Università
Ca'Foscari
Venezia

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Corso di Laurea Magistrale
(ordinamento ex D.M. 270/2004)
in Filosofia della società, dell'arte e della comunicazione

Tesi di Laurea

Dall'ontologia dell'opera d'arte ad una estetica come antropologia

Relatore: Prof.ssa Roberta Dreon
Correlatore: Prof. Giorgio Brianese

Laureanda
Francesca Alessandra Benedetta Gosi
Matricola 845205

Anno Accademico
2016 / 2017

Indice

Introduzione p.3

CAPITOLO I: Joseph Margolis e il problema della definizione dell'arte

§ 1. Un'introduzione alla figura di Joseph Margolis p.7

§ 2. La filosofia analitica e il problema della definizione dell'arte p.11

§ 2.1. Il punto di partenza: l'antiessenzialismo p.12

§ 2.2. I mondi dell'arte p.14

§ 2.3. Approcci procedurali e funzionali p.17

§ 2.4. Definizioni storiche dell'arte: tempo, storia, narrazione p.19

§ 2.5. Verso una nuova definizione dell'arte p.21

§ 3. Margolis: confronto e scontro con il dibattito analitico sulla definizione di arte p.22

§ 3.1. Lo scontro Margolis/Danto p.27

CAPITOLO II: The Deviant Ontology of Works of Art

§ 1. La strana ontologia delle opere d'arte p.32

§ 2. Referenza, predicazione, e interpretazione storica dell'opera d'arte p.41

§ 3. Il relativismo nell'interpretazione delle opere d'arte p.49

CAPITOLO III: La relazione tra le arti e la definizione degli esseri umani

§ 1. La natura ibrida dell'essere umano: biologia e cultura nella formazione del sé p.58

§ 2. What then is the human? p.66

§ 3. La continuità tra uomo e animale e il carattere distintivo dell'essere umano p.77

§ 4. La relazione tra arte ed esseri umani p.81

Conclusioni p.86

Bibliografia p.90

Introduzione

Il seguente lavoro ha lo scopo di presentare le principali riflessioni di Joseph Margolis in ambito estetico e di indagare gli imprescindibili rimandi che esse intessono, nell'architettura concettuale del filosofo americano, con considerazioni di carattere antropologico. Secondo Margolis, infatti, nessuna teoria dell'arte può essere persuasiva se non è inserita in una più ampia ricerca di antropologia filosofica. In questo senso, le riflessioni sull'arte del filosofo americano trascendono i limiti circoscritti alla sola natura dell'oggetto artistico, e coinvolgono le fondamentali dimensioni della cultura, della storia, della società e, soprattutto, di quel singolare ibrido di naturalità e artefattualità che è rappresentato dalla creatura umana.

Il parallelismo tra la natura dell'opera d'arte e la natura dell'essere umano, che rappresenta il filo rosso del presente lavoro, funge da centro di gravità da cui si irradiano i principali temi che definiscono la sua filosofia dell'arte: dalla storicità del pensiero e del mondo che interpretiamo attraverso esso alla peculiare ontologia dell'opera d'arte, a loro volta connessi a riflessioni sul relativismo e sul realismo culturale.

Scomporre il pensiero di Margolis in argomenti e scioglierlo in singole tematiche non è solo un compito rischioso, ma è anche difficile. Il pensiero del filosofo americano, infatti, si definisce e si snoda attraverso un ventaglio di blocchi argomentativi, che tra loro mantengono un rapporto di imprescindibile interconnessione, richiamandosi costantemente.

Tutti questi temi, nel loro continuo e indistricabile intreccio, vanno a costituire l'omogeneità e la complessità dell'intero sistema concettuale del filosofo americano, che si muove sul piano incrociato di ontologia, epistemologia ed estetica.

Il nostro lavoro prenderà le mosse dallo sfondo concettuale e artistico che Margolis si trovò a respirare negli anni di formazione universitaria alla Columbia University, e che rappresentò un importante incrocio nell'elaborazione, ed evoluzione, del suo pensiero.

Nello specifico, affronteremo il problema della definizione dell'arte, uno dei principali oggetti di dibattito attorno al quale si pronunciarono le più importanti voci della tradizione filosofica di matrice analitica. Ciò che fece diventare quello della definizione il problema centrale della filosofia analitica, dalla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso fino ai primi anni del nuovo millennio, furono le stesse pratiche artistiche del XX secolo. Il dadaismo prima e la Pop Art in seguito, con la loro integrazione di fenomeni non standard all'interno dell'arte, infatti, fecero insorgere interrogativi su quale potesse essere la specificità dell'oggetto artistico, e su quale fosse la linea di discrimine fra quest'ultimo e una mera cosa reale.

Dopo aver messo in luce le principali posizioni del dibattito analitico, vedremo come Margolis cercherà di dare una sua peculiare risposta al problema della definizione dell'arte. In particolare, vedremo come la posizione del filosofo americano si differenzierà da quella delle principali voci del dibattito soprattutto nell'atteggiamento di liberare il concetto di arte da categorizzazioni stabili, da chiusure nette in termini di condizioni necessarie e sufficienti. A tal fine, si rivelerà utile fare un confronto con la posizione di Danto, che metterà in luce come le riflessioni di Margolis, nel corso della maturazione del suo pensiero, si siano sempre più rivolte in direzione di un'indagine più ampia, che coinvolge il mondo della cultura e le creature umane che lo abitano.

Il discorso poi si rivolgerà, nel secondo capitolo, all'oggetto artistico e alla sua peculiare ontologia, iniziando a fare un accenno agli aspetti di somiglianza con la struttura ontologica caratterizzante l'essere umano. Vedremo come Margolis, pur volendo tenersi lontano da una definizione in senso stretto, darà all'opera d'arte una sua caratterizzazione *sui generis*, lontana sia da forme di platonismo, che pensano l'opera d'arte come una trasfigurazione immaginata di qualcosa di reale, sia da stretti riduzionismi, che riducono la sua realtà culturale alla mera dimensione del fisico. Mostreremo come, a fare da sfondo alla sua concezione di opera d'arte, ci sia l'idea che tra mondo della natura e mondo della cultura non possa esservi discontinuità, dicotomia, ma un rapporto di continuità. È ciò a cui rimanda il "realismo culturale" di Margolis, ovvero l'idea che i fenomeni (o entità) culturali siano reali, e cioè facciano concretamente parte di ciò che esiste nel mondo (degli esseri umani), alla stregua di un qualsiasi ente fisico. In questo senso, gli enti culturali in generale e

l'opera d'arte in particolare, secondo il filosofo americano, sono entità naturali, che però non possono essere ridotte alla loro controparte fisica in virtù di strutture particolari, *sui generis*. Sulla base di una continuità di fondo, quindi, ciò che può distinguere un ente culturale da un ente fisico è definito da quelle che Margolis definisce "strutture Intenzionali", intendendo con esse tutte le proprietà semiotiche, rappresentazionali, simboliche, espressive (o, generalmente, culturali) che un mero ente fisico, per sua intima struttura, non può possedere. Vedremo come la qualificazione intenzionale delle entità culturali in generale, e delle opere d'arte in particolare, coinvolgerà necessariamente un discorso sull'interpretazione e sul relativismo; le proprietà intenzionali dell'opera d'arte, infatti, hanno come principale caratteristica quella di essere non determinate, ma determinabili in modi imprevedibili, e quindi di essere soggette a diverse interpretazioni nel corso del tempo. Quest'ultimo aspetto coinvolgerà il problema di come comportarsi di fronte a interpretazioni incongruenti, e vedremo come Margolis risolverà l'*impasse* ricorrendo a una logica di tipo relativista. Indagheremo quindi i motivi della preferibilità di Margolis per una prospettiva relativistica rispetto a una logica strettamente bivalente, mettendo in luce come la prima, non solo scaturisca direttamente dall'osservazione delle opere d'arte, ma rappresenti il reale modo per coglierne la strutturale complessità.

In seguito, nel terzo capitolo, entreremo nel vivo della relazione tra opera d'arte e creature umane. Il capitolo prenderà le mosse dal rapporto tra biologia e cultura nella formazione del sé, della persona; secondo Margolis, infatti, l'essere umano si trasforma, attraverso l'acquisizione di un linguaggio e l'interazione con il mondo che lo circonda, da semplice membro della specie *Homo Sapiens* in un essere di "seconda natura", o in quello che egli definisce, riprendendo l'espressione di Marjorie Grene, un "artefatto naturale".

Il duplice carattere di naturalità e artefattualità definisce la natura intrinsecamente ibrida della creatura umana, ed è la manifestazione dell'intreccio indissolubile tra evoluzione biologica ed evoluzione culturale; biologia e cultura, infatti, nel processo di costruzione della persona umana, non devono essere pensate come due dimensioni separate, ma devono essere lette in un rapporto di continuità, come due facce del medesimo processo. Metteremo quindi a fuoco la relazione tra queste due sfere

d'esistenza e vedremo come l'inventività implicita dell'evoluzione culturale sia resa possibile dalla sua stessa iscrizione nelle possibilità biologiche della specie *Homo Sapiens*.

In seguito rivolgeremo il nostro sguardo alla peculiare struttura ontologica dell'essere umano, e vedremo come essa si rivelerà simile a quella caratterizzante le opere d'arte; entrambe, infatti, secondo Margolis, sono «physically embodied and culturally emergent entities», ovvero entità incarnate in qualcosa di fisico, ma aventi una natura culturale, intenzionale, sociale, non riducibile alla controparte fisico-biologica che dà loro struttura.

Metteremo poi in luce le caratteristiche che definiscono l'essere umano nella sua peculiarità distintiva, entrando nel dettaglio degli attributi di artefattualità, socialità, determinabilità e interpretabilità, che descrivono il ventaglio della sua intrinseca complessità.

