



MIMESIS
Filosofie analitiche / Estetica

N. 1

Collana diretta da Tiziana Andina

COMITATO SCIENTIFICO:

Alessandro Arbo (Università di Strasburgo, Francia)

Paolo D'Angelo (Università di Roma Tre)

Arthur C. Danto (Columbia University, New York)

JOSEPH MARGOLIS

MA ALLORA,
CHE COS'È
UN'OPERA D'ARTE?

Lezioni di filosofia dell'arte

a cura di
Andrea Baldini



MIMESIS

Filosofie analitiche / Estetica

© 2011 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
Collana: Filosofie analitiche / Estetica n. 1
www.mimesisedizioni.it / www.mimesisbookshop.com
Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)
Telefono: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935
Via Chiamparis, 94 – 33013 Gemona del Friuli (UD)
E-mail: mimesis@mimesisedizioni.it
In copertina: Domenico Beccafumi (1486-1551), *Studi per un dipinto senese: due angeli musicisti, mezzobusto di donna, quattro teste e una spalla*. (1524-1525) Carboncino e acquerelli. Fine Arts Museums of San Francisco. San Francisco, California, USA.

INDICE

INTRODUZIONE <i>di Andrea Baldini</i>	p. 7
PREFAZIONE ALL'EDIZIONE ITALIANA (2010)	p. 17
NOTA DEL TRADUTTORE	p. 19
RINGRAZIAMENTI	p. 21
PROLOGO	p. 23
I. LA STORIA DELL'ARTE DOPO LA FINE DELLA STORIA DELL'ARTE	p. 37
II. RELATIVISMO E RELATIVITÀ CULTURALE	p. 67
III. MA ALLORA, CHE COS'È UN'OPERA D'ARTE?	p. 97
IV. RIPRODUCIBILITÀ TECNICA E UMANESIMO CINEMATOGRAFICO	p. 137
EPILOGO	p. 167
INDICE ANALITICO	p. 179

ANDREA BALDINI

INTRODUZIONE

Preparare l'introduzione a un libro scritto da un'altra persona è sempre non solo rischioso, ma anche difficile. La difficoltà è, innanzitutto, strategica: cosa dovrebbe contenere l'introduzione? Di che cosa si dovrebbe discutere? In questo caso, ho optato per evitare di proporvi un riassunto commentato di questo testo: è breve abbastanza da non rendere necessaria un'operazione di quel tipo. Quello che voglio fare è invece discutere, nello spazio concessomi, alcuni temi centrali del pensiero di Margolis, il cui chiarimento – credo – renderà più agevole la lettura di quello che segue.

Decisamente fuori dagli schemi, lo scritto che avete tra le mani potrebbe essere definito come un'antropologia filosofica costruita a partire da una riflessione sull'arte, o – in una sorta di tensione dialettica – come una teoria dell'arte sviluppata in continuità con una riflessione sulla condizione umana.

Il titolo che Margolis ha scelto per questa raccolta di saggi può trarre in inganno il lettore che non abbia familiarità con il pensiero di questo filosofo americano. Infatti, chi si aspetta di leggere un saggio di ontologia analitica – o di “semplice” filosofia dell'arte – potrebbe rimanere in qualche modo deluso, o (come spero) felicemente sorpreso. La riflessione che Margolis ha sviluppato sull'arte e a partire dall'arte trascende i limiti angusti del dibattito specialistico, in cui spesso i “significati” che l'arte possiede all'interno di società e comunità particolari (che molto spesso sono ciò che, inizialmente, ci spingono a interessarci alle arti) vengono trattati come marginali, semplici espressioni di contingenze storiche che non dovrebbero interessare il filosofo che si occupi di estetica. Al contrario, la domanda “Che cos'è un'opera d'arte?” non è qui intesa come un interrogativo che deve guidarci verso la ricerca di una definizione in termini di condizioni necessarie e sufficienti. Non stiamo, cioè, cercando, un criterio formale (o quasi-formale) per distinguere, tra diversi candidati, che cosa possa essere legittimamente introdotto all'interno del catalogo “universale” delle opere d'arte e che cosa invece ne dovrebbe essere escluso.

