

Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Suhrkamp Verlag, 2013, pp. 179, € 14.00, ISBN 9783518296448

Matilde Bonato, Università degli Studi di Padova

Il libro di Christoph Menke *Die Kraft der Kunst* è composto da due parti: la prima, intitolata *Ästhetische Kategorien*, è dedicata alla descrizione di alcuni dei principali momenti dell'esperienza artistica, quali sono l'opera d'arte, la bellezza, il giudizio estetico; la seconda, *Ästhetisches Denken*, si muove invece al di là della sfera artistica propriamente intesa e ha come obiettivo l'individuazione di altri eventuali ambiti del vivere umano, in cui è presente la stessa "forza" che si dà nell'arte. L'ipotesi principale che l'A. intende verificare riguarda la possibilità di comprendere l'arte come un fenomeno capace da un lato di parlarci dell'uomo fin dai primi momenti della sua formazione, dall'altro di gettare luce sulle dinamiche costitutive di alcune delle più importanti attività proprie dell'uomo, come il pensare filosofico o la politica.

Come conseguenza dell'ipotesi che fonda l'intero lavoro, il succedersi dei sette capitoli di cui è composto il volume pone di fronte al lettore un orizzonte di ricerca che si fa via via sempre più ampio: da un'analisi concentrata unicamente sull'opera d'arte si passa a considerare prima l'esperienza della bellezza e della felicità, poi l'origine della filosofia e le caratteristiche del pensare filosofico e infine le condizioni dell'agire politico, in un allargamento di prospettiva che si rivela tale da cancellare di fatto ogni confine fra riflessione estetica e antropologia.

Ma è davvero legittimo estendere la riflessione sull'arte oltre i confini che sembrerebbero esserle peculiari? In che modo essa può essere capace di mettere a fuoco un oggetto ancora più sfuggente dell'opera d'arte, quale è "lo spirito dell'uomo" (p.9)? Per rispondere a queste domande, l'A. cerca innanzitutto di chiarire il *proprium* della sfera artistica: ciò che in essa si agita, si chiede l'A. nell'introduzione, è una "oscura forza" inconscia e pre-soggettiva o una capacità razionale esercitata intenzionalmente dal soggetto, "un atto della soggettività pratica" (p.12)? Rispetto a tale opposizione, l'A. propone di considerare l'arte come la conciliazione dinamica dei due lati: "l'arte non è né solamente la ragione della capacità (*Vermögen*) né il mero gioco della forza (*Kraft*)"; essa, piuttosto, "è il tempo e il luogo del ritorno della capacità alla forza, il sorgere della

capacità dalla forza” (p.14) e dunque ciò che connette il mondo pre-soggettivo a quello soggettivo.

A partire da questa descrizione della “forza dell’arte” – la quale dunque si configura come un paradossale “potere non potere” (p.14) nel quale l’artista, pur sapendo quello che fa, produce un risultato a lui stesso inatteso – l’indagine prosegue mettendo in evidenza come tale forza sia costitutiva di tutti i principali momenti artistici.

Il primo degli elementi afferenti alla sfera artistica a essere considerato è l’opera d’arte (cap.1 *Das Kunstwerk: zwischen Möglichkeit und Unmöglichkeit*). A tal proposito, l’A. concentra la propria analisi innanzitutto sulle qualità del fare da cui l’opera d’arte ha origine, sottolineando come esso differisca sia dall’agire pratico sia dall’agire istintivo o naturale: a differenza del primo, il fare dell’artista non è facilmente inquadrabile all’interno dello schema binario successo/insuccesso; a differenza del secondo, esso non è del tutto privo di aspettative. A partire da queste osservazioni relative al produrre artistico, l’A. propone di pensare l’opera d’arte non come la soluzione dell’agire dell’artista (e cioè come capace di risolvere l’intrinseca paradossalità del suo “potere non potere”), ma come qualcosa che mantiene in sé la paradossalità del fare da cui ha origine e che dunque è, allo stesso tempo, possibile e impossibile, il risultato di un agire consapevole e la sorprendente cristallizzazione di un agire che non sa quello che fa.

Il secondo elemento dell’arte ad essere analizzato è la bellezza. Relativamente ad essa, l’A. nota innanzitutto: a) la necessità di considerare la bellezza non solo come proprietà dell’ambito artistico, ma come appartenente alla più generale sfera dell’apparire (“solo nell’apparire c’è bellezza”, p.41); b) la povertà della definizione offerta dal “triste mondo dell’estetica evolutiva” (p.47), per il quale la bellezza è unicamente legata al successo riproduttivo o biologico di un individuo. Dopo aver tracciato le coordinate generali della propria concezione di bellezza, nel capitolo *Die Schönheit: zwischen Anschauung und Rausch* l’A. entra nel cuore del problema e, cercando un punto di equilibrio fra la posizione di Schopenhauer (pp.48-49) e quella di Nietzsche (pp.50-51) propone di intendere l’esperienza del bello seguendo la definizione data da Stendhal: “*la beauté n’est que la promesse du bonheur*”. Ciò che una simile definizione consente, infatti, è di riconoscere alla bellezza

un “carattere proiettivo”, senza però chiuderla entro i confini del solo ambito pratico o sottometerla al principio di causalità (p.54). Un altro importante guadagno di questo capitolo – ed è qui che ha luogo il primo sguardo dell’A. oltre i confini strettamente artistici – consiste poi nella particolare definizione che l’A. dà della felicità: poiché essa, proprio come la bellezza, è un’esperienza che, pur essendo voluta, si dà solo nel “superamento di ogni attesa”, allora anch’essa dovrà essere considerata come appartenente al campo dell’estetica (pp.51-55).

La paradossale compresenza di aspettative realizzate e risultati imprevisi propria del fare artistico, dell’opera d’arte, della bellezza e dell’esperienza della felicità, trova un’altra sua realizzazione nel giudizio estetico (cap.3). Anche qui, infatti, ciò che ha luogo non è ancora il giudicare in senso lato (nel quale sono presupposti: a) un soggetto giudicante; b) un oggetto giudicato; c) la comunità all’interno del quale il giudizio è espresso), ma un giudizio nel quale non si può dare per scontato né “che si dia un oggetto, sul quale si può giudicare” (p.60) né che il soggetto che giudica sia del tutto formato e identico a sé. Questo però non significa che nel giudizio estetico il soggetto sia del tutto assente, anzi: ciò che qui manca è piuttosto il “sapere di sé, l’autocoscienza” del soggetto (p.67), il quale, pur essendo presente, è ancora solamente all’inizio della sua formazione.

Descritta la forza estetica come una forza al tempo stesso attiva e passiva, teoretica e pratica – in una parola: “sperimentale” (cfr. cap.4) –, nella seconda parte del suo lavoro l’A. si propone di verificare l’eventuale presenza della forza dell’arte anche al di fuori dell’ambito artistico e cioè nella filosofia e nella politica. Proprio questa è la parte più interessante dell’analisi proposta dall’A.: com’è possibile, infatti, leggere ambiti in cui la soggettività sembrerebbe essere già formata e cosciente di sé alla luce di un concetto che oscilla continuamente fra conscio e inconscio, atteso e inatteso, qual è quello di forza estetica?

La prima questione affrontata dall’A. (cfr. cap.5 *Ästhetisierung des Denkens*) riguarda la possibilità di considerare il pensiero filosofico in modo estetico e cioè come un processo che, anziché avere carattere normativo, è un «gioco libero», animato dalla stessa “forza” che è propria dell’arte. Una simile trasformazione – si chiede l’A. rifacendosi a Platone – è solo un grave pericolo, una minaccia per il pensare, o gioca invece un ruolo positivo? I

principali caratteri di questo processo di “estetizzazione del pensiero (*Ästhetisierung des Denkens*)” (p.119) descritti dall’A. sono due: il primo è negativo e coincide con la perdita di potere da parte del pensiero; il secondo, invece, è positivo: rifacendosi a Nietzsche, l’A. mostra come la forza estetica applicata al pensiero conduca quest’ultimo a muoversi in modo radicalmente nuovo e a mettere in atto forme di conoscenza innovative e mai sperimentate (p.120). La contemporanea presenza dei due momenti negativo/distruttore e positivo/rinnovatore è rinvenuta dall’A. in quella particolare forma del pensare che è la teoria: “come teoria, il pensiero non è l’attività autocosciente di un soggetto, e nemmeno l’operazione di una riflessione condotta dal soggetto seguendo un metodo già dato; essa piuttosto è un atto dell’osservare che dimentica se stesso, nel quale colui che pensa si lascia catturare e avvicinare dal proprio oggetto” (p.121). Una simile attività, la quale costituisce l’inizio dell’“atto di autocostruzione del soggetto”, è propria di ciascun uomo: “ogni soggetto è teoretico: egli era un osservatore estetico, che si è tratto fuori da questo stato in quanto ha cominciato a parlare di esso” (p.126).

Definito lo stretto legame presente tra la forza dell’arte e ciò che anima il pensiero teoretico dell’uomo, negli ultimi due capitoli del libro l’A. si sofferma su due concetti tradizionalmente considerati propri dell’ambito politico-sociale, quali sono il concetto di libertà e il concetto di uguaglianza. Al fondo di questo allargamento di prospettiva – che viene sviluppato nei capitoli *Ästhetische Freiheit: Geschmack wieder Willen* e *Ästhetische Gleichheit: die Ermöglichung der Politik* – vi è l’analisi delle caratteristiche proprie del concetto di gusto (*Geschmack*). Di tale concetto l’A. sottolinea il lato “estetico” e cioè il suo essere eccedente rispetto ai confini del mondo autocosciente: a differenza della volontà o di altre forme di valutazione, “il gioco estetico del gusto non produce né un oggetto [...] né un soggetto che poi possa divenire creativo, e cioè produttivo, all’interno della funzionalità sociale” (p.149). L’esercizio del gusto, infatti, non conduce alla formazione di un soggetto certo di sé e del mondo in cui abita ma anzi, in quanto rivolge l’uomo “contro se stesso, contro la giustizia del suo giudizio” (p.148), dà luogo a quella relazione aperta dell’uomo con se stesso e con le cose, che l’A. considera essere la struttura propria della libertà umana. Proprio questa libertà, la quale dunque eccede la sfera sociale ed è da intendersi come una

“libertà differente da se stessa” che non “è né la libertà più alta o la figura conciliata della libertà né la libertà nel suo compimento completo, ma la libertà nella differenza con la sua realizzazione sociale, culturale e politica” (p.150), è ciò che accomuna tutti gli uomini e ne sancisce l’originaria, pre-soggettiva e pre-sociale uguaglianza.

L’analisi proposta dall’A. è nel suo insieme chiara ed efficace e mostra in modo convincente come “la forza dell’arte non consista nell’essere conoscenza, politica o critica” (p.11), ma nell’eccedere la sfera della comunicazione e dell’agire sociale e nel ripristinare un collegamento fra di essa e le forze pre-sociali dell’uomo. All’interno di questo modo di comprendere l’arte, però, vi è un punto che rimane problematico, e cioè quello relativo al legame presente fra la reiterazione della forza dell’arte e il suo conseguente depotenziamento. Nella prima delle sette tesi che l’A. pone all’inizio del volume, infatti, si legge che a mettere in pericolo la forza dell’arte fino a provocarne “la perdita” sono “la presenza ubiquitaria dell’arte” e “il significato centrale dell’estetico nella società” (p. 11). Un simile risultato, però, non sembra trovare spiegazione nella descrizione della forza dell’arte proposta dall’autore, secondo la quale, anzi, il ripresentarsi della forza estetica in luoghi ed ambiti diversi sembra essere descritto come un elemento costitutivo di tale forza, del tutto incapace sia di indebolirla sia di causarne lo spegnersi.