Esamineremo il carattere distintivo dell'essere umano anche in relazione agli altri animali; vedremo come, secondo Margolis, sulla base di una continuità tra uomo e animale, la distintività della persona umana si definisca attraverso l'acquisizione di un linguaggio e le competenze auto-riflessive che l'emergenza, assolutamente contingente, di quest'ultimo contribuisce a sviluppare.

A conclusione del capitolo, infine, indagheremo il rapporto tra essere umano e opera d'arte, evidenziando somiglianze e differenze, e prendendo in esame la relazione che intercorre tra queste due entità ontologicamente simili. Nello specifico, vedremo come l'arte rappresenti per Margolis non solo ciò che ci permette di trasformarci in soggetti propriamente umani, ma anche uno dei modi attraverso i quali impariamo a conoscere noi stessi e a riconoscere il nostro posto nel mondo.

Capitolo I

Joseph Margolis e il problema della definizione dell'arte

§ 1. Un'introduzione alla figura di Joseph Margolis

Ciò che maggiormente definisce Joseph Margolis come filosofo è la sua capacità di dialogare, anche in senso critico, con diverse tradizioni filosofiche, senza poter essere identificato, in senso assoluto, con nessuna di esse. Il suo pensiero si dimostra capace di muoversi, e abbracciare, diversi contesti filosofici, sfuggendo alla possibilità di essere definito e chiuso entro un'etichetta; le sue riflessioni, infatti, attraversano la filosofia analitica, il pensiero continentale e il pragmatismo, e si snodano e definiscono nel loro continuo intreccio, rompendone così i rispettivi confini.

Nato a Newark nel 1924, a metà degli anni '40 Margolis intraprese i suoi studi alla Columbia University, che gli offrì la possibilità di formarsi sul pensiero analitico e, allo stesso tempo, di respirare gli ultimi soffi del pragmatismo nella sua versione deweyana. Nonostante la filosofia analitica sembrasse, negli anni '50 e '60, l'unico modo di praticare la filosofia in America, egli capì presto che la strumentazione analitica non era sufficiente nell'elaborazione di una teoria volta a una definizione dell'umano in senso insieme storicista e naturalista. Margolis voleva portare avanti una prospettiva filosofica capace di cogliere, e raccogliere in tutte le sue sfaccettature, la complessità della vita umana. Egli, quindi, iniziò a provare un senso di insoddisfazione nei confronti della filosofia analitica, che gli diede l'impressione di restringere le sue più complesse esigenze teoriche. Come sottolinea Margolis stesso, «When I acquired a reasonable confidence in analytic philosophy I began to realize that I was restricting myself in the same way the analytic philosophers

were»[1]. Margolis, quindi, diresse il suo sguardo alla filosofia continentale, motivato dalla ricerca di una migliore comprensione della cultura e della società, e rivolse la sua attenzione soprattutto alla fenomenologia, sia quella husserliana sia quella heideggeriana.

Fu solo a partire dagli anni '80, attraverso un processo lento e motivato dalla maturazione del suo pensiero e delle sue necessità teoriche, che il filosofo americano iniziò a considerare il pragmatismo come una via dalle grandi potenzialità; egli, infatti, negli anni dell'università, aveva preferito concentrarsi sullo studio della filosofia analitica, giudicando il pensiero pragmatista come superato e impraticabile. Il suo riavvicinamento al pragmatismo fu dettato da precise intenzioni teoriche, e non dal desiderio di seguire le mode del momento, che avevano visto una rinascita del pragmatismo in seguito all'uscita del libro di Rorty *Philosophy and the Mirror of Nature*.

Il suo riavvicinamento al pragmatismo non deve essere pensato, però, come una transizione. In termini generali, ogni svolta nel pensiero di Margolis non deve essere letta come un passaggio da un programma filosofico a un altro, come se l'avvicinamento a una nuova visione comportasse il totale abbandono di quella abbracciata precedentemente. Per usare le parole di Margolis, «I do not know that I have made a transition. It is not a question of moving from one to another philosphical program or vision. It's more a matter of building an ampler account in which all of these elements have a place»[2].

Secondo il filosofo americano, quindi, non si tratta di spostarsi da un blocco filosofico a un altro, ma di lasciare che il proprio pensiero maturi, e accolga, intrecciandoli e rielaborandoli, i vari temi e le diverse correnti filosofiche su cui si è formato. E ciò che succedette al filosofo americano quando montò il dibattito tra Rorty e Putnam, in seguito al quale Margolis realizzò che avrebbe potuto accogliere istanze pragmatiste all'interno della sua formazione filosofica intessuta di filosofia analitica e continentale. In particolare, ciò che lo spinse a riconsiderare la posizione pragmatista, e il "vantaggio" che essa rappresentava, fu la corretta impostazione del

---

[1] J.Margolis, *Interview with Joseph Margolis*, «European Journal of Pragmatism and American Philosophy», VI/1, p.309.
[2] *Ivi*. p.316.

problema del naturalismo; troppo spesso, infatti, la filosofia continentale ha confuso il naturalismo con le tendenze naturalizzatrici proprie della filosofia analitica, che tendono a ridurre la dimensione umana alla causalità del mondo fisico.

Il naturalismo di cui Margolis si fa portavoce rappresenta un'altra forma di naturalismo: un naturalismo relativista, storicista, non riduttivo e costruittivista; in altre parole, un naturalismo pragmatista.

Ciò che Margolis ci propone è di «darwinizzare Hegel e hegelianizzare Darwin», ovvero di sfruttare i concetti messi a disposizione dalla teoria evoluzionistica di Darwin per liberare da istanze metafisiche le principali tesi hegeliane. Tutto ciò si traduce in un naturalismo di matrice pragmatista, che riconosce il legame indissolubile tra soggetto e oggetto, tra mondo ed esperienza, e quindi l'impossibilità di delimitare l'oggettività indipendentemente dall'attività dei soggetti che fanno esperienza del mondo. In secondo luogo, il naturalismo pragmatista di Margolis difende il flusso contro l'immobilità e l'invariabilità, ammettendo la strutturale e intrinseca tendenza al cambiamento del mondo che ci circonda.

Infine, il naturalismo di Margolis si dimostra capace di riconoscere la dimensione artificiale di ogni concetto umano, compreso quello di sé. Il sé, infatti, come vedremo meglio nei prossimi capitoli, è un artefatto, o meglio, un artefatto naturale, poiché rappresenta un ibrido di natura e cultura.

La figura del pragmatismo classico a cui il filosofo americano maggiormente si ispira per la sua idea di naturalismo è quella di Dewey, il cui merito fu di liberare l'io dal trascendentalismo proprio della filosofia kantiana e di restituirlo alla sua intrinseca concretezza di organismo umano, inserito in un mondo di cui fa esperienza.

In particolare, il vantaggio della posizione deweyana è definito dal suo concetto di esperienza. Secondo Dewey, l'attività di fare esperienza e conoscenza del mondo non è legata a una dimensione cognitiva indipendente dalla trama del mondo in cui abitiamo, ma rappresenta un'attività pratica, letta all'interno di una continuità tra attività biologiche e pratiche culturali, tra naturale e sociale. Questo intreccio di naturale e sociale, che caratterizza il mondo umano e i soggetti che lo abitano, è ciò che Margolis recupera da Dewey per sviluppare la sua teoria sulla natura ibrida dell'essere umano e rappresenta, secondo Margolis, la base per ridefinire il pragmatismo nell'era contemporanea.

L'interesse di Margolis per questioni legate all'ontologia, all'estetica, e all'epistemologia, tra le quali non può esservi una demarcazione netta, si sta dirigendo sempre più intensamente verso un'antropologia naturalistica dell'essere umano, un progetto che da diversi anni occupa una posizione centrale nella filosofia di Margolis. Come sottolinea Margolis stesso:

> I've been aware for a good many years that all my inquiries, no matter how scattered, have been converging with increasing insistence on the definition of the human self and the analysis of the unique features of the human world and our form of life. And yet, for all its plausibility, what i find to be its immence importance remains largely ignored in the academic literature[3].

Sebbene i suoi interessi tocchino diversi campi d'indagine, il suo pensiero ci è noto soprattutto per quanto concerne le sue osservazioni in campo estetico. Nella sua filosofia dell'arte confluiscono, come vedremo meglio nei prossimi capitoli, i principali blocchi tematici che caratterizzano il suo pensiero. Essi convergono in una narrazione che, oltre a parlare dell'oggetto artistico *sticto sensu*, con la sua peculiare ontologia, include riflessioni sulla cultura, su quel singolare ibrido di naturalità e storicità che è l'essere umano, sullo storicismo e sul relativismo.

Prima di entrare nel vivo delle sue riflessioni sull'arte, è importante inquadrare il contesto entro il quale il filosofo americano si trovò a confrontarsi alla metà degli anni Cinquanta del secolo scorso, poiché rappresenta un incrocio importante nell'evoluzione della sua teoria dell'arte. Joseph Margolis, infatti, è noto in Italia soprattutto per le sue indagini in campo estetico e per il suo contributo alla questione della definizione dell'arte, che rappresentò uno dei problemi centrali attorno al quale si espressero le principali voci della filosofia di matrice analitica, dagli anni Cinquanta fino ai primi anni del nuovo millennio.

---

[3] Joseph Margolis, *Towards a Metaphysics of Culture*, in Dirk-Martin Grube, Robert Sinclair (ed.), *Pragmatism, Metaphysics and Culture. Reflextions on the Philosophy of Joseph Margolis* (Helsinki: Nordic Pragmatism Network, 2015), p.1.

§ 2. La filosofia analitica e il problema della definizione dell'arte

Che cos'è un'opera d'arte? E' possibile arrivare a darne una definizione rigorosa, in termini di condizioni necessarie e sufficienti? Come deve essere intesa l'arte in senso generale e l'oggetto artistico in senso stretto? A quali condizioni un oggetto può essere considerato come valido candidato a una qualificazione di tipo artistico?

