restrittiva non possono essere chiaramente e consistentemente eliminate o invertite nel loro ordine gerarchico. L'inversione crociana del positivismo di Taine che privilegia la distinzione di realtà storica contro l'arte (quest'ultima *épifénomica* alla prima) è una inversione realizzata tenendo per fermo che la realtà storica è essa stessa il prodotto della intuizione estetica e perciò una forma di arte. Questo è certamente un precedente rispetto alla inversione decostruttiva di Derrida dell'opposizione filosofia/letteratura, realizzata trattando la filosofia come una forma di scrittura.

Nel sottolineare queste affinità molto profonde tra Croce e Derrida, non voglio negare che sotto altri aspetti essi sono ovviamente molto differenti. Certamente, la formula crociana in chiave estetica e linguistica che l'intuizione è espressione sembra molto lontana dalla *différance* di Derrida e in realtà sembra dolorosamente sensibile al decostruttivismo di Derrida. L'equazione di Croce sarebbe decostruttivamente considerata non soltanto come una asserzione di principio pateticamente non convincente e una ammissione scritta dell'alterità di intuizione e espressione, significato e significant, presenza e traccia; ma anche come un esempio del distorto desiderio di chiusura e stasi attraverso la completa commensurabilità ed unione di significante (espressione) e significato (intuizione).

Derrida richiamerebbe l'attenzione all'ansietà dietro l'identificazione crociana di intuizione ed espressione, dietro la sua asserzione che « esse non sono due, ma una »; una ansietà tradita nella osservazione di Croce che « chi separa l'intuizione dall'espressione non riesce mai a riunirle ». Di più, potremmo notare che lo smantellamento crociano anti-essenzialista delle distinzioni non andava lontano come quello di Derrida e ammetteva alcune differenze essenziali, per esempio, tra il pensiero concettuale (logico) e intuitivo (estetico), (sebbene il primo debba essere basato sul secondo) e tra attività pratica e teorica.

Ancora più importante per il nostro scopo, comunque, è la differenza fondamentale che Croce credeva nella possibilità e quindi nella validità della conoscenza interpretativa, della riscoperta o della riproduzione del significato originale, mentre Derrida chiaramente lo nega. Infatti, Derrida ha assimilato, particolarmente attraverso i suoi discepoli di Yale, la affascinante idea che i testi sono 'illegibili', che essi non ammettono una corretta comprensione o una vera interpretazione. Questa importante divergenza sembra riferirsi par-

tioclarmente al background della visione storicistica condivisa da Croce e Derrida, nel linguaggio come dinamico e creativo. Come, ci si chiede, può Croce mantenere una desiderabile flessibilità e una apertura storicistica senza abbandonare il non meno desiderabile richiamo alla conoscenza interpretativa e alla comprensione vera? Il problema crociano dell'interpretazione è certamente uno di quelli costantemente richiamati ed esaminati da coloro che oggi si trovano a disagio con ogni fondazionalismo storico ma sono non meno a disagio con lo scetticismo interpretativo di Derrida. La teoria di Croce dell'interpretazione, perciò, richiede considerazioni detagliate, che non dovrebbero essere ulteriormente rimandate.

Per Croce, la comprensione o la valutazione di un'opera d'arte richiede una certa identità di intendimento o una comune sensibilità tra l'artista e i suoi interpreti. Più specificamente, questa « identità » deve scaturire dalla « riproduzione » dell'interprete della originaria intuizione-espressione dell'artista, con cui Croce identifica l'opera d'arte stessa. Se scopo dell'artista è raggiungere una intuizione-espressione di successo, lo scopo del critico è di « riprodurla in se stesso ». Così, se riusciamo a interpretare o apprezzare pienamente la *Commedia* di Dante, « in quel momento di contemplazione e giudizio, il nostro spirito è tutt'uno con quello del poeta, e in quel momento noi e lui siamo una sola cosa ». Considerando perciò la critica come una stretta comunione spirituale tra l'artista e l'interprete che valuta, Croce afferma, non a caso, la essenziale identità di genio e gusto, quello che crea e quello che giudica. Essi rappresentano la stessa capacità intuitivo-espressiva; la loro « unica differenza sta nella diversità di circostanze » della sua applicazione: il primo nella « produzione estetica », il secondo nella « riproduzione ». La loro divergenza può solo essere una questione di contesto o quantità, perché « stabilire una differenza sostanziale tra genio e gusto, tra produzione artistica e riproduzione, renderebbe similmente inconciliabili la comunicazione e il giudizio ».

