

“VEDERE LA SCIENZA CON L’OTTICA DELL’ARTISTA”

Note su Feyerabend e il significato filosofico dell’arte

Alessandro Pagnini

1. La vita.

Il motto famoso dell’autocritica di Nietzsche, posta a prefazione de *La nascita della tragedia*¹, in cui si auspica di guardare alla scienza con gli occhi dell’arte, e all’arte con quelli della vita, potrebbe essere una perfetta epigrafe per molti scritti di Feyerabend; sebbene Nietzsche e soprattutto il suo artista, tratteggiato con enfasi romantica come il depositario di una verità tragica epicamente profetizzata, non compaiano mai tra le figure cui l’epistemologo austro-americano accredita particolare riconoscenza.

Più volte Feyerabend ha avuto modo di ribadire l’origine quasi fortuita del suo interesse per la filosofia. Fu comprando uno stock di libri usati, unica condizione per poter avere sceneggiature e testi teatrali che a lui interessavano primariamente, che si trovò in mano anche dei libri di filosofia; libri che poi lesse – e certo non senza trovarvi interesse – onde non mandar sprecata parte della spesa. L’aneddoto ci dice che l’ingresso di Feyerabend sulla scena filosofica è stato un po’ casuale, proprio come per la signora Maureen nei suoi *Dialoghi sulla conoscenza*: «È questa la lezione di cucina postmoderna?», si chiede la signora entrando per sbaglio ad “un seminario sulla gnoseologia”². Poi Feyerabend, dopo varie vicissitudini e altrettante casualità, ha finito per fare il professore di filosofia (non il filosofo, come lui stesso più volte precisa), ma non ha mai del tutto dimesso quell’originario interes-

se per il teatro e anche per le arti figurative, cui in molte pagine autobiografiche lega ricordi significativamente vitali di vocazione e passione giovanili³; al punto che arriverà a caratterizzare provocatoriamente il suo pensiero maturo come appartenente ad una corrente artistica, il “dadaismo”, piuttosto che ad una scuola filosofica⁴. Anzi, potremmo dire, trovando conforto da più parti⁵, che un richiamo all’arte, in alcune sue specifiche forme, resta costante in tutta l’opera di Feyerabend e importante ben al di là della curiosità biografica o del fatto generico che ognuno, anche l’epistemologo, può trovare ispirazione nell’estetica. Come intendiamo mostrare qui di seguito, l’importanza dell’arte per Feyerabend risulta duplice: da una parte l’arte, nella forma “teatro” e anche “cinema”, è un punto di riferimento stilistico e funziona come modello comunicativo ideale di contenuti critici e pedagogici nonché di impegno etico; dall’altra, ispira una *analogia* atta a demistificare certe presunte peculiarità della scienza e della filosofia. Tratteremo i due punti distintamente.

2. *Il teatro.* Nel 1975 compare un singolare saggio di Feyerabend in cui si declamano le potenzialità espressive del teatro e del cinema⁶. Inizialmente Feyerabend fa riferimento al *Galileo* di Brecht, per dimostrare che «vi sono modi migliori di trattare i problemi filosofici che non lo scambio verbale, il discorso scritto e, *a fortiori*, la ricerca di tipo scolastico»⁷. Il *Galileo* di Brecht affronta uno dei massimi problemi filosofici, vale a dire «il problema del ruolo della ragione nella società e nelle nostre vite private»⁸. Ma, sulla scena, il problema non è affrontato in maniera puramente concettuale ed è “wittgensteinianamente” *mostrato*, più che *spiegato*⁹, con i seguenti importanti vantaggi: «essendo noi abituati dai nostri insegnanti, dalla pressione delle

professioni e dal clima generale di un'era liberal-scientifica ad "ascoltare la ragione", automaticamente astraiano dalle "circostanze esterne" e ci concentriamo sulla *logica* di una dimostrazione. Una buona opera teatrale, invece, non ci consente di passar sopra a facce, gesti, o a quella che si potrebbe chiamare la *fisiognomica* di un'argomentazione. Una buona opera usa la *manifestazione fisica della ragione* per irritare i nostri sensi e disturbare i nostri sentimenti fino a condurli sulla via di una valutazione serena e "obiettiva" [...] essa ci distoglie dall'intenzione di usare soltanto criteri razionali [...] e dunque ci forza a *giudicare la ragione* piuttosto che ad usarla come base su cui giudicare tutto il resto»¹⁰.