La questione più profonda che la domanda “Che cos'è un'opera d'arte?” nasconde ha a che vedere con il significato fondamentale delle pratiche artistiche: per Margolis l'interrogativo che funziona da centro di gravità per le riflessioni qui sviluppate, non può trovare risposta se non con il chiarimento di quale sia il ruolo delle arti e di quale sia il loro legame con quelle potenzialità peculiari che trasformano gli individui della specie *Homo sapiens* in ‘persone.’ L'arte, infatti, non è un semplice gioco o passatempo che le diverse società storicamente determinate hanno sviluppato a partire da capacità basilari che potremmo intendere – in senso riduzionistico – come funzionali alla sopravvivenza della nostra specie (come parlare un linguaggio o essere in grado di produrre rappresentazioni simboliche), ma è invece un'attività in cui e attraverso cui la stessa “natura” umana si sviluppa e struttura in quel modo proteiforme, mutevole e che sembra resistere quasi senza appello a ogni tentativo di analisi.

Veniamo così al primo tema rilevante di questa mia introduzione: quello del “realismo culturale” (*cultural realism*). Con questa espressione, Margolis intende la tesi seguente: la cultura (e i relativi oggetti culturali – come le composizioni musicali, i dipinti, le sculture, le poesie, ma anche il linguaggio in generale – da cui è costituita) “sono tanto reali quanto lo sono gli enti fisici.”¹ Questa tesi è a fondamento della critica che lo stesso Margolis muove alla maggior parte dei filosofi analitici che si sono occupati (e si occupano) d'arte, in particolare Monroe Beardsley, Nelson Goodman e Arthur Danto. Le opere d'arte, in prima battuta, non sono analoghe agli oggetti fisici, non sono cioè riducibili agli enti puramente materiali in cui sono “incorporate.” Tuttavia, le loro identità peculiari non dipendono neppure da semplici “trasfigurazioni” di mere cose reali, né equivalgono a quelle di “oggetti” puramente nominali: le loro proprietà non sono cioè assegnate per mezzo di attribuzioni retoriche. Sono invece enti che legittimamente fanno parte di quello che “esiste” – in senso realista – nel mondo (degli esseri umani): in altre parole, non sono oggetti comuni che vengono descritti – per qualunque ragione plausibile – in modi fantasiosi. *Deve* essere così, se non si vuole ricadere in una forma di Platonismo, di idealismo o di nominalismo, preferendo invece una forma di “naturalismo” che spieghi l'esistenza umana né in termini metafisicamente trascendenti, né tanto meno come riducibile a processi puramente fisici. In questo senso, la cultura è intesa come un fenomeno “naturale,” ma che tuttavia possiede caratteristiche *sui generis*, che ne impediscono una corretta comprensione

1 Joseph Margolis, *Selves and Other Texts. The Case for Cultural Realism* (University Park: Penn State University Press; 2001), 35. [La traduzione è mia. N.d.T.].

e descrizione nei termini di un linguaggio che sia stato sviluppato e ben si adatti alla descrizione dei fenomeni di tipo-naturale (*natural-kinds*).

Il mondo della cultura emerge, secondo Margolis, dal mondo fisico e biologico, anche se lo fa in modo radicalmente diverso dal modo in cui la vita è a sua volta emersa dal mondo inanimato o dalle stesse strutture fisiche che caratterizzano il nostro universo, a loro volta emerse (forse) da quello che doveva essere la “realtà fisica” negli attimi immediatamente successivi al *Big Bang*.² Ciò significa che l’acquisizione di competenze linguistico-simboliche, della capacità di pensare e di quella di agire è stata resa possibile da variazioni a livello biologico che, nel processo evolutivo dell’*Homo sapiens*, hanno fornito le strutture fisiologiche a fondamento di tali capacità. Non è necessario introdurre alcuna discontinuità di principio tra il mondo della natura e quello della cultura. Ogni dualismo è perciò superato: non esiste giustapposizione, sovra-imposizione, ma neppure trascendenza o riduzione del secondo rispetto al primo.

