

Jean-Pierre Cometti, Jaques Morizot, Roger Pouivet,
*Le sfide dell'estetica. Momenti e problemi della
contemporaneità*,
Prefazione di Gianni Puglisi, Traduzione di Monica Guerra,
Torino, UTET Libreria, 2002, pp. 222, prezzo: euro 20,00.



Si sa, ed è ovvio, che per riuscire comici non si deve aver letto *Il riso* di Bergson e neppure *Il motto di spirito* di Freud (che per altro, a suo modo, può rivelarsi lettura amena), così come è altrettanto noto, almeno dai tempi di Molière, che si può persino fare della prosa senza saperlo. Analogamente – venendo a noi – non è detto che per essere buoni storici dell'arte ci si debba per forza trovare un maestro di filosofia (dell'arte), o sedicente tale, come quello di monsieur Jourdain, e si può benissimo lavorare con strumenti empiricamente collaudati senza tante preoccupazioni metacritiche. Sennonché, visto che fare della filosofia inconscia – o incosciente – sembra anche più facile che fare storia dell'arte senza saperlo, qualche chiarimento più esplicito sarebbe raccomandabile anche a coloro che non amano le contaminazioni e ci tengono a delimitare i confini del proprio giardino accademico. Insomma se uno proprio non vuol fare poesia (o filosofia), bisogna pure che sappia di che si tratta.

In questo senso la lettura del recente libro di Cometti, Morizot e Pouivet può rappresentare un'occasione interessante, o provocatoria – secondo i casi – per chiarirsi, o complicarsi, le idee. In primo luogo perché *Le sfide dell'estetica* prospetta una serie di riflessioni di carattere generale, ricognitivo e introduttivo che non sposano in linea di principio alcuna dottrina specifica nell'ambito della letteratura canonica in tema di filosofia moderna dell'arte, da Kant a Gadamer, secondo preferenze. L'assunto qui è che "l'estetica filosofica si definisce in base ai problemi che pone" (p. 6), e sui problemi si sono concentrati principalmente gli autori – giusta il titolo originale che suona semplicemente *Questions d'esthétique* – problemi che sono però altrettante sfide che si pongono e si incontrano nel diretto "commercio" con le opere, nel senso più ampio, dai criteri di riconoscimento, alle logiche museali, alle ideologie di mercato.

Scelta deliberata e dichiarata, che è coerente con due ulteriori opzioni che mi paiono persino più decisive nel rendere il testo degno di nota, anche in particolare in questa sede. Da una parte il rifiuto di ripresentare una (ennesima) ricapitolazione genetico-evolutiva della storia dell'estetica; un rifiuto che viene ribadito in termini molto chiari, e per ragioni espressamente teorico-metodologiche: "In filosofia dell'arte, come probabilmente altrove, fare la genealogia di una concezione, erronea o meno, non la rende corretta" (p. 87), osservazione che dovrebbe essere pacifica, e invece non lo è, e in Italia lo è forse meno che altrove.

L'altra scelta metodologicamente rilevante, e a questo punto consequenziale, sta nell'aver privilegiato un approccio di tipo analitico, propriamente nell'accezione che il termine ha ormai

assunto – sia pure oggi per certi versi indebitamente – in quanto distintivo di uno stile di indagine filosofica diverso e talvolta opposto a quello "continentale". Non per caso gli studiosi con cui gli autori si confrontano e di cui discutono le tesi sono in larga misura angloamericani e comunque riconducibili all'ambito di interessi tipico dell'estetica analitica. E anche questa mi pare una circostanza degna d'attenzione, sia perché, nonostante il crescente favore incontrato anche in Italia negli ultimi anni dalla filosofia analitica, il settore estetico è rimasto relativamente trascurato e autori come Wollheim, Carrol, Levinson, Currie, Walton – per non citarne che alcuni – sono poco o punto conosciuti; sia perché gli stessi storici dell'arte "d'avanguardia" (magari americani), solitamente propensi alle "aperture" filosofiche, sembrano piuttosto trascurare la letteratura di questo indirizzo. Ma qui l'informazione c'entra meno del partito preso, dacché molti si sono convinti che "la storia dell'arte, come molte altre discipline umanistiche, sia entrata in un'era postepistemologica", come recita l'introduzione di una recente, autorevole raccolta di studi che si propone di fare il punto della situazione (*The Subjects of Art History*, Cambridge UP, 1998, p. 2). Il che è già sintomatico a proposito di genealogia e correttezza delle concezioni.