La premessa che sottende all'argomento crociano è che i prodotti di una data attività possono essere giudicati correttamente dalla attività stessa o da una sostanzialmente simile. Se accettiamo questa premessa ma neghiamo che « genio e gusto sono... sostanzialmente identici », allora interpretazione e critica sono veramente impossibili. Questa minaccia alla possibilità di interpretazione non è da temere, poiché non mi sembra molto fondata. Primo, perché riconosco il continuum di genio e gusto, critica e creazione ma ancor più perché la premessa mi sembra dubbia. Il giudicare il vincitore di una gara è tutt'altra cosa che vincerla, eppure nessuno negherebbe che tali giudizi sono possibili e validi.

Più seriamente, la minaccia di Derrida all'idea crociana della vera interpretazione (che emerge dagli stessi testi crociani) concerne la impossibilità di ogni vera replica o riproduzione di una particolare intuizione-espressione a causa del carattere linguistico di ogni intuizione-espressione e della natura essenzialmente mutevole e contestuale del linguaggio. Per Croce tutto il pensiero e quindi tutte le intuizioni che creano opere d'arte e la loro critica sono necessariamente linguistiche. Questo è il motivo per cui egli le descrive come intuizione-espressione; e poiché la vera essenza del linguaggio, per lui, è la sua creatività e la strutturazione espressiva dell'esperienza, il linguaggio è sostanzialmente lo stesso dell'arte. Quindi egli opportunamente dichiara: « La filosofia del linguaggio e la filosofia dell'arte sono la stessa cosa ».

Il fondare l'arte e la critica sul linguaggio non è in se stesso problematico, ma esso diviene tale se il linguaggio è concepito come una forza irrisolvibilmente creativa; e così è, come chiaramente Croce lo vede: « Il linguaggio è creazione perpetua. Ciò che è stato espresso linguisticamente non è ripetuto... Le impressioni sempre nuove danno origine a continui cambiamenti di suono e di significato, cioè a espressioni sempre nuove ».

Se le intuizioni estetiche sono sempre linguistiche (e almeno in riferimento alla letteratura esse lo devono essere) e se il linguaggio è continuamente mutevole, potrebbe sembrare che non riusciremo mai a riprodurre adeguatamente la originale intuizione-espressione con la quale l'opera è identificata. E se l'esatta riproduzione non è possibile, allora, per Croce, la vera comprensione e la interpretazione sono una irrealtà. Croce, persuaso della validità dell'interpretazione, e filosofo troppo attento e solido per non vedere che essa era, in questo modo, minacciata, prudentemente pone una clausola straordinaria per allontanare questa minaccia. « Ciò che è stato espresso linguisticamente non è ripetuto », dice Croce (e ora introduce l'eccezione che ho ommesso prima), « tranne che attraverso la riproduzione di ciò che è stato già prodotto ». Una volta accolta questa eccezione, l'interpretazione è di fatto possibile. Ma perché dovremmo accettarla, specialmente data la generale visione crociana (o di Derrida o forse persino la nostra) della natura continuamente creativa e mutevole del linguaggio? Il contesto storico-mentale dell'interprete e lo stato corrente del linguaggio nel quale egli è collocato devono essere differenti in qualche modo da quello nel quale l'autore originariamente ha prodotto la sua opera; e tali differenze contestuali e linguistiche precluderebbero la completa identità mentale delle intuizioni-espressioni dell'autore e del critico, che è richiesta dal modello crociano di interpretazione. Anche se l'artista e il critico

⁸ Vedi H.G. Gadamer, *Truth and method*, New York 1982, p. 346: « ogni traduzione è allo stesso tempo una interpretazione ».

si aggrappano alle stesse parole, queste parole non sono realmente identiche, avendo (per loro e non solo per loro) in qualche modo significati e associazioni differenti, e avendo, in momenti differenti, differenti relazioni sistematico-funzionali (sintagmatiche o paradigmatiche) con altri elementi in un mutevole sistema linguistico. (Anche l'autore rileggendo la sua opera dopo un lasso di tempo affronterà il problema della differenza di contesto e di linguaggio che il passare del tempo inevitabilmente porta. Croce arriva quasi a riconoscere tali problemi di contesto, ammettendo che le opere d'arte come « la sintesi estetica di impressioni » devono variare poiché « impressioni e contenuti variano, ogni contenuto differisce da ogni altro, perché nulla si ripete nella vita »).

