

**Joseph Margolis, *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte?*
Lezioni di filosofia dell'arte, a cura di Andrea Baldini,
Mimesis, 2011, pp. 184, €16.00, ISBN 9788857502595**

Andrea Maistrello, Università degli Studi di Padova

L'Autore, come solo i migliori rappresentanti della filosofia anglo-americana hanno saputo fare con rigore, sviluppa le proprie ricerche specifiche – qui di filosofia dell'arte – in stretta continuità con gli altri domini della ricerca, inserendole in una prospettiva ontologica, epistemologica e valoriale ben meditata, i cui risultati costituiscono lo sfondo concettuale delle sue considerazioni estetiche. Del rinvenimento del respiro di questa impresa filosofica, del suo *senso*, si occupa il curatore Andrea Baldini nell'introduzione ai quattro saggi che insieme ad un prologo e ad un epilogo compongono il libro. Baldini qualifica il libro come “un'antropologia filosofica costruita a partire da una riflessione sull'arte” e avverte come l'interrogativo posto dal titolo non miri a “una definizione in termini di condizioni necessarie e sufficienti” (p.7) ma, appunto, a chiarire il legame tra pratiche artistiche e condizione umana.

Il dibattito tra modernismo e postmodernismo, discusso nel *Prologo*, è compendiato nella pretesa (modernista) di poter “acquisire senza problema una prospettiva neutrale e oggettiva [...] rispetto alla natura (come viene concepita dalla scienza fisica) o alla cultura umana” (p.27) e dalla sua risoluta negazione (postmodernista) cui segue l'abbandono di ogni possibilità di legittimare verità e conoscenza di secondo ordine. È proprio per uscire dalle secche di questo dibattito, anzi per portarsene “al di fuori e al di là”, che viene introdotta la tesi centrale dell'antropologia filosofica dell'Autore: il “recupero della storicità”, “ammettere, cioè, che il pensiero possiede una struttura intrinsecamente storica, che il pensiero è storia, che le norme di validità di un argomento, l'evidenza, la sua conferma o il suo rifiuto, la verità e il sapere, la legittimazione, la razionalità” sono storicamente formati e trasformati (p.30). L'inganno che si cela nel dibattito è quindi l'accettazione implicita di un falso dilemma: il ritorno modernista ad un neutrale oggettivismo che possa attingere a “com'è il mondo” (che ci è precluso, per l'autore, in accordo con la nostra condizione post-kantiana) oppure l'atteggiamento scettico e rinunciatario postmodernista per il quale è la stessa idea di

sapere oggettivo che va abbandonata come illusoria. Un dilemma di cui la storicità, “l’unico contributo, il più importante e originale, che il mondo moderno post-rivoluzionario abbia aggiunto all’armamentario delle risorse concettuali dell’occidente” (p.33), ha smascherato l’assunto di fondo, ossia l’invarianza modale della struttura del pensiero e del mondo intellegibile, e a cui ha posto fine. Infatti la storicità, se rettamente intesa “come il cambiamento collettivo della struttura del pensiero culturalmente strutturato attraverso i processi storici dell’esistenza” (p.32) e non semplicemente confusa con una vaga rilevanza della storia per il pensiero, permette di comprendere come l’oggettività sia sempre stata “costruita e ricostruita senza sosta nel flusso della storia” e che, nonostante ciò, “la nostra scienza e la nostra critica d’arte [...] non ne hanno mai sofferto più di tanto” (p.36).

