



HAL
open science

Note su Ermanno Migliorini. Per un discorso delle arti contemporanee

Giuseppe Di Liberti

► **To cite this version:**

Giuseppe Di Liberti. Note su Ermanno Migliorini. Per un discorso delle arti contemporanee . Studi di estetica, 2000, 22, pp.219-233. hal-01415615

HAL Id: hal-01415615

<https://hal.science/hal-01415615>

Submitted on 19 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Giuseppe Di Liberti

Note su Ermanno Migliorini. Per un discorso delle arti contemporanee

Talora s'incontrano figure che in maniera sotterranea alimentano e vitalizzano i dialoghi, svolgendo due funzioni fondamentali: la prima è quella di mediare, talora, saperi differenti, godendo di una certa agilità tra discipline e pratiche confinanti, ma non sempre dialoganti; la seconda funzione è quella di dar voce all'attuale, di raccogliere le emergenze che il proprio tempo presenta. Sono coloro che fanno del dono, dell'offerta gratuita di stimoli e d'intelligenza, il motivo stesso del proprio studio. Ermanno Migliorini era di certo uno di questi personaggi. Al di là degli sviluppi maggiori o minori che alcune intuizioni hanno avuto, l'accogliere alcune delle idee che aveva introdotto nel dibattito estetico e delle arti può oggi far riemergere questioni estremamente "salutari", poiché un po' tutta la sua riflessione è segnata dalla necessità da un lato di definire il ruolo dell'estetica e della critica, le responsabilità di cui sono investite, i criteri dei loro discorsi, dall'altro di analizzare con rigore limiti e difficoltà del complesso dialogo che l'arte contemporanea impone.



Per coloro i quali, come chi scrive, non hanno avuto la possibilità di dialogare direttamente con Ermanno Migliorini, nel corso di quest'anno si sono presentate tre occasioni di riscoperta (tutte promosse dal Centro Internazionale Studi di Estetica), che rendono tangibile il segno che Migliorini ha lasciato in persone e riflessioni. La prima è stata un incontro tenutosi ad aprile che ha offerto, grazie ai differenti contributi di Luigi Russo, Fernando Bollino, Elio Franzini, Pietro Montani, Giuseppe Sertoli ed Enrico Crispolti, un quadro ampio ed attento della riflessione di Migliorini, dall'estetica kantiana alla nascita del sistema delle arti, dal suo rapporto con la fenomenologia al panorama inglese settecentesco, fino al contributo dato ad alcuni momenti dell'arte italiana del dopoguerra. Gli interventi di quest'incontro sono stati pubblicati in un volume della collana di *preprint* del Centro Internazionale Studi di Estetica, intitolato *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*. Tra i *Supplementa*, la più recente collana del centro di ricerca palermitano, sono stati invece ripubblicati tre saggi particolarmente significativi nella produzione di Ermanno Migliorini: *il Gusto*, pubblicato come voce dell'enciclopedia Fischer; *L'estetica tra Seicento e Settecento*, contenuto nel *Trattato di estetica* curato da Mikel Dufrenne e Dino Formaggio; *Introduzione all'estetica contemporanea*, edito per i tipi Le Monnier. In passato la casa editrice *Aesthetica* aveva pubblicato una raccolta di interventi dal titolo *La rosa di Kant*, mentre gran parte della produzione di Ermanno Migliorini era stata pubblicata dalle edizioni d'arte Il Fiorino di Firenze.

Il campo di interessi in cui si muovono i suoi scritti è piuttosto variegato, anche se fondamentalmente concentrato intorno a due nuclei principali: il primo riguarda gli studi sull'estetica settecentesca; il secondo è composto dalle questioni che Migliorini analizza nella critica e nell'estetica contemporanea in relazione agli esiti delle arti. E all'interno di

questi campi è possibile trovare riferimenti molto stabili (Kant, Crousaz, Batteux, Duchamp, Stevenson), che intervengono costantemente quasi a scandire una riflessione che invece procede per piccoli scarti, per sovrapposizioni di analisi attente di criteri di discorsività. Nelle sue pagine si trova una sorta di critica della critica che, pur non presentando di fatto un modello forte che possa costituire un punto di riferimento, appare sempre propositiva, laddove si fa invito allo sguardo attento, esortazione al rispetto delle differenze che l'oggetto in questione presenta. L'atteggiamento in cui egli si pone dinanzi ai fatti dell'arte contemporanea, per esempio, è di onesto ascolto, di consapevolezza dello scacco che l'arte ha giocato all'estetica e alla critica, ponendole nell'impossibilità di formulare valutazioni. E a questo stato Migliorini non risponde cercando di imporre altri valori, ma soltanto proponendo uno sguardo privo di pregiudizi o di giudizi extra-artistici, che finirebbero soltanto col deprivere il fatto artistico della sua specificità.