L'estetica analitica, nata in ambito anglo-americano alla fine degli anni Cinquanta, vide al centro delle sue speculazioni proprio il problema della definizione dell'arte. Sfogliando le due riviste, la statunitense *Journal of Aesthetics and Art Criticism* e la britannica *British Journal of Aesthetics*, che rappresentano gli organi principali dell'estetica analitica, si può notare come il problema della definizione dell'arte abbia costantemente segnato il pensiero analitico dagli anni Cinquanta del secolo scorso fino ad oggi.

Ciò che, nel mondo artistico, condizionò la necessità di riflettere sull'opera d'arte e stimolò l'esigenza di delinearne i confini attraverso una definizione fu la comparsa di opere che iniziarono a confonderne la specificità, lo statuto *sui generis* di oggetto d'arte; le pratiche artistiche del XX secolo, infatti, si caratterizzarono per una integrazione di fenomeni non standard all'interno dei confini dell'arte, con l'effetto di allargarne il campo di definizione e rendere più complessa la demarcazione tra oggetto d'arte e oggetto comune. Soprattutto il dadaismo prima e la Pop Art in seguito, che esposero oggetti del commercio elevandoli a opere d'arte, fecero insorgere degli interrogativi sullo statuto dell'opera d'arte e su quale potesse essere la sua peculiare specificità.

La comparsa, nel 1917, della *Fontana* di Duchamp rappresentò una svolta decisiva nel mondo artistico, e fece vacillare la possibilità di definire l'arte nella sua differenza specifica rispetto a un oggetto appartenente alla dimensione degli oggetti comuni. In altre parole, l'integrazione di fenomeni non standard nel mondo artistico allargò i confini dell'arte, consegnando il concetto stesso a una certa vaghezza, e rese più problematica la delimitazione tra opera d'arte e oggetto ordinario, provocando conseguentemente la necessità di isolare i caratteri distintivi ed esclusivi della prima. Allo stesso tempo, ciò che rese più urgente rispetto al passato una definizione di arte

fu uno spostamento di giudizio: si passò dalla valutazione delle qualità estetiche (come, per esempio, il «bello») a un giudizio che aveva il compito di stabilire se quel particolare oggetto, pratica, o avvenimento appartenesse alla categoria «arte».
L'estetica analitica, negli ultimi cinquant'anni, ha cercato di dare una risposta al problema della definizione dell'arte, compiendo un percorso circolare; come sottolinea Stefano Velotti, infatti, «…il problema della definizione dell'arte ha compiuto un'ampia parabola, o un movimento a spirale, che ha Wittgenstein come punto di partenza e come punto di arrivo»[4]. In altre parole, il disegno tracciato dal percorso analitico ebbe come punto di inizio Weitz (con il suo richiamo al concetto wittgensteiniano di "somiglianze di famiglia" per sostenere l'indifendibilità di principio dell'arte), per poi passare attraverso una lunga stagione di definizioni essenzialiste (che andavano alla ricerca di condizioni necessarie e sufficienti entro le quali definire il concetto di arte) e arrivare, nel nuovo secolo, a caratterizzazioni meno definitorie, più aperte, che possono essere ancora fatte risalire, ancora una volta, a Wittgenstein (anche se non più nel senso di "scetticismo wittgensteiniano", in voga negli anni Cinquanta).

§ 2.1 Il punto di partenza: l'antiessenzialismo

Il punto di partenza del dibattito di matrice analitica sulla definizione dell'arte fu provocato, a partire dagli anni Cinquanta, da una serie di saggi che avevano tutti la caratteristica comune di opporsi alle tendenze essenzialiste proprie della forma tradizionale dell'estetica. In altre parole, il bersaglio comune degli autori di questi saggi, influenzati da una certa lettura della filosofia matura di Wittgenstein e mossi da un atteggiamento scetticistico, era rappresentato dall'abitudine di definire l'arte con la pretesa di poterne dichiarare l'essenza, l'intima natura; l'approccio essenzialista, infatti, si rifaceva al concetto tradizionale, aristotelico, di definizione, intesa come esplicitazione della natura, o essenza, della cosa. Al contrario, la

[4] S.Velotti, *Estetica analitica. Un breviario critico*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2008, p.49.

convinzione di questi autori era che fosse impossibile individuare una proprietà essenziale, in grado di definire l'oggetto artistico e di indicarne la natura.

Il maggior portavoce di questo atteggiamento antiessenzialista è rappresentato dalla figura di Moritz Weitz, il cui scritto *The Role of Theory in Aesthetics*, pubblicato nel 1956, può essere considerato come l'inizio del dibattito analitico sulla definizione dell'arte.

Secondo Weitz, definire l'arte è per principio impossibile, poiché implica ridurre e chiudere in uno schema di condizioni necessarie e sufficienti una dimensione che, per sua intima struttura, è aperta e imprevedibile. Detto in altri termini, l'arte è un concetto aperto, che non può essere costretto entro una definizione, poiché quest'ultima ne soffocherebbe l'intrinseca predisposizione e apertura all'innovazione. La creatività, infatti, secondo Weitz, è il motore pulsante dell'arte, ed è ciò che continua a estenderne i confini, impedendo che possa esserne definita l'essenza in termini stabili e definitori.

Abbandonando il presupposto di un'essenza comune, Weitz deve far fronte a una difficoltà: come possiamo intenderci quando parliamo di arte, se essa non è dotata di proprietà intrinseche oggettivabili? Weitz, a tal proposito, si rifà al Wittgenstein delle *Ricerche Filosofiche*, i cui concetti di *gioco* e di *somiglianze di famiglia*, applicati alla nozione di arte, sembrano restituire a quest'ultima la sua costitutiva libertà e mutevolezza. Così come, secondo Wittgenstein, non è possibile trovare un tratto comune a ogni gioco, ma solo delle somiglianze tra un gioco e un altro, lo stesso vale, secondo Weitz, per gli oggetti artistici; in altre parole, tra i giochi, come tra le opere d'arte, esistono delle somiglianze, ma non tali da poterle considerare in una lista chiusa con pretese di tipo definitorio. Ciò, infatti, soffocherebbe la naturale tendenza dell'arte ad assorbire nuove forme, e ne costringerebbe l'intima apertura all'imprevedibilità. L'arte, secondo Weitz, è un'attività creativa, libera da costrizioni, e pertanto è impossibile, per principio, chiuderla in un sistema di condizioni necessarie e sufficienti.

Egli, quindi, riassumendo, si allontana dall'approccio che vuole associare all'arte un contenuto essenziale; al contrario, secondo Weitz, «il concetto di arte si applica

soltanto a un complesso di pratiche e di oggetti simili, esattamente come i giochi che Wittgenstein considerava legati secondo un principio di "somiglianza familiare"»[5].
Una prima critica a Weitz, che anticipa l'orientamento delle successive definizioni dell'arte, è quella mossa da Mandelbaum nel suo *Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts*. In questo saggio, pubblicato nel 1965, Mandelbaum critica l'utilizzo, in Weitz, del concetto di *somiglianze di famiglia.* Nello specifico, egli fa notare come non fosse sufficiente fare affidamento sugli aspetti visivamente simili per concludere che due esemplari presi in esame appartenessero alla medesima categoria. Per esempio, per sapere che si tratta di somiglianze di famiglia, dovremmo essere a conoscenza del legame genetico degli individui sotto indagine. In altre parole, per non sbagliare, dovremmo ricorrere a qualcosa che non possiamo vedere. Mandelbaum, attraverso queste critiche a Weitz, vuole contestare la tendenza delle teorie estetiche tradizionali a definire l'arte ricorrendo a una presunta proprietà essenziale visibile a occhio nudo. Al contrario, secondo Mandelbaum, una definizione dell'arte deve passare attraverso proprietà di tipo relazionale, per principio non afferrabili attraverso la semplice osservazione.

§ 2.2 I Mondi dell'arte

La possibilità di dare una definizione dell'arte passando attraverso proprietà non manifeste ma di tipo relazionale predispose il terreno del dibattito verso un nuovo orientamento. Negli anni Sessanta, infatti, in reazione allo scetticismo neowittgensteiniano degli anni Cinquanta, si recuperò la possibilità di definire l'arte facendo leva sugli aspetti non visibili, non manifesti. Un primo importante passo in questa direzione fu intrapreso da Arthur C. Danto che, soprattutto all'inizio del suo percorso filosofico, si impegnò a fornire una definizione essenzialista di arte sulla base di proprietà relazionali. Lo scritto del 1964, *The Artworld*, fu stimolato dall'esperienza personale dell'autore di fronte all'opera *Brillo Boxes* di Andy

[5] J.-P.Cometti, J.Morizot, R.Pouivet, *Le sfide dell'estetica. Momenti e problemi della contemporaneità*, Utet libreria, Torino, 2002, p. 15.

Warhol. La ricostruzione in legno di scatole di Brillo in vendita in un qualsiasi supermercato americano, materialmente differenti, ma serigrafate con i colori e le scritte dell'originale detersivo di consumo, portò Danto a riflettere su quale potesse essere la linea di discrimine tra un oggetto artistico e una mera cosa reale; in altre parole, cosa poteva determinare lo *status* di opera d'arte nel caso in cui quest'ultima risultasse, a colpo d'occhio, percettivamente indiscernibile da un semplice oggetto non artistico?

Secondo Danto, l'opera *Brillo Boxes* e una scatola del prodotto commerciale, in virtù del loro essere visivamente indistinguibili, non sono discernibili da un punto di vista percettivo. In altre parole, non esiste alcuna proprietà fisica o percettiva che ci permetta di distinguere le opere d'arte dai semplici artefatti. Ciò che determina lo scarto tra essi è qualcosa che trascende il piano del visibile, del manifesto, e si proietta sul piano dell'"invisibile". Per usare le parole di Danto, «To see something as art requires something that the eye cannot descry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld»[6].

