

Stefano Velotti, *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Laterza, 2012, pp. 194, € 12.00, ISBN 9788842092193

Andrea Maistrello, Università degli Studi di Padova

Il volume si apre con un'esplicita dichiarazione: l'angolatura con la quale si affronteranno i temi in oggetto – la filosofia, le arti, le facoltà di sentire, pensare e immaginare – è la tradizione analitica. Uno 'sguardo', quello analitico, che, in materia d'arte, si è storicamente e costitutivamente concentrato attorno a quelle 'cose' particolari che sono le opere e al loro funzionamento, piuttosto che interrogarsi sull'esperienza estetica e sulle sue condizioni di senso. Nulla, è utile dire subito, in questo libro è però animato da polemica o partigianeria – a differenza di ciò che è spesso accaduto in altri contesti in cui appariva il binomio 'analitici/continentali', sebbene ciò non impedisca fin dall'inizio un qualche confronto, anche vivace, con le posizioni 'continentali'.

Nel primo capitolo, infatti, attraverso il dipinto *Un paio di scarpe* di Van Gogh e le relative letture da parte di Heidegger, Meyer Shapiro e Derrida, si distinguono modi diversi di accostarsi alle opere d'arte. All'elezione di un artista o di un *corpus* di opere particolari come punto d'avvio privilegiato di una riflessione che può giungere ad altissimi livelli, ma che rischia – al di fuori del proprio gergo e dei propri esempi – di non trovare ulteriori applicazioni, come nel caso di alcune magistrali lezioni 'continentali', si contrappone un lavoro paziente e sistematico, 'analitico' appunto, attraverso il quale si tenta la definizione di strumenti capaci di una mappatura comune di temi, problemi ed argomenti al centro del dibattito scientifico. Non solo, pace Shapiro, le vere scarpe di un contadino probabilmente non avrebbero sollevato le suggestioni estetiche, morali o epistemiche (dei 'continentali' Heidegger e Derrida, come degli 'analitici' Schier e Lopes), come accade per *Un paio di scarpe*, ma forse proprio il concetto di rappresentazione è centrale per l'opera d'arte in genere, intendendo con 'rappresentazione' "un 'pezzo' di realtà che al tempo stesso è 'a proposito' della realtà e in questo modo, appunto, la 'rappresenta'" (p.15).

Il secondo capitolo pone dunque la problematica questione della rappresentazione artistica e la pensa, assieme ai protagonisti

della tradizione analitica, a partire dall'esempio più studiato in letteratura, quello della rappresentazione pittorica (*depiction*), al fine di sondarne la generalizzazione ad altre arti. In quest'ambito la ricerca di un tratto caratterizzante l'esperienza visiva della *depiction* è stato l'oggetto principale di discussione: somiglianza (rivitalizzata da Peacocke), sistema simbolico simile alle lingue naturali (Goodman), capacità percettiva speciale (Wollheim), mimesi come lavoro dell'immaginazione (Walton), le 'giuste' proprietà relazionali (l'"aria di teoria" di Danto) sono i candidati presi in esame. *Arte e illusione* di Gombrich è opportunamente identificato come il lavoro seminale con cui tutta l'estetica angloamericana successiva ha dovuto confrontarsi. I temi principali di quel testo – la percezione come costruzione selettiva, la continuità tra questa e l'immaginazione nell'apprezzamento del dipinto, la convergenza tra esperienza percettiva della realtà ed esperienza dell'illusione pittorica – hanno diviso, quando non fecondato, il dibattito, così come l'attenzione per la psicologia della percezione ha anticipato la relazione privilegiata che l'estetica analitica intrattiene con la filosofia della mente e i risultati delle scienze cognitive (*aboutness*, intenzione, permeabilità/modularità della percezione). Velotti si sofferma con attenzione su tutte le posizioni mettendone in luce plausibilità e criticità. Con il punto di vista di Danto in particolare però intrattiene un significativo corpo a corpo (forse perché l'autore è anche il curatore italiano dell'*opus maius* dantiano, *The Transfiguration of the Commonplace*) volto a dirimere una questione che sottotraccia percorre il volume: il rapporto tra i domini dell'estetico e dell'artistico. Ad una disamina che si appunta sulla tensione tra le nozioni dantiane di "intenzione artistica" (che fa di quell'opera un'opera d'arte costituendone il significato) e "stile" (da leggersi come espressione immediata e spontanea, quindi non soggetta ad intenzione, e che Danto, come è ricordato a p.54, sospetta che "racchiuda anche qualcosa come la differenza tra ciò che è arte e ciò che non lo è") segue la conclusione che proprio "un'estetica dei significati non riuscirebbe a cogliere [...] l'essenziale dell'opera d'arte" (p.55). A conclusione del ragionamento, in cui vengono intersecate ed accomunate a Danto anche proposte provenienti da percorsi molto diversi (come quella di Ferraris), afferma Velotti che "la cosiddetta arte, se non viene ricompresa