Indipendentemente dalla correttezza dell'interpre-



tazione che Feyerabend dà della poetica brechtiana nel caso del *Galileo*¹¹, resta il fatto che egli attribuisce valore "filosofico" al dramma teatrale in generale, almeno nelle forme che lo distanziano dai canoni classici predicati da Aristotele o Lessing¹²; per i quali, colpevolmente, la "contraddizione" e le reali controversie e indeterminanze venivano sacrificate alla rappresentazione di un universo immutabile, dai caratteri rigidi e definiti, dalle catene causali inesorabili e ininterrotte. Il teatro caro a Feyerabend è quello che rap-

presenta la *contraddizione*: soprattutto la contraddizione “pragmatica” tra il mondo delle verità e delle leggi e il mondo vissuto, sofferto, del comportamento pratico e della conversazione umana. Nel caso del *Galileo* di Brecht, egli vi apprezza l’evidenza conferita alla contraddizione tra il sapere dello scienziato e il suo vivere quotidiano, tra gli effetti che la scienza intende produrre, in un vuoto di valori e sentimenti umani, e quelli che *realmente* produce. Il teatro, qui, diventa un surrogato perfetto dell’insegnamento morale e storico, per la “pienezza” e complessità delle situazioni che riesce a riprodurre.

Dichiaratamente, Platone è uno degli “eroi” prediletti da Feyerabend (nonostante qualche riserva espressa, come vedremo in seguito, soprattutto in opere più recenti) perché nel *Fedro* obietta alla scrittura, perché usa il dialogo come mezzo per mettere insieme materiali apparentemente eterogenei, perché cambia modi e forme di espressione, perché si rifiuta di usare un “gergo”, e soprattutto perché si appella al *mito* laddove i filosofi moderni si aspetterebbero di trovare le conseguenze chiare e necessarie di una catena argomentativa¹³. Insomma, per l’intrinseco “pluralismo” ed eclettismo del suo stile filosofico.

Feyerabend è alla ricerca di una forma di comunicazione in cui si dia spazio alla scena, al gesto, alla mimica insieme alla parola, al ruolo giocato al cospetto di un “altro”, di un pubblico che non sia solo passivo: in breve, è interessato ad una forma di comunicazione che comporta la presenza corporea, un’espressione più piena delle emozioni e una qualche possibilità di interazione viva con chi riceve il messaggio. Il teatro diventa esemplare di tale forma. E quando il consenso di Feyerabend va al cinema, più che al teatro, è perché nel film è impossibile separare i colori e gli oggetti (o, detto in modo filosoficamente più percutibile, le “qualità secondarie” e le “qualità prima-

rie”) proprio per la cifra ancor più vivida e ravvicinata delle sue immagini, oppure perché in esso si possono mostrare le trasformazioni di un volto e gli effetti della distanza nello spazio e nel tempo con espedienti narrativi oggi sempre più sofisticati ed efficaci¹⁴.

