

Robert B. Pippin, *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, The University of Chicago Press, 2014, pp. 176, \$ 30.00, ISBN 9780226079493

Francesco Campana, Università degli Studi di Padova

After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism raccoglie in forma organica una serie di interventi che Robert B. Pippin ha tenuto nel 2011 in occasione delle *Adorno-Vorlesungen* di Francoforte e che poi ha riproposto a più riprese negli anni successivi. Il volume è la versione in lingua inglese, con alcuni brani aggiunti e qualche variazione, del testo già uscito in traduzione tedesca con il titolo *Kunst als Philosophie. Hegel und die moderne Bildkunst* (Suhrkamp, 2012).

L'assunto generale che percorre il libro risiede nella convinzione secondo cui un approccio che prenda le mosse da alcune istanze fondamentali della filosofia dell'arte hegeliana possa rivelarsi particolarmente efficace nell'interpretazione degli sviluppi dell'arte anche nella fase "post-romantica", ovvero nel periodo storico successivo a quello in cui Hegel tenne le lezioni sull'estetica. Nello specifico, una prospettiva di questo tipo mostrerebbe la propria validità nella lettura di quella svolta che, stando a una periodizzazione ormai diffusa e consolidata, passa sotto il nome di "modernismo", cioè quel "mutamento normativo" (p.33) che, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, ha prodotto un tipo di arte radicalmente nuovo e in grado, con un'interrogazione sul proprio stesso statuto e sulle proprie convenzioni, di sollevare, attraverso i mezzi che le sono propri, delle istanze di carattere filosofico. Pur riconoscendo un fenomeno affine in diverse forme d'arte, l'A. si concentra sulla forma d'arte pittorica e su autori come Manet e Cézanne (considerati rispettivamente "the grandfather and the father of modernism in painting", p.2).

Il percorso proposto dall'A. si articola in cinque capitoli che comprendono un'introduzione (cap.1), delle considerazioni conclusive (cap.5) e che si confronta, nella parte centrale, dapprima con la concreta produzione artistica (soprattutto Manet; cap.2), poi con due prospettive della storia dell'arte contemporanea (Clark e Fried; cap.3) e infine con un altro influente sviluppo di carattere filosofico (Heidegger; cap.4).

I termini dell'interpretazione della filosofia dell'arte hegeliana che vengono adottati nel volume sono esposti in particolare nell'introduzione, nel secondo capitolo e nella conclusione.

Letta dall'A. come una radicalizzazione dell'impostazione kantiana della terza critica e dunque in forte continuità con il progetto trascendentale, la riflessione hegeliana si è discostata dai temi tradizionali del bello, del piacere o del gusto e ha posto il problema del significato incorporato sensibilmente nell'opera d'arte (pittorica) e delle sue condizioni di possibilità. L'arte, per mezzo di un'intelligibilità di carattere sensibile, si mostra come una via del tutto peculiare (rispetto a religione e filosofia, con cui pure condivide contenuto e finalità) attraverso la quale ricavare l'auto-comprensione di quella soggettività collettiva con cui l'A. interpreta la nozione di spirito. Come qualità specifica della riflessione hegeliana in generale e quindi anche di quella sull'arte, viene sottolineata con forza la dimensione storica e sociale, in cui norme e condizioni di credibilità sono soggette al mutamento epocale e si inseriscono nel progressivo percorso di realizzazione della libertà.

Discutendo la teoria hegeliana della libertà, l'A. evidenzia la profonda connessione, che sembra essere più di una semplice analogia, tra la struttura logica "interno-esterno" dell'azione pratica e quella dell'opera d'arte: così come l'azione porta in sé e realizza esternamente un significato interno che la determina in quanto azione (e non come un semplice movimento del corpo o un evento), allo stesso modo l'opera d'arte incorpora nella sua esteriorità un significato interno che la distingue dagli oggetti comuni. L'arte, specie nella modernità, diventa così la manifestazione di uno dei più profondi problemi rilevati da Hegel nell'auto-comprensione dell'essere umano: quello della sua condizione "anfibia", vale a dire l'abilità di comprendersi tanto come corpo tra gli altri oggetti, quanto come soggetto agente e produttore di significato.