Croce deduce da ciò « la impossibilità delle traduzioni », perché il tentativo del traduttore di catturare o « ridelineare » una espressione originale implica necessariamente « il mescolarla con le impressioni personali del cosiddetto traduttore », producendo inevitabilmente una nuova, differente intuizione-espressione. Ma lo stesso problema sicuramente sorge riguardo alle interpretazioni, che (come Gadamer e altri hanno notato) sono come le traduzioni nel senso di rendere un testo letterario nelle parole di un altro. Sicuramente le impressioni personali dell'interprete sono invariabilmente lì e potentemente mescolate con il testo nella sua comprensione di esso, proprio come sono quelle del traduttore. L'identica logica che porta Croce all'impossibilità delle traduzioni sembrerebbe portare alla impossibilità delle interpretazioni, a cui Croce disperatamente vuole resistere.

Recentemente, i teorici della letteratura decostruttivista che condividono la concezione di Croce del linguaggio e della comprensione sembrano piuttosto tranquilli o almeno solo leggermente turbati dalla prospettiva che una vera interpretazione è impossibile. Essi sono contenti di concludere, sulle premesse crociane (come su altre), che i testi sono « illeggibili » e che « tutte le letterature sono (necessariamente) distorte », poiché essi sostengono che la vera comprensione o interpretazione riposa su una identità di significato determinata e immutabile⁹. Perciò Culler ritiene che le nozioni di « lettura e com-

⁹ Vedi, per esempio, Paul de Man, *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven 1979, pp. 119-131; J. Culler, *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*, Ithaca 1982, pp. 79-82, 173-180; H. Bloom, *A map of misreading*, New York 1975, pp. 3-105; J. Hills Miller, *The critic as host*, in H. Bloom e altri, *Deconstruction and criticism*, Londra 1979, pp. 217-253; e V. B. Leitch, *Deconstructive criticism: an advanced introduction*, Londra 1983, pp. 158-159. Vorrei ripetere che la maggior parte di questi teorici sostengono la linea crociana con altri argomenti circa la sostanziale illeggibilità (o necessario fraintendimento) dei testi; per esempio la tesi di de Man della fondamentale e ineliminabile tensione tra il constativo e il rappresentativo in tutti i linguaggi e l'argomento freudiano di Bloom dell'ansietà del lettore...

preensione pretendono di preservare o riprodurre un contenuto o un significato, di mantenere la sua identità, mentre il fraintendimento e una lettura distorta lo stravolgono; esse producono o introducono differenza »¹⁰.

Eppure Culler sostiene, nello stile di Croce e di Derrida, che questa pretesa di lettura è senza fondamento. Poiché il linguaggio (e quindi la sua comprensione) è sempre mutevole con il contesto e perciò sempre implica qualche differenza, ciò rende impossibili la assoluta identità, la preservazione o la replica del significato. Come Culler bene sostiene « il significato è limitato al contesto, ma il contesto è illimitato », « i nuovi caratteri contestuali... alterano non locuzionalmente la forza »¹¹. Poiché il significato non può mai essere completamente circoscritto contestualmente così da permettere una perfetta replica, la vera lettura o l'interpretazione sono rese impossibili, « tutte le letture sono cattive letture ».