Il testo di Cometti, Morizot e Pouivet, invece, affronta direttamente problemi di tenore epistemico-cognitivo e, ciò che più conta, si preoccupa di mettere in evidenza come certe questioni risultino difficilmente aggirabili – e tanto meno storicamente "superate" – quale che sia il concreto e specifico interesse nutrito per le opere d'arte e le loro interazioni. I vari capitoli si articolano infatti secondo una sequenza "discendente" che muove da temi più generali, come quelli della definizione e dell'ontologia delle opere, a problematiche più contingenti o circoscritte, quali la dimensione storico-sociale dell'arte o il contributo della critica e della sua strumentazione, passando per una discussione, centrale in tutti i sensi, intorno al rapporto tra arte, percezione e realtà. Una impostazione che dovrebbe lasciar intendere come i livelli ulteriori implicino i livelli anteriori. Detto in termini più concreti: anche il filologo non può fare a meno di presupporre una concezione circa lo statuto ontologico dell'opera, le sue condizioni d'esistenza e permanenza, il modello cognitivo che spiega produzione e ricezione, e avanti su questa linea.

Le *questions*, o le sfide, se si preferisce, che qui vengono discusse sono in effetti tutte essenziali e strettamente connesse tra loro, sicché è possibile cominciare la lettura del libro da uno qualsiasi dei nove capitoli che lo compongono per poi muoversi in un senso o in un altro e istituire percorsi preferenziali ritrovando le stesse problematiche fondamentali declinate secondo ottiche e contesti diversi. Va precisato, infatti, che il volume non è una raccolta antologica di saggi autonomi, ma si propone come riflessione unitaria e possibilmente organica, tanto che gli autori hanno intenzionalmente rinunciato a segnalare la specifica paternità delle singole parti. Strategia che può risultare pagante, ma che va pure tenuta nel debito conto, perché si tratta di mettere insieme e conciliare i punti di vista di tre studiosi le cui vedute non sempre possono coincidere. E infatti il lettore scrupoloso coglierà qua e là divergenze d'opinione, anche marcate, che potrebbero sembrare semplicemente contraddittorie se addebitate a un unico autore "implicito". Evidentemente gli autori (empirici) hanno giudicato una simile eventualità un prezzo accettabile per le loro posizioni di fondo.

Quanto a queste, è chiaro che vanno cercate più nell'articolazione problematica delle domande che nel tentativo di fornire risposte sistematiche, ciò che non implica, per altro, una professione di "agnosticismo", come gli stessi autori tengono a precisare. L'impressione, semmai, è che un certo grado di "apertura", se non vogliamo chiamarla indecisione, possa dipendere non tanto da ragioni espositive o didattiche, quanto da opzioni di merito più strutturali e sulle quali bisognerebbe certo riflettere meglio di quanto sia possibile fare in questa circostanza.

Una delle principali linee di forza che sottende l'intera campata del libro, con la sua ampia messe di riferimenti, è rappresentata infatti dai sempre cruciali rapporti tra essenzialismo e

convenzionalismo, che nei vari capitoli si ripresentano con binomi diversi rispetto ad aspetti diversi, ma individuano sostanzialmente sempre lo stesso problema. Che il problema sia centrale è comprensibile, viste le tematiche e la letteratura che gli autori hanno deciso di affrontare e discutere, ma è altrettanto ovvio, anche per queste stesse ragioni, che non lo si può presentare e lasciare così com'è.

Si prenda il caso delle "Questioni di definizione", che si affacciano subito nel primo capitolo. Da una parte si ribadisce – lo abbiamo accennato – che non possiamo fare a meno di un qualche criterio di orientamento, di una linea di demarcazione che ci dica "come facciamo a 'fare' la differenza" tra oggetto artistico e oggetto d'altro tipo (p. 23), tanto più nel XX secolo, da quando cioè i musei d'arte contemporanea si sono riempiti di scolabottiglie, barattoli, spazzoloni, pattumiere e simili. D'altra parte, però, si suggerisce – come è ormai consuetudine – che proprio le avanguardie del XIX e XX secolo sono state decisive nello smantellare l'ipotetica unità essenziale del genere opera d'arte, che sarebbe dunque vano cercare di recuperare. È ovvio che la difficoltà sottende una problematica ontologica che riguarda specificamente gli oggetti culturali, laddove si tratta, tra l'altro, di "sapere se le proprietà estetiche sono proprietà 'per se' degli oggetti o se sono relative a determinati schemi di riferimento culturali" (p. 47), e non ci sarebbe neppure bisogno di aggiungere che la stessa domanda si declina pure in termini più strettamente cognitivi e percettologici. Quando poi ci si sposti sul terreno storico-critico e si voglia valutare più direttamente in che modo e in quale misura tali schemi socio-culturali determinino le statuto degli oggetti artistici e le categorie in forza delle quali li descriviamo, li interpretiamo, li valutiamo, ne facciamo la storia, il problema diviene, se possibile, anche più scottante. Poiché, rifiutato l'essenzialismo e la praticabilità di criteri universalizzabili, bisogna mandar giù un relativismo che, per quanto delimitato e bonificato, resta sempre piuttosto imbarazzante.