Il primo saggio, *La storia dell’arte dopo la fine della storia dell’arte*, tratta della “natura della storia e della comprensione dell’arte, perché non possiamo interpretare l’arte se non in senso storico, esattamente nello stesso modo in cui non possiamo capire noi stessi se non storicamente” (p.46). La tesi del *Prologo* – la comprensione umana è essa stessa un flusso storico – è usata come strumento demolitorio di due importanti teorie contrapposte, quelle di Greenberg e di Danto. Entrambe sono debitrice a Hegel, ma travisano il senso più profondo della sua filosofia, ossia che “il *pensare* – *a fortiori* le arti, la critica, la scienza, la politica – è formato e trasformato storicamente dalla sua stessa attività, e non può essere sussunto sotto le categorie sviluppate nel passato”: il che significa che ogni tipo di periodizzazione altro non è che “un artefatto transitorio dello stesso processo che intende descrivere” (p.40). A Greenberg è imputata l’errata concezione che la storia abbia un *telos* intrinseco, comprensibile in linea di principio tanto da giustificare la periodizzazione storica così come la preferenza estetica, mentre a Danto è addebitato l’approdo ad un’ipotetica condizione “post-storica” (impossibile, per l’Autore, se non addirittura autoconfutatoria). In ambedue alligna una medesima “tendenza essenzializzante” (p.46) che riposa su un’ulteriore assunzione erronea, ancora una forma di platonismo: l’identificazione di opera d’arte e oggetto materiale ordinario. La “fedeltà al *medium*” di Greenberg finisce per confondere la bidimensionalità fisica della tela con la necessaria vocazione alla bidimensionalità della pittura (il *telos* della storia della

pittura), mentre l'indiscernibilità di Danto tra oggetto fisico e opera d'arte introduce un'idea di fruizione artistica del tutto a-storica o, nella sua terminologia, "post-storica". Sono entrambe illusioni, permesse dall'espunzione dall'opera d'arte delle "proprietà Intenzionali", "tutte quelle proprietà [...] rappresentazionali, semiotiche, simboliche, espressive, stilistiche, storiche e di significazione" (p.59), ovvero proprio ciò che rende le opere d'arte differenti dalle "mere cose reali" di Danto o dal medium fisico di Greenberg. La percezione di un'opera d'arte è da intendersi invece come "la percezione di proprietà qualificate in senso Intenzionale" (p.63, la maiuscola indica l'uso diverso da quello tradizionale brentaniano e husserliano).

Relativismo e Relatività Culturale, il secondo saggio, è un'articolata difesa del relativismo, cruciale per trattare quegli oggetti "Intenzionalmente plurali" e perciò reinterpretabili che sono le opere d'arte. L'Autore è convinto che "sia il modo moderno che l'antico di refutare il relativismo siano basati sulla stessa convinzione illegittima, cioè che qualunque cosa reale possieda una struttura immutabile" (p.69). L'opposizione centrale è, anche qui, rappresentata da "invarianza immutabile e flusso": oggi "l'antica dottrina dell'immutabilità è difesa nel modo più convincente dal famoso motto che la natura è governata da leggi universali, immutabili e che non ammettono eccezioni, e che il cammino della scienza punta in direzione della loro scoperta o approssimazione". L'Autore questiona tale premessa: le leggi fisiche potrebbero essere "artefatti o idealizzazioni [...] derivate [...] da regolarità imperfette e informali osservate nel mondo" e sottolinea che la scienza è composta in modo del tutto contingente ed è perciò alterabile dall'intervento umano e soggetta alle condizioni storiche (p.70). Una volta legate "questioni di tipo aletico, ontico, ed epistemologico" nulla vieta formalmente di usare correttamente sia una logica bivalente che una logica a più valori una volta coerentemente definiti i domini, dal momento che "un qualunque insieme di enunciati di verità è una funzione di ciò che consideriamo essere il dominio di indagine e le condizioni di conoscenza" (p.73). Tuttavia, per poter rigettare l'accusa che il *Teeteto* e la *Metafisica* hanno rivolto al relativismo, cioè che sia autoconfutatorio, la questione aletica riveste una certa preminenza rispetto alle altre. Lo sforzo speculativo viene quindi indirizzato ad elaborare una logica polivalente stabile al

fine di lasciarne apparire i vantaggi nei casi in cui, come nelle opere d'arte, è “la [loro] natura elusiva ad obbligarci ad abbandonare una bivalenza stretta” (p.89). Le proprietà dell'opera infatti “non possono essere determinate seguendo un criterio, un algoritmo, o un qualche tipo di evidenza esterna, se non secondo modalità già subordinate alla tolleranza consensuale [...] propria di agenti educati in modo appropriato rispetto alle pratiche collettive di una società particolare” (p.91). Ciò lega la teoria dell'interpretazione delle opere d'arte con una più generale teoria della cultura: “le proprietà Intenzionali, che caratterizzano il mondo della cultura umana – e *a fortiori* la critica d'arte e quella letteraria e, su basi plausibili, perfino una teoria esplicativa delle scienze fisiche – ci indicano in definitiva quali dovrebbero essere le nostre politiche in campo atletico, ontico, ed epistemico” (p.92), ed è in questa prospettiva pratico-consensuale che si trova l'orizzonte per costruire una nozione tenibile di oggettività.