Si dovrebbe dire subito che questa linea di ragionamento non è molto stimolante. Poiché anche se la sua conclusione scettica sembra scaturire validamente dalle due premesse, almeno una di queste è pericolosamente falsa. Qualunque cosa noi pensiamo della teoria del linguaggio di Croce e di Derrida e del suo carattere continuamente mutevole (e sono almeno pronto ad ammettere che in un certo senso il linguaggio è in perpetuo sviluppo e cambiamento, anche se una parte di questo cambiamento è appena percettibile o significativa e avviene sul retroterra dominante di una certa continuità) la nozione di comprensione o di interpretazione come la riproduzione di un identico oggetto, « un contenuto o un significato » è un concetto filosofico sballato e fuorviante, anche se molto diffuso, che ha a lungo imprigionato e frustrato il nostro pensiero. Come Wittgenstein cercava di insegnarci, il significato non è un oggetto separato o un contenuto ma solo il corrispettivo della comprensione di qualcosa. E la comprensione di qualcosa non è la corrispondenza esatta, la riproduzione di un oggetto o di un contenuto fisso e intenzionale ma essenzialmente una abilità nel maneggiare o rispondere a quella cosa in certi modi accettati che sono consensualmente condivisi, sanzionati e inculcati dalla comunità (che forma parte della struttura del suo modo di vita) ma che sono non di meno flessibili e aperti a diverse interpretazioni e correzioni¹². Il migliore, forse l'unico modo per dare una prova

¹⁰ Vedi Culler, *op. cit.*, p. 176.

¹¹ *Ibidem*, p. 123 e p. 128; e più generalmente pp. 121-130.

¹² Vedi L. Wittgenstein, *Philosophical grammar*, Oxford 1974, pp. 68-69; *Philosophical investigations*, Oxford 1958, paragrafi 143 e 242; e per ulteriori elaborazioni di questi punti di Wittgenstein, vedi G. P. Baker e P. M. S. Hacker, *Wittgenstein: meaning and understanding*, Oxford 1983, pp. 29-45 e 321-346; J. Margolis, *Wittgenstein and natural languages: an alternative to rationalist and empiricist theories*, in *Culture and cultural entities*, Dordrecht 1984, pp. 133-162.

convincente della validità e dell'obiettività dell'interpretazione è di evitare il modello identicamente riflettente, riproduttivo, dell'obiettività per quello dell'obiettività come consensualità entro una comunità o una tradizione interpretativa. Questo modello alternativo di obiettività e di comprensione è sicuramente degno di essere ulteriormente seguito ma richiede una spiegazione più esauriente di quella che può essere fatta qui¹³. In ogni caso, non era il modello esplicitamente impiegato da Croce quello al quale dovremmo ritornare.

Croce è esemplarmente coraggioso e onesto nell'affrontare la minaccia di un cambiamento di linguaggio e di contesto che il tempo inesorabilmente porta e che precluderebbe la possibilità di una riproduzione autentica di una intuizione-espressione e perciò della vera interpretazione. « Quando si parla di tale riproduzione, egli dice, noi diciamo che la riproduzione ha luogo *se tutte le altre condizioni restano uguali*. Restano uguali? L'ipotesi corrisponde alla realtà? Sembrerebbe di no. Per riprodurre una impressione più volte per mezzo di uno stimolo fisico è necessario che questo stimolo non sia cambiato, e che l'organismo resti nelle stesse condizioni psichiche in cui fu provata l'impressione che si desidera riprodurre. Ora, è un fatto che lo stimolo psichico è continuamente in cambiamento, e allo stesso modo le condizioni psicologiche ».

Croce prosegue dando molti esempi nei numerosi modi in cui la storia effettivamente altera sia materialmente l'opera d'arte (o, in letteratura, il testo) sia le convenzioni interpretative e le condizioni psicologiche della sua ricezione. Egli rifiuta di trovare rifugio nell'idea comune che le opere d'arte sono o implicano segnali naturali e perciò in via di principio identicamente sperimentabili da tutti gli uomini, non importa il loro contesto storico, linguistico o psicologico. In un impeto radicale che scalderebbe i cuori di molti semiologi contemporanei, Croce afferma: « i segni naturali non esistono; poiché tutti sono ugualmente convenzionali, o, parlando con maggiore esattezza, storicamente condizionati ».