Come si vede la questione è tanto pervasiva quanto decisiva, e in linea di principio non ammette deroghe. Che giudizio dare di tesi come quella per cui "sappiamo, non può essere altrimenti, che qualsiasi cosa non può essere arte [...] ma non disponiamo di alcun criterio sicuro che ci consenta di fissarne i limiti" (p. 148), o di assunti che rivendicano tutt'al più una forza ottativa, secondo i quali, per esempio, "la critica [...] non può affidarsi a criteri che le consentirebbero di dare fondamento ai giudizi che ci si attende da lei [e] questa impossibilità è proprio ciò che la giustifica"?. O ci si comporta non più proficuamente di quanto avrebbe saputo fare l'asino di Buridano, oppure si tentano soluzioni che non siano così patentemente controintuitive. E qui le posizioni dei tre autori francesi risultano forse meno univoche e meno nitide.

L'intento principale del libro, lo si è detto, è di presentare criticamente i termini del dibattito attuale, piuttosto che formulare compiutamente teorie; ciò non esclude, però, che sia comunque possibile cogliere un atteggiamento propositivo e almeno a grandi linee condiviso nell'impostazione – che appunto vuole essere anche discussione – dei problemi e quindi nell'individuazione di possibili prospettive di risposta alle sfide che ne scaturiscono. Si tratta di un orientamento che, con qualche inevitabile semplificazione, si direbbe pragmatico-contestuale e che tenta di conciliare alcuni elementi della filosofia wittgensteiniana (del secondo Wittgenstein, s'intende) con l'estetica di Nelson Goodman, l'autore di gran lunga più citato nel libro e che anche altrove aveva già accomunato gli interessi di Cometti, Morizot e Pouivet. In questa direzione i tre studiosi sembrano voler ravvisare una possibile via d'uscita alle opposizioni apparentemente senza alternative che abbiamo appena riassunto. Resta però da vedere – nello spirito critico che il testo giustamente sollecita – se tale via sia effettivamente l'unica praticabile e se non vi siano altri modi di affrontare ed eventualmente rivedere le questioni di fondo.

Qui ci si deve naturalmente limitare a fornire solo qualche spunto. Prendiamo il concetto di "somialianza familiare", la formula magica desunta, come noto, dalle *Ricerche filosofiche* di

Wittgenstein alla quale gli autori fanno ripetutamente appello per cercare di mettere a fuoco un'idea di definizione che sia utilizzabile ma flessibile, e ci vieti dunque "di associarle un contenuto 'essenziale', determinato da proprietà che si riterrebbero condivise dagli oggetti" (p. 15). La domanda è: come si percepiscono tali somiglianze? e ancora prima: si chiamano così perché *condividono* qualcosa (proprietà?) con gli altri tipi di somiglianze con cui abbiamo a che fare nell'esperienza percettiva comune e nel linguaggio ordinario oppure dovremmo chiamarle in qualche altra maniera? A parte il rischio del regresso, se si creano o si proiettano, allora si ricade nell'inutilizzabilità, dacché ognuno proietta quel che vuole, se al contrario si *percepiscono* (in qualunque modo), allora c'è qualcosa di condiviso che inerisce (come che sia) agli oggetti, indipendentemente dai nostri schemi. Non è stato proprio Wittgenstein a chiedere: "Non pensare, osserva!" (I, 66)?

Qui il ragionamento procede come nel caso delle proprietà estetiche. Anche ammesso che siano disposizionali e si possa dire – come fa l'autore del 2° capitolo (Pouivet?) – che "gli artefatti, e tra di essi le opere d'arte, non sono ciò che sono in funzione di proprietà intrinseche, [...] ma in funzione di proprietà relazionali" (p. 36), bisogna aggiungere subito dopo – otto righe dopo! – che queste ultime "dipendono a loro volta da proprietà non relazionali: un cacciavite molle (in plastilina) non esiste". Evidente. Si tratta di una concezione realista che proprio Pouivet ha già difeso in altre circostanze, ma che pare difficilmente compatibile col mondo fatto di "pongo" evocato (solo a parole) da Goodman e col quale bisogna fare i conti ogniqualvolta ci si richiami alle sue tesi, come succede spesso nelle altre sezioni del libro.