Un risultato palpabile di queste sue predilezioni lo riscontriamo anche nella ricorrente forma di dialogo cui Feyerabend delega l'esposizione delle proprie idee¹⁵. I suoi dialoghi non hanno tanto finalità euristiche quanto divagatorie, tendono ad esprimere il travaglio del dubbio e della ricerca più che esiti perentori di cui persuadere, e non si limitano mai a convergere su di un punto di vista, lasciando aperte molteplici possibilità e soprattutto richiamando l'attenzione sullo “scenario” (le condizioni sociali, i contesti) della rappresentazione. Sulla specificità della forma di dialogo da lui privilegiata, Feyerabend è esplicito quando, a dispetto dei riconoscimenti a Platone di cui abbiamo riferito, lamenta l'assenza di “vita” nei suoi dialoghi; quando ricorda, conferendo all'episodio valore di sintomo, il fatto che Socrate lascia moglie e figli fuori dalla porta della filosofia¹⁶; quando rammenta che Platone ha contribuito a spogliare il pensiero dalle emozioni, dalla partecipazione sofferta, dalla reale complicazione dell'esistenza, nel momento in cui ha rinunciato alla forma espressiva del *dramma*¹⁷. Quelli di Feyerabend tendono a volte ad essere meno dialoghi filosofici che non vere e proprie *pièces* teatrali, drammi sceneggiati con la pre-visione della *performance*; dialoghi filosofici, dunque, in un senso molto lato e non tecnico, che potrebbero persino essere considerati “decostruttivisti”, se non fosse che la vera guida, riconosciuta da Feyerabend, è per lui «Nestroy (quale è stato letto da Karl Kraus) e non Derrida»¹⁸, oppure Pirandello, ancor più di Brecht¹⁹.

«Una tragedia contiene asserzioni di un genere completamente diverso, accompagnate da gesti, dai

fondali e così via, e il suo scopo è...»²⁰, recita dialogando Feyerabend. È naturale che, in un'opera teatrale che si rispetti, i contenuti non vengano espressi in crude didascalie, ma debbano emergere in una serrata dialettica di contrari, dove anche le incertezze, le esitazioni e le sospensioni hanno un senso. Ma quello che viene maggiormente enfatizzato da Feyerabend nella forma espressiva teatrale, oltre alla prerogativa di poter "mostrare" il non detto e il corporeo, è proprio la possibilità che essa ha di mettere in scena i contrari simultaneamente. Secondo lui, Brecht ha il pregio di «rappresentare le ipotesi contrarie *allo stesso tempo*»²¹; cosa che Feyerabend vede necessaria nella discussione scientifica come nella crescita culturale e morale di una società. Il problema di Feyerabend, sin dagli inizi della sua riflessione filosofica, è quello di garantire una pluralità di punti di vista, di non considerare "morta" nessuna idea (poiché la storia è per lui una sequela di ritorni, di cose riesumate dalla sua "pattumiera"), di non separare una presunta *verità* dalle condizioni della sua produzione e della sua accettazione; addirittura, dalla *fisiognomica* della sua enunciazione.

Il vero mentore, dietro tutto questo, appare Kierkegaard, soprattutto quello della *Postilla conclusiva non scientifica*. «Secondo Kierkegaard – scrive Feyerabend – la conoscenza riceve il contenuto dall'esser connessa, attraverso la pratica, con la nostra soggettività: acquisire conoscenza è un'arte, che non può essere compressa in un sistema filosofico»²². Il teatro può garantire, nei modi sopra indicati, la preservazione di quella "soggettività", mantenendo l'appropriata espressione della dinamica emotiva, intrinseca ad ogni cognizione, accanto alla trasmissione dei contenuti. Il teatro, dunque, diventa un modello pedagogico ideale.

Ed ecco assumere senso anche una certa immagine pubblica di Feyerabend. In una delle sue ultime apparizioni, tra l'altro destinata a comparire in un'occasione particolarmente ufficiale e accademicamente seria, quale quella di una *Festschrift* in suo onore²³, Feyerabend lava i piatti in grembiule da cucina, ammiccando beffardo al fotografo. Ionesco raccomandava che «un testo burlesco deve essere recitato drammaticamente, e un testo drammatico burlescamente»²⁴. Feyerabend sembra far tesoro del precetto, e forse ritiene così, "teatralmente", di aver espresso, in maniera altrimenti meno efficacemente comunicabile, un contenuto filosofico.

