

Scrivere con
Davidson:
qualche
riflessione
dopo
Blind
Time
IV:
Drawing
with Davidson

Robert Morris

Che ci facevano gli scritti di Donald Davidson in Blind Time Drawings di Robert Morris? Evidentemente Morris desiderava usare gli scritti di Davidson e li ha utilizzati nella convinzione che, tutto considerato, il coinvolgimento con quegli scritti, stralciati e decontestualizzati com'erano, avrebbe prodotto una relazione potenziatrice tra il complesso di ciò che Morris andava facendo con i disegni e la lingua dei testi stralciati. Ma potremmo forse affermare che era questa la "ragione" per usare quei testi? Dopo aver apposto le virgolette intorno alla parola ragione siamo tentati, perfino pungolati, a procedere. Dovremmo tenere a mente il caveat di Davidson secondo cui "sicuramente si possono dare spiegazioni ulteriori e molto più approfondite, ma queste ultime non possono escludere la prima, che dipende dal senso di compiacimento prodotto da qualcosa" ¹. Davidson non ha fatto ipotesi rispetto ai motivi per cui Morris voleva utilizzare i suoi scritti. Le motivazioni delle azioni non sono sempre facilmente identificabili. Davidson sostiene che le ragioni possono avere lo status di cause e che si riveleranno inseparabili dalle convinzioni e dai desideri. I limiti posti all'interpretazione dell'altro comportamento sono centrali nel pensiero di Davidson. Nell'osservare il comportamento dell'altro gli attribuiamo una serie complessa di convinzioni e desideri per lo più coerenti e costanti e ci aspettiamo che le affermazioni contraddittorie vengano ridotte al minimo. Così, nell'interpretare le ragioni per cui Morris utilizza i testi di Davidson, potremmo essere guidati dalle norme gemelle del "principio di carità" di Davidson: olismo e razionalità. Una ragione può rappresentare la causa razionale dell'azione. Ma, secondo il "principio del monismo anomalo" di Davidson, non ci sono leggi psicofisiche. Non troveremo mai ragioni che siano al tempo stesso necessarie e sufficienti per le azioni. Ma dietro tutto ciò, desideri e convinzioni irrazionali possono a loro volta essere cause significative che, seppure non sono ragioni, riflettono però una certa logica generale e possono prevalere sul giudizio più razionale dell'agente in merito a ciò che, tutto considerato, è meglio fare. Secondo Davidson tale possibilità richiede di estendere agli eventi morali una sorta di "compartimenti mentali" capaci di sovrapporsi in modo tale da mettere in gioco quelle convinzioni e quei desideri conflittuali².

1-DONALD DAVIDSON, "Paradoxes of Irrationality", in *Philosophical Essays on Freud*, a cura di Richard Wollheim e James Hopkins, Cambridge 1982, p. 289.

2-Ibid. p. 300. Per il termine monismo anomalo vedi D. DAVIDSON, *Essay on Actions and Events*, Oxford 1980, p. 231; tr. It. *Azioni ed Eventi*, Il Mulino, Bologna 1992.

È possibile che Morris ritenga che le descrizioni di intenzioni, azioni, eventi, ragioni e cause, desideri e convenzioni, fatte da Davidson possano riempire un certo vuoto concettuale che aleggiava intorno ai Blind Time Drawings? Desiderava forse riempire quell'assenza concettuale che accompagnava l'oscurità visuale? Gli scritti di Davidson illuminavano in qualche modo lo spazio di lavoro di Morris altrimenti cieco? Oppure, forse il brancolare ciecamente, impiestrando la pagina di inchiostro spalmato sulle mani, rappresentava un atto così informato da desideri irrazionali di fuga e regressione che Morris aveva cercato la sofisticatezza linguistica della scrittura di Davidson per ripulire – per così dire – la sua azione ³ ? La risposta a tutte queste domande avrebbe potuto essere affermativa, eppure al tempo stesso non essere comunque quelle le suddette ragioni.