all'interno di una riflessione estetica, non possa essere compresa nella sua natura e nelle sue potenzialità" (p.61). Per questa ragione centrale è il ruolo dell'immaginazione, a cui è dedicato il terzo capitolo. Nel rapporto con la percezione ordinaria si circoscrive lo spettro delle due tradizionali definizioni di immaginazione come, da una parte, la facoltà di richiamare l'assente e, dall'altra, di rielaborarlo in senso produttivo. Entrambe le funzioni sono poste in continuità: se, infatti, le percezioni non attuali 'impastano' le sensazioni presenti di cui sono al servizio, quelle "per altro verso, possono prendere il sopravvento, svincolarsi da questo ruolo 'servile', invadere la scena", come nel caso della produzione e della ricezione delle opere d'arte (p.68). È proprio "nell'opera [che] l'immaginazione può dar corpo a qualcosa che non riusciamo a padroneggiare del tutto, ma verso cui siamo sempre di nuovo attratti perché sentiamo che lì, e non altrove, è esemplificato qualcosa di irrinunciabile [...] [a cui] torniamo per nutrirci e per riscoprire una norma orientante, uno standard con cui misurarci" (p.70). Velotti mostra, dopo averne detto, il significato del lavoro dell'immaginazione confrontandosi con alcune piccole sculture di Louise Bourgeois, *Janus Fleuri* (1968) in particolare. In un andirivieni di sensazioni, sentimenti, emozioni, associazioni, scritti autografi, rimandi biografici e culturali viene 'raccontata' la sua fruizione dell'opera. In questo si esplica il lavoro dell'immaginazione, "in un gioco 'libero' dall'ottenimento di scopi determinati, ma vincolato alla concretezza dell'opera [...] dunque 'regolato', ma non determinato, nel suo procedere, da regole precise" (p.82). Il retroterra kantiano di queste osservazioni, quindi non certo novità in senso assoluto, è spesso evocato dall'autore ricordando però lo sviluppo stesso della filosofia analitica, che – dal rigore dell'analisi linguistica al dialogo con le scienze cognitive – non poteva che approcciarsi con prudenza ad un tema quale l'immaginazione. Kendall Walton, raccogliendo in un altro assetto teorico le indagini di Gombrich e Wollheim, sviluppa la sua proposta filosofica proprio a partire dal concetto di immaginazione: guardare un'opera d'arte significherebbe entrare in un gioco di finzione innescato da un supporto adeguatamente preparato in cui, chi osserva l'opera (mentre la osserva) fa finta di trovarsi faccia a faccia con quanto vi è rappresentato. La percezione ancorerebbe l'opera al mondo reale – chi osserva è sempre consapevole di non di essere vittima di

un'allucinazione – vincolandone la concomitante prestazione immaginativa ed il relativo mondo della finzione, con le sue 'regole' e la sua coerenza interna. Un simile punto di vista dota di un utile strumentario di base nel trattamento delle "interferenze, incontri, incroci o incompatibilità tra immaginazione e realtà di ordine diverso (la realtà del mondo, quella delle emozioni, quella della nostra esperienza soggettiva e intersoggettiva, quella delle convinzioni morali e politiche)" (p.104), che tipicamente caratterizza l'esperienza delle opere d'arte. È il caso del cosiddetto 'paradosso delle emozioni di finzione' – che pone l'accento sullo statuto delle risposte emotive (genuine) rispetto a situazioni e personaggi (saldamente creduti) fittizi –, così come del 'paradosso della resistenza immaginativa' – in cui l'opera richiede una condivisione immaginativa di valori moralmente e/o politicamente ripugnanti. "Sapere che cosa è fittizio e sapere che cosa è vero fittiziamente" è la distinzione fondamentale da tenere presente, come ricorda Velotti con le parole dello stesso Walton (p.113), proprio perché l'apprezzamento estetico "si realizza appieno nel momento in cui sentiamo la *libertà* di riorganizzare la nostra esperienza in maniera *sensata*" (p.117). Si riaffaccia, anche qui, la questione dello statuto della disciplina che non può presentarsi come una 'filosofia dell'arte' senza 'estetica': "l'arte può interessarci e coinvolgerci davvero [...] solo in quanto è la specializzazione, la concentrazione, l'esemplificazione 'autonoma' di qualcosa che pervade non autonomamente alcuni degli aspetti più importanti e vitali dell'intera esperienza umana" (p.87).