Ciò che distingue le opere d'arte dalle mere cose reali risiede nell'appartenenza delle prime a un mondo "invisibile": il mondo dell'arte, fatto di teorie, di pensieri, di storia e di filosofia dell'arte, che ne hanno permesso, oggi, il riconoscimento nel suo valore artistico. In altre parole, ciò che mi permette di identificare le *Brillo boxes* di Warhol come un prodotto artistico, nella sua diversità rispetto a una semplice scatola da supermercato percettivamente indistinguibile, è la sua appartenenza a un mondo artistico, fatto di idee e di storia. La distinzione, quindi, tra un'opera d'arte e un mero artefatto non può essere tracciata basandosi su proprietà fisiche o percettive, ma ponendosi su un piano, per così dire, concettuale; l'oggetto artistico, infatti, secondo Danto, richiede un'interpretazione, ed è questo ciò che lo differenzia rispetto a un oggetto di uso comune come può essere la scatola Brillo.

L'accento sul carattere interpretativo come ciò che contraddistingue l'opera d'arte rispetto a un semplice artefatto viene sottolineato nella sua opera successiva, *The Transifiguration of the Commonplace*. In quest'ultima, pubblicata nel 1981, Danto

[6] A.Danto, *The Artworld*, «Journal of Philosophy», vol. 61, n.19, 1964, p. 580. Il termine «Artworld» è coniato da Danto stesso, che lo introduce nel dibattito analitico attraverso il saggio omonimo *Artwold*.

propone quella che può sembrare una vera e propria definizione di arte; nello specifico, egli afferma che l'opera d'arte è tale se e solo se possiede una *aboutness* e se il suo significato si presenta in forma materialmente incarnata. In altre parole, ciò che caratterizza l'opera d'arte è il suo essere-a-proposito-di qualcosa, il suo fare affermazioni sul mondo circostante, e questo la rende differente rispetto ai meri oggetti comuni che, al contrario, non avendo un significato, non necessitano di un'interpretazione. Allo stesso tempo, l'opera d'arte deve presentare il significato che essa esprime in forma incorporata poiché, secondo Danto, un oggetto artistico è tale se e solo se è legato a un supporto materiale, a un *medium* fisico. Quest'ultimo aspetto rappresenta un elemento di rottura rispetto alle definizioni dell'arte elaborate in ambito analitico; in rari casi, infatti, si è fatto riferimento all'incorporamento come a una caratteristica dell'opera d'arte, con l'unica eccezione, come vedremo meglio nei prossimi capitoli, di Joseph Margolis, che attraverso i suoi concetti di *embodiment* ed *emergence* caratterizza la natura peculiare dell'oggetto artistico.

L'espressione "mondo dell'arte", messa in gioco dall'opera *Artworld* di Danto, fu poi ereditata e reinterpretata, nella seconda metà degli anni Sessanta, da un'altra grande voce del dibattito analitico sulla definizione di arte, quella di George Dickie. Egli la fece diventare oggetto della sua teoria istituzionale, la cui formulazione più estesa è contenuta nell'opera del 1974 *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*.

Il mondo dell'arte di Danto, fatto di storia, teorie e idee viene rimpiazzato, nella visione filosofica di Dickie, da un mondo calato nella dimensione del mero contesto istituzionale. In altre parole, secondo Dickie, a costituire il mondo dell'arte sono gli addetti ai lavori, le istituzioni deputate, le persone, i critici, ed è proprio questa dimensione che, oltre a fare da tramite, conferisce all'oggetto lo status di opera d'arte.

Ciò che, quindi, distingue il mondo dell'arte di Dickie da quello di Danto, e che rappresenta un punto di debolezza della teoria istituzionale, è la sua mancanza di ogni legame con la dimensione del tempo; il riconoscimento di artisticità, infatti, nella visione di Dickie, non sembra subordinato a condizioni variabili nel corso del tempo, a differenza del mondo dell'arte di Danto che, invece, è costituito anche di storia, e soprattutto storia dell'arte.

Inoltre, nella visione di Dickie, il conferimento di artisticità non è legato alla dimensione del tempo, contrariamente all'universo artistico di Danto, fatto soprattutto di storia, intesa come storia del pensiero e, soprattutto, storia dell'arte.
La definizione di arte di Dickie, quindi, si pone in una prospettiva di tipo relazionale, che si sostituisce a un essenzialismo fondato su presunte proprietà intrinseche all'opera d'arte. Lo status di artisticità, in altre parole, non può passare attraverso proprietà intrinseche oggettivabili, ma dipende da un mondo dell'arte, pensato nella concretezza degli artisti, curatori, delle istituzioni deputate, dei critici che lo "abitano".
Tra le obiezioni più radicali alla teoria istituzionale di Dickie spicca quella di Wollheim che, nel suo scritto *Art and Its Objects. With Six Supplementary Essays*, pubblicato nel 1980, ne evidenziò i punti di debolezza. Egli mise in luce come la principale debolezza della teoria istituzionale di Dickie fosse dovuta al suo affidarsi ad "altri" per il conferimento delle condizioni di artisticità. In altre parole, secondo Wollheim, nella teoria istituzionale qualcosa è definito come oggetto artistico perché qualcun altro dice che lo è: la scelta tra ciò che è arte e ciò che invece non lo è è demandata ad altri. In questo senso, secondo Wollheim, il valore stesso dell'arte veniva posto in serio pericolo.

§ 2.3 Approcci procedurali e funzionali

Nel ventaglio delle definizioni non essenzialiste, possiamo distinguere quelle cosiddette procedurali da quelle funzionali.
Una definizione come quella di Dickie viene definita procedurale, poiché l'opera d'arte è identificata per mezzo dei procedimenti attraverso i quali viene riconosciuta come tale. Secondo le teorie di tipo procedurale, inoltre, le proprietà estetiche sono determinate dal riconoscimento di artisticità, e non rappresentano qualità estetiche preesistenti.
In direzione diversa si muovono, invece, le definizioni di tipo funzionale, che si propongono di definire l'oggetto artistico in base allo scopo che esso vuole

raggiungere. Un esempio in questo senso è rappresentato dalla figura di Beardsley che, negli anni Cinquanta, contro l'antiessenzialismo di Weitz, offrì una definizione di arte attraverso il richiamo alla sua funzionalità. L'opera d'arte, nello specifico, secondo Beardsley, ha la funzione di produrre un'esperienza estetica.

L'esperienza estetica di fronte a un'opera d'arte viene descritta come un momento intenso di integrazione e di sorpresa nei confronti dell'oggetto, pur mantenendo una distanza emotiva dai suoi contenuti. L'osservatore deve inoltre sentirsi libero da interessi esterni all'oggetto artistico.

Il valore di un'opera d'arte, quindi, nella teoria funzionalista di Beardsley, è legato all'esperienza estetica che essa produce, ed è imprescindibilmente funzione di essa. Il suo valore, inoltre, è definito dalle sue proprietà estetiche, che, a differenza di come vengono intese da un approccio di tipo procedurale, sono alla base del riconoscimento stesso di artisticità.

In una posizione di apparente contrasto con l'approccio istituzionale di Dickie, ma nella realtà dei fatti vicino a esso nell'intento di liberare l'arte da caratteristiche permanenti e necessarie, si situa il pensiero di Nelson Goodman. Quest'ultimo, in aperta opposizione a Dickie, non attribuisce a un'istituzione il potere di conferire a un oggetto lo status di artisticità, ma rivolge la sua attenzione al funzionamento simbolico peculiare degli oggetti artistici e al loro legame con la dimensione del tempo; è il valore simbolico, infatti, a delineare l'arte, ed esso può essere colto solo nella fluidità temporale e culturale. La dimensione del tempo, nella visione di Goodman, lega sia il simbolo, che diviene artistico solo in determinati momenti storici, sia l'arte stessa, che si presenta tale solo in determinati momenti storici. Questo duplice legame con il tempo mostra quindi come il valore simbolico, inteso come ciò che è in grado di delineare l'arte, non possa essere chiuso entro un sistema di condizioni universalmente stabili; Goodman, infatti, non va in cerca di una definizione in senso stretto, intesa come un sistema chiuso di condizioni necessarie e sufficienti. Egli, più che sapere, e definire, «che cosa» è arte, vuole chiedersi «quando» è arte, allontanandosi quindi da una qualsiasi pretesa definitoria in senso stretto e universale. In questo senso, egli preferisce ricercare alcune caratteristiche che fungano da "sintomo" dell'estetico (e anche, più generalmente, dell'artistico).

In altre parole, egli non vuole chiudere il concetto di arte all'interno di uno schema di condizioni necessarie e sufficienti, ma mettere in luce i "sintomi" dell'artisticità, che devono essere letti nell'ottica di indizi, senza alcuna pretesa stabilmente definitiva. In questo senso l'approccio di Goodman nei confronti di una definizione dell'arte è di tipo funzionalista, nella misura in cui ripone l'attenzione al funzionamento simbolico degli oggetti artistici.

§ 2.4 Definizioni storiche dell'arte: tempo, storia e narrazione

Un altro filone, apparentemente in antitesi con quello istituzionale, ma di fatto somigliante a, e in qualche modo dipendente da, esso, è rappresentato dalle teorie storiche della definizione dell'arte. Tra le prime voci a proporre una definizione storica spicca quella di Levinson, nel 1979. A differenza della teoria istituzionale dell'arte, che vedeva conferito lo status di artisticità ad opera del mondo dell'arte, inteso nella sua cornice istituzionale, in Levinson la qualificazione artistica passa attraverso la dimensione del tempo. Nello specifico, una cosa, per essere definita arte, deve essere intenzionalmente legata a ciò che, in un tempo precedente, è stato guardato come arte. In altre parole, l'oggetto della produzione di un artista può essere considerato artistico se ha un legame cosciente con le opere d'arte che lo hanno preceduto temporalmente. Il riconoscimento di artisticità, quindi, nella visione di Levinson, è nelle mani dell'intenzione dell'artista, che pone il suo oggetto d'arte in un rapporto di continuità con le opere del passato. Per questo motivo, la sua definizione viene detta storico-intenzionale, poiché l'accento è posto sulle intenzioni che hanno portato l'artista a produrre un determinato oggetto artistico. La definizione storico-intenzionale proposta da Levinson, così come quella istituzionale di Dickie, pecca però dello stesso difetto: la scelta su ciò che sia arte e su ciò che non lo è, è demandata ad altri, senza nessuna spiegazione sulle ragioni e le modalità attraverso le quali questi altri abbiano il potere legittimo di giudicare l'oggetto come facente parte della categoria «arte»; ciò che la teoria di Levinson si limita a dire è che l'arte è tale in virtù del suo legame a opere d'arte che l'hanno preceduta in senso temporale,

senza spiegarci quale tipo di somiglianza tra le opere d'arte passate e quelle contemporanee ci permetta di riconoscere l'oggetto che abbiamo di fronte al nostro sguardo come artistico.