La cosa non sfugge, e infatti al capitolo 7 – dedicato ad *Arte, storia e società* – leggiamo, proprio in riferimento a Goodman, che il "relativismo estetico è legato all'abbandono di un mondo 'bell'e fatto', quando un mondo del genere ha smesso di imporsi alla mente, le opere sembrano altrettante 'versioni di mondo" (p. 138). Sennonché proprio questa convinzione rende meno plausibile l'idea che "a differenza del relativismo gnoseologico e anche del relativismo culturale, il relativismo estetico non è autoconfutante" (p. 139). Se non lo è, allora è necessario che non sia "legato" e non dipenda dai primi due. Resta da capire, in tal caso, da cosa derivi e a cosa si estenda.

Non potendo prendere sul serio l'ipotesi storicistica a proposito di una presunta "inattualità" di un mondo *ready made* che a un certo punto "smetterebbe di imporsi" alla mente o di "sembrare" difendibile – ipotesi che, a non dire dell'incoerenza, avallerebbe l'approccio genealogico che gli stessi autori non vogliono sottoscrivere – c'è un punto più essenziale che si può considerare. Se infatti si sostiene, come abbiamo accennato, l'argomento dell'innovazione e della trasgressione, che è poi l'argomento storico più abusato, e si dice che "le realizzazioni di un artista o di un gruppo di artisti", presumibilmente d'avanguardia, possono "contenere la negazione di ciò che fino a quel momento rientrava nel concetto di arte" (p. 145), prima di decretare la morte dell'essentialismo bisognerebbe spiegare quale sia il legame tra quelle "realizzazioni" e il "concetto di arte" in quel momento. Che ci debba essere è chiaro, altrimenti non avremmo dovuto aspettare Duchamp, dato che ci sono sempre state "realizzazioni" che avrebbero potuto "negare" il concetto di arte in qualunque momento, anche in pieno Rinascimento. Né si può dire – è ironicamente ovvio – che quelle erano accidentali, e perciò non *essenziali*, al processo dell'evoluzione storica dell'arte.

Anche il più caparbio dei relativisti dovrà ammettere che "non è arte qualunque trasgressione", come riconoscono anche Cometti e compagni (p. 13). Perché una trasgressione possa "falsificare", popperianamente, una teoria dell'arte, deve essere una trasgressione *pertinente e rilevante*, in altre parole: deve essere *artistica*. Il che indica anche, tra l'altro, che le diagnosi di una fine della storia dell'arte di stampo vasariano – sul genere di quella firmata da Belting – sono possibili solo applicando il modello che si vorrebbe falsificato. Ciò prospetta una palese petizione di principio solo se si pretende che la falsificazione sia radicale, come in effetti hanno preteso molti sedicenti

artisti. La scoperta di una nuova specie – che avviene assai più frequentemente della scoperta di un nuovo artista – non manda in pensione il concetto di genere e neppure quello di famiglia, solo che qui le somiglianze "di famiglia" non sono di un qualche tipo inafferrabile e servono appunto a distinguere una nuova specie da una favola, un sogno, un abbaglio o un passo falso. Duchamp sarà anche un artista (?), ma allora la pretesa che gli si accredita è intenibile.

Il problema si pone anche all'inverso, poiché ricorrendo al gioco wittgensteiniano delle parentele, non si potrà negare che pure qui esistono dei gradi, "somiglianze in grande e in piccolo" (I, 66). Cosa mi obbliga dunque a considerare più rilevanti parentele che in effetti "vedo" come più labili? Se non si deve pensare (a essenze e concetti), ma guardare, come negare – per esempio – che dallo sfasciacarrozze vicino casa si trovano "Compressioni" che somigliano molto di più alle *Compressioni* di César, di quanto queste somiglino, poniamo, a un paesaggio di Monet, col quale condividerebbero però lo statuto riconosciuto di opere d'arte, o quanto meno di pezzi da museo? Si dirà che non sono queste le somiglianze che "contano". E così siamo daccapo. Sembra insomma che l'approccio pragmatico wittgensteiniano finisca per spiegare molto meglio l'idea di continuità che quella di rottura.