Lo stile critico di Ermanno Migliorini permette per lo più un intervento *a partire* dal suo lavoro, raccogliendo nella sua riflessione l'*incipit* di un discorso a venire. Ci pare quindi rilevante concentrarci in particolar modo su tre temi che appaiono molto vicini ad alcune emergenze di questi anni: 1) la necessità di ripensare un adeguato discorso sulle arti a partire dalla crisi del concetto di valore; 2) la volontà di ridefinire il ruolo dell'estetica e della critica d'arte all'interno del discorso sulle arti; 3) il rapporto tra sistema delle arti e sistema dell'estetica nelle relazioni che instaurano a partire dalla loro nascita settecentesca. In realtà si tratta di tre questioni profondamente correlate dalle stesse esigenze, che sono quelle del ricercatore aperto il quale guarda alle difficoltà stesse del proprio ruolo, del proprio discorso, del proprio contesto. A questi temi sarebbe da aggiungere quel nucleo di questioni settecentesche che da qualche decennio sono divenute veramente centrali nel dibattito estetologico e delle quali Migliorini, insieme con altri, ha favorito lo studio e l'approfondimento. In questa sede si è deciso di mantenere queste problematiche un po' più a margine, in quanto già da tempo ne sono stati riconosciuti il valore e l'importanza, privilegiando gli aspetti più vicini alle domande ancora irrisolte del dibattito contemporaneo.

Discorso sulle arti e perdita del valore.

Malgrado sentenze di morte e crisi di ogni sorta, le arti continuano ad esistere. È un'osservazione certamente banale, almeno quanto il rilevare le difficoltà che critica ed estetica incontrano nel parlare di innumerevoli esperienze artistiche recenti. La crisi allora sembra risiedere nel discorso sulle arti, che però, ed è il punto più complesso, non costituisce un corpo separato, soprattutto nella contemporaneità, dalle arti stesse. Se è possibile comprendere la criticità, al giorno d'oggi, del discorso sulle arti, non possiamo in alcun modo rifuggire dal fatto che senza una legittimizzazione discorsiva le arti non sono tali. Inoltre le arti del nostro secolo si sono adoperate nel marcare sempre di più la loro autonomia rispetto all'estetica e alla critica, assumendosi direttamente il compito di formulare un proprio discorso teorico. Migliorini aveva più volte rilevato questi due aspetti del rapporto tra discorso e arti: "dovrebbe ormai essere abbastanza chiarito che l'Arte (intendendo questo termine nella sua accezione più vasta) è tale se è oggetto di discorso, se insomma di essa si parla, se essa sia detta, parlata".^[1] Ma in altro luogo aggiunge: "L'arte può continuare ad esistere, anzi continua, la sua produzione non è interrotta. È interrotto tuttavia il suo corso storico, v'è in essa un arresto, una regressione che è giusto il contrario dell'innovazione che ultimamente riusciva ancora a costituire il valore ponendosi a confronto con la storia, con il passato, con le altre oggettività, con la stessa natura e definizione d'arte. Si può fare dell'arte, dunque, ma in quanto privata del suo valore derivante dal sistema, appartenente ad esso".^[2] Il problema centrale delle