A questo punto potremmo legittimamente chiederci che cosa distingua un ente culturale da uno fisico-naturale. Una risposta plausibile afferma che gli enti culturali possiedono in modo distintivo strutture “Intenzionali”; quelli fisico-naturali no. Con “Intenzionale” Margolis vuole indicare qualcosa di molto simile a quello che nel linguaggio comune potrebbe essere definito come “culturale” e che nello specifico include tutte le proprietà intenzionali, intensionali, di significazione, simboliche, espressive, storiche, semiotiche, di genere, etc. La peculiarità di tali strutture è che, sebbene possano essere identificate e re-identificate in modo sufficientemente stabile (come accade per gli oggetti fisici) in modo tale da poter sostenere un’analisi rigorosa (e oggettiva, sebbene non oggettivista), le loro nature non sono *determinate* precedentemente all’esercizio dell’attività interpretativa, ma – grazie a questa – sono *determinabili*. Per questa ragione, l’interpretazione non solo si occupa di chiarire e analizzare i significati che in generale vengono espressi da tali strutture, ma allo stesso tempo è responsabile della loro stessa costituzione.³ Si noterà qui l’ovvia assonanza tra il pensiero di Margolis e un certo tipo di ermeneutica, in particolare quella

2 È da notare che molti fisici hanno messo in discussione la plausibilità del Big Bang. Ad ogni modo, sto seguendo qui l’argomento che Margolis presenta in *Selves and Other Texts*. Si veda in particolare pp. 1-4.

3 Per un’analisi più dettagliata del senso “descrittivo” (*adequational*) e di quello “costitutivo” (*constitutive*) che l’interpretazione può assumere, si veda “Reinterpreting Interpretation,” in Joseph Margolis, *Interpretation Radical But Not Unruly* (Berkeley e Los Angeles: California University Press, 1995), 21-55.

della *fusione d'orizzonti* sviluppata da Hans George Gadamer (sebbene tra i due pensatori esistano anche importanti differenze).⁴

Potremmo argomentare che il significato ultimo del realismo culturale di Margolis si fonda sul riconoscimento della seguente antinomia benigna: da un punto di vista *epistemico*, non possiamo comprendere come sia possibile parlare, discutere o (semplicemente) riferirsi in modo legittimo a oggetti fisici (determinati) che sono nel mondo e costituiscono la nostra realtà se non ammettiamo la realtà dei soggetti che pronunciano tali proposizioni, giudizi, analisi, etc. È infatti la stessa realtà dei soggetti *epistemici* che rende necessario ammettere la persistenza ontica del mondo della cultura (cioè, il suo essere reale). Ci troviamo qui di fronte a una sorta di circolo virtuoso: come soggetti, non potremmo avere accesso epistemico alla realtà, se anche noi non fossimo reali (pena il paradosso); ma d'altra parte, il nostro essere reali (come soggetti dotati di cultura, non riducibili alla controparte biologica in cui siamo incorporati) è giustificabile solo se ammettiamo la legittimità a livello ontico del mondo della cultura, cioè il suo esistere in modo non dissimile (anche se *sui generis*) dal – e in continuità con il – mondo naturale. In questo senso, non è necessario introdurre alcuna determinazione *ad hoc* nel caso della predicazione (d'esistenza o di identità) riferita a oggetti d'arte (come accade in Danto), o – più in generale – parlando di enti culturali. In caso contrario, i nostri giudizi sul mondo naturale sarebbero condannati a essere semplici “imputazioni” di significato a una realtà che sarebbe ovviamente indipendente e ci precederebbe in senso *ontico* (aspetto che Margolis non vuole negare), ma che non potrebbe essere oggettivamente descritta, se non nei termini di una qualche forma di Platonismo o di riduzionismo naturalista, che secondo Margolis non sono mai stati dimostrati come veri (e non lo possono essere).

Che Platonismo e oggettivismo non possano avere esito positivo dipende dal fatto che non abbiamo accesso in modo “trasparente” alla realtà. Dal crollo delle epistemologie di ispirazione fregeana⁵ e dalle ulteriori riflessioni di Quine in *Parola e oggetto*, di Kuhn nella *Struttura delle rivoluzioni scientifiche* e di Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche*, quel che abbiamo imparato è che non esiste via d'uscita dall'informalità del linguaggio naturale: non possiamo affidarci a linguaggi “logicamente perfetti” per quanto riguarda il riferimento e la predicazione, che rimangono ostaggio episte-

4 Si veda p. 168 di questo libro.

5 Nell'epilogo Margolis discute, in questo senso, la teoria di Dummett. Si veda Michael Dummett, “Verità,” in *La verità e altri enigmi* (Milano: Il Saggiatore, 1986).