L'ultimo capitolo si occupa proprio dei modi in cui si fa esperienza delle opere d'arte. Velotti mostra come descrizione, apprezzamento, interpretazione e giudizio dell'opera, sebbene momenti distinti, siano intimamente legati nella fruizione dell'opera d'arte in quanto tale. Tale coimplicazione è messa a fuoco come risultato della lunga storia dei tentativi analitici di definizione dell'arte che, dall'indefinibilità di principio (di matrice wittgensteiniana) attraverso la lunga ricerca di condizioni necessarie e sufficienti, vede ancora Wittgenstein come punto d'arrivo nelle attuali caratterizzazioni non classificatorie. Questa parabola è anche la storia del tentativo di espungere ogni elemento normativo dalla stessa definizione, che si vuole puramente descrittiva, di arte: l'equivoco di fondo sta nel fatto che in ogni concetto valutativo rimane un residuo

descrittivo, e la morale conseguente, che Velotti ne trae, è che il timore di un'estetica normativa (che ipostatizzi un certo gusto o poetica, ovvero un certo giudizio estetico) abbia portato a disconoscere la natura normativa del concetto di arte (quell'attuazione, nell'opera, di una "norma interna, più o meno indeterminata [...] non estendibile ad altre opere" (p.134)). Tale strategia argomentativa mirerebbe ad assimilare, nel suo valore di verità, il giudizio estetico ad altri tipi di giudizio conoscitivi e ad allontanarlo da un modello emotivistico, idiosincratico e poco informativo. Velotti ricostruisce la liberazione da questi pregiudizi – che ricollega alla dicotomia neopositivista fatto/valore – evidenziando come alcuni esponenti dell'estetica analitica (Cavell, in primo luogo) abbiano preteso e difeso il tipo di razionalità che i discorsi estetici esigono. Il giudizio estetico, infatti, non si esaurisce nella semplice ammirazione o esclamazione ma "prevede uno spessore argomentativo [...] orientato a 'standard' di giudizio che non sono già disponibili in alcun luogo" (p.163). In tale contesto viene discusso il nesso intenzioni-interpretazioni (un'interpretazione sarà tanto più pertinente quanto più riesca a rendere conto in modo coerente di elementi intenzionali o non intenzionali presenti nell'opera) e la figura del critico Leo Steinberg è l'eroe di quest'ultima parte per il modo (Velotti usa non a caso il termine "coraggio" a p.165) in cui esemplifica chi si confronta con l'inedito per giudicarlo, 'in assenza di standard disponibili', esponendosi personalmente per quello che è, oltre che per quello che sa. Un compito non così banale, dal momento che un'opera d'arte "non è un oggetto così innocuo, visto che può contribuire a dare forma a un *ethos* individuale e collettivo [...] [e] a ridefinire una forma di vita" (p.165).

Il volume si configura non solo come un'ottima introduzione, chiara e articolata, ai temi principali dell'estetica analitica, argomentandone convincentemente le tesi ed esplicitandone le criticità – in costante riferimento ai classici (Aristotele e Kant su tutti) spesso sorvolati o trattati sbrigativamente dagli 'analitici' – ; ma ha anche il merito di ben inquadrare il suo sviluppo in senso storiografico (sebbene siano condivisibili più le riserve che gli entusiasmi espressi per l'impianto di Walton) e di restituire lo spirito collegiale e cooperativo di un metodo che uno dei suoi padri, Bertrand Russell, vuole "minuzioso, rispettoso del dettaglio, senza credere che sia dovere di ciascun filosofo risolvere tutti i problemi".

Bibliografia

Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, 1986 [trad. it. a cura di Stefano Velotti, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, 2008].

Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon, 1960 [trad. it. a cura di Renzo Federici, *Arte e illusione*, Einaudi, 1969].

Nelson Goodman, *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, 1968 [trad. it. a cura di Franco Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, 1988].

Bertrand Russell, "Le réalisme analitique", *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 1911, 11, pp. 53-61.

Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, 1990 [trad. it. a cura di Marco Nani, *Mimesi come far finta*, Mimesis, 2011].

Richard Wollheim, *Art and its Objects*, II ed. con *Supplementary Essays*, Cambridge University Press, 1980 [trad. it. I ed. (1968) a cura di Enzo De Lellis, *Introduzione all'estetica*, Isedi, 1974].

Link utili

<http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2012-04-22/cosa-oggetto-comune-opera-081455.shtml?uuid=AbpXgoRF>