3. Arte e scienza.

Soprattutto nelle sue ultime opere, da un lungo saggio comparso nell'84 su «Scienza come arte» a molti capitoli di *Addio alla ragione*²⁵, Feyerabend si dimostra sempre più convinto della necessità di sottolineare le analogie tra arte e scienza e, viceversa, di trascurarne, o addirittura negarne, le differenze. Tale atteggiamento nei confronti delle "due culture" ha radici lontane, ma assume nell'ultimo Feyerabend valenze più radicali. Se, nello scritto già ricordato «On the Improvement of the Sciences and the Arts, and the Possible Identity of the Two»²⁶, del '67, la possibile identità di arte e scienza era nell'ordine del *prescrittivo*, giacché per Feyerabend ambedue dovevano riscattarsi dalle angustie della *specializzazione* e sottrarsi all'illusione che "autonomia" significasse "libertà", assumendo forme di ricerca e di espressione che le riavvicinassero alle domande più propriamente "umane", alle singolari ragioni dell'esistenza (in breve, liberandosi ambedue dalle costrizioni del *razionalismo*, del *metodologismo* e del *teoreticismo* imposti dalle società tecnologico-scientifiche occidentali), ora l'identità è vista come un *fatto*: se guardiamo arte e

scienza dal punto di vista dei loro rispettivi fondamenti empirici e se misuriamo le loro rispettive capacità di “progredire”, allora dobbiamo inevitabilmente riconoscere che tra di esse non vi sono differenze sostanziali.

Scriva Feyerabend: «Distinzioni come la distinzione fra scienze naturali e scienze sociali, o la più vecchia distinzione fra *Naturwissenschaften* e *Geisteswissenschaften*, o la connessa distinzione fra le



scienze e le arti (le scienze e le discipline umanistiche) non sono distinzioni fra cose reali, ma distinzioni fra cose reali (arti, discipline umanistiche, scienze, che sono tutte, o trattano di, tradizioni-in-uso) e incubi su di esse»²⁷. Gli incubi cui si riferisce Feyerabend sono quelli che agitano la veglia della ragione. Sono il portato della scelta razionalista per l'*astrazione* e la *teoresi*, della scoperta della “dimostrazione” e della “forza d’inerzia” con cui la tradizione basata sulla dimostrazione si è imposta nella nostra civiltà; sono l’esito di una scelta storica, che fu una scelta di “stile” e che ci viene insegnata come una scelta di “verità” e di rappresentazione oggettiva della “realtà”, mentre non è che «al massimo una nuova concezione della realtà», migliore solo in quanto detta i canoni con cui giudicare anche le altre concezioni e ad essi si attie-

ne²⁸. Ma gli incubi nascono proprio dall'aver malinteso quella scelta, dall'essersi disposti proni, acriticamente, alle costrizioni dell'oggettività, della ragione, del metodo, della scienza, e aver dimenticato, pur continuando ad averne una percezione perturbante, che altri mondi e altre culture hanno diverse concezioni della realtà, diversi "stili", diverse "forme di vita", non necessariamente più lontane, anzi, dai bisogni fondamentali dell'uomo e delle società in cui vive. Non solo, ma tale fedeltà alla "ragione" non ci fa adeguatamente comprendere la persistenza di altri "stili" anche all'interno dello stile eccellente e dominante che è il ragionare scientifico. «Trattare la scienza come parte della storia – scrive Feyerabend – [...] elimina anche l'apparente distinzione fra le scienze e le arti»²⁹. La tradizione occidentale, infatti, ha trasformato il culto della scienza in *scientismo*, nel senso che ha creduto di individuare una razionalità intrinseca all'attività scientifica, l'ha tradotta in canoni metodologici e ha inteso isolare la scienza da tutto il resto attribuendole una specificità del tutto artificiale (che poi, nello scientismo, è stata intesa anche come "superiorità" rispetto ad altre forme di conoscenza e ad altre pratiche umane). Ma Feyerabend obietta, riproponendo tesi note già dal suo *Contro il metodo* e invitando alle storie, che «la fittizia unità "scienza", che si suppone escluda ogni altra cosa, semplicemente non esiste. Gli scienziati hanno preso idee da molti campi diversi, i loro punti di vista si sono spesso scontrati con il senso comune e con dottrine stabilite, ed essi hanno sempre adattato le loro procedure al compito in esame. Non c'è un unico "metodo scientifico", ma una buona dose di opportunismo; qualsiasi cosa può andar bene, qualsiasi cosa, cioè, che possa produrre un avanzamento della conoscenza come è intesa da un particolare ricercatore o da una particola-

