

Il futuro dell'estetica

Qualche anno fa l'American Society for Aesthetics pubblicò sul sito web due *call for papers* destinati a due diversi convegni dedicati all'estetica, considerata un tema trascurato nel discorso sull'arte. Le richieste di elaborati venivano da due dipartimenti che in genere hanno prospettive divergenti, storia dell'arte e filosofia. Gli organizzatori di entrambe le conferenze parevano concordare sul fatto che l'estetica fosse un tema cruciale, più di quanto le due discipline non avessero riconosciuto fino a quel momento. Negli ultimi anni gli storici dell'arte, recitava il primo bando, avevano guardato a essa principalmente da prospettive politiche e sociali, ora stanno riscoprendo l'importanza di un approccio estetico. I filosofi, invece, che a quanto pare si sono concentrati quasi esclusivamente su «come definire un'opera d'arte e sul ruolo rivestito dalle istituzioni del mondo dell'arte in tale definizione», si preoccupano ora di aver perso di vista «quale sia il suo vero valore» trovando una risposta nell'estetica. La mia domanda è che cosa succederà se all'estetica verrà davvero restituito il ruolo che le è considerato proprio.

Intenderò per estetica il modo in cui le cose appaiono, insieme alle ragioni per cui è preferibile che appaiano in un modo e non in un altro. Farò un esempio: nel 1992 l'American Society of Aesthetics festeggiò il suo cinquantenario; in quel periodo io ne ero presidente e mi offrì di convincere l'artista Saul Steinberg, per giunta mio amico, a disegnare un manifesto per le celebrazioni dell'evento. Saul accettò a patto però di non dover lavorare troppo; non era certo di sapere che cosa fosse l'estetica, ma invece di spiegarglielo chiesi allo staff del *Journal of Aesthetics and Art Criticism* di mandargli qualche spunto via mail per dargli un'idea dei temi cari agli studiosi di questa disciplina. Non era un compito da poco per uno che non aveva tanta voglia di lavorare, ma alla fine, com'era prevedibile considerato il personaggio, Saul restò affascinato più dal dittongo *Æ* sulla copertina della rivista che dal suo contenuto (sempre che l'abbia mai sfogliata, del resto anche l'amicizia ha i suoi limiti). Mi chiamò un giorno per dirmi di aver risolto il problema e, da studioso di estetica, devo dire che toccò il cuore della questione meglio di quanto non potesse fare chi

lavora soltanto con le parole. Aveva richiesto all'artista Jim Dine di prestargli un disegno fatto per lui tempo prima raffigurante un paesaggio con una cassetta e una E maiuscola cubitale, simile a quelle delle tabelle da oculista. La E sognava un'altra E, più aggraziata ed elegante, disegnata in una nuvoletta, come i pensieri nei fumetti. Saul si limitò a sostituire la E più carina con il dittongo sulla copertina della rivista, così la E grossa si ritrovò a sognare di essere un dittongo proprio come un ometto gracilino sogna addominali e bicipiti da far svenire le ragazze. Ecco, in massima sintesi, che cos'è l'estetica. Naturalmente si potrebbe ragionare anche nell'altro senso: il dittongo, nel profondo dell'anima, forse vorrebbe avere quell'aria schietta e moderna della E cubitale. Preciserei, inoltre, che non c'è la benché minima variazione di pronuncia tra la parola scritta con il dittongo e quella scritta con A ed E separate. Le differenze grafiche, tuttavia, non sono semplici coloriture, come direbbe il logico Gottlob Frege: contribuiscono al significato di un testo. Ci sono sempre appigli per preferire una determinata veste a un'altra e finché esisteranno differenze visibili nell'aspetto delle cose non si potrà prescindere dall'estetica. Feci stampare tremila poster con il disegno di Saul e li misi in vendita per i membri dell'associazione. Scoprii, senza troppa sorpresa, che gli studiosi di estetica non erano abbastanza interessati all'arte da acquistare il poster e credo ne siano rimasti parecchi pacchi a prendere polvere in magazzino. Forse, invece, gli storici dell'arte si sarebbero precipitati a comprarlo se avessero conosciuto le quotazioni di Steinberg, scomparso nel 1999.