Quando gli è stato chiesto per quale motivo avesse comunque deciso di fare i Blind Time Drawings, Morris ha sempre risposto proponendo una certa storia di come era arrivato alla prima serie di disegni nel 1973. In quel caso avevano influito il desiderio – e la ricerca a tal fine – di trovare per il disegno un fondamento che non fosse da una parte la rappresentazione sic et simpliciter e la non rappresentazione dall'altra. Una lunga serie di esperimenti (tutti rifiutati) che riguardavano il corpo in rapporto al foglio di carta sotto diversi condizionamenti condusse (forse per caso?) al tentativo di lavorare senza guardare la pagina. Può anche darsi che ci fosse il desiderio di collocare il disegno su un nuovo fondamento, ma quella non può essere stata la ragione essenziale di quei disegni. Tali ragioni suonano troppo come razionalizzazioni formulate ex post. Alcune che spiegano l'ossessività indicata da tutto questo lavoro (fino ad oggi quattro serie per un totale di diverse centinaia di disegni) sembrerebbero garantite. Qui ci si potrebbe interrogare su quali serie di convinzioni e desideri abbiano messo in moto tale reiterazione ossessiva. Ma le descrizioni dell'atto come rinuncia volontaria al controllo e al giudizio, che ostacola l'intenzione e così via possono essere "cieche" di fronte ad alcune serie di convinzioni e desideri che rifiutano la visione e optano per ricerche che portano alla rivelazione di un certo sapere del corpo che non ha niente a che fare con la teorizzata completezza della visione. Ma quali immagini, ansie e sensi di colpa sono alleviati ed eliminati man mano che vengono trasformati e rivisitati in questo mondo sotterraneo della cecità?

3 - La pratica stessa dello stralciare (quest'atto del sezionare) da scritti come quelli di Davidson, scritti dotati non solo di profonda potenza concettuale e grazia stilistica ma anche di un'agile completezza e chiarezza, solleva interrogativi di un ordine in qualche modo diverso. Ma se tali interrogativi qui vengono soppressi in quanto rimangono inarticolati – l'accenno stesso alla loro esistenza nascosto in una nota elusiva dedicata a Morris che commenta Morris che scrive su Morris – sono nondimeno i tipici interrogativi che Morris solleva continuamente: se annunciati, raramente articolati; se articolati, raramente approfonditi; se approfonditi, raramente risolti.

Se è vero che il lavorare al buio porta con sé un certo pathos, è vero anche che può contenere una certa beckettiana comicità che può solo affilare le armi della sua sempre calante ma sempre utile incisività dietro una maschera senza buchi per gli occhi.

Forse queste ripetizioni continue e cieche riecheggiano un tipo di risata che non è permessa nella luce. Non tutte le smanie oscure possono essere soddisfatte alla luce del giorno. Non sarebbe poi così incongruente attribuire al metodo una certa spavalderia ("Lo posso fare meglio ad occhi chiusi"), senza parlare del disprezzo per quel rigido primato della sfera visiva, di quella reificazione del visivo promosso ad una autoreferenziale ontologia che le "arti visive" non si stancano mai di ribadire. E qui ci potremmo chiedere se abbiamo "perso di vista" quel più luminoso territorio delle ragioni in quanto cause così come quello più buio delle cause senza ragioni.

Perché supponiamo che, contrariamente alla leggenda, Edipo, per qualche oscura ragione edipica, stesse correndo per quella strada deciso a uccidere suo padre e, trovando quel vecchio sgarbato che gli sbarrava la strada lo abbia ucciso in modo da poter (come pensava) andare avanti col suo progetto. Allora non solo Edipo voleva uccidere suo padre, e di fatto lo uccise, ma il suo desiderio lo indusse a uccidere suo padre. Eppure non possiamo sostenere che uccidendo il vecchio uccise intenzionalmente suo padre, né che la sua ragione nell'uccidere il vecchio fosse quella di uccidere suo padre ⁴.

La frase "per qualche oscura ragione edipica" è interessante. C'è una certa quantità di omicidi, mutilazioni e disastri tra gli esempi che illustrano gli Essays on Actions and Events. Ma l'affondamento della Bismark, la caduta di compagni di cordata in montagna, le ripetute scariche di fuoco che potevano mettere in fuga i maiali selvatici che calpestanto le vittime non sottolineano qualche oscura tendenza degli umani quanto piuttosto servono a fare l'analisi di quelle intenzioni, azioni e convinzioni di una specie la cui caratteristica saliente è l'aspetto razionale. Che ne è allora della "oscura ragione edipica"?

Esistono altri schemi interpretativi? Schemi incompatibili con le spiegazioni della razionalità e dell'olismo? Davidson vede il concetto di "schema e contenuto" come il "terzo dogma dell'empirismo"⁵ (il primo e il secondo essendo rappresentati rispettivamente dall'elenco di Quine della distinzione analitico-sintetica e del riduzionismo). Davidson vuole evitare l'asserzione empirista di un dato e di un medium (la mente) che interpreta tale dato (il mentale per Davidson è una categoria concettuale piuttosto che ontologica), e alcuni sostengono che abbia effettivamente aggirato l'empirismo. Ma ci sono, se non schemi incompatibili, ridescrizioni, altri quadri di riferimento, altri registri. Dove trovare i registri ctoni della "oscura ragione edipica"? E che cosa ha a che fare la ricerca di tali registri con i Blind Time Drawings di Morris?