Assieme a questo elemento, centrale per l'A. è anche il passo hegeliano in cui l'arte visiva viene intesa come capace di trasformare la superficie dell'opera in un "Argo dai mille occhi". Il problema posto con tale immagine è quello della socialità del significato dell'opera d'arte e delle condizioni di possibilità per la sua condivisione da parte di un pubblico in una determinata epoca; una condivisione cui si perviene non tanto attraverso una contemplazione disinteressata, quanto per mezzo di una pratica continua e potenzialmente non univoca di

interpretazione a partire dall'interrogazione che l'opera pone al fruitore.

Conscio delle criticità che l'attualizzazione di un punto di vista hegeliano può comportare, l'A. ne discute potenzialità e limiti, cosicché Hegel viene sì letto come “*the theorist of modernism*”, ma “*malgré lui and avant la lettre*” (p.38). L'A., infatti, intende apportare al ragionamento hegeliano sulla filosofia dell'arte (e a talune sue interpretazioni) alcune precisazioni, che riguardano specialmente l'assunto secondo cui, nel mondo moderno, l'arte non rappresenterebbe più una modalità necessaria e centrale di conoscenza dell'assoluto e diventerebbe così “una cosa del passato”. Vengono perciò individuati alcuni momenti di tensione interni alla stessa riflessione hegeliana di cui l'A. intende proporre una riformulazione, negando il fatto che l'arte abbia cessato di essere un supremo bisogno dello spirito. In primo luogo, la pretesa di considerare arte solo quella che assolva il compito di presentarsi come manifestazione sensibile dell'assoluto, escludendo di fatto l'arte “post-romantica” che ha imboccato invece una strada più “filosofica”, non solo nasconderebbe un approccio essenzialista che sembra mal conciliarsi con l'impianto storicista della filosofia hegeliana, ma non terrebbe conto proprio del destino che l'arte romantica, in quanto arte, apre dopo di sé. Inoltre, la progressiva liberazione dalla dimensione sensibile non si deve considerare come un abbandono generale, non dialettico (e quindi non hegeliano), della sensibilità; ciò che è necessario, invece, è una nuova concezione intuitivo-affettiva che sia coerente con il tipo di libertà cui l'essere umano deve pervenire. E qui l'A. rileva un grande “punto cieco” (p.46) nella diagnosi operata da Hegel: proprio la riconciliazione con se stesso dell'essere umano e il raggiungimento di una libertà effettiva non si sarebbero ancora realizzati nel moderno e le opere moderniste, guardate attraverso la stessa lente hegeliana (per quanto corretta), starebbero lì a testimoniare.

Nel secondo capitolo, *Philosophy and Painting: Hegel and Manet*, oltre all'approfondimento del modello interpretativo proposto, l'A. affronta concretamente l'analisi dell'opera dello scandaloso iniziatore del modernismo, vale a dire Eduard Manet. L'attenzione è rivolta, tra altre opere, soprattutto a *Le déjeuner sur l'herbe* e *Olympia* e si catalizza in particolar modo sullo sguardo delle due donne (il medesimo comune a tanti personaggi dipinti da questo e da altri artisti dell'epoca, come

Fantin-Latour). Si tratta di uno sguardo che, esprimendo una strana e ostentata indifferenza e un atteggiamento quasi di sfida nei confronti del fruitore, distrugge la convenzione dell'illusione pittorica e tematizza il ruolo e la funzione stessa della pittura. Questi sguardi assenti, vuoti raccontano il paradosso implicito per cui, mentre da una parte essi si rivolgono a chi guarda l'opera (o comunque al di fuori dello spazio pittorico), dall'altra non sembrano aspettarsi risposta alcuna; essi comunicano una "promessa di significato" (p.59) che viene allo stesso tempo e inequivocabilmente disattesa e che si ripercuote in una serie di altre violazioni e stranezze presenti nei dipinti. Gli sguardi delle figure dipinte da Manet manifesterebbero così, nell'insicurezza e nel disorientamento che producono, il fallimento del riconoscimento dello spirito con sé proprio del moderno, palesando la dimensione storica e sociale in cui tali opere vengono prodotte e apprezzate e, nel contempo, inaugurando un inconsueto tipo di arte esplicitamente autoriflessiva e che pone al fruitore un'interrogazione di tipo nuovo.