Riconoscendo i cambiamenti innegabili di contesti materiali, storici, linguistici e psicologici e la loro innegabile influenza sulla nostra comprensione di un'opera d'arte, Croce chiede: « Come riusciremo a motivare l'espressione da riprodurre attraverso i mezzi dell'oggetto fisico? Come ottenere lo stesso effetto, quando le condizioni non sono più le stesse? Non sarebbe, piuttosto, necessario concludere che le espressioni non possono essere riprodotte, nonostante lo strumento fisico fatto per quello scopo cioè gli oggetti materiali o i testi in cui le opere d'arte sono inglobate e che ciò che è chiamata ripro-

duzione consistere in sempre nuove espressioni? « Questa è precisamente la conclusione dei decostruttivisti, per i quali ogni lettura è necessariamente una cattiva lettura, che in qualche modo altera, piuttosto che riprodurre identicamente, il significato originale dell'autore. (In realtà la critica decostruttivista della « presenza » del significato e dell'integrità e dell'autonomia del « soggetto » creante porrebbe delle obiezioni se noi potessimo parlare di un autore avendo un unico, determinato, significativo, e definitivo significato). Per evitare la conclusione che la lettura necessariamente altera e perciò non riproduce il significato, per salvare la possibilità dell'interpretazione sul suo modello riproduttore, Croce deve mostrare che « la varietà delle condizioni fisiche e psicologiche » e le differenze di contesti storici e linguistici non sono « intrinsecamente insormontabili » e che « possiamo ricollocare noi stessi nelle condizioni in cui... l'opera è stata prodotta » e così possiamo riprodurre o comprendere veramente la sua intuizione-espressione. Ma come egli può dimostrare ciò?

Un argomento che Croce impiega è l'analogia con la nostra comprensione del nostro stesso passato e dei nostri amici, poiché questa sicuramente implica la comprensione attraverso differenti contesti temporali o psicologici. Se non potessimo « ricollocare noi stessi » nelle condizioni del nostro stesso passato o dei nostri conoscenti, Croce presume che la conoscenza di sé e quella sociale, in quanto basate su una certa identità di contenuti e di esperienza, non potrebbero mai essere raggiunte. « La vita individuale, che è comune con noi stessi (col nostro passato), e la vita sociale, che è comune con i nostri simili, non sarebbero altrimenti possibili ».

Questo argomento, comunque, è lontano dal convincere, anche a parte la sua dubbia assunzione che la comprensione richiede il possesso o la riproduzione di un identico e determinato contenuto mentale. Poiché l'argomento sembra chiudere la questione in un modo « desiderato » più che pensato. Sui presupposti di Croce, la comprensione di se stessi e degli altri comporta la nostra abilità a mettere noi stessi con l'immaginazione nelle condizioni richieste in modo da ottenere lo stesso contenuto mentale. Allora, assumendo ottimisticamente ciò che egli desidera e cioè che abbiamo, di fatto, tale vera comprensione di noi stessi e degli altri, Croce sente di poter concludere che dobbiamo avere la capacità di questa riproduzione mentale. Ma questa affermazione di vera comprensione o comunione è precisamente ciò che è in discussione nell'obiezione scettica della varietà del contesto. Questa stessa obiezione può essere diretta alle pretese del soggetto stesso di comprendere il suo passato riproducendo identicamente i suoi passati contenuti mentali nonostante

¹³ Questa formulazione si trova nei lavori citati alla nota 12 e, con particolare riguardo alla critica letteraria, nei capitoli tre e cinque del mio libro *T. S. Eliot and the philosophy of criticism*, in corso di stampa.

significativi cambiamenti di contesto. Sicuramente le teorie freudiane e strutturaliste, forse più degli argomenti di Hume, hanno reso più facile per i decostruttivisti seguire l'impulso dello storicismo radicale e del contestualismo verso la dissoluzione del soggetto. Croce ha ancora una fede ortocentesca nell'unità e nell'integrità della coscienza individuale. Egli ha anche una fede decisamente ortocentesca e romantica nel potere dell'immaginazione, che serve come stratagemma (si potrebbe dire il *deus ex machina*) che ci permette di sormontare la varietà di contesti e di raggiungere una riproduzione e una comprensione identica.

Croce è estremamente convinto dell'importanza della « assoluta intuiva dell'immaginazione ». « Se la assoluta dell'immaginazione fosse rimossa, la vita dello spirito tremerebbe fino alle fondamenta. Un individuo non potrebbe più comprendere un altro, e neanche se stesso di un momento prima, che è già un altro individuo considerato un momento dopo ». Sembra perciò che Croce concepisca l'immaginazione come una forza trascendentale, onnipotente, che può vincere le differenze logicamente insormontabili del contenuto intuitivo-espressivo che i contesti che cambiano chiaramente portano.