mico – anche nel caso degli enti fisici – di norme e tolleranza consensuali. Come Margolis stesso argomenta: “riferimento e predicazione non sono affari legati al *savoir* (al corretto esercizio di una facoltà cognitiva particolare), ma al *savoir-faire* (alla valutazione in termini di tolleranza consensuale del nostro successo pratico).”⁶ È questa un’altra ragione per cui non si possono distinguere in modo netto il mondo della natura e quello della cultura: se il primo ci precede ed è indipendente dalla cultura umana in senso ontico (in un modo in cui il secondo non può essere legittimamente in grado di fare), nondimeno – data la condizione post-kantiana in cui viviamo – dobbiamo riconoscere che il nostro accesso epistemico *anche* al mondo della natura dipende dalle risorse concettuali che si sviluppano in modo storicamente determinato all’interno di pratiche consensuali collettive relative a società particolari.

Il fatto che l’accesso epistemico alla realtà sia determinato storicamente non implica che ciò di cui stiamo parlando sia una forma di idealismo o una forma radicale di relativismo linguistico. Ciò che suggerisce Margolis è che ciò che è reale (o consideriamo come tale), sebbene onticamente indipendente, è tuttavia soggetto alle condizioni umane di credenza legittimata in senso epistemico: “Da questo punto di vista, l’interpretazione realista di quel che è reale risulta di per sé un postulato interpretativo: l’accusativo interno, per così dire, di “intermediari interpretativi,” quindi soggetto a variazioni storiche del nostro schema concettuale. Ma questo difficilmente rende la realtà fisica “un prodotto della mente.””⁷

A questo punto, potremmo chiederci come sia possibile catturare la complessità e la variabilità degli enti culturali, visto che le loro strutture (Intenzionali) non sono determinate, ma al contrario determinabili in modi imprevedibili e senza un fine o una direzione teleologica di sorta (neppure nel senso di un’approssimazione asintotica a un ideale di qualche tipo). In altri termini, come dovremmo comportarci in casi di attribuzioni – per via interpretativa – di strutture Intenzionali a enti culturali che risultino contraddittorie, incongruenti o semplicemente incompatibili?

A prima vista, questo sembra negare la possibilità di ogni uso disciplinato del nostro apparato concettuale (della nostra “logica” nel suo senso più generale), condannandoci senza possibilità di appello a un’inconsistenza inaccettabile. Ed è proprio a questo punto che posso introdurre il secondo tema di cui voglio discutere in questa mia introduzione, che è quello del relativismo. *Passim*, è attraverso il rifiuto di una bivalenza stretta (con-

6 Margolis, *Selves and Other Texts*, 140-1. La traduzione è mia.

7 Ibid., 142.

nessa con forme di invariantismo – partendo da Aristotele fino ai giorni nostri – che non si sono mai dimostrate efficaci nel cogliere la complessità del mondo culturale e, con lo sviluppo della meccanica quantistica e della biologia evoluzionista, adesso neppure del mondo naturale) e l'impiego di una logica relativista (non contraddittoria) che tale “molteplicità” di attribuzioni può essere agevolmente trattata.

Mi immagino che molti fra i lettori avranno già fatto un salto sulla sedia, perché nella tradizione canonica della filosofia occidentale e delle discipline affini (è una delle tesi di Margolis) la parola “relativismo” crea grosse perplessità e l'appellativo “relativista” è spesso usato in senso derogatorio, come sinonimo per pensiero “inconsistente” e “auto-contraddittorio.” Cerchiamo innanzitutto di chiarire che cosa *non* è il relativismo sviluppato da Margolis. Non è un relativismo di tipo “protagoreo” – almeno nel senso che Socrate nel *Teeteto* gli attribuisce.⁸ Relativismo in questo caso non significa rivendicare la validità della tesi per cui “vero” significa “vero-per-un-agente-x,” cioè non significa indicizzare il valore di verità “vero,” facendolo dipendere per la sua attribuzione legittima dalla prospettiva singolare del soggetto che pronuncia il giudizio di cui è predicata la verità. Questo è, ovviamente, una sciocchezza dal punto di vista concettuale. Di fatto, si giungerebbe alla condizione irrimediabilmente paradossale secondo cui lo stesso enunciato può essere legittimante vero (*vero-per-un-agente-x*) e legittimante falso (*falso-per-un-y,-diverso-da-x*) allo stesso tempo. Non può essere così.