L'idea che il riconoscimento di artisticità sia indissolubilmente legato alla dimensione del tempo è al centro di un'altra teoria, definita come storico-narrativa; essa fu avanzata da Carroll alla fine degli anni Ottanta. Nella sua opera più recente, *Philosophy of Art*, pubblicata nel 1999, egli afferma che ciò che permette di considerare e definire un oggetto come artistico è il suo inserimento in una continuità narrativa credibile rispetto alle opere artistiche dell'epoca precedente. Detto in altri termini, il riconoscimento di un oggetto come artistico è in funzione del ruolo che esso assume all'interno di una narrazione che parla di opere che lo hanno preceduto storicamente. Chi ha considerato le nuove opere come arte, quindi, «…ha inserito le opere in questione in una narrazione storica, in modo che la nuova opera risultasse procedere in modo intelligibile dalle opere riconosciute come artistiche nell'epoca precedente»[7]. Per riportare un esempio concreto, le *Brillo Boxes* di Warhol rappresentano una risposta narrativa a un momento storico-artistico nel quale lo statuto di arte aveva perso la propria stabilità e veniva messo in questione in senso problematico. Le *Brillo Boxes* rappresentano l'arte che riflette sulla propria natura, e così facendo scrivono un capitolo nuovo in una narrazione che vedeva vacillare lo statuto specifico dell'oggetto artistico. Inoltre, secondo Carroll, l'arte è una pratica sociale legata alla dimensione della storia, poiché è in continua evoluzione. Essa assomiglia a una conversazione, la cui maggiore o minore credibilità contribuisce alla definizione dell'oggetto stesso come ascrivibile alla categoria arte.

Nella teoria di Carroll convergono le principali teorie di definizione dell'arte; egli, infatti, oltre a ispirarsi dichiaratamente alla teoria storico-intenzionale, condivide con quella istituzionale l'idea che l'arte sia una pratica sociale, pur non dipingendola nelle caratteristiche della mera istituzione pensata da Dickie. Inoltre, la teoria di Carroll presenta dei punti di contatto con quella di Danto, soprattutto per quanto riguarda l'idea che il riconoscimento di artisticità sia legato alla storia dell'arte e alle teorie che la animano. Il tratto che distingue la teoria di Carroll da quella di

[7] P.D'Angelo, *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari, 2008, p.30.

Levinson, entrambe legate alla dimensione della storia, è il ruolo centrale che quest'ultimo attribuisce all'intenzionalità dell'artista, a tal punto che la sua teoria viene definita storico-intenzionale.

§ 2.5 Verso una nuova definizione dell'arte

Carroll, pur confrontandosi con le principali definizioni di arte che l'hanno preceduto, non vuole però arrivare a una definizione di arte, ma solo fare una descrizione dei modi in cui identifichiamo l'opera d'arte stessa; Egli, infatti, in *Theories of Art Today*, pubblicato nel 2000, ci propone di riflettere sul fallimento delle precedenti pretese definitorie, e di orientarci quindi verso un nuovo metodo, non più volto a una definizione restrittiva e dal carattere permanente e necessario.
La sua idea che qualcosa sia arte se siamo in grado di legarla in una conversazione coerente con le opere del passato si presenta più come una spiegazione che come una definizione in senso stretto. Con Carroll, quindi, inizia ad affacciarsi, e a emergere sempre di più nel recente dibattito analitico, l'idea che si possa parlare di arte anche se non se si riesce a darne una definizione in termini di condizioni necessarie e sufficienti; la maggior parte delle recenti voci del dibattito analitico abbandonano infatti ogni pretesa definitoria che voglia circoscrivere le caratteristiche dell'opera d'arte a un sistema chiuso di condizioni, dando così al concetto maggiore libertà e movimento.
Berys Gaut, per esempio, considera l'arte come un concetto-grappolo, ovvero lo descrive attraverso una serie di caratteristiche che possono rappresentare condizioni sufficienti, ma non necessarie. Ciò che "definisce", o meglio descrive, l'arte non è rappresentato da una lista chiusa di proprietà, ma da una serie di attributi che hanno l'unica caratteristica di essere condizioni sufficienti, rivedibili e ampliabili. Ciò che è importante sottolineare è che quella di Gaut non si presenta più come una definizione dell'arte, ma come descrizione, o caratterizzazione aperta.
Ciò che, quindi, distingue le più recenti posizioni in merito al dibattito analitico sulla definizione dell'arte rispetto allo scetticismo neowittgensteiniano degli anni

Cinquanta è l'idea che si possa parlare in modo sensato di opera d'arte anche senza cadere in uno schema definitorio costruito su condizioni necessarie e sufficienti.
In altre parole, inizia a farsi avanti l'idea che abbandonare una definizione in senso stretto non implichi consegnare il procedimento di identificazione delle opere d'arte a un'inevitabile vacuità. Le nuove posizioni che intervengono nel dibattito si orientano, quindi, verso l'idea che il concetto di arte possa avere dei contorni indeterminati, senza che questo impedisca di poterne parlare in senso rigoroso.
Il problema definitorio, come dimostra la storia più recente del dibattito, sembra perdere progressivamente la sua importanza; come sottolinea Paolo d'Angelo:

> Non c'è bisogno di essere profeti per prevedere che la questione della definizione dell'arte non sarà più così centrale nell'estetica analitica dei prossimi anni, e in ogni caso prenderà strade nuove, perché è la stessa estetica analitica che è diventata qualcosa di molto diverso da quello che è stata in un passato non troppo lontano[8].

L'estetica analitica, quindi, nel corso della sua storia ed evoluzione, si è trasformata e ha progressivamente ritenuto meno centrale la questione della definizione dell'arte, portandoci a pensare che essa perderà sempre di più la sua importanza.

§ 3. Margolis: confronto e scontro con il dibattito analitico sulla definizione di arte

Come prende parte al dibattito sulla definizione dell'arte Joseph Margolis? Qual è la sua posizione in merito?
Per quanto riguarda Margolis, più che di una posizione si potrebbe parlare di un certo tipo di atteggiamento. La posizione di Margolis in merito a una definizione dell'arte, infatti, non è, già dai suoi esordi, netta ed etichettabile, ma si presenta come un'indagine che ragiona su se stessa, che si arricchisce e completa attraverso il naturale percorso di maturazione del pensiero. Ciò che interessa al filosofo

[8] *Ivi*, p.36.

americano, infatti, non è tanto risolvere il problema della definizione dell'arte, dandone una soluzione definitiva e immobile, quanto seguire il percorso del pensiero che si interroga sull'oggetto artistico, e indagare le implicazioni che questa domanda contiene in se stessa.

Alla domanda "Che cos'è un'opera d'arte?" Margolis, quindi, non vuole rispondere con una definizione, chiusa entro uno schema rigido di condizioni necessarie e sufficienti. In altre parole, egli non vuole andare in cerca di un criterio attraverso il quale poter distinguere ciò che è arte da ciò che invece non lo è; secondo il filosofo americano, infatti, bisogna lasciare da parte ogni pretesa di poter dare una definizione di arte assoluta e immobile, scardinata dalla storicità che caratterizza il nostro mondo e il pensiero attraverso cui lo interpretiamo. In questo senso, Margolis vuole problematizzare la tendenza a pensare la definizione come qualcosa in grado di isolare le caratteristiche di ciò che è arte e di escludere ciò che non lo è. Questa inclinazione, propria della maggior parte delle voci che prendono parte al dibattito analitico sulla definizione dell'arte, affonda le sue radici in una metafisica della permanenza, ovvero nell'idea che il mondo possegga una struttura immobile e fissa. E' ciò a cui Margolis si riferisce quando parla di 'archic canon', intendendo con esso la convinzione platonica e aristotelica che il mondo sia incardinato in una struttura immobile e fissa, e sia governato da leggi immutabili. Al contrario, come vedremo meglio nei prossimi capitoli, il pensiero di Margolis si presenta come fortemente storicizzato, aperto a riconoscere la variabilità e la contingenza che costituisce il mondo culturale e umano.

Abbandonare una metafisica dell'immobilità a favore di uno sguardo più flessibile e aperto ci può portare a scoprire, e accettare, diverse possibilità di definizione, legate ogni volta a un contesto culturale e umano diverso.

In altre parole, restituendo il mondo alla sua dimensione storica, contingente, riscopriamo la possibilità di riconoscere come possibili diverse concezioni di cosa sia un'opera d'arte; definizioni la cui oggettività è connessa, temporaneamente e precariamente, al relativo contesto di una determinata forma di vita. In questo senso, Margolis si avvicina all'approccio di Wittgenstein nei confronti di una definizione dell'arte; come afferma Margolis stesso:

> Following the logic of Wittgenstein argument, it can be seen that a "real" definition need not be exceptionless, essenzialist, cast in necessary and sufficient terms, free of vagueness, "exhaustive and inclusive" while ranging over "all" cases, or bounded in any ideal way. It needs only to be "usable" in the way ordinary usage tolerates, even where it is introduced "for a special purpose"[9].

Una definizione, per essere considerata reale, quindi, non deve essere pensata come un sistema chiuso, che raccoglie un'essenza, o un insieme di proprietà imprescindibili, senza le quali ogni possibilità di identificazione viene messa al bando. Al contrario, secondo Margolis, una definizione di arte deve lasciare delle finestre di apertura, e non essere chiusa in un sistema bivalente che la imprigioni in una caratterizzazione immobile e avulsa dalla storia e dal contesto culturale circostante.