arti contemporanee allora diviene la possibilità di formulare un discorso ad esse adeguato laddove non è più lecito appoggiarsi a valori storicizzati o ad un sistema delle arti che, oltre alla fragilità costituzionale, non riesce più a svolgere la propria funzione neanche a livello di senso comune. Viene sostanzialmente a mancare una linea evolutiva al cui interno inserire i fenomeni. Ma nell'osservazione è esplicito anche un altro problema fondamentale, precisamente nella distinzione che pone all'interno delle arti del Novecento. Ermanno Migliorini ha vissuto intensamente la ricerca artistica contemporanea, ed ha assistito inoltre ad un momento decisivo delle arti del nostro secolo: un momento conclusivo nel quale, dopo l'arte concettuale, finisce col decadere ogni parametro di riferimento. Nel riflettere sullo scenario che gli si presenta innanzi, Migliorini rintraccia una sorta di linea di demarcazione tra le arti tradizionalmente intese e le arti contemporanee, agendo non da storico dell'arte ma da estetologo che ricerca i momenti centrali di nascita delle emergenze del contemporaneo. Segna così un'implicita frattura tra le arti che nel nostro secolo si sono poste in opposizione, e quindi in posizione dialettica, rispetto ai valori tradizionali dell'arte e le manifestazioni più radicali poste, potremmo dire, al di là della relazione con questi valori: per le prime, infatti, è ancora possibile offrire in negativo un conferimento di valore, laddove sia possibile misurare la relazione con saperi già convenuti ed accettati; per le seconde questo non accade più. Le tensioni che alimentano le produzioni artistiche degli ultimi anni mettono radicalmente in discussione la valutazione stessa, imponendo anche alla critica una radicale riformulazione. Opportunamente Migliorini aveva individuato, ritornandovi più volte, in Duchamp l'inizio di questa crisi. In particolare, i primi *ready-made* radicalizzano la questione e annichiliscono una maniera fortemente canonizzata di parlare di arte. I motivi di questa frattura sono molteplici. Potrebbe trattarsi, grosso modo, dello stesso percorso che Lyotard indicava dichiarando: "une oeuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne",^[3] individuando cioè una frattura che mette in luce l'impossibilità stessa del discorso storico, sottolineando il fatto che i momenti maggiormente rivoluzionari, all'interno della contemporaneità, provocano delle inversioni di corso. Ma a partire da questa dimensione adiale, che oltre ad avere importanza storica finisce con l'indirizzare le stesse produzioni artistiche, si deve collocare il discorso delle arti. Discorso che, in un certo senso, può ormai essere soltanto *delle* arti, in quanto esse si sono fondamentalmente sottratte alla loro dimensione di *oggetto* di discorso. Allora, avverte Migliorini, "l'oggetto del nostro discorso non è, intenzionalmente, quel vasto complesso di oggetti, qualità, eventi, azioni, e così via, che oggi occupano la vasta regione dell'arte, ma piuttosto l'universo del discorso sull'arte, o del discorso dell'arte".^[4] Quelle che Migliorini considera sono le inevitabili conseguenze di una scissione tra estetica e arti, che rende queste ultime non solo consapevoli della loro autonomia, ma anche desiderose di reclamarla assumendosi loro stesse il ruolo critico. Per esempio, l'arte minimale e l'arte concettuale radicalizzano questa posizione, divenendo peraltro l'ultimo spartiacque tra le arti ancora legate ad una logica dell'opposizione e le arti di questi ultimi due decenni, che dopo quelle tensioni alla scomparsa, all'assoluta nullificazione, stanno operando ritorni e recuperi alla ricerca di una ricostituzione dei saperi. Lo svuotamento di contenuto, "questo grado zero della 'significazione'",^[5] non chiede e non risponde a nulla, non crea ambiguità, non cela latenze, spiazzando l'abitudine della critica di cominciare i propri discorsi proprio da ciò a cui l'opera rimanda. Davanti a un cubo di Tony Smith, ad esempio, il nostro discorso non può che essere tautologico, perché infine tautologica è la stessa opera: ciò che emerge è soltanto un principio d'identità, che non chiede ulteriori interventi discorsivi. Il problema del valore nasce proprio da qui, ponendo la domanda su cosa ci permette di conferire lo stato d'opera d'arte a quest'oggetto. Quello che prima di tutto Migliorini fa è considerare gli atteggiamenti manifestati dalla critica nell'imbarazzo di parlare di cose che non hanno alcuna intenzione di dire qualcosa. "Non è osservazione senza importanza che, abbandonata l'abitudine di predisporre consapevolmente scale di valori, di affermare apertamente che l'artista tale è maggiore del talaltro e così via, la critica sia oggi restia