re tradizione di ricerca. In pratica la scienza spesso oltrepassa i confini che certi scienziati e filosofi cercano di tracciare sulla sua via e diventa un'indagine libera, senza restrizioni»³⁰. Dunque, l'opportunismo dipende dalla disponibilità di approcci e teorie diversi da cui la scienza può attingere, ed è l'opportunismo stesso che incoraggia la varietà e la moltiplicazione di essi. Arte e scienza sono simili nel loro modo spregiudicato di valicare i limiti che i metodologi e certi teorici sembrano imporgli; e anche la presunta "creatività"³¹, su cui molti scienziati e filosofi hanno speso pagine degne di miglior causa, non ha niente di "miracoloso", né ci parla di una peculiarità dello "spirito" umano, bensì è ancora e soltanto "opportunismo": questa volta l'opportunismo inconscio che consiste nell'appropriarsi di idee che sono "nell'aria", nell'adattarsi a qualcosa di esistente, anche se al di là dei confini disciplinari o addirittura al di là di quello che è stato compiutamente espresso.

Non si può istituire una differenza tra arte e scienza neppure sulla base del modo in cui "progrediscono". Lo storico dell'arte Riegl ci ha insegnato che le arti hanno nel tempo sviluppato una varietà di forme stilistiche e che queste forme coesistono con eguale diritto, a meno che non le si giudichi dal punto di vista, arbitrariamente scelto, di una particolare forma stilistica. E anche se si sceglie un punto di vista che privilegia le "ragioni", «per ogni gruppo di ragioni ci sono però altri gruppi di ragioni; in altri termini, nella giustificazione si viene o a una scelta o a intuizioni, ossia a un agire automatico, e quindi di nuovo a una scelta, questa volta peraltro non meditata»³². Ciò accade, secondo Feyerabend, anche nella scienza. Anche le scienze hanno sviluppato una quantità di "stili", stili di verifica compresi, e l'evoluzione da uno stile ad un altro è del tutto analoga, per esempio, al passaggio dall'arte classica allo stile gotico. E sia gli

scienziati che gli artisti, nell'elaborazione di uno stile, hanno sempre la presunzione che si tratti della "verità" (o di una maggiore approssimazione alla "realtà" oggettiva). Ma verità e realtà sono relative ad ogni stile di pensiero, ed è illusoria l'idea che esse risiedano da qualche parte, fuori dagli schemi concettuali e dalle tradizioni. «Dovunque ci volgiamo – osserva Feyerabend – non riusciamo a trovare un punto d'appoggio archimedeo, bensì solo altri stili, altre tradizioni, altri principi d'ordine»³³. In nessun caso, dunque, né nell'arte né nella scienza, si può parlare di "progresso" in senso assoluto, ma solo relativamente a scopi e interessi specifici, che si differenziano nel tempo e nei contesti.