L'accesso visivo a *Etant donnés*, l'ultima opera di Marcel Duchamp, avviene attraverso due fori in una antica porta. Il nudo a gambe divaricate dall'altra parte è chiaramente androgino. La testa non è visibile ma una mano maschile tiene alta una lampada fallica. Il sesso visibile, presumibilmente femminile, è anomalo: le labbra della vulva sono assenti. La lacerazione della castrazione, ovvero *L'Origine del mondo*?⁶ Questo nudo a gambe larghe evidenzia l'invito del desiderio o testimonia un delitto? E il nostro sguardo che subito corre tra le gambe aperte, soddisfa un desiderio (di chi e di che tipo?) o intravede l'inimmaginabile? La visione vi penetra con insistenza o si ritrae con orrore? Può uno sguardo accarezzare o tagliare? La visione fallica deve essere tagliata fuori per poter diventare una lampada che sparge la luce su una scena cui si assiste solo nella cecità? Nessun movimento degli occhi di chi guarda la scena è possibile. Siamo "ciechi" di fronte a tutte le inquadrature visive tranne una. Muovere la testa nel tentativo di vedere il volto nascosto del nudo "taglia fuori" la visione. Stiamo avvicinandoci a ragioni oscure ed edipiche? Quando Picasso fu informato della morte di Duchamp nel 1968 disse "Aveva torto". La spiegazione della transizione dall'identificazione primaria a quella secondaria nella risoluzione del complesso di Edipo non ha mai ricevuto, secondo alcuni, una ragione sufficiente da Freud.⁷

5 -Cfr. SIMONE EVNINE, Donald Davidson, Stanford, California, 1991. Per una critica e/o difesa non solo della fuga dall'empirismo ma anche degli argomenti contro lo scetticismo e il realismo, cfr. gli scritti di Michael Dummett e Richard Rorty.

6 -Il piccolo quadro di Gustave Courbet, rappresenta il ventre femminile intitolato *L'Origine del mondo*, ed è un tempo appartenuto a Jacques Lacan.

7 - Cfr. MIKKEL BORCH-JACOBSEN, Lacan, il maestro assoluto, Einaudi, 1999; trad. ingl di Douglas Brick, Stanford, Calif., 1991, pp. 32-35.

Ci stiamo avvicinando ora all'oscura ragione ?⁸

Nel 1978 ho ingaggiato una donna cieca dalla nascita per eseguire, sotto la mia direzione, la seconda serie di Blind Time Drawings. Dopo che le ebbi spiegato una tattica particolare per l'esecuzione di un disegno, spesso ripeteva, "Ora vedo cosa vuoi dire". Nella tradizione occidentale vedere è stato per molto tempo identificato con sapere. Richard Rorty sottolinea come Heidegger abbia cercato di spiegare come la nozione epistemologica di oggettività derivi da, come dice, 'l'identificazione platonica della fisis con idea – della realtà di una cosa con la sua presenza di fronte a noi. E si preoccupa di esplorare in che modo l'Occidente ha sviluppato il concetto ossessivo del nostro rapporto essenziale con gli oggetti come analogo alla percezione visiva" .⁹

8 -E in effetti ci potremmo chiedere se Marcel Duchamp in *Etant donnés* non volesse ottenere un'immagine anamorfica della massima frammentazione allineata lungo un asse che va dalla cecità alla comprensione. Si paragoni a Borch-Jacobsen che si diffonde sulle meditazioni di Lacan a proposito della nota anamorfo di Holbein in *Gli Ambasciatori*:

Guardando il dipinto davanti a te non potevi vedere che cosa rappresentavi dentro allo stesso. Ma ora che non lo vedi più, e lo guardi di sbieco, puoi finalmente vederci dentro cosa sei – niente, un buco nel visibile, una vuota vanitas, "Holbein rende visibile per noi qui qualcosa che è semplicemente il soggetto annichilito – cioè annichilito nella forma, in senso stretto, l'incarnazione immaginata del minus-phi (-j) della castrazione...

Riflette la nostra stessa nullità, nella figura del teschio".

Così vediamo in questo esempio più che esemplare, ciò che l'oggetto della fantasia rappresenta per Lacan: una "incarnazione" del non oggettivo oggetto del desiderio, una "immagine" del fallo castrato inimmaginabile, un "riflesso" della inesistente vacuità del soggetto – in breve, un'immagine impossibile, una sorta di limite ultimo dell'identificazione, un autoritratto nel quale il soggetto si vedrà come non si può vedere, una visione di orrore in cui gli appare la sua stessa nullità. Vedi, BORCH-JACOBSEN, Lacan, cit. p. 237; Borch-Jacobsen cita da Jacques Lacan; cfr. J. LACAN, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* - libro XI, 1964, Einaudi, Torino 1979.