Chiedersi cosa sia un'opera d'arte significa, nell'architettura filosofica di Margolis, porre l'accento sulle implicazioni che questa domanda mette in gioco e, nello specifico, sulle connessioni che essa ha con la sfera dell'umano; secondo il filosofo americano, infatti, andare in cerca di una definizione dell'arte non significa limitarsi alla sola dimensione dell'oggetto artistico, ma includere nel discorso la maggior parte degli enti del mondo culturale, inclusi gli esseri umani. Nel suo articolo germinale *Works of art as physically embodied and culturally emergent entities* egli descrive le opere d'arte, così come le persone, come «culturally emergent entities» ovvero come entità incorporate in un supporto materiale e, allo stesso tempo, non riducibili a esso in quanto culturalmente emergenti.

La sua definizione delle opere d'arte non vuole isolare in un'esclusività solipsistica la realtà dell'opera d'arte, ma vuole mettere in luce le imprescindibili connessioni che essa intrattiene con la sfera del culturale, e nello specifico con la distintività che caratterizza il mondo umano nella sua peculiare complessità; l'arte, infatti, come approfondiremo meglio nei prossimi capitoli, rappresenta per Margolis un'attività capace di svelarci aspetti fondamentali sulla condizione dell'uomo, in virtù del suo essere ciò in cui, e attraverso cui, la natura umana si costituisce e si sviluppa. In

[9] J.Margolis, *The Importance of Being Earnest about the Definition and Metaphysics of Art*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 3/68 (2010), p. 220.

questo senso, come sottolinea Andrea Baldini nella sua Introduzione a *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte?*, la teoria di Margolis può essere presentata «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 natura umana»[10].

In altre parole, interrogarsi su cosa sia un'opera d'arte non significa, secondo il filosofo americano, cercare una definizione che ne categorizzi l'essenza. Non esiste, secondo Margolis, un'essenza, una forma, o un contenuto, intese come condizioni necessarie e sufficienti, capaci di far rientrare un oggetto sotto la categoria universale di "opera d'arte". Parlare di oggetto artistico non implica, quindi, isolarne i contorni in vista di una definizione rigida e assoluta, ma riconoscere la sua intima appartenenza alle pratiche collettive di una cultura, storicamente determinata, che ne permette l'identificazione. In senso generale, un'opera d'arte non è distinguibile da un qualsiasi altro artefatto culturale, intrinsecamente interpretabile. Ciò che fa sì che un oggetto possa essere riconosciuto come artistico è in funzione della sua iscrizione al contesto culturale, storicamente determinato, al quale appartiene. Per usare le parole di Aili Bresnahan:

> There is no fixed "essence", function, content or form that makes an artwork "art" for all time and therefore there is no hard-and-fast line that can be drawn between works of art and non-art objects. When we engage in discourse about "art", then, we are using that term as a *façon de parler* in order to organize the works we plan to discuss according their socio-cultural and historical context as entities situated within the cultural practice of what has been called art[11].

Detto in altri termini, quando siamo coinvolti in un discorso sull'arte, non dobbiamo andare in cerca di un'essenza, di una forma, di un contenuto, che possano delimitare in senso netto ciò che è arte e ciò che non lo è. Secondo Margolis, le opere d'arte, così come le persone, sono entità culturali, che più che delle nature fisse, restringibili a un contorno determinato e chiuso, rappresentano delle storie, aperte, per loro

[10] J.Margolis, *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte? Lezioni di filosofia dell'arte*, a cura di Andrea Baldini, Mimesis, 2011, p.7.
[11] A. Bresnahan, *Joseph Margolis*, «Philosophy Faculty Publications», Paper 5, 2014, p. 7.

intima costituzione, a sempre nuove interpretazioni. Esse, infatti, sono indissolubilmente intrecciate con il mondo culturale e sociale nel quale sono inserite che, oltre a permetterne l'identificazione, le costituisce nella loro peculiare ontologia. Opere d'arte ed esseri umani, come approfondiremo meglio nei prossimi capitoli, sono entità culturalmente emergenti, dotate di una struttura intenzionale, che fa si che il loro peculiare significato espressivo, rappresentazionale e simbolico possa cambiare con il passare delle epoche.

La critica che Margolis muove alla maggior parte delle voci che hanno preso parte al dibattito analitico sulla definizione dell'arte concerne quindi un certo tipo di atteggiamento, quello che guarda al concetto di arte attraverso le lenti di una prospettiva strettamente bivalente. Ciò che il filosofo americano contesta è la tendenza, propria di questi autori, a ritenere che l'arte sia o racchiudibile in una precisa definizione, stretta entro più o meno rigide categorizzazioni, o che non se ne possa dare affatto un'identificazione. Contro ogni chiusura netta e ogni categorizzazione inflessibile, che pretenda di fissare in modo stabile i contorni dell'oggetto artistico, Margolis si fa portavoce di una visione più aperta, più flessibile, lontana da chiusure e riduzionismi.

Ciò che caratterizza il pensiero di Margolis, e che rimarrà una costante della sua filosofia, è la sua tendenza a decostruire ogni forma di assolutismo, di essenzialismo, di teleologia, di invariantismo. Il mondo che egli stesso osserva non possiede una struttura immobile, invariabile. Al contrario, nella trama concettuale di Margolis, nulla ha una fissità stabile, slegata dalla dimensione del tempo; il mondo, infatti, è posto su un piano mobile, così come tutto ciò che lo abita, ed è quindi continuamente sottoposto a nuovi sguardi e interpretazioni. La propensione di Margolis al riconoscimento di una storicità del pensiero, del flusso rispetto all'invarianza ontica, della contingenza, e il rifiuto di una logica strettamente bivalente a favore del relativismo si traduce quindi in una visione dell'oggetto artistico libera da chiusure nette e immodibificabili e, soprattutto, connessa alle fondamentali dimensioni del culturale e dell'umano. In altre parole, secondo Margolis, definire l'opera d'arte implica essere consapevoli della sua connessione con una filosofia della cultura e con un'antropologia di quei particolari enti che sono i sé umani.

§ 3.1. Lo scontro Margolis/Danto

La figura del dibattito con cui Margolis maggiormente si confronta e scontra è quella di Arthur Danto. Il nucleo centrale del disaccordo è rappresentato da un diverso modo di intendere la percezione di un'opera d'arte, e la critica di Margolis si rivolge all'uso che Danto fa della sua idea di percezione per avanzare la sua teoria degli indiscenibili. Secondo quest'ultima, tra un'opera d'arte e una mera cosa reale c'è indiscernibilità percettiva, poiché ciò che, secondo Danto, può operare una distinzione tra esse risiede in qualcosa di invisibile agli occhi, ovvero in un «mondo dell'arte», fatto di idee e, soprattutto, di teorie dell'arte. Secondo Danto, quindi, non possiamo distinguere opera d'arte e mera cosa reale restando sul piano della percezione, ma dobbiamo appellarci a un mondo di teorie, di idee, che non può essere colto con il semplice uso degli occhi.

Secondo Margolis, la teoria degli indiscernibili di Danto è indifendibile; essa, infatti, pecca di riduzionismo, poiché misconosce la natura *sui generis* delle opere d'arte e nega la realtà del mondo culturale. Ridurre l'opera d'arte, intesa da Margolis come un'entità culturalmente emergente, a una mera cosa reale significa non essere in grado di riconoscere la sua peculiare e intrinseca emergenza, che la "eleva" nella sua singolare differenza rispetto al piano della pura materia. Entità culturali in generale, e opere d'arte in particolare, come vedremo meglio nei prossimi capitoli, non possono essere ridotte agli enti puramente materiali, poiché possiedono una struttura ontologica peculiare, diversa da quella che caratterizza una mera entità fisica.

Danto, quindi, secondo Margolis, fonda la sua pretesa di indiscernibilità sul fallace misconoscimento della natura peculiare degli oggetti artistici e delle entità culturali in genere, dotate, secondo Margolis, di strutture e proprietà che le mere cose reali, per loro intima costituzione, non possiedono.

Un errore fondamentale che Margolis imputa a Danto è di essere rimasto in silenzio, nella sua teoria dell'arte, sulle creature umane. Secondo Margolis, parlare di arte richiede un discorso su cosa sia la cultura, e quest'ultimo, a sua volta, esige una teorizzazione della natura degli esseri umani. Per usare le parole di Russel Pryba:

> It is not a matter of justifying varying philosophical approaches to theorizing about the arts that is at stake but rather whether or not that theorizing about arts requires a deeper commitment to an account of what culture is. The deeper understanding of the metaphysics of culture cannot be accompished in the absence of a theory of human selves, a project that has been central to Margolis's philosophy for a number of years[12].

In altre parole, Danto non è stato capace, secondo Margolis, di prendere in considerazione le implicazioni che un discorso sull'arte inevitabilmente mette in gioco, ovvero il costitutivo intreccio dell'oggetto artistico con la sfera del culturale e con la dimensione dell'umano; la cultura, infatti, «can accomodate and explain the mataphysical nature of both persons (selves) and arworks»[13]. Detto in altre parole, secondo Margolis, l'errore di Danto è stato quello di non rendersi conto che parlare di arte implica una riflessione più ampia sulla cultura, la quale non può essere compresa se non ricorrendo ai soggetti umani che ne rappresentano il principale artefice e artefatto.

L'errore non sta solo, secondo Margolis, nel non aver avanzato una teoria su ciò che costituisce la persona, ma nel non aver riconosciuto la cultura come la culla d'espressione, e spegazione, sia dei sé umani sia delle opere d'arte.

Secondo Margolis, quindi, il fatto che Danto si sia dilungato nel discorso sulla natura dell'arte senza prendere in considerazione i sé come soggetti culturalmente costituiti, e il mondo della cultura che li raccoglie, lo ha portato inevitabilmente ad avanzare delle tesi incoerenti.