Se questa pretesa del potere assoluto dell'immaginazione ispira più mistero che convinzione, Croce cerca di allontanare il sospetto sottolineando che l'immaginazione non fa i suoi miracoli da sola, ma poggia sugli sforzi del restauro artistico (sia quello dei dipinti sia la ricostruzione filologica di un testo) per riprodurre le condizioni materiali dell'opera, e sulla critica storica che serve « a rimetterci nelle condizioni psicologiche che sono cambiate nel corso della storia ». È solo con lo scopo del restauro e della ricerca storica (e della loro necessaria precondizione, una tradizione ininterrotta)¹⁴ che l'immaginazione « risuscita ciò che è morto, completa il frammentario e ci rende capaci di vedere un'opera d'arte (un oggetto fisico) come il suo autore la vide nel momento della produzione ».

Ciò può in qualche modo conciliare l'apparente stravaganza dell'affermazione crociana sull'immaginazione, specialmente se dimentichiamo che egli vede la storia stessa come un prodotto di intuizione estetica e immaginazione estetica. Ma ciò non svela in nessun modo il mistero di come l'immaginazione possa realmente sormontare tutte le differenze per raggiungere una identità del significato intuito con l'intuizione dell'opera definitiva e privilegiata dell'artista. Di più, nessuna chiave è data per sapere come tale identità sia realmente ottenuta piuttosto che falsamente assunta, come potremmo misurare la nostra riproduzione immaginata con l'intuizione originale.

Per evitare questi misteri, il modo migliore per Croce di difendere la sua pretesa della validità dell'interpretazione senza, allo stesso tempo, abbandonare il modello di interpretazione come una specie di unità riprodotte o di comunione con il significato dell'opera è adottando un rimedio radicalmente pragmatista.

Ostantando la trascurata indifferenza del pragmatismo per la « distinzione fra la scoperta e la creazione, il trovare e il fare »¹⁵, Croce affermerebbe che la ricostruzione immaginaria dell'intuizione artistica attraverso il lavoro degli interpreti è tutto ciò che resta da unire o da riprodurre di quella intuizione. Se si desidera, come Croce fa, identificare l'opera d'arte stessa con l'intuizione-espressione che l'artista ha di essa, allora si sosterebbe che non vi è nulla di più, per l'opera e per la sua giusta interpretazione, della nostra ricostruzione immaginativa (con l'aiuto della storia, della tradizione etc.) della intuizione-espressione definitiva dell'artista. Questa strategia porterebbe, naturalmente, la sua teoria interpretativa più in linea con la formulazione, molto convincente, sensibile-pratica del significato dell'interpretazione che noi abbiamo prima brevemente discusso.

Il punto di vista pragmatico è che non c'è nessun criterio oggettivo per l'intuizione-espressione dell'artista, nessuna strada certa che possa comprendere e nessun criterio esatto per una corretta interpretazione, se non alcune possibili ricostruzioni interpretative di essa. Qualunque uso volessimo fare della comprensione originaria dell'artista di se stesso o della sua creazione, tutto ciò che noi (o l'artista) possiamo tuttavia fare per essa è una ricostruzione interpretativa di ciò che era, anche se questa ricostruzione è basata sulla testimonianza retrospettiva propria dell'artista. La desiderata unità dell'interpretazione che Croce considera come requisito per una valida interpretazione potrebbe essere costruita e ottenuta come una unità o una fusione tra il punto di vista dell'interprete e la comprensione proiettata dell'artista così come la comunità, nel corso della storia interpretativa dell'opera, ha ricostruito che sia. Qui, allora, troviamo un altro significato della nozione crociana di potere assoluto dell'immaginazione: non un potere trascendentale di origine romantica per sormontare tutte le differenze di contesti e unirci misteriosamente alle realtà remote così come esse erano in origine, ma un potere immanente che continuamente fa e ricrea le realtà a cui si riferisce.