Anche nell'opera di Duchamp il fuoco dell'anamorfo si raggiunge col "distogliere lo sguardo", ma con la differenza che, distogliendo lo sguardo dall'opera si guarda nella "cecità" dell'immagine successiva della memoria. Non c'è angolo visivo secondario o terziario lontano da quei fori. Si distoglie lo sguardo per portarlo sul vuoto visivo della scena assente ma ricordata. L'irruzione della simbolizzazione (piuttosto che di un "corretto" angolo visivo) mette nuovamente a fuoco l'opera come una serie discendente di simboli-immagini frammentati ma inseparabilmente composti che si riassemblano solo in quel distogliere lo sguardo, in quella cecità volontaria rispetto al trauma dell'immediatezza dell'immagine impressa sulla nostra retina sulla soglia colpevole di quei fori.

9 -RICHARD RORTY, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, N.J., 1979, pp. 162-163; trad. it. *La filosofia e lo specchio della natura*, Bompiani, Milano, 2004.

Groucho Marx una volta chiese: "A chi vuoi credere, a me o ai tuoi occhi?". Forse che diffidiamo della nostra stessa visione? O, ancora meglio, diffidiamo delle immagini della nostra visione. Le immagini. Così problematiche e così inestricabili dalla sfera linguistica. Così facili da stigmatizzare, così seducenti da volerle esiliare dal registro simbolico. Un impulso così persistente a isolarle nel limbo dell' "immaginario". Le immagini. Così spaventose e incontrollabili.

"Dobbiamo bandire dalla nostra lingua le metafore visuali e in particolare quelle del rispecchiamento"¹⁰ . Meglio cavarsi gli occhi che vedere certe scene. Oppure, meno istericamente, limitarsi a chiudere gli occhi. Attingere alle ragioni oscure, edipiche, conferirebbe maggior peso ai disegni? Ci sentiremmo forse sollevati e più deferenti nei confronti dei disegni grazie a un'interpretazione psicologica? I disegni sarebbero forse meglio convalidati da una costruzione teorica? A chi vuoi credere, a me o ai tuoi occhi? Ad un certo livello si tratta di una domanda assurda. La visione è sempre mediata. Crediamo sempre qualcosa prima di guardare. Presumiamo sempre (teorizziamo) l'inezienza del visivo. Crediamo a tal punto da non "vedere" le assenze. È possibile che la visione a volte oscuri l'oscura ragione? Che cosa ha visto Morris con gli occhi chiusi?

Davidson dice che per accusare gli altri di irrazionalità ed errore dobbiamo (con buona pace del "principio di carità") accordare agli altri la possibilità che le loro convinzioni siano vere giacché l'errore massiccio è impensabile. Se, nella teoria del significato di Davidson, il significato rimane un costrutto teoretico, è però anche legato alla verità propositiva delle nostre affermazioni. "S è vera in L se e solo se p". Come dice Davidson le cose sono vere o false a seconda di come funziona la lingua e di come è il mondo. Fare questi disegni (fare arte) può essere in qualche modo descritto come una dimostrazione di attitudini propositive? Fare arte può essere visto – come ha suggerito Rorty – come un atto col quale inventiamo noi stessi, capitalizzando sulle contingenze idiosincratice delle nostre autobiografie? E come artisti dobbiamo ritenerci fortunati quando gli altri ritrovano echi della loro esperienza in quanto abbiamo fatto?

O forse può essere descritto in termini quasi opposti, per cui fare arte, non diversamente dal discorso, è prima di tutto e soprattutto una richiesta di riconoscimento da parte dell'altro e i desideri dell'artista sono solo più globalmente insistenti nel mettere in primo piano un desiderio che, nel richiedere voracemente il desiderio dell'altro, accende una luce più viva su quella scena dove si consuma la lotta mortale per il prestigio. Ragioni oscure e cieche.