100

Questo mi porta alla differenza più generale tra le due discipline nell'attuale panorama accademico americano. La filosofia analitica nei paesi anglosassoni è rimasta quasi immune alle influenze di quella che, a partire dagli anni settanta, viene comunemente definita "teoria",* un corpus di strategie per lo più decostruzioniste in base a cui sono declinate quasi tutte le altre discipline umanistiche (antropologia, archeologia, letteratura, storia dell'arte, storia del cinema) riflesse attraverso il prisma di atteggiamenti poco visibili prima degli anni sessanta, ma che da allora hanno fatto sbocciare tutta una serie di discipline con canoni e programmi autonomi, a partire dai *women studies* e dai *black studies* nelle università americane, ramificatisi poi in una varietà di corsi basati sul genere e sulle differenze etniche, come la cultura *queer* o l'identità *chicano*. Credo si possa affermare che questi programmi di studio si sono plasmati sul-

* Il termine inglese *theory* è in genere tradotto in italiano semplicemente con "teoria", scelta alla quale mi sono qui adeguata. Il senso mi pare ben chiarito dall'Autore. Per chi volesse approfondire segnalo le pp. 1-13 di Jonathan Culler, *Sulla Decostruzione*, a c. di Sandra Cavicchioli, Bompiani, Milano 1988 che il professor Stefano Velotti, studioso e traduttore di Danto, nel consigliarmi sulla comprensione di questo termine, ha gentilmente portato alla mia attenzione. [N.d.T.]

le priorità concrete dei rispettivi attivisti che, nel caso dello studio accademico dell'arte, della critica e della pratica artistica si sono battuti per cambiare gli atteggiamenti della società, epurandoli dai pregiudizi e forse dalle discriminazioni verso l'uno o l'altro dei gruppi in questione. La decostruzione, in fondo, è considerata un metodo per dimostrare come la società abbia promosso e corroborato gli interessi di determinati gruppi, per esempio quello del maschio bianco; oppure, su un altro piano, l'Occidente e il Nord America.

Alla luce di questo composito scenario vale la pena soffermarsi sul significato di una rinnovata attenzione nei confronti dell'estetica nella storia dell'arte. Si tradurrà semplicemente in nuovo materiale per queste nuove discipline, dando vita a un'estetica dei neri, un'estetica per americani di origini sudamericane, un'estetica omosessuale, come fanno pensare programmi televisivi come *Queer Eye for the Straight Guy*,* basato sull'idea che l'occhio estetico sia un tratto distintivo dell'omosessualità maschile, e lasciando dunque intravedere nuovi atteggiamenti di genere, come la categoria di metrosessuale, cioè ragazzi etero con l'occhio all'estetica? Oppure porterà a un abbandono della riorganizzazione decostruzionista del sapere, così da sottrarre l'arte al punto di vista degli attivisti e in modo che se ne possa parlare "di per se stessa", qualcosa che dà piacere allo sguardo e all'orecchio a prescindere da influenze di genere, etniche, razziali e così via? Oppure la svolta verso l'estetica non è tanto la fine dell'approccio sociale e politico all'arte, ma piuttosto un prolungamento di quest'ultimo verso dimensioni forse trascurate, cioè estetica femminista, nera, omosessuale ecc.? In tal caso, la svolta verso l'estetica potrebbe non rappresentare un vero cambio di direzione.

La "teoria" penetrò nella consapevolezza accademica all'inizio degli anni settanta. I primi scritti di Jacques Derrida e Michel Foucault risalgono circa al 1961 e al 1968, anno della contestazione universitaria. Gli eventi e i movimenti che infusero alla "teoria" una carica politica in America si collocano per lo più nella seconda metà degli anni sessanta: quella del 1964 negli Stati Uniti è "l'estate della libertà"; nel 1968 il femminismo radicale emerge come forza organizzata; i moti di Stonewall, da cui partono i movimenti di liberazione omosessuale, sono del 1969; e l'ondata pacifista proseguì fino al decennio successivo. La "teoria" fu quindi lo spartiacque per definire le posizioni di quanti si affacciarono al mondo accademico negli anni ottanta e divenne un motivo di frattura all'interno dei dipartimenti: in particolare sulla base dell'età, i professori si dividevano tra tradizionalisti che in genere avevano una visione formalistica dell'arte, e "militanti", il cui interesse si delineava attraverso politiche identitarie. Nella critica, da quanto mi risulta, la riflessione sull'este-