Questa critica – che altro non è che la critica che Platone muove al relativismo “protagoreo” – non inficia tuttavia ogni forma di relativismo, ma solo quelle forme che, per l'appunto, indicizzano l'attribuzione del valore “vero.” Ma cosa accade se si rifiuta questa mossa e si sviluppi (ammesso che sia possibile) invece un relativismo che non accetti quest'ipotesi? Margolis propone (e difende efficacemente) proprio un relativismo motivato da questa aspirazione.⁹ Per prima cosa, un relativismo di questo tipo rimpiazza la nozione di vero con una serie di valori di verità del tipo “ragionevole,” “sensato,” “legittimo,” etc., che riescono a catturare la variabilità di certezza rispetto all'oggettività di un enunciato particolare. Si noterà poi che la logica di Margolis non introduce semplicemente un terzo valore (indeterminato) alla classica logica bivalente, ma – pur mantenendo il valore “falso” – non impiega (in generale) il valore “vero”. La multipli-

8 È da notare che Margolis ha sviluppato un'interpretazione di Protagora che prende le distanze da quella di Platone. Ad ogni modo, in questa introduzione con “relativismo protagoreo” mi riferisco alla versione proposta nel *Teeteto*.

9 Per l'argomento completo, si veda in particolare Joseph Margolis, *The Truth About Relativism* (Oxford: Blackwell, 1991).

cazione dei valori di verità secondo diversi gradi di certezza ovviamente ricorda quello che accade nelle logiche di tipo *fuzzy* o in quelle probabilistiche. Ad ogni modo, nessuna delle due interpretazioni coincide con il senso in cui Margolis intende quei valori. La moltiplicazione dei valori di verità (ordinati in modo graduale) ci permette di trattare enunciati incompatibili e contraddittori (che a questo punto possono essere meglio definiti in senso tecnico come “incongruenti”) così da poterli far coesistere senza il rischio di produrre un paradosso insormontabile. Niente ci impedisce di considerare due enunciati “incongruenti,” che in una logica bivalente non potrebbero essere ammessi come veri allo stesso tempo, come entrambi “ragionevoli”.

Dall’altro lato, il relativismo di Margolis – sebbene si opponga a ogni forma di bivalenza stretta (in particolare quando connessa a una qualche forma di invariantismo metafisico) – accetta l’impiego della bivalenza stessa per usi speciali. In questo senso, relativismo e logica bivalente coesistono sotto lo stesso tetto, all’interno di un apparato logico (anche in senso formale) che unisce e accetta il meglio delle due dottrine.

La tolleranza e la malleabilità dell’orizzonte concettuale (sia in senso di riferimento che di predicazione) che il relativismo ci offre sono in grado di manipolare – senza grossi sconvolgimenti e con ottimi risultati dal punto di vista del successo pratico – le complessità Intenzionali proprie degli enti culturali. In altre parole, quello che la logica relativista ci permette di fare è mantenere un senso di unità rispetto a enti culturali particolari (ad esempio la *Nona Sinfonia* di Beethoven) sebbene la loro struttura Intenzionale possa essere legittimamente costruita (interpretativamente) in modi anche radicalmente incongruenti, senza per questo dover rinunciare o a considerare queste come interpretazioni legittime o a parlare di un ente dotato di un’identità unitaria.

La logica relativista ci permette dunque di guardare in modo asimmetrico a natura e numero: le teorie classiche hanno sempre voluto far dipendere il numero dalla (unicità della) natura; in questo caso, il numero (cioè la reidentificabilità numerica di uno stesso ente che possieda una natura interpretabile in modi differenti) non è connesso a nessun sostrato invariante e immutabile, ma deriva dalle norme consensuali attraverso cui definiamo l’identità. Per esempio, i diversi esemplari di stampe ricavate dalla stessa incisione possiedono caratteristiche che da un punto di vista percettivo rendono ogni esemplare “unico.” Tuttavia, le norme di tolleranza attraverso cui identifichiamo lo stesso ente (una stampa particolare, in questo caso) ci fanno riconoscere gli esemplari specifici come espressioni di un’unica opera, in modo non difforme da quanto accade nel caso della musica e delle sue esecuzioni.