anche ad assegnare semplicemente un'oggettività di valore, un'"opera d'arte" così per dire, alla classe delle oggettività valutate artisticamente. Essa è più propensa a compiere una descrizione apparentemente neutrale dei piani dell'artisticità contemporanea, e a condurre sulla ricca fenomenologia che le si presenta solo operazioni tassonomiche e metodologiche: il che equivale a 'porre ordine', disporre in categorie, intitolare, classificare, motivare talora".^[6] A questa situazione in cui nulla rimane da dire, la critica sviluppa fundamentalmente due direzioni, secondo Migliorini: un'ipotesi riduttiva, che sfugge ad ogni tipo di premessa critica e valutativa rimanendo appunto su un piano, potremmo dire, strettamente descrittivo; un'ipotesi espansiva, che allarga pressoché senza limiti il proprio campo, coinvolgendo presupposti e punti d'osservazione presi in prestito teoricamente da ogni disciplina, articolando discorsi di carattere psicologico, antropologico, sociologico, economico, e privando così il discorso critico d'identità e di specificità. In entrambi i casi, si tratta di una critica che si misura solo nella situazione e per la quale "il conferimento di valore è proprio una *performance*"^[7] sviluppata all'interno di un contesto che però non si sforza più di definirsi, di determinarsi, di circoscriversi. Si ritorna così alla questione centrale, la più spiazzante: "l'oggetto della valutazione è scomparso, o tende a scomparire e a celarsi, comunque non ha più, in alcun caso, molta importanza".^[8] È una constatazione, quella di Migliorini, che di fatto fa comprendere come la posizione occupata dal critico sia minata in ogni suo aspetto: insieme mancano valori e cose da valutare, imponendo così una riformulazione del discorso che dovrebbe essere radicale almeno al pari del fare artistico. O forse, ed è la strada che Migliorini in un certo senso indica, basterebbe uno sguardo critico più consapevole dei propri limiti, che sappia spostare l'ambito stesso del valore perdendo il vizio dell'interpretazione, non chiedendo all'arte di dire ciò che ad essa non compete (posto che sia necessario che dica qualcosa!). Ed è a questo punto che diviene assolutamente centrale il discorso che Migliorini conduce su Duchamp. L'atto di esporre lo scolabottiglie sposta in modo decisivo il problema del valore, presentando una dimensione elementare ma essenziale del giudizio estetico: "L'esperienza di Duchamp, come in genere gran parte dell'arte contemporanea, [...] mette in evidenza la forma vuota del processo di valutazione (in una sua 'lettura' analitica), ma anche (in una lettura estetica) la vuota legalità del fatto artistico, dell'esperienza artistica".^[9] Lo svuotamento procurato dai *ready-made* porta a chiedersi su cosa si fondi il valore artistico: se esso risieda nell'oggetto, nella sua evidenza sensibile, che è possibile soltanto intuire, oppure se rimandi ad una rete di relazioni, alla presenza di un sistema, a premesse valutative molto forti. E il problema infine è legato al fatto che il gesto di Duchamp riesce a scartare queste due ipotesi, in quanto da un lato ironizza, detronizzandolo, sullo spazio sacrale dell'esposizione e sul riferimento ad un percorso storico, e dall'altro priva di valore l'oggetto: un oggetto che non intende essere considerato in sé come oggetto d'arte e che non si lascia collocare all'interno di nessuna operazione assiologica.

Spesso davanti ad un *ready-made*, posti nella necessità di conferirgli valore artistico, di darne una valutazione, si pone la questione della sacralità dello spazio in cui è collocato (museo); e sovente sembrerebbe che proprio il luogo sia capace di offrire l'aura all'oggetto, insomma che l'oggetto acquisisca valore artistico per il fatto di essere collocato in un determinato spazio designato alle opere d'arte. Migliorini, riconoscendo allo scolabottiglie di Duchamp tutto il suo valore fondativo per l'arte contemporanea, ebbe la sensibilità di notare il grosso errore che si cela dietro questa impressione: laddove essa conduce al discorso (invero piuttosto imbarazzato e giustificativo) sull'oggetto e sul luogo, Migliorini sposta l'attenzione sul processo e sulla messa in crisi della sacralità stessa. "E se, com'è presumibile, qualsiasi oggetto, nessuno escluso, può diventare un *ready-made* (è un *ready-made*), è chiaro che ciò che viene distrutto (o che si tenta di distruggere) è la stessa natura di segno del gesto o della parola che introduce qualcosa nel sacro recinto, che viene posta in questione la sacralità stessa del recinto, o meglio, la sacralità *tout court* (col che ovviamente si intende la validità, l'essere valore

dell'arte, il valore artistico)".^[10] Questo mutamento di valore del segno corrisponde ad una perdita dell'oggetto come oggetto d'arte, che non è più rappresentativo di un processo e di un sapere proprio dell'arte (anche perché l'oggetto-scolabottiglie non è toccato per niente dall'azione di Duchamp), ma rimane appena come traccia, come memoria di un atto. "Il valore artistico dello scolabottiglie non s'identifica col valore formale dell'oggetto: è valore dell'atto, senza di che non ci sarebbe indifferente la perdita dell'originale - come invece è - senza che, per questo, venga meno la sua unità sul piano critico-assiologico".^[11] Ma tale atto, ed è proprio in questo che Duchamp ci provoca, è solo atto dello sguardo e non atto poetico.