* La versione italiana s'intitola *I fantastici* 5. [N.d.T.]

tica si è politicizzata a partire dalla metà degli anni ottanta; i conservatori infatti insistevano sull'estetica perché la ritenevano trascurata o marginalizzata dai cosiddetti critici di sinistra. Dal loro punto di vista, quindi, la svolta verso l'estetica significava un ritorno a modalità tradizionali. Il fatto che fosse un dipartimento di storia dell'arte a indire un *call for papers* su questo tema era una buona notizia per i conservatori, poiché equivaleva di fatto a un *rappel à l'ordre*, come in Francia dopo la Prima guerra mondiale si invitarono gli artisti di avanguardia ad accantonare le sperimentazioni per rappresentare il mondo con tratti rassicuranti per quanti uscivano distrutti dalla guerra. Sarebbe molto deludente per chi la pensa in questo modo scoprire che l'estetica non è che un modo come un altro di pensare all'arte dalla prospettiva della "teoria". Sarebbe però altrettanto difficile ipotizzare che gli storici dell'arte che impostano i corsi universitari, le bibliografie e la loro stessa fama su una visione politica dell'arte facciano un improvviso dietrofront per sposare un approccio completamente diverso che, per giunta, considera l'arte indipendente da qualunque considerazione di genere, provenienza etnica e così via. In un certo senso, significherebbe allinearsi con i tradizionalisti. Per come è strutturato oggi il mondo culturale e accademico, sarebbe una trasformazione tanto epocale quanto improbabile.

102

In filosofia, la situazione è completamente diversa. Come ho anticipato, la "teoria" non ebbe quasi nessuna ripercussione sulla filosofia come disciplina accademica nelle università angloamericane. I neolaureati che ebbero accesso alla docenza in questi dipartimenti avevano alle spalle la stessa esperienza di quelli confluiti nei corsi di storia dell'arte e nei *cultural studies*, ma le tematiche che divisero i membri delle altre discipline umanistiche non fecero breccia in filosofia, e i relativi insegnamenti raramente si polarizzarono su fazioni opposte come nelle altre scienze umane. I testi che spaccarono il resto del mondo accademico in fazioni inconciliabili, insomma, non vennero considerati vera filosofia dai principali filosofi nei paesi anglofoni. In parte, credo, ciò si deve al linguaggio in cui erano scritti, ritenuto goffo e troppo lontano dai livelli di chiarezza e consequenzialità cui deve conformarsi la scrittura filosofica di stampo analitico. La qualità espressiva era monitorata dai comitati editoriali delle principali riviste specializzate cui andavano sottoposti i contributi. Il principio "pubblicare o perire" operò una selezione naturale a scapito dei pezzi scritti in questi nuovi idiomi troppo disinvolti. E poiché nessuno, salvo gli addetti ai lavori, legge più testi di filosofia, non c'erano altri luoghi d'incontro al di fuori delle riviste accademiche.

La filosofia, inoltre, non si è mai prestata a essere decostruita perché molti dei principali movimenti filosofici del xx secolo consistevano già in programmi per la riforma della disciplina. «Il più delle proposizioni e questioni che sono state scritte su cose filosofiche» aveva dichiarato Wittgenstein «è non falso, ma