La possibilità d'uso della bivalenza risulta utile perché esistono casi caratteristici in cui quella logica si adatta meglio a un particolare tipo di indagine. Per esempio, nelle scienze fisiche la bivalenza è storicamente stata adottata in modo piuttosto consistente (sebbene, a seguito di alcuni paradossi emersi all'interno della meccanica quantistica, anche all'interno della scienza fisica è stata avanzata l'ipotesi di abbandonare il principio del terzo escluso, quindi la bivalenza¹⁰), ma questo non contraddice o sconfessa il credo relativista. Al contrario, Margolis si spinge oltre e argomenta che non c'è nulla di male o insensato nell'adoperare le due logiche (quella relativista e quella bivalente) senza limitazioni – almeno di principio – di sorta: l'uso o la preferenza per l'una o l'altra deriverà dalla tipologia peculiare degli oggetti appartenenti a quel dominio specifico di indagine e dagli scopi caratteristici che dirigono la nostra pratica. Potremmo, infatti, voler usare una logica bivalente in critica d'arte per stabilire la validità di alcuni enunciati basilari (diciamo rispetto all'attribuzione di un'opera particolare a un autore – in questo senso, potremmo cioè voler sviluppare, anche se non è necessario, un modello secondo cui *L'arte della fuga* è o (*aut*) non è stata composta da Johann Sebastian Bach), a partire dai quali sia poi possibile produrre un'interpretazione dei significati più profondi dell'opera seguendo una logica di tipo relativista. Nel “relativismo robusto” di Margolis quindi, relatività e bivalenza coesistono, e non sono mutuamente esclusivi.

Ovviamente, quello che potremmo definire come l’“orizzonte quasi-trascendentale” in cui le nostre imprese epistemiche si muovono è, nel senso più generale possibile, regolato da istanze relativiste che (a volte e per ragioni speciali) possono essere sostituite o integrate da un regime bivalente. In altre parole, è la logica relativista a far posto a quella bivalente, non il contrario.

È importante ricordare che Margolis non abbraccia il relativismo per partito preso: la carica sovversiva del suo pensiero non è quella di un gesto provocatorio. È proprio la riflessione sull'arte (e, in continuità con que-

10 Questo argomento ha senso all'interno della logica classica, con particolare riferimento alla teoria metafisica aristotelica sviluppata nel terzo libro della *Metafisica*. Secondo questo modello il principio del terzo escluso deriva da quello di bivalenza e, poiché – sempre nella logica classica – l'accettazione del primo implica logicamente anche il secondo, *a fortiori* il rifiuto di quest'ultimo coincide con la rinuncia anche all'altro. Si deve tuttavia ricordare che – in generale – “bivalenza” e “terzo escluso” sono logicamente distinti: vi sono logiche che accettano solamente uno dei due. Ad esempio, Graham Priest (1979) ha sviluppato un sistema logico chiamato “Logic of Paradox” (LP), che accetta il principio del terzo escluso, ma la cui semantica non è bivalente. Per un quadro generale sulle logiche del paradosso, si veda F. Berto, *Teorie dell'assurdo. I Rivali del Principio di Non-Contraddizione* (Roma: Carocci, 2006).

sta, sulla dimensione storica del mondo della cultura) che lo (e ci) spinge, quasi lo forza, ad ammettere la plausibilità (se non la preferibilità) di un regime relativista. Nessun teorico fedele alla bivalenza è mai riuscito a venire a capo della complessità legata all'interpretazione degli oggetti d'arte. Qual è, ad esempio, la corretta interpretazione del primo movimento della *Nona Sinfonia* di Beethoven? È forse quella proposta da Susan McClary, che descrive la ripresa come “uno degli episodi orrendamente più violenti dell'intera storia della musica,”¹¹ oppure quella di Rosen, che (in aperta polemica con McClary) non trova il passaggio frustrante o violento, ma piuttosto “solamente come in grado di fornire una momentanea divagazione che rimanda di poco una totale risoluzione”?¹² Quello che una logica relativista ci permette di fare è di non dover escludere per principio una delle due alternative. È assolutamente plausibile il fatto che possiamo essere attratti da entrambe le letture, non perché banalmente non siamo in grado di produrre un numero di prove tale da poter risolvere la disputa in modo definitivo, ma proprio perché entrambe ci sembrano significative e ugualmente desiderabili, poiché illuminano – forse – aspetti (per quanto incongruenti) che ritroviamo (e riusciamo ad ascoltare, in questo caso) in quella stessa opera. È la stessa *determinabilità* (anziché il loro essere *determinate*) – in congiunzione con una logica di tipo relativista – tipica delle strutture Intenzionali a permetterci una tale flessibilità e tolleranza, senza condannarci al paradosso o alla contraddizione.