Il terzo saggio, che dà il titolo al volume, raccoglie quanto guadagnato in precedenza in una “formula generica [...] che recita: ‘le opere d'arte sono enti fisicamente incorporati e culturalmente emergenti’” (p.98). “Ente” va inteso come qualunque *denotatum* individuato e re-identificabile tra le cose esistenti (anche denotazione, riferimento e predicazione sono infatti atti linguistici legittimati solo all'interno di pratiche consensuali consolidate) la cui caratteristica distintiva è di possedere “proprietà Intenzionali” che “possono (non possono mancare di) cambiare attraverso lo sviluppo storico e il processo interpretativo” (p.117). Sono queste proprietà a motivare l'interesse prolungato e le continue reinterpretazioni delle opere che solo una logica polivalente è attrezzata a maneggiare: la (larga) definizione fornita mira proprio “ad ammettere che, quando interpretate, la ‘natura’ delle opere d'arte può cambiare senza che queste corrano il rischio di cambiare in ‘numero’” (p.116). Infatti “gli enti culturali hanno nature storiche, o sono storie, perché le proprietà Intenzionali, che costituiscono le loro nature, sono esse stesse storiche”, alterabili e soggette alla reinterpretazione al variare delle condizioni storiche dell'esperienza (p.120).

Nell'ultimo saggio, *Riproducibilità tecnica e umanesimo cinematografico*, il cinema esemplifica come la condizione umana sia intrecciata al mondo dell'arte: “gli esseri umani – persone o soggetti – sono formati e trasformati nello stesso

modo in cui lo sono le opere d'arte" (p.138). Nessuna teoria dell'arte, quindi, può essere persuasiva se non è anche un'antropologia filosofica, se non collega cioè ciò che gli esseri umani ottengono con le arti con la loro storia in divenire, con il loro carattere di trasformazione senza fine. L'Autore accusa invece le riflessioni sul cinema di Benjamin (e di molti altri) di aver assoggettato la storia a considerazioni invariantiste e di non aver tenuto in debito conto le "proprietà Intenzionali" delle opere. Se le diffidenze di Benjamin sono legate notoriamente alla fine dell'aura, l'Autore ricorda che anch'essa è un prodotto della storia e che "qualunque sia stata l'autenticità legata al culto di antichi rituali (in cui Benjamin indugia), le nostre tecnologie possono rivendicare una continuità genuina con queste forme antiche" (p.153), in quanto pervase dai valori culturali delle società storicamente (e tecnologicamente) determinate che le utilizzano. Il cinema è oggi tra i più potenti mezzi umani di autocomprensione: "vediamo il mondo [e noi stessi] attraverso il cinema", ossia secondo capacità stimulate e stabilite proprio dal cinema (p.158).

Nell'*Epilogo* l'Autore tira le fila dell'intero percorso: "interpretare una poesia o un dipinto o una vita umana o un evento storico significa collocare i suoi tratti Intenzionali salienti in un modo interpretativamente ospitale all'interno dell'*ethos* storicamente determinato della nostra società" (p.175), poiché il mondo culturale (le cui risorse animano la conoscenza anche del mondo naturale) "non contiene nessuna disgiunzione di principio tra 'soggetto' e 'oggetto'" (p.176).

Sebbene manchi di interpretazioni esemplificative e convincenti di opere d'arte che mostrino il guadagno filosofico dell'adesione al relativismo (la desiderabilità di giudizi fortemente dissonanti ugualmente legittimati), tuttavia la posizione dell'Autore è di assoluto interesse, molto ben costruita, documentata nelle fonti primarie e secondarie (analitiche e continentali), sviluppata rigorosamente e aderente ad una continuità tra ontologia, epistemologia ed estetica che trova pochi paragoni nel panorama contemporaneo.

Ulteriori recensioni del volume

<http://www.recensionifilosofiche.info/2012/04/margolis-joseph-ma-allora-che-cose.html>