I più concorderebbero sul fatto che la ricerca di ragioni e di cause è ovviamente urgente quando il tessuto sociale è minacciato (omicidio, disastro economico, corruzione e così via). Ma un vasto corpo di scritti critici testimonia come quell'area a volte assegnata al livello più evanescente della sovrastruttura, il mondo dell'arte, solleciti le sue risposte urgenti. I concetti di Davidson sull'interpretazione radicale non sono legati a gerarchie di priorità sociali o a vincoli sul tipo di attività da interpretare. Nella nostra ricerca di senso nel comportamento umano, l'arte così come l'uccisione dei re sembrerebbero aperti all'interpretazione. L'arte dell'assassinio e l'assassinio dell'arte dovrebbero essere altrettanto aperte alla nostra ricerca di ragioni e di cause. Il giallo, un genere letterario dai confini più stretti di altri, è esemplare nell'indicare il gioco tra cause dell'arte che possono non essere ragioni e la sua necessità di ragioni che siano cause. Il suo fascino, al di là di qualunque abilità scrittoria, è nell'inevitabile scoperta e nello svelamento delle ragioni della trasgressione. Un modo di descrivere le soddisfazioni che questo comporta potrebbe essere descritto col dire che il genere attinge al tempo stesso alle pulsioni aggressive e sadiche del lettore che si identifica col crimine mentre al tempo stesso soddisfa il masochismo del super-io grazie all'inevitabile scoperta e punizione.¹¹ L'iperdeterminazione insita in quell'avvicinamento di causa e ragione in eventi apparentemente contingenti segnala il genere come particolarmente invitante per gli scrittori di second'ordine. È la tensione tra il contingente e il ragionevole che in altre forme d'arte stimola le nostre reazioni più intense e mette in moto i nostri più ambiziosi sforzi interpretativi.¹²

11 - Non è poi un gran salto trasporre la "forma" del giallo su quella storica del modernismo. In questa narrativa gli atti individuali interpretati come trasgressioni erano richiesti e la teoria collettiva era "punita" – se possiamo utilizzare questo termine per intendere cattura, stasi e conclusione.

12 - Morris fa un certo numero di asserzioni discutibili in tutto questo testo (per non parlare delle domande "ubiquitarie" ed controverse che rimangono senza risposta) ma nessuna sventola un segnale di pericolo come di questa. L'accento al voler "trovare un senso" per l'arte minaccia di scaricargli addosso il peso di una vasta iniziativa critica che bocchia tale desiderio non solo come naïf ma anche come impossibile. Sembra aver perfino dimenticato l'osservazione di Baudelaire quando dice che non è il "contenuto" (per quello che la cosa può significare) dell'arte bensì la rêverie che provoca a rappresentarne gli effetti salubri.

Ma forse le nostre ricerche di ragioni sono mal impostate? Non dovremmo forse, almeno, aver cercato cause che non sono ragioni? Non potrebbe forse essere più utile ritenere l'atto del "disegno cieco" (così come quello dell'affiggere i testi di Davidson – forse come una sorta di libretto che Morris cantava mentre disegnava da cieco) come un modo di operare in quell'economia di un eccesso che è la base stessa del metaforico? Non potrebbe forse tale impresa essere descritta come una forma di discesa orfica dalla quale tornare con l'amore perduto? E non potrebbe poi il fatto che Morris alla fine apra gli occhi e giudichi questo specifico disegno accettabile, e quell'altro no, tradire non solo un dubbio massiccio e irrefutabile su quella discesa ma sottolineare l'inevitabile trionfo finale del visibile che è al tempo stesso una perdita di quanto visto sotto, lontano dalla luce¹³ ?. Davidson interviene molto sul tema della metafora, in generale con affermazioni contestate da altri. Sostiene che non ci sia niente da decodificare nelle metafore: Barzellette, sogni o metafore possono, come un'immagine o una botta in testa, farci apprezzare qualcosa – ma non sostituendo o esprimendo il fatto¹⁴ . Acquisiscono il loro potere creando "vuoti nello spazio logico", come ha commentato Rorty. Quanti fatti o proposizioni sono trasmessi da una fotografia? Nessuno, un'infinità, o un solo grande fatto instabile? Cattiva domanda. Un'immagine non vale mille parole o un altro qualsivoglia numero di parole. Le parole non sono la valuta giusta da scambiare con le immagini¹⁵ .

13 - Cfr. le decise risposte di Davidson a Max Black e Nelson Goodman in "What Metaphors Mean", *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford 1984, pp. 245-264; *Verità e interpretazione*, Il Mulino, Bologna, 1994. Questo saggio è apparso per la prima volta in *Critical Inquiry* 5 (Autunno 1978): pp. 31-47; poi ripubblicato in *On Metaphor*, a cura di Sheldon Sacks, Chicago 1979, pp. 29-46. In quello stesso volume apparvero gli scritti di NELSON GOODMAN, "Metaphor as Moonlighting", pp. 175-180 e MAX BLACK, "How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson", pp. 181-192.

14 - D. DAVIDSON, "What Metaphors Mean", p. 262.

15 - *Ibid.*, cit. p. 263.

KORE SITE produzioni