4. Stili filosofici

Quelle di Feyerabend sono, all'apparenza, vere e proprie argomentazioni. Il suo stile resta "analitico", nonostante le concessioni alla prosa, alle narrative, alle quasi-sceneggiature, e nonostante gli artifici retorici di cui fa uso, come i frequenti *argumenta ad hominem* o le *reductiones ad absurdum*. Viene immediatamente fatto di controargomentare; di obiettare, per esempio, che il teatro non sarà mai in grado di dirci nulla sulla possibilità delle "deduzioni trascendentali", che nessuna *fisiognomica* ci aiuterà a definire meglio l'"appercezione" leibniziana, e che l'"occultamento dell'Essere" si realizzerebbe in uno spettacolo, seppur possibile, troppo noioso per esser davvero didattico (né varrebbe dire che queste cose non son degne di rappresentazione, giacché questo contraddirebbe la necessità di tener vivi i "mille fiori"). E, per quanto riguarda arte e scienza, si potrebbe anche esser d'accordo con Kuhn, un pensatore non certo lontano da Feyerabend, il quale ammette che «quanto più cerchiamo di distinguere l'artista dallo scienziato, tanto più difficile diventa il nostro compito», ma purtutta-

via ritiene la cosa «inquietante e la conclusione poco gradita»; aggiungendo poi che «se l'analisi *accurata* fa sembrare arte e scienza così incomprensibilmente simili, ciò può essere dovuto meno alla loro somiglianza intrinseca che al fallimento degli strumenti da noi utilizzati per l'analisi approfondita»³⁴.

Certo che arte e scienza sono diverse; certo che nelle arti l'estetica è l'obiettivo del lavoro, mentre nella scienza è tutt'al più un mezzo; certo che la finalità della "conoscenza", come concetto impersonale non-epistemico, può essere persuasivamente caratterizzata, senza falsi storici, e come obiettivo primario e unico dello stile scientifico, solo raramente (e pretestualmente) condiviso dalle arti³⁵; certo che le conclusioni epistemologiche apparentemente "anarchiche" e iconoclaste di Feyerabend in realtà rampollano da un'idea dell'esperienza e dell'osservazione che oggi potrebbe apparire addirittura "reazionaria"³⁶; ed è ancor più certo che il concetto di "incommensurabilità", pernio su cui ruota l'argomentazione di Feyerabend per l'autonomia e l'autoconsistenza degli stili, è concetto assai discutibile e discusso. Eppure queste certezze non sminuiscono la forza corrosiva di quegli argomenti. Tale forza risiede non tanto nella capacità di convincere quanto in quella di evocare; nell'effetto vertiginoso che fa ogni pensiero che mette in discussione i fondamenti delle nostre acquisizioni, richiamandoci all'origine dei percorsi intrapresi, alle molteplici possibilità non scelte. «Se gli Elleni, nel VI secolo, unici nelle culture a noi note, non avessero inaugurato la tradizione della "dimostrazione" ... »; è una domanda che ci fa pensare, se quell'ineluttabilità sia stata nei fatti o non sia stata, almeno in parte, un derivato di imposizioni "politiche" da parte di gruppi di pressione. E non è una risposta definitiva che qui si aspetta; non è al filologo o allo storico rigoroso che si delega il dubbio. Quella domanda, e quel tipo di "de-

costruzione” delle nostre certezze, appartiene ancora allo stile filosofico; a quel particolare stile che ci è familiare dai sofisti in poi (un modo di *illustrare* ed *esporre* i problemi, piuttosto che fissarli e *risolverli* univocamente) e che è diventata una forma espressiva coltivata da molto scetticismo post-kantiano e da un certo pragmatismo contemporaneo; uno stile filosofico una volta autonomo e rispondente ad una “forma di vita”, ora “parassitario” di altri stili (delle filosofie fondazionali, delle epistemologie, della *hybris* tecnologico-scientifica, del “logocentrismo”, ecc.). Elaborare controargomenti è un esercizio inevitabile per chi è dentro lo stile filosofico dei moderni; ma forse, alla fine, quell’altro stile che si mimetizza negli argomenti e nella logica, ma che è strutturalmente diverso, troverebbe il modo di lasciar scappare egualmente dalle reti dubbi e sensazioni di disagio. E avrebbe così vinto.