Infine, le tematiche connesse al realismo culturale e alla logica relativista ci traghettano naturalmente verso l'ultimo aspetto della filosofia di Margolis, che ho accennato all'inizio di quest'introduzione, di cui vorrei parlare brevemente. Spero che quest'ultimo punto conferisca a questo *excursus* un senso di chiusura: questo aspetto altro non è che la relazione tra le arti e la definizione degli esseri umani.¹³

Nelle prime battute della sezione iniziale di *The Cultural Space of the Arts* (intitolata *First Words* – cioè *Parole Iniziali*) Margolis scrive: “sono convinto che l'analisi delle arti ... e l'analisi della mente umana non pos-

11 Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality*, 2a ed. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), 128. La traduzione è mia.

12 Charles Rosen, *Critical Entertainments: Music Old and New* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001), 266. La traduzione è mia.

13 Questo argomento è stato in modo particolare l'oggetto delle riflessioni più recenti di Margolis. Si veda, in particolare, Joseph Margolis, *The Arts and the Definition of the Human. Toward a Philosophical Anthropology* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2009) e *The Cultural Space of the Arts and the Infelicities of Reductionism* (New York, Columbia University Press, 2010).

sano essere disgiunte in alcun modo.”¹⁴ Questa connessione profonda è motivata dal fatto che gli esseri umani mancano di una natura *determinata* (esattamente come le opere d'arte): in altre parole, non è possibile definire in termini puramente fisici che cos'è un essere umano. I soggetti umani sono infatti caratterizzati da una “seconda-natura,” che si realizza a partire dalle possibilità biologiche peculiari della specie *Homo sapiens* che vengono radicalmente (e in modo imprevedibile e senza limiti precisi) trasformate dall'acquisizione di un linguaggio e dall'interazione con il mondo degli artefatti tipico delle società umane. In questo senso, gli esseri umani sono a loro volta “artefatti,” in modo non diverso dalle opere d'arte.

Dunque, interpretare l'arte (e le sue opere) significa, per Margolis, interpretare (e allo stesso tempo creare) noi stessi: nello stesso atto di produzione (termine a cui Margolis sostituisce “enunciazione,” in un gioco metonimico che conferisce alla pratica artistica i caratteri di immediatezza propri dell'emissione e comprensione linguistica) di un'opera d'arte, produciamo noi stessi. È proprio l'arte – assieme alle altre pratiche culturalmente significative del mondo umano, declinato secondo tutte le sue esemplificazioni storicamente determinate – a trasformare gli individui di una particolare specie di scimmie antropomorfe in soggetti propriamente umani (persone).

Le arti svolgono un numero molteplice di funzioni, ma almeno due (legate tra loro da una sorta di tensione dialettica) sono da sottolineare: in un senso, le arti sono responsabili in larga parte dell'acquisizione della cultura che – in modo assolutamente contingente – ci troviamo ad “abitare.” Sarebbe difficile, per esempio, adattarci a vivere nel XXI secolo senza interessarci al cinema. L'esperienza di questa forma d'arte (e la riflessione che questa forma d'arte porta con sé, come Margolis argomenta nel capitolo 4) è infatti uno dei modi possibili attraverso cui impariamo a dialogare con le strutture della società e a riconoscere il nostro “posto” nel mondo. In un secondo senso, le arti ci permettono di esplorare le nostre possibilità immaginative e indipendenti proprie della nostra creatività, che ci consentono di mettere in discussione e sfidare (nel tentativo ammissibile di sovvertirle) le strutture Intenzionali che ci circondano. In qualche modo, l'arte ci “disciplina” come soggetti (individui, cittadini, madri, figli, pittori, filosofi, etc.) e, allo stesso tempo, ci insegna a essere “indisciplinati,” fornendoci gli strumenti per (possibilmente) rifiutare e modificare lo spazio culturale (cioè, il mondo umano) che ci troviamo, per caso, a occupare.

È forse quest'ultima la lezione più importante che Margolis ci vuole insegnare.

14 Margolis, *The Cultural Space of the Arts*, 2. La traduzione è mia.