L'attenzione filosofica di Margolis, che maggiormente evidenzia la differenza del suo pensiero rispetto a quello di Danto, si concentra sul processo di inculturazione, quel processo attraverso il quale la creatura umana diventa un sé, inteso come un ibrido di natura e cultura, irriducibile alla sfera del fisico e biologico. Lo stesso processo tocca anche le opere d'arte, in quanto espressione – Margolis parla di *utterance* – dei sé umani. In questo senso, secondo Margolis, una teoria che afferma

---

[12] R.Pryba, *Experiencing Culture: Reconsidering the Danto/Margolis Debate*, in Dirk-Martin Grube, Robert Sinclair (ed.). *Pragmatism, Metaphysics and Culture. Reflections on the Philosophy of Joseph Margolis*, (Helsinki: Nordic Ptagmatism Network, 2015), pp. 219-220.
[13] *Ivi*, p.229.

l'indiscernibilità percettiva tra opera d'arte e mera cosa reale è indifendibile, poiché nega la realtà del culturale, riducendola alla sfera del fisico. Negare l'indifendibilità dell'uguaglianza percettiva tra opera d'arte e mera cosa reale significa peccare di riduzionismo e misconoscere la natura *sui generis* del mondo culturale.
Secondo Margolis, come vedremo meglio nei capitoli successivi, opere d'arte e persone, come le entità culturali in genere, sono incorporate in una materia, ma non possono essere ridotte a essa in virtù di proprietà peculiari; le opere d'arte, infatti sono

> […] physically embodied and culturally emergent entities", cioè sono entità che sono incorporate in qualcosa di fisico, ma hanno una natura culturale, sociale, intenzionale; vedere qualcosa come un'opera d'arte è un po' come vedere una persona in un corpo: al di là degli elementi sensibili c'è un mondo di intenzioni, pensieri e sentimenti[14].

Secondo Margolis, quindi, sia le opere d'arte sia le persone sono entità materialmente incarnate, aventi però una natura culturale, sociale e intenzionale, che le rende emergenti rispetto alla pura materia che le sostanzia. In questo senso, secondo Margolis, parlare di cultura implica includere nel discorso non solo le opere d'arte, ma anche gli esseri umani. Dimenticarsi, come fa Danto, della sfera dell'umano quando si va in cerca di una definizione dell'arte, secondo Margolis, significa restringere e misconoscere le implicazioni che una ricerca sulla natura dell'oggetto artistico mette inevitabilmente in gioco; in altre parole, significa dimenticarsi che rispondere alla domanda "Che cos'è l'arte?" significa anche, e soprattutto, fare delle riflessioni sulla condizione umana e sul mondo culturale. Detto in altre parole, secondo Margolis l'errore di Danto è stato quello di non rendersi conto che parlare di arte implica una riflessione più ampia sulla cultura, la quale non può essere compresa se non ricorrendo ai soggetti umani.
Alla base della teoria degli indiscernibili di Danto, c'è, inoltre, una concezione della percezione che, secondo Margolis, ne esclude il costitutivo e imprescindibile legame con la dimensione della storia e del tempo. In altre parole, ciò che Danto promuove, per mantenere salda la sua tesi dell'indiscernibilità percettiva tra opera d'arte e mera

[14] P.D'Angelo, *Estetica*, Laterza, 2011, p. 149-150.

cosa reale, è un'idea di percezione pensata esclusivamente attraverso gli attributi fisiologici dell'occhio, e, in quanto tale, impermeabile al cambiamento storico e culturale. Allo stesso tempo, egli riconosce un livello più alto di realtà, nel quale uno stesso oggetto può essere letto in maniera differente in funzione del diverso momento, e contesto, culturale. In questo senso egli si trova di fronte a una difficoltà; come sottolinea Russell Pryba:

> […] one cannot, as Danto supposes, make a distiction between different meanings of the same object at different historical times without accepting the penetration of perception by culturally informed, historiced concepts. But to accept this muchi s to give up on the indiscenibility of artworks and mere real things[15].

Detto in altri termini, riconoscere che, a un livello alto di realtà, una cosa possa essere letta in modo diverso in funzione del differente momento storico, significa ammettere che la percezione sia attraversata da concetti culturali. Allo stesso tempo, però, riconoscere questo significa consegnare all'inevitabile paradossalità la tesi dell'indiscernibilità, fondata su una percezione intesa come mera registrazione del dato. Ciò che, quindi, Danto si vede costretto a fare, al fine di non di macchiare la sua teoria dell'arte di irreparabile incoerenza, è mantenere una distinzione, un dualismo tra sistema ottico, limitato agli attributi fisiologici dell'occhio, e una realtà più alta nella quale anche i concetti culturali informano la nostra percezione.

Secondo Margolis, la teoria dell'arte di Danto, e nello specifico la sua idea di percezione, preclude la possibilità di cogliere la struttura intenzionale di un'opera d'arte, ovvero tutte quelle proprietà rappresentazionali, espressive, simboliche (o, genericamente, culturali) che la costituiscono intimamente. In questo senso, secondo Margolis, Danto fallisce, poiché la sua teoria dell'arte, misconoscendo la natura *sui generis* delle opere d'arte, ne nega la vera realtà.

Secondo Margolis, vedere un'opera d'arte o una persona non significa registrare dei dati puramente fisici e materiali. Percepire un'entità culturalmente emergente significa saperne cogliere anche gli aspetti non visibili, simbolici, rappresentazionali, espressivi. In questo senso, fondare l'indiscernibilità tra oggetto artistico e mera cosa

[15]R.Pryba, *Experiencing Culture: Reconsidering Danto/Margolis Debate*, cit., p.228.

reale su una percezione intesa come registrazione di dati fisici e materiali, alla maniera di Danto, significa ridurre le possibilità intrinseche alla percezione stessa; percepire un'opera d'arte, secondo Margolis, implica non solo cogliere un certo tipo di pigmentazione, ma anche uno stile. Allo stesso modo, percepire una persona non significa limitarsi agli aspetti visibili, ma saper catturare anche le proprietà più complesse, non visibili, e tuttavia percepibili. In altre parole, la percezione, secondo Margolis, deve essere in grado di cogliere la complessità intrinseca a opere d'arte e persone, che è definita dalla loro peculiare struttura intenzionale, la quale rimanda a un significato simbolico, espressivo, rappresentazionale, che nel tempo può subire trasformazioni; anche la percezione stessa, infatti, nella visione di Margolis, può subire delle trasformazioni dettate dallo scorrere delle epoche, che possono cambiare ogni volta le nostre risorse concettuali e portarci a vedere una stessa cosa con occhi diversi.

Ciò che quindi, in sintesi, distingue il pensiero di Danto da quello di Margolis, concerne il diverso modo di considerare la dimensione del culturale nella percezione di un'opera d'arte. Mentre il primo, a sostegno della tesi dell'indiscernibilità, porta avanti un'idea di percezione che allontana la dimensione del culturale come separata rispetto alla mera registrazione del dato, Margolis riconosce invece come centrale e imprescindibile la dimensione della cultura, che informa la nostra stessa percezione poiché ne rappresenta la culla d'espressione. Per usare le parole di Russel Pryba:

> The disagreement between Arthur Danto and Joseph Margolis is concerned with how we experience culture. Whereas Margolis's theory of culture explains how concepts penetrate human perception and experience, Danto's theory of art rests on a theory of perception that requires that the difference between art and non-art is imperceptible[16].

In conclusione, quindi, il dibattito fra Danto e Margolis non si limita alla pura questione della definizione del concetto di arte, ma coinvolge anche un discorso sulle condizioni che, nella visione di Margolis, stanno a monte di una stessa possibilità definitoria, ovvero la dimensione della cultura e dei sé umani che la "abitano".

[16] *Ivi*, p.234.

Capitolo II

The Deviant Ontology of Work of Arts

§ 1. La strana ontologia delle opere d'arte

> "An artwork is a historiced utterance that is phisically embodied, culturally emergent, possessing intentionally qualified properties that are determinable but not determinate in the way mere material properties are said to be"[17].

Secondo Margolis, discutere di ontologia dell'arte presuppone uno sguardo nuovo alla nostra concezione generale di realtà.
Ciò che il filosofo americano vuole è, da una parte, smantellare la convenzionale visione filosofica dell'arte (rappresentata, per esempio, dal pensiero di Zemach e Danto), incapace di cogliere la complessità ontologica che questo concetto racchiude, e, dall'altra, propugnare un approccio "non ortodosso" ad essa[18].
Il suo discorso sull'arte, nello specifico, vuole fugare due derive indifendibili: da una parte il paradigma fisicalista, che implica una riduzione del culturale al fisico, e quindi la confusione delle entità culturali con oggetti materiali ordinari e, dall'altra, una forma radicale di platonismo, idealismo o nominalismo. Egli, prendendo le distanze da queste due prospettive radicali, si riconosce, invece, in una visione naturalistica, più vicina al reale, e lontana sia da una lettura semplicisticamente riduzionistica sia da uno sguardo sideralmente metafisico.
Parlare di ontologia dell'arte, secondo Margolis, è fondamentale per capire non solo la natura degli oggetti d'arte e di tutti i fenomeni, o entità, culturali, ma anche la nostra stessa ontologia, poiché ogni discorso concernente le opere d'arte riguarda

[17] J.Margolis, *On Aesthetics: An Unforgiving Introduction*, Belmont, CA, Wadsworth, 2009, p.136.
[18] N. Carroll, *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2000, p. 119.

anche le persone umane nella loro intima costituzione. Opere d'arte e persone, infatti, nonostante mantengano delle differenze, possono essere trattate come entità simili, poiché, come vedremo più dettagliatamente nel terzo capitolo, possiedono una struttura ontologica comune.

Nel quadro concettuale di Margolis, quindi, parlare di arte non significa limitarsi a uno spazio ristretto al mero oggetto artistico, ma includere nel discorso la maggior parte dei fenomeni e delle entità del mondo culturale, inclusi gli esseri umani che ne fanno parte.