¹ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1994, p. 6.

² P.K. FEYERABEND, *Dialoghi sulla conoscenza*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 4.

³ Alcuni cenni autobiografici che legano le esperienze artistiche giovanili di Feyerabend al resto del suo impegno filosofico e scientifico, le troviamo in P.K. FEYERABEND, *La scienza in una società libera*, Milano, Feltrinelli, 1980, p.

165 e segg. [orig. 1978].

⁴ Vedi P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 19 nota 12 [orig. 1975].

⁵ Vedi soprattutto D. OLDROYD, *The Art-Science Analogy: Comments on Theses of Paul Feyerabend*, «Metascience», 7, 1989, pp. 62-77.

⁶ P.K. FEYERABEND, *Let's Make More Movies*, in C.S. BONTEMPO e S.J. ODELL (eds.), *The*

Owl of Minerva, New York, McGraw-Hill, 1975, pp. 201-210.

⁷*Ibid.*, p. 205.

⁸*Ibid.*

⁹*Ibid.*, p. 204.

¹⁰*Ibid.*

¹¹Vedi, in proposito, alcune annotazioni critiche in S.G. COUVALIS, *Should Philosophers Become Playwrights?*, «Inquiry», 29, 1986, pp. 451-457. Le affinità tra il pensiero di Feyerabend e l'«epistemologia» di Brecht sono ben evidenziate in S.G. COUVALIS, *Feyerabend's Epistemology and Brecht's Theory of the Drama*, «Philosophy and Literature», 11, 1987, pp. 117-123.

¹²Vedi P.K. FEYERABEND, «On the Improvement of the Sciences and the Arts, and the Possible Identity of the Two», in R.S. COHEN e M. WARTOFSKY (eds.), *Proceedings of the Boston Colloquium for the Philosophy of Science*, BPS III, Dordrecht, Reidel, 1967, p. 406 e segg.

¹³P.K. FEYERABEND, *Let's Make More Movies*, cit., p. 205.

¹⁴*Ibid.*, p. 210.

¹⁵Oltre ai *Dialoghi sulla conoscenza*, ricordo, tra i testi accessibili al lettore italiano di

Feyerabend, i *Dialoghi sul metodo* (Roma-Bari, Laterza, 1989).

¹⁶P.K. FEYERABEND, *Dialoghi sulla conoscenza*, cit., p. 14 e segg.

¹⁷«I greci avevano un'istituzione che creava le necessarie occasioni di confronto – il dramma. Platone lo rifiutò e così diede il proprio contributo a quella logomania che ha un effetto deleterio su tante parti della nostra cultura» (*ibid.*, p. 117).

¹⁸*Ibid.*, p. 118.

¹⁹Anche su Brecht i giudizi di Feyerabend si fanno nel tempo meno entusiasti. Così ha scritto di recente: «Brecht era un genio e un grande poeta, però ha reso un cattivo servizio al teatro, proponendo un punto di vista che trasforma la scena in un laboratorio sociologico. La sociologia è già abbastanza scadente. Recide gli elementi personali e li rimpiazza con degli schemi vuoti. Castrare il teatro nello stesso modo è stato un crimine. No, quello che voglio io è un teatro che lascia ancora lo spettatore nell'azione e lo trasforma da critico obiettivo in partecipante impegnato. Dopo tutto, nella vita egli si comporta da partecipante impegnato» (*ibid.*, p. 98).

²⁰P.K. FEYERABEND, *Dialogo sul metodo*, cit., p. 65.

²¹P.K. FEYERABEND, «On the

Improvement of the Sciences and the Arts, and the Possible Identity of the Two», cit., p. 411. Tale lettura di Brecht è contestata in S.G. COUVALIS, *Feyerabend's Epistemology and Brecht's Theory of the Drama*, cit., p. 117.