Poniamo un esempio. Ci si trova a gironzolare per un mercatino delle pulci e si trova uno scolabottiglie del tutto simile a quello che Duchamp si era preso la briga di esporre. Lo si osserva tra le cianfrusaglie, l'occhio cade, si ferma, percorre l'oggetto. Questo atto avviene prima di molti altri: prima di capire che in casa non ci servirebbe a nulla uno scolabottiglie, prima di pensare che tale artista ne aveva fatto un'opera d'arte e, soprattutto, prima di elaborare una qualche richiesta estetica all'oggetto. Eppure l'occhio è lì. Abbiamo provato per un attimo quello che Duchamp descriveva come stato d'assenza di coscienza e sul quale fondava la scelta dell'oggetto. Così scrive Migliorini: "oltre all'isolamento dell'oggetto comune, quando sia portato materialmente nella mostra, posto sul suo piedistallo, ciò che il *ready-made* (o certi altri prodotti dell'arte contemporanea) provoca è l'isolamento dell'area sacra, della sacralità stessa del recinto validificante, la messa a nudo dei procedimenti valutativi artistico-critici. Il finale nihilismo proto-dadaista di Duchamp non voleva dire probabilmente altro che questo, coinvolgere la primarietà dell'investimento di valore artistico, la sua relativa immotivabilità, ma anche estendere la qualità di ciò che è degno di una considerazione di tipo estetico-artistico non soltanto alle cose stesse, ma a tutte le cose cui lo sguardo privilegiato dell'artista si volgesse, e questo non con qualche interesse, ma, non ci stancheremo di sottolinearlo, in assoluta indifferenza".^[12] Duchamp parla dell'assenza di coscienza di cui dicevamo come di "anestesia", e Migliorini aggiunge "anestesia: senza preoccupazioni estetiche ma con pretese artistiche".^[13] Ma il problema, o, è il caso di dire, il paradosso di Duchamp risiede anche nel fatto che quest'ultima osservazione di Migliorini può anche ribaltarsi. Questo stato anestetico è proposto come primario stato del soggettivo e dell'estetico, un momento che permette un rapporto immediato con il particolare che altrimenti sfuggirebbe, e potrebbe certo ricordare le primissime righe della *Critica della ragion pura* o l'elaborazione del giudizio riflettente nella *Critica della capacità di Giudizio*. Quella tra Duchamp e Kant è una relazione che man mano si va rivelando sempre più forte e che negli ultimi anni ha avuto esiti stimolanti: basti pensare, ad esempio, ai diversi lavori di Thierry De Duve.^[14] Migliorini aveva lavorato parecchio su questa lettura incrociata. Giustamente avverte Montani: "il fatto che Duchamp 'dipenda' in qualche misura da Kant non significa affatto che lo si possa *adeguatamente* interpretare alla luce dell'estetica kantiana".^[15] Ma già un rapporto forte si crea a partire dalla possibile universalità del gesto di Duchamp: la sua operazione non necessita di un sapere artistico (pur avanzandone, di fatto, uno) e non richiede alcuna abilità tecnica; priva l'artista di alcune sue caratteristiche e offre al critico o allo spettatore di assumere la medesima posizione. La stessa estensione riguarda anche l'oggetto, assolutamente indeterminato, e, in senso stretto, neanche scelto: semplicemente un oggetto che per accidente provoca uno stato d'anestesia. Potremmo applicare al "fatto" dello scolabottiglie quei quattro momenti in cui Kant articolava l'analisi del gusto: 1) un piacere senza interesse, 2) un'universalità senza concetto, 3) una finalità senza la rappresentazione di un fine, 4) una necessità senza concetto. E "di conseguenza, dev'essere congiunta al giudizio di gusto, insieme alla consapevolezza dell'accantonamento, in esso, d'ogni interesse, una pretesa di validità per ognuno (senza l'universalità riposta negli oggetti), cioè dev'essergli collegata una pretesa all'universalità soggettiva".^[16] Di contro, il rapporto tra Kant e Duchamp comincia a diventare difficoltoso laddove questa estensione privata di senso proposta dall'artista