Parlare delle proprietà di quella specifica forma di ente culturale che sono le opere d'arte, inoltre, presuppone una presa di coscienza della relazione ontica esistente tra le entità culturali e le entità naturali.

Le opere d'arte non sono enti di tipo naturale, poiché hanno una natura significativamente differente da quella delle entità fisiche, in virtù di proprietà di cui queste ultime, invece, sono prive; allo stesso tempo, però, esse devono essere intese come 'enti' a tutti gli effetti, ovvero come realtà individuate, facenti parte del mondo delle cose esistenti alla stregua di un qualsiasi oggetto materiale ordinario. Entità culturali in generale, e opere d'arte in particolare, quindi, sono enti reali ma non di tipo naturale. Per usare le parole di Margolis, «The decisive clue about what our metaphysical policy should be rests with the fact that the things of the cultural world – artworks in particular – are "natural" but not "natural-kind" entities»[19].

Esse sono entità reali, poiché fanno concretamente parte del mondo che ci troviamo ad abitare, ma la loro realtà non può essere ridotta alla mera struttura fisica che, solo in parte, le costituisce, così come la sua natura non può esaurirsi nelle proprietà che le accomunano a un qualsiasi ente di tipo naturale. Come viene sottolineato in *Works of art as physically emobodied and culturally emergent entities*, alle opere d'arte, così come alle persone, va riconosciuta una posizione di "emergenza"; esse, infatti, hanno la caratteristica peculiare di essere entità culturalmente emergenti ("culturally

[19] J.Margolis, *What, After All, Is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1999, p.97.

emergent entities")[20], aventi delle proprietà altrettanto emergenti, che le distinguono da un qualsiasi ente del mondo naturale.

La realtà concreta di un'opera d'arte e la sua possibilità di essere, in qualche modo, identificata è resa possibile dal suo strutturale incorporamento – Margolis parla di *embodiment* - in oggetti fisici.

Esse, quindi, essendo incarnate in entità naturali o fisiche, esistono nello stesso senso in cui esistono gli enti fisici, fanno concretamente parte del mondo come un qualsiasi oggetto naturale, e perciò sono ugualmente reali. In questo senso, i fenomeni culturali vanno considerati in un rapporto di continuità con la natura, quasi come se ne rappresentassero un'estensione in senso longitudinale; allo stesso tempo, però, va riconosciuta loro una posizione di "emergenza", data dal possesso di caratteristiche peculiari, che li rendono esistenti in senso reale, ma in un modo *sui generis*.

Le osservazioni di Margolis attorno all'ontologia dell'opera d'arte non mirano a una definizione ferma e incontrovertibile di oggetto artistico, raggiunta attraverso una logica di tipo inclusivo ed esclusivo.

Secondo il filosofo americano, infatti, come già abbiamo sottolineato nel primo capitolo, non si tratta di arrivare a una definizione risolutiva di arte, in termini di condizioni necessarie e sufficienti, ma piuttosto di seguire il percorso del pensiero che cerca di tracciare la natura di tale concetto, concedendo a esso la libertà di aprirsi e lasciarsi trasformare dalla contingenza del mondo nel quale viviamo. Ciò che Margolis, qui, mette in questione e rifiuta è l'idea, propria della filosofia analitica, che una definizione di arte debba essere esaustiva di tutto ciò che è arte, ed esclusiva di tutto ciò che non lo è. Alla base di questa concezione, come approfondiremo in seguito, vi è una metafisica dell'immobilità, secondo la quale ogni cosa, per essere considerata reale, deve possedere una struttura stabile, immobile, invariabile. A questa teoria, improntata sull'invarianza ontica, Margolis contrappone una concezione fortemente storicizzata, che affonda le sue radici in una visione del mondo calata nella dimensione della contingenza e del flusso storico. Il filosofo americano, quindi, vuole liberare il concetto di arte da catene che lo tengono imprigionato a un'immobilità senza tempo, e calarlo nella realtà concreta di un

[20] J.Margolis, *Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities*, «The British Journal of Aesthethics», 1974, Vol.14(3), p. 188.

mondo che, per sua intima natura, è esposto a continue trasformazioni. Se vogliamo parlare di arte, dunque, secondo Margolis, dobbiamo abbandonare ogni pretesa essenzialistica e invariantistica, e immergere questa realtà nella dimensione concreta del flusso e del cambiamento storico.

Abbandonata ogni pretesa definitoria, Margolis, in *What, after all, is a Work of Art?*, riprende in mano la questione e dà una formulazione in termini generici di opera d'arte. Come egli stesso argomenta: «...artworks are physically embodied and culturally emergent entities»[21]. Le opere d'arte, quindi, sono degli enti, ovvero delle realtà concretamente esistenti, e hanno due caratteristiche fondamentali: da una parte quella di essere fisicamente incorporate, e dall'altra quella di essere culturalmente emergenti; le opere d'arte, infatti, sono entità "incarnate" nel mondo fisico, e, nello specifico, in un supporto materiale che ne dà struttura, sia esso una tela, un movimento fisico o un blocco di marmo. Allo stesso tempo, però, sono "emergenti", poiché possiedono delle proprietà peculiari che le rendono differenti da un mero ente naturale.

La caratteristica di emergenza mette in luce come la loro realtà non possa essere ridotta alla pura fisicità, e allo stesso tempo conferisce a esse un'esistenza reale, concreta, ma *sui generis*.

I fenomeni (o entità) culturali, infatti, intendendo con essi linguaggio, istituzioni, pratiche, opere d'arte, hanno l'esclusiva caratteristica di essere "emergenti", ovvero di emergere dal sostrato fisico e biologico nel quale sono incorporati, e che permette loro di esprimersi. Essi sono, quindi, indissolubilmente legati al loro *medium* naturale, che dà loro corpo e concretezza materiale, ma non possono essere ridotti a esso, poiché possiedono caratteristiche che quest'ultimo, per sua intima costituzione, non può possedere.

Ciò che rende la natura degli enti culturali diversa da quella degli enti fisici, e che ne rappresenta la specificità ontologica in senso emergente, sono le loro proprietà *sui generis*, definite da Margolis "Intenzionali". Con questo termine, il filosofo americano si riferisce a tutte le proprietà espressive, rappresentazionali, semiotiche, simboliche, stilistiche e storiche che queste particolari entità manifestano.

---

[21] J.Margolis, *What, After All, is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*, cit., p.68.

Per usare le parole di Margolis:

> Let me come to the nerve of the quarrel, a concession any ontology of art should allow: namely, that artworks characteristically possess representational, expressive, symbolic, semiotic, stylistic, genre-bound, traditional, and historical properties. I call such properties "Intentional", meaning by that to equate the Intentional and the cultural (or, the culturally meaningful-or, intrinsically interpretable)[22].

Con il termine "Intenzionale", scritto con la lettera maiuscola, Margolis intende tutto ciò che nel linguaggio comune viene definito come "culturale", ovvero tutte quelle proprietà che rendono gli enti culturali diversi da un semplice ente naturale, in quanto portatori di una struttura significativa da un punto di vista espressivo, storico, rappresentazionale e semiotico. Le proprietà intenzionali, quindi, sono ciò che permette alle opere d'arte di emergere nella loro differenza specifica rispetto a un mero ente fisico, e rappresentano ciò che definisce la loro realtà *sui generis.*
Il termine "intenzionale", inoltre, designa qualcosa come portatore di significato, in continuità con l'esperienza collettiva di una determinata società. Per usare le parole di Margolis,

> Broadly speaking, by "Intentional" I mean "cultural" (as I've said before), in the straightforward sense of designating something as possessing meaning or significative or semiotic structure, in accord with the collective experience of a particular historical society[23].

In questo senso, con il concetto di intenzionalità Margolis vuole distanziarsi dai significati solipsistici, a-storici e non culturali implicati dalle visioni di Husserl e Bretano, e immergere il concetto nella dimensione storica, contingente e sociale di una collettività umana particolare. Detto in altri termini, intenzionali sono tutti quegli attributi che possiamo ascrivere a qualcuno o qualcosa in virtù del suo appartenere a una determinata forma di vita, costruita su pratiche collettive condivise.

---

[22] N.Carroll, *Theories of Art Today*, cit., p. 112.
[23] J.Margolis, *What, After All, is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*, cit., p.92.

Così come le entità culturali sono incarnate in quelle fisiche, ciò vale anche per le loro proprietà; le proprietà intenzionali degli enti culturali, infatti, sono incorporate in quelle degli enti fisici che li sostanziano, e sono discernibili proprio grazie al loro essere indissolubilmente incarnate in un medium fisico. La nozione di *embodiment* riguarda, quindi, non solo le opere d'arte, ma anche le proprietà che le costituiscono; infatti, così come un'opera d'arte è incarnata in un materiale fisico, anche le sue proprietà sono incorporate ed emergono grazie alle proprietà fisiche degli enti naturali che le sostanziano.

Il Mosè di Michelangelo, per esempio, emerge attraverso il *medium* naturale che gli dà sostanza, il marmo, ma non può essere ridotto al mero materiale fisico; l'opera, infatti, attraverso l'arte di Michelangelo, acquisisce delle proprietà che la rendono simbolicamente, rappresentazionalmente, espressivamente, storicamente "emergente" rispetto alla pura materia grazie alla quale può manifestarsi.

Il Mosè è incorporato nel marmo, e solo attraverso esso può rivelare ciò che lo rende differente da un mero oggetto fisico, ovvero le sue qualità intenzionali.

Le opere d'arte, come già abbiamo sottolineato, sono entità incarnate; da ciò deriva sia la loro realtà (intesa come realtà d'esistenza) sia la possibilità di espressione nella loro differenza specifica rispetto ai particolari biologici e naturali da cui emergono e che ne danno struttura.

Ciò che Margolis vuole fugare è, da un lato, una forma estrema di platonismo, che vedrebbe l'opera d'arte come