²²P.K. FEYERABEND, *The Lessing Effect in the Philosophy of Science: Comments on Some of My Critics*, «New Ideas of Psychology», 2, 1984, p. 131. Frequenti sono i riferimenti di Feyerabend a Kierkegaard, che egli considera insieme a Platone, Protagora e Mill, tra i filosofi, e insieme a Mach, Einstein e Bohr, tra gli scienziati, uno dei suoi "eroi intellettuali". Interessanti osservazioni sulla vicinanza dello scetticismo di Feyerabend e di quello kierkegaardiano sono in J.R.M. NETO, *Feyerabend's Scepticism*, «Studies in History and Philosophy of Science», 22, 1991, pp. 554-555.

²³G. MUNÉVAR, *Beyond Reason*, Dordrecht, Kluwer, 1991.

²⁴P.K. FEYERABEND, *The Theatre as an Instrument of the Criticism of Ideologies. Notes on Ionesco*, «Inquiry», 10, 1967, p. 302. Questo primo saggio specificamente dedicato da Feyerabend al teatro dimostra la sua ampia conoscenza della materia, ma non ci dice molto di diverso circa la sua lettura filosofica e "etica" del teatro. Ionesco è apprezzato, qui, per la sua opera, meno per la sua "teoria", laddove

Feyerabend scorge il limite di un tentativo di critica dell'ideologia viziato da un certo "baconismo": dall'idea, cioè, che spogliare l'uomo dalla dipendenza dalle ideologie significhi restituirgli un'"autenticità" e una verità che, invece, Feyerabend considera altrettanti prodotti ideologici.

²⁵P.K. FEYERABEND, *Scienza come arte*, Roma-Bari, 1984 e *Addio alla ragione*, Roma, Armando, 1990 [orig. 1987].

²⁶Vedi nota 12.

²⁷P.K. FEYERABEND, *Addio alla ragione*, cit., p. 18.

²⁸P.K. FEYERABEND, *Scienza come arte*, cit., p. 129 e segg.

²⁹P.K. FEYERABEND, *Addio alla ragione*, cit., p. 19.

³⁰*Ibid.*, p. 37. Ritengo opportuna qualche precisazione sul senso dell'"anything goes" che compare in questa citazione e, spesso scorrettamente, in molte caricature del pensiero di Feyerabend. Feyerabend dice che, se si vogliono fare affermazioni generali sulla scienza senza contraddire l'effettiva pratica e la storia della scienza stessa, l'unica cosa che si può dire è "anything goes". Ma Feyerabend *non vuole* fare affermazioni generali sulla scienza, mentre vuol porre il filosofo proprio davanti ai limiti della sua ricerca tramite una *reductio ad absurdum* delle sue pretese. Quindi, Fe-

yerabend non ha mai asserito che nella scienza "*anything goes*", bensì che questo è quanto dovrebbero asserire i razionalisti coerentemente con le loro assunzioni *più* una onesta, non pregiudiziale, osservazione della storia.

³¹*Ibid.*, pp. 130-143.

³²P.K.FEYERABEND, *Scienza come arte*, cit., p. 134.

³³*Ibid.*, p. 124.

³⁴TH.KUHN, *La tensione essenziale*, Torino, Einaudi, 1985, p. 376 [orig. 1977].

³⁵Vedi, tra i più recenti tentativi di definire la scienza e le sue modalità di progresso, certo

più approfonditamente e analiticamente di quanto non faccia Feyerabend, PH.KITCHER, *The Advancement of Science*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

³⁶F.SUPPE, «The Observational Origins of Feyerabend's Anarchistic Epistemology», in G.MUNÉVAR (ed.), op. cit., pp. 297-311. Per un inquadramento complessivo di Feyerabend nell'epistemologia post-positivista, vedi F.SUPPE (ed.), *The Structure of Scientific Theories*, Urbana, University of Illinois Press, 1977 e R.LANFREDINI, *Oggetti e paradigmi*, Roma, Theoria, 1988.