Croce potrebbe servirsi della strategia pragmatista (che è almeno implicita nelle teorie non-scettiche dell'interpretazione di Gadamer e Fish)¹⁶, e infatti egli sembra riferirsi ad essa attraverso la sua visione della realtà storica e

¹⁴ « Una condizione di questo lavoro storico (verso la vera interpretazione) è la tradizione... Dove la tradizione è interrotta, l'interpretazione è ferma », *Estetica* cit., p. 126.

¹⁵ Vedi R. Rorty, *Consequences of pragmatism*, Minneapolis 1982, p. 152.

¹⁶ Vedi Gadamer, specialmente le pp. 265-278, 293-305; e S. Fish, *Is there a text in this class?*, Cambridge 1980, pp. 11-17, 303-321, 338-355.

della storia letteraria in particolare. « La storia — dice Croce — è inclusa nel concetto universale dell'arte », da quando essa non consiste « né nell'individuazione, né nella deduzione » e neanche nella presentazione di verità e concetti generali, ma è piuttosto una rappresentazione narrativa di particolari, prodotta e compresa solo attraverso l'azione sintetizzatrice e rappresentativa della immaginazione e della memoria. La storia o « la reale immaginazione » si distingue dalla « immaginazione pura » della finzione attraverso i mezzi della memoria, ma entrambe si basano sulla « probabilità » e la « verisimiglianza » per convincerci della loro validità. Che la storia è una sempre nuova intuizione espressione piuttosto che una riproduzione che riflette vecchi fatti e percezioni è confermato dalla teoria crociana della storia artistica e letteraria. I fatti storici sono in se stessi « privi di forma, incoerenti e privi di significato » fino a che essi non vengono inseriti in una rappresentazione narrativa ordinata dall'intuizione estetica, che produce una nuova espressione. « La storia artistica e letteraria è perciò un'opera d'arte storica fondata su una o più opere d'arte ». Gli storici dell'arte continuamente ricreano in quanto ricostruiscono l'arte del passato. « Gli storici puri non esistono e non possono esistere...; essi sempre aggungeranno qualcosa di proprio ». Lo stesso, naturalmente, vale per tutti gli interpreti delle opere passate, o per ogni lettore nel momento in cui egli tenta di comprendere il testo.

Avendo esaminato la teoria crociana dell'interpretazione attraverso la nostra prospettiva post-moderna, abbiamo visto che la sua tendenza scettica decostruttivista è contestata più che da un richiamo romantico a una immaginazione trascendentale e misteriosa, da un rifiuto pragmatico di soffermarsi sulla distinzione tra l'opera d'arte in sé e l'opera così come l'interpretazione la ricostruisce. Prima di concludere, comunque, dovremmo almeno brevemente considerare una importante sfida a questa strategia pragmatica. La forza della strategia sta nella potenza della tesi che non possiamo avere alcun senso della nozione dell'opera in se stessa (o del suo significato) se non la ricostruzione di essa. Perciò non possiamo mai misurare la nostra comprensione dell'opera su qualcosa che resta permanentemente, indipendentemente e determinatamente fermo, l'opera « come è in se stessa realmente » o con la comprensione originaria dell'autore, cosa che possiamo sapere (e sappiamo di sapere) indipendentemente dai nostri tentativi interpretativi per determinarla, per ricostruirla e ricrearla attraverso la nostra immaginazione interpretativa.

Ma ciò che sembra più opinabile nel tentativo pragmatico di identificare l'opera con la sua ricostruzione o interpretazione è ciò che fa sì che la