insensato. Perciò a questioni di questa specie non possiamo affatto rispondere, ma possiamo solo stabilire la loro insensatezza.»¹ Questa affermazione di radicale scetticismo verso la filosofia tradizionale lasciava aperto come unico problema quello di scoprire che cosa potessero fare di diverso i filosofi rispetto a quello che avevano fatto fino ad allora. La fenomenologia cercò di descrivere la struttura logica dell'esperienza cosciente. Il positivismo si dedicò alla chiarificazione logica del linguaggio scientifico. «La filosofia riconquista se stessa» scrisse il pragmatista John Dewey «quando cessa di essere un mezzo di trattare i problemi dei filosofi e diventa un metodo, coltivato da filosofi, per trattare i problemi degli uomini.»² Richard Rorty propose ai colleghi di impegnarsi in edificanti conversazioni con esponenti di altre discipline che conoscessero bene le loro materie. Quindi, quando Derrida o Foucault salirono alla ribalta, la filosofia era già sopravvissuta a così tante critiche totalizzanti che, giusto o sbagliato che fosse, risultava immune a nuovi attacchi. Rimaneva un metodo di analisi più o meno neutrale che, se a qualcuno interessava, poteva essere applicato in maniera proficua ad alcuni dei principali elementi della “teoria”, come la famosa tesi di Derrida *il n'y a pas de hors-texte* («nulla esiste fuori del testo» in *Della grammatologia*), oppure la straordinaria idea di “episteme” introdotta da Foucault che definisce ogni epoca storica. Il femminismo è diventato una branca della filosofia analitica, invece che una sfida radicale a un pensiero di inaccettabile matrice maschilista; e, se è vero che ci sono modalità conoscitive intrinsecamente femminili, questo fatto si è inserito nella discussione senza sollevare il problema se esista un modo per discutere posizioni così delicate aperto a uomini e donne. Molte donne filosofe oggi sono femministe che, a mio avviso, non avvertono alcun bisogno di minare le fondamenta della disciplina. Colpisce, d'altro lato, che nelle riviste specializzate si usi sempre una concordanza al femminile, a meno che il soggetto non sia specificato per nome.

Salvo la luminosa eccezione dell'idealismo tedesco, l'estetica è da sempre considerata un ramo secondario e marginale della filosofia e i suoi problemi non sono mai stati considerati abbastanza importanti da suscitare l'interesse nei filosofi non addetti a questo campo. Di conseguenza, un ripensamento dell'estetica avrebbe ricadute impercettibili, se non nulle, sulla filosofia per come è attualmente praticata, a differenza di quanto accadrebbe nella storia dell'arte. Eppure la premessa della conferenza londinese era che, per paradosso, l'estetica sembrava scomparsa dall'estetica. Secondo gli organizzatori, cioè, gli studiosi di questa disciplina l'avevano resa così marginale alla loro stessa analisi da dimenticarne, o mancare di riconoscerne, il grandissimo peso nell'arte e nel relativo ruolo per l'esperienza umana. Il bando per la produzione di elaborati sul tema voleva ovviare a questa situazione riportando l'estetica dentro i confini della filosofia dell'arte e riconoscendole un ruolo più centrale di quanto la pratica accademica recente non le avesse garantito.

È a questo punto che entro in scena io, dato che, insieme a Marcel Duchamp, fui ritenuto almeno corresponsabile della piega presa dalla disciplina. Duchamp in effetti aveva affermato che «il pericolo da evitare è il diletto estetico» e il suo scopo con i famosi readymade degli anni dal 1913 al 1917 fu costituire un corpus di opere d'arte in relazione al quale fosse impossibile formulare considerazioni estetiche. Chiari ulteriormente questo punto nel già ricordato intervento al Museum of Modern Art di New York del 1961: «C'è un punto che voglio definire molto chiaramente: la scelta di questi readymade non mi fu dettata da un qualche diletto estetico. La scelta era fondata su una reazione d'indifferenza visiva, unita a una totale assenza di buono o cattivo gusto... dunque un'anestesia completa».³ Se tutta l'arte fosse fatta di readymade, come immaginò una volta Dalí, non ci sarebbe alcuno spazio, o forse solo uno spazio minimo, per l'estetica. Ma nonostante l'idea un po' perversa di Duchamp secondo cui «come i tubetti di pittura utilizzati dall'artista sono prodotti di manifattura e già pronti, dobbiamo concludere che tutte le tele del mondo sono dei *readymade* aiutati e dei lavori di assemblaggio»,⁴ era chiaro che occorreva un particolare sforzo per identificare opere d'arte con un grado zero di interesse estetico. Una cosa era aprirsi a forme d'arte il cui tratto più evidente era l'assenza di estetica, tutt'altro era riconoscere che quest'ultima non avesse più alcun ruolo da giocare nell'arte. Nei dialoghi con il critico d'arte Pierre Cabanne, Duchamp specifica il suo obiettivo: ridimensionare quella che secondo lui era un'eccessiva importanza del "retinico". In un certo senso, gli organizzatori della conferenza londinese avevano idee speculari: sostenevano infatti che non venisse data sufficiente attenzione a qualcosa che invece secondo l'artista ne riceveva troppa. Duchamp intendeva dire che la pittura aveva funzioni diverse dall'offrire una gratificazione estetica - «poteva essere religiosa, filosofica, morale». Gli altri dicevano che era andato troppo oltre: non si trattava però di una radicale divergenza di opinioni.