radicalizza la capacità di gusto, rendendo impossibile la strada che invece Kant prosegue nella terza critica: con Duchamp non è più possibile un discorso sistematico sull'arte, un'organizzazione delle pratiche, una funzione epistemologica del giudizio capace di mediare intelletto e ragione, di offrire infine criteri discorsivi. E di questo Migliorini era ben consapevole: "il giudizio singolare non deducibile da premesse universali o particolari [...] è talora considerato proprio la forma del giudizio estetico. Se però si accetta quest'ultima forma del discorso epidittico, è evidente che viene a cadere qualsiasi possibilità di argomentare, e il discorso critico, per esempio, cessa di essere un *discorso* e si trasforma in una serie di interazioni inanalizzabili e, evidentemente, non più fallaci".^[17] Ma, d'altro canto, rimane l'interrogazione sul come anche la tensione sistematica kantiana, elaborata non senza difficoltà,^[18] si offra alla contemporaneità.

Il ruolo dell'estetica e della critica.

Questo primo approccio ad alcuni dei temi messi in luce da Migliorini offre già l'idea della problematicità in cui si ritrovano l'estetica e la critica che intendono mantenere vivo e sostanziale il dialogo con le arti. Entrambe sono nella necessità di ripensarsi a partire da "un grado zero" del discorso (proprio nell'accezione barthesiana di una prima persona che parla al presente). Ed è, in alcuni esiti, quello che sta avvenendo in questi anni in cui molte riflessioni, sia storiche, sia critiche, sia speculative, si sono concentrate sul tentativo di ripensamento dello statuto dell'estetica. Come, del resto, già proponeva Ermanno Migliorini: "il compito della riflessione estetica, oggi, a seguito della provocazione strenua delle arti, [...] non può che essere quello di ripercorrere la strada su cui tutto questo è avvenuto, di riesaminare, con sguardo sgombro, i momenti di una vicenda di pensiero che nelle fasi della storia delle arti riconosce il proprio negativo".^[19] Ed è proprio in questa prospettiva che si possono collocare molti studi settecenteschi oppure l'attenzione per la storia dell'iconoclastia, intesi come momenti originari della riflessione sull'estetica e sull'immagine. L'aspetto su cui Migliorini si concentra, e che a breve ritroveremo nel rapporto tra sistema delle arti e sistema dell'estetica, è legato alla difficoltà di una disciplina che viene privata del suo ruolo potremmo dire legislatore, che perde il diritto di legittimare un certo tipo di discorso e di oggetto. Ma questa frattura nel dialogo tra estetica ed arte sviluppa un vero e proprio "doppio legame", per adottare un termine di Watzlawicz. E infatti Migliorini nota al contempo due posizioni: la prima riguarda l'estetica che "sorta originariamente per dar ragione del cosiddetto mondo dell'arte, anzi per costituirlo, [...] si è spesso - troppo spesso di recente - distaccata dal concreto divenire di esso, le sue prospettive hanno inquadrato preferibilmente fatti e problemi del passato";^[20] d'altro canto "mentre l'arte contemporanea (l'arte del nostro secolo) andava pericolosamente e inesorabilmente analizzando se stessa, l'estetica non poteva, a lungo andare, non essere coinvolta nel gioco riduttivo: l'arte ha quindi assalito le antiche credenze dell'estetica, le ha scardinate, negate, sostituite".^[21]

Ma le difficoltà di dialogo non sono soltanto tra estetica e arti, bensì anche tra estetica e critica. Nella messa in crisi dell'oggetto e del sistema di relazioni, le reazioni con cui estetica e critica affrontano la situazione le pongono quasi in contrasto: da un lato l'estetica tende a sfuggire o a demolire un oggetto divenuto troppo scomodo;^[22] dall'altro lato la critica si dedica alla descrizione dell'oggetto, oppure si concentra sulle emozioni o su una recidiva idea di significato. Il complessivo effetto di questo stato è la mancanza di "teorie" dell'arte, di "poetiche": mancanza la cui causa principale è da addurre all'inutilizzabilità di un sistema delle arti.