possibilità dell'errore diventi logicamente problematica in una interpretazione largamente accettata e ben impostata; e senza la possibilità dell'errore non c'è nessun criterio vero per la validità dell'interpretazione. Naturalmente, il pragmatico può spiegare l'errore di una particolare interpretazione del lettore nei termini della sua incapacità a immedesimarsi nella comprensione dell'opera stabilita dai critici. Ma che diremmo su questa interpretazione così fermamente formulata con la quale il pragmatico qui identifica l'opera e il suo significato? Sicuramente deve essere possibile che questa interpretazione sia sbagliata, che richieda una correzione se noi vogliamo che abbia un senso il fatto che la consideriamo giusta, se vogliamo che la « giusta interpretazione » significhi qualcosa di diverso o di più della « interpretazione comunemente accettata ». Eppure come potremmo accettare che la nostra interpretazione sia sbagliata se rifiutiamo di ammettere la nozione dell'opera come qualcosa che esiste al di là delle interpretazioni e che sia qualcosa di oggettivo rispetto al quale esse possono essere sbagliate o inadeguate? L'unica replica apparentemente pragmatica a questa domanda è l'argomentazione che la sempre presente possibilità che ogni interpretazione accettata si mostri sbagliata può essere ottenuta non attraverso la possibilità di trovare l'unica interpretazione vera ma attraverso la possibilità di trovarne o formularne una migliore che potrebbe risultare più accettabile, convincente o fruttuosa. E questi criteri valutativi dovrebbero a loro volta essere costruiti in termini pragmatici piuttosto che in termini di verità (es. « meglio » potrebbe denotare « più vicino alla verità » o « più vicino all'opera come essa è realmente »).

Finché il futuro è aperto e finché continua l'interpretazione, c'è sempre la possibilità che appaia una interpretazione più stimolante o accettabile che spazzi via quella comunemente accettata come la più valida. Perciò la ragione per cui non possiamo semplicemente identificare la giusta (vera, valida) interpretazione con quella accettata non consiste nel fatto che è sempre una questione aperta se l'ultima veramente riflette o riproduce l'opera, ma piuttosto perché c'è sempre la possibilità di trovare una interpretazione che è sempre più accettabile, più appropriata e valida. La validità potrebbe, naturalmente, essere intesa come il parere non arbitrario del competente e costruita come un termine tuttavia contestabile e continuamente modificabile¹⁷.

Questa nozione di validità certamente richiede una elaborazione maggiore di quanto io possa fare qui. Ciò sembra strettamente connesso alla recente

¹⁷ È importante capire che il consenso contingente e convenzionale non deve però diventare arbitrario. Ho sostenuto ciò nel mio lavoro *Conventions: variations on a theme*, in « Philosophical Investigations », n. 9 (1986), pp. 36-55, dove mostro come l'identificazione erronea della convenzionalità con l'arbitrarietà superficiale e ingiustificata si basa sulla confusione di due diversi significati di « contingente » e di « arbitrario ».

formulazione di Rorty della « dissoluzione della tradizionale problematica della verità » attraverso una analisi riduttiva che rivela che il predicato « 'vero' non ha (filosoficamente) un uso esplicativo » ma soltanto tre usi retorici. Rorty li elenca come 1) « un uso confermativo »; 2) « un uso cauterlativo, in cui affermazioni come 'La tua credenza S è perfettamente giustificata, ma forse non vera' », poiché non c'è garanzia alcuna che futuri sviluppi permetteranno che S resti giustificata; e 3) « un uso ipotetico » per chiarificazioni metalinguistiche del significato di una affermazione (come S è vera se...)¹⁸.

La versione pragmatista della difesa crociana della validità interpretativa abbozzata sopra racchiude sia l'uso confermativo che quello cauterlativo di 'vero', mentre respinge il tradizionale modello di verità (interpretativa o di altro genere) come una corrispondenza esatta, un modello che (date certe premesse e certe tesi decostruttiviste di Croce) porta a uno scetticismo interpretativo. Ma sia che preferiamo leggere Croce come un proto-decostruttivista o come un latente pragmatista, sia che continuiamo a vederlo come un tardo romantico, un idealista dell'inizio del ventesimo secolo¹⁹, egli certamente richiede e merita una rilettura contemporanea.

Richard Shusterman

¹⁸ Vedi R. Rorty, *Pragmatism, Davidson, and truth*, di prossima pubblicazione in *The philosophy of Donald Davidson: a perspective on inquires into truth and interpretation*, Oxford 1986. Cito dalle pp. 4-5 del dattiloscritto di Rorty.

¹⁹ Si potrebbe anche giustificare il fatto di chiamare Croce un pensatore alla svolta del secolo poiché egli pubblicò diversi lavori filosofici (sin dal 1893) prima della sua *Estetica*, pubblicata nel 1900. Per particolari bibliografici e per un serio studio della filosofia crociana vedi G. N. G. Orsini, *Benedetto Croce: philosopher of art and literary critic*, Carbonale 1961.