Secondo me, la scoperta filosofica di Duchamp fu che l'arte poteva esistere in sé e che la sua importanza consisteva nell'estraneità a distinzioni estetiche, in un'epoca in cui era opinione diffusa che la sua ragion d'essere fosse proprio il piacere estetico. Secondo me fu questo il merito dei suoi readymade. Sgombrò il campo filosofico così da far capire che, potendo esistere un'arte anestetica, essa era filosoficamente indipendente dall'estetica. Tale scoperta è interessante solo per chi, come me, si preoccupa di dare una definizione filosofica dell'arte, di enucleare cioè le condizioni necessarie e sufficienti perché una cosa sia un'opera d'arte. Ed è di questo che tratta il presente volume, come avranno inteso i lettori.

Il problema, allora e ancora oggi, si pose per me inizialmente con Warhol e le sue *Brillo Box*, all'apparenza così simili agli ordinari scatoloni con cui venivano trasportate le pagliette Brillo dalla fabbrica al magazzino e al super-

mercato che ci fu un urgente bisogno di distinguerli; da qui, poi, arrivai alla questione di distinguere l'arte dalla realtà. Più precisamente, non si trattava di una distinzione sotto un profilo epistemologico, bensì ontologico, dato che prima o poi si sarebbe capito che una scatola era fatta di compensato e l'altra no. La domanda era se la differenza tra arte e realtà poteva consistere in queste differenze rilevabili; pensai di no e sin dall'inizio cercai differenze non legate alla sfera percettiva. Ero convinto che dovesse esserci una teoria dell'arte in grado di spiegare la differenza. Qualche filosofo aveva percorso lo stesso cammino negli anni sessanta. Richard Wollheim coniò l'espressione "criteri minimi", di stampo wittgensteiniano, senza però rispondere alla domanda, in quanto ipotizzò che servissero per distinguere l'arte dalla non arte, e quindi erano criteri percettivi, e la questione restava aperta. George Dickie parlò esplicitamente di un problema di definizione, in un'epoca in cui non erano solo i wittgensteiniani a considerare la definizione di arte tanto impossibile quanto inutile. Mi complimentai con Dickie per il coraggio, ma confutai la sua definizione di stampo istituzionalista secondo la quale una cosa è un'opera d'arte se il Mondo dell'Arte la considera tale. Ma che coerenza c'è nel decretare artistiche le *Brillo Box* e non gli scatoloni in cui viaggiano le pagliette? Dovevano pur esserci altri motivi, e in quel caso l'arte non sarebbe più stata frutto di una semplice decisione arbitraria.

Mi pare fossero queste le principali posizioni in campo e chi ha stilato il bando per gli elaborati aveva perfettamente ragione a sostenere che le qualità estetiche non rivestivano alcun ruolo rilevante nelle discussioni successive. Nella sua definizione Dickie aggiunse anche che un'opera d'arte «si candida a essere apprezzata» e potrebbe a buon diritto trattarsi di un apprezzamento estetico, ma è sempre rimasto vago in merito.

In più di un'occasione ho affermato che due oggetti indiscernibili, come le *Brillo Box* e gli scatoloni di pagliette Brillo, identici da un punto di vista percettivo, devono essere identici anche da un punto di vista estetico; oggi, avendo approfondito meglio il pensiero filosofico su questo punto, non ne sono più convinto. Questo però, come vedremo, rende il problema dell'estetica più irrilevante che mai.

Proviamo a distinguere tra opere d'arte e oggetti - per esempio la *Brillo Box* e la singola scatola di compensato di cui è fatto ogni esemplare. Pezzi come quello ne furono creati forse tremila nel 1964 e un altro centinaio o più negli anni settanta. Il sovrintendente Pontus Hultén fece realizzare circa cento scatole Brillo cosiddette "di Stoccolma" nel 1990, dopo la morte di Warhol, ma il loro statuto artistico è alquanto discutibile dato che si tratta di falsi, come false erano le autentiche che Hultén aveva abusivamente rilasciato. Ciò complica ulteriormente il rapporto di indiscernibilità che si instaura tra gli esemplari artistici e i normali scatoloni Brillo, esemplari di una diversa opera d'arte, cioè esempi di gra-