Qui si profilano pure le difficoltà delle cosiddette teorie istituzionali, che Cometti, Morizot e Pouivet considerano giustamente con qualche cautela. Se sono le istituzioni a decidere chi è artista e chi no – anche rinunciando a chieder contezza della legittimazione delle istituzioni stesse e ammesso pure che simili scelte siano operate da entità astratte e non da individui numerabili con nome e cognome: critici, curatori, sovrintendenti, assessori e simili – pare intuitivo credere che tali decisioni siano in qualche modo razionalmente giustificabili. Dire che *devono* essere arbitrarie, dal momento che non sarebbe più possibile discernere i limiti del concetto di arte, significherebbe sostenere una palmare assurdità, visto che non ci ha ordinato il medico di andare al museo. Non si vede perché allora non rinunciare più coerentemente alla nozione scomoda di "Arte", dacché la storia stessa mostra che se ne può fare benissimo a meno, come capitava, per esempio, ai tempi di Platone e Aristotele, che si servivano solo del termine assai più generico di *technè* e non avevano difficoltà a riconoscere e classificare le opere, laddove noi disponiamo di un termine tanto più specifico e non sappiamo cosa farcene.

Questo ci porta infine alla questione della critica, cui il libro dedica opportunamente uno specifico capitolo, che appella gli storici dell'arte persino più direttamente. Anche qui si tratta di conciliare istanze opposte, ma l'impressione è che gli autori non individuino sempre una linea precisa. Da una parte pare chiaro che "l'idea di un giudizio il cui senso non sarebbe condivisibile è un'assurdità" e che dunque esso "esige una giustificazione" (p. 171), dall'altra, però, si afferma pure che non disporremo di criteri per fondare tali giustificazioni (anche se contestualmente si sostiene – invero in modo poco comprensibile – che ciò non implica l'assenza di criteri, ma la loro "pluralità" [p. 165]). Sicché anche il più che raccomandabile richiamo alla necessità dell'argomentazione resta sterile o inefficace se non si delimita in qualche modo la portata e il carattere delle "ragioni" di cui essa si serve. Il solo requisito della "comunicabilità", per esempio, sul quale si insiste a più riprese, non può essere in questo senso sufficiente, poiché non garantisce affatto contro interpretazioni e valutazioni che sono completamente incredibili (e ce ne sono) pur essendo perfettamente comprensibili.

Si capisce che qui il nodo non si può tagliare come a Gordio, e si preferisce dunque mirare a un'idea pragmatica di accordo e consenso. Ma, se è vero che il criterio pragmatico è quello che "funziona", bisognerà poi chiedersi: "funziona per chi?" Ove si vogliano "superare i limiti della sola soggettività o della singolarità idiosincratica dei gruppi ristretti" (p. 176), la risposta è chiara: *per tutti*. Come ha ribadito ancora di recente Nicholas Rescher, uno che di pragmatismo se ne intende, in fin dei conti non ci sono tante scorciatoie: o si opta per un soggettivismo relativista o per un oggettivismo

realista. Un'argomentazione per essere preferibile alle altre, non deve essere solo comunicabile, ma deve pretendere di essere condivisibile, e meglio ancora convincente, come in fondo, credo, gli autori stessi vorrebbero che fossero giudicate le proprie.

Come si vede, e per concludere, i problemi sollevati da Cometti, Morizot e Pouivet sono tanti e di notevole momento; forse troppi per una sola recensione. Qui abbiamo solo voluto fornire una traccia per un possibile percorso, suggerire un modo di accettare la sfida che il libro ci lancia. Un libro, infine, che può veramente funzionare come una "scatola degli attrezzi", per usare l'immagine cara agli estimatori di Wittgenstein. Sarebbe auspicabile che lavori del genere trovino un'adeguata accoglienza anche tra quanti si occupano di questa materia da un punto di vista filologico o settoriale, affinché quando ci si chieda – parafrasando il borghese gentiluomo di Molière – cosa facciamo quando parliamo di arte, non ci si debba dare la risposta dell'imperturbabile Signora Jourdain: "Chiacchiere!"

Michele Di Monte
(26 giu 2003)

Indice

1. *Questioni di definizione*
2. *Questioni di ontologia*
3. *Linguaggio e simbolizzazione*
4. *L'estetico e l'artistico*
5. *Arte e realtà*
6. *Le coordinate della creazione*
7. *Arte, storia e società*
8. *La critica*
9. *L'estetica di fronte alle mutazioni contemporanee*