Sistema delle arti, sistema dell'estetica

Proprio l'idea di sistema delle arti è uno dei temi centrali della riflessione di Migliorini. Nella sua *Introduzione all'estetica contemporanea*, ad esempio, egli traccia addirittura una sorta di storia dell'estetica a partire dal sistema, individuando nei vari autori che affronta, da Croce ad Adorno, il tipo di rapporto che il loro pensiero instaura con l'idea, manifesta o latente, formalizzata o implicita, di sistema. Questa traccia storica si fonda su un assunto molto forte: la nascita parallela e la reciproca influenza tra sistema delle arti e sistema dell'estetica, quest'ultimo inteso come apparato di legittimazione del primo. È una differenza che Migliorini nota già all'interno de *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio* di Batteux: "abbiamo detto sinora 'sistema delle belle arti'. Ma, accanto ad esso, e ancora nell'opera batteuiana, si disegna quello che potremmo senz'altro dire il 'sistema' dell'estetica. [...] si presenta a Batteux, come a tanti estetologi dopo di lui, il problema di giustificare il sistema stesso delle arti, di inserirlo in un'impalcatura teoretica che ne fosse garanzia e che ne perfezionasse il funzionamento. [...] a queste domande, e ad altre analoghe, si cercherà di rispondere con la costituzione appunto del sistema dell'estetica".^[23] Questo aspetto dell'opera di Batteux finisce per segnare veramente una linea di ricerca, per cui il tipo di relazioni instaurate dalle arti fra loro proponeva variazioni e ridefinizioni del sistema dell'estetica, che fino all'inizio del nostro secolo si era sempre mostrato sufficientemente forte ed elastico da offrirsi come paradigma e accogliere mutamenti. Inoltre il sistema delle arti (e su di esso quello dell'estetica) ha un forte valore mediatore tra senso comune e teoria dell'arte, in quanto registra sempre uno stato di cose fortemente accettato da un gruppo culturale ("il sistema di fatto sorge, dunque, prima del sistema di diritto",^[24] ricordava Migliorini). Assieme al problema dei sistemi nasce il primo, sostanziale problema di metodo per l'estetica.

Migliorini non manca di rilevare lo sforzo metodologico che, almeno programmaticamente, Batteux dichiara nelle prime pagine de *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio*: fare per le arti un discorso analogo a quello dei *vrais physiciens*. L'intento newtoniano di Batteux è del resto proprio quello di utilizzare una sorta di legge di gravitazione universale intorno cui regolare la costellazione delle arti. Ancora Migliorini nota come queste premesse siano solo parzialmente mantenute; ma quel che ci interessa sottolineare circa questo problema riguarda ancora l'offerta metodologica che la lettura di Batteux propone al discorso contemporaneo sulle arti. Da cosa emerge la necessità di una sistematizzazione? Se a questa domanda facessimo rispondere Wittgenstein, potrebbe dirci: "Un problema filosofico ha la forma: 'non mi ci raccapezzo'".^[25] E lo scenario in cui si inserisce la nascita dell'estetica (o, potremmo dire, il sistema dell'estetica) e, al contempo, la nascita di un sistema delle arti, risulta talmente caotico da imporre la riflessione filosofica che, come primo compito, si sobbarca quello di fare un po' d'ordine per consentire un discorso su un oggetto determinato. In questi anni non ci muoviamo probabilmente in uno scenario molto differente, poiché è nuovamente con una caoticità che ci confrontiamo e l'emergenza è ancora quella di fare un po' d'ordine nel discorso. Con questa esigenza ci rivolgiamo alle proposte metodologiche del Settecento. Batteux, guardando alle evoluzioni del pensiero scientifico a lui di poco precedenti, trova Newton; noi troviamo un gruppo di epistemologi che ha avvertito la stessa emergenza sistemica: sono i diversi contributi alla *General System Theory*, e, primo fra tutti, il lavoro di Ludwig von Bertalanffy. Anche con questo è necessario confrontarsi rispetto a un'esigenza contemporanea di ripensamento che appare come inevitabile punto di volta per ricostituire un discorso delle arti. "Certo è che, per avere di nuovo qualcosa, per ritrovare un oggetto di cui parlare, che si costituisce nel parlare che facciamo, che sia possibile scambiare con qualcosa alla mano, per un cosa del senso comune, occorrerà ricostituire un sistema, una mira sistematica, una credenza assiologica, una potenzialità".

[26] Ma si può riformulare l'idea di sistema solo a partire dalla chiara consapevolezza del suo disgregamento e del fatto che si tratta costituzionalmente di un'idea fragile, costantemente suscettibile alle mutazioni, sempre un po' in ritardo (in quanto consolidamento di norme accettate dal senso comune) rispetto alle arti (che, in quanto tali, agiscono sempre al di là del senso comune). Laddove le arti continuano a costruire relazioni tra loro, incrociandosi, innestandosi, "nomadizzandosi", il discorso che su di esse si articola, anche per attestare un nomadismo, deve codificare queste relazioni, non fingere a sua volta un discorso "nomade" utilizzando un linguaggio che non gli è proprio.