Nel terzo capitolo, *Politics and Ontology: Clark and Fried*, l'approccio proposto viene messo a confronto e corroborato con due posizioni contemporanee nel campo della storia dell'arte. Le proposte di Clark e di Fried, differenti tra loro ma intese dall'A. come complementari, vengono presentate come la continuazione di una linea ermeneutica di stampo hegeliano di sinistra. Secondo queste prospettive, la comprensione delle condizioni storiche di condivisibilità del significato e di credibilità della pittura deve attraversare sia il "problema del fruitore", ovvero il lato soggettivo di chi fa esperienza dell'opera d'arte, sia il versante oggettivo delle convenzioni e delle relazioni sociali che sono presupposte e sempre al lavoro nell'opera. Consapevoli della necessità di entrambe le istanze, Fried enfatizzerebbe più la prima dimensione, concentrandosi sulla crisi di un modello rappresentazionale basato su strategie "anti-teatrali" (ovvero su strategie che nascondono la finzione della messa in scena di qualcosa per qualcuno; il riferimento qui è Diderot) e sulla radicale rottura che la "facingness' technique" (p.90) di Manet opera con i volti raffigurati che, rivolgendosi fuori dal dipinto, spezzano esplicitamente l'illusione scenica. Clark, invece, si collocherebbe sul versante più sociopolitico e materiale, investigando gli ordini normativi di autorappresentazione di una comunità e la pittura modernista come "test" in cui si imbatte la società borghese e capitalista nel proprio descriversi. Centrale

per entrambi gli storici dell'arte è, secondo l'A., la lotta "hegeliana" per il riconoscimento e l'acquisizione di una genuina reciprocità tra opera e pubblico.

Il quarto capitolo, *Art and Truth: Heidegger and Hegel*, propone un confronto tra le prospettive sull'arte dei due filosofi. La disamina attraversa diversi passaggi de *L'origine dell'opera d'arte* e alcune considerazioni di Heidegger sulla pittura di Cézanne, tratte da testimonianze e testi successivi. L'impostazione heideggeriana, di carattere più ontologico, anche se non avulsa da una dimensione storica, si inserisce nella più generale critica alla metafisica e al razionalismo occidentali, dove la possibilità del vero è demandata al contesto delle scienze e la comprensione dell'arte è affidata al mero punto di vista "estetico", ovvero alla sua esperienza sensibile e individuale e all'isolamento marginale e soggettivistico del suo significato. Anche per Heidegger l'arte è un peculiare veicolo di verità che, nell'epoca moderna, ha perso la propria centralità, ma ciò che al fondo distingue le due prospettive risiede nel fatto che, mentre per Heidegger l'arte rappresenta un "evento" per cui, in una dinamica di svelamento e velamento, "accade il vero", in Hegel l'intelligibilità estetica risponde a una logica di tipo sociale, una logica dell'azione umana, che implica la ricezione e la revisione dell'opera in uno spazio pubblico di fruitori e che, per l'A., si dimostra maggiormente spendibile nell'esame del fenomeno del modernismo.

Con questo testo, l'A. prosegue il suo lungo percorso attraverso la filosofia hegeliana e, più complessivamente, la sua indagine sui caratteri del moderno. In esso vengono approfonditi e sviluppati temi già proposti in altri contributi e si ritrovano i motivi dell'approccio che, nell'ambito anglofono degli studi su Hegel, viene definito "post-kantiano". Nel complesso, l'A. ricava dalla riflessione hegeliana un convincente modello interpretativo, che applica alla lettura di un punto nevralgico della storia dell'arte successiva allo Hegel storico; il volume si pone perciò come un'interessante e originale tentativo di attualizzazione, la cui validità varrebbe la pena testare in modo tematico anche su fenomeni artistici successivi a quello che l'A. definisce il "Manet moment" (p.47).