La questione a cui sembra inevitabile giungere è: cosa legittima la possibilità stessa di questo ripensamento dell'estetica e della critica? O, in altri termini, che motivo hanno ancora estetica e critica di mantenere nel loro statuto un dialogo sempre aperto con le arti contemporanee? La risposta di Migliorini è candida e diretta, ma ci porta forse all'essenziale: "se esiste l'Arte - l'amore dell'Arte - tutto è permesso", [27] laddove questo "tutto è permesso" proclama una profonda onestà intellettuale, un rispetto amoroso dell'oggetto di cui si parla, di cui si ha l'emergenza di parlare, anche quando falliamo nel tentativo critico e rimaniamo ammutoliti. E alla fine è proprio questo il nodo cruciale: il coraggio di rimanere ammutoliti davanti allo scolabottiglie, senza l'imbarazzo di una parola da dire a tutti i costi. Se Kafka si meravigliava che al risveglio gli oggetti sul comodino, il mondo, fossero miracolosamente ancora lì dove li aveva lasciati, noi non possiamo sorprenderci di dovere inventare sempre daccapo i nostri discorsi, così come mutano gli oggetti davanti a noi. Questo è l'invito delle pagine che Ermanno Migliorini ci ha lasciato.

[1] E. Migliorini, *La rosa di Kant*, Palermo, Aesthetica, 1992, p. 21.

[2] *Ibid.*, p. 97.

[3] J.-F. Lyotard, *Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?*, "Critique", 419, p. 365, ripreso in *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.

[4] E. Migliorini, *Miseria della critica*, Firenze, Il Fiorino, 1979, p. 6.

[5] Id., *Lo scolabottiglie di Duchamp*, Firenze, Il Fiorino, 1970, p. 22.

[6] Id., *Miseria della critica*, cit., p. 16.

[7] Id., *La rosa di Kant*, cit., p. 15.

[8] Id., *Miseria della critica*, cit., p. 99.

[9] Id., *Lo scolabottiglie di Duchamp*, cit., p. 144.

[10] *Ibid.*, p. 51.

[11] *Ibid.*, p. 56.

[12] *Ibid.*, p. 53.

[13] Id., *Miseria della critica*, cit., p. 38.

[14] Tra i diversi lavori di Thierry de Duve, si segnalano in particolar modo: *Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984; *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989.

Recentemente è stata inoltre pubblicata una raccolta di saggi in inglese dal titolo *Kant after Duchamp*, Massachusetts Institute of Technology Press, 1998.

[15] P. Montani, *Migliorini e l'estetica kantiana*, in *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, Palermo, Aethetica preprint, 2000, pp. 41-2.

[16] I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, trad. it. a cura di L. Amoroso, Milano, BUR, 1995, p. 171.

[17] E. Migliorini, *Lode e valore. Discorso epidittico e discorso critico*, Firenze, Il Fiorino, 1968, p. 90.

[18] A tale proposito cfr. Id., *Il paragrafo 51 della Critica del Giudizio: Batteux e Kant*, in "Rivista di Storia della Filosofia", 2, 1984, ora in *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, Palermo, Aethetica preprint, 2000, pp. 79-88.

[19] Id., *Introduzione all'estetica contemporanea*, Firenze, Le Monnier, 1983, p. 2; ora in Id., *Tre saggi di estetica*, Palermo, Aesthetica, 2000.

[20] *Ibid.*, pp. 1-2.

[21] *Ibid.*, p. 2.

[22] Cfr. Id., *La rosa di Kant*, cit., p. 41: "le opere d'arte diventarono scomode per l'estetica, che più di una volta tentò di opprimerle, di farle scomparire. Ricordiamo, a puro titolo di curiosità, che Dewey non ebbe tema di dichiarare che, per un'ironia della sorte, l'esistenza dell'arte è divenuta incomoda per la teoria stessa dell'arte".

[23] *Ibid.*, p. 87.

[24] Id., *Introduzione all'estetica contemporanea*, cit., p. 25.

[25] L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999, p. 69.

[26] E. Migliorini, *La rosa di Kant*, cit., p. 19.

[27] *Ibid.*, p. 26.

SdE

Studi di Estetica
Rivista semestrale
fondata da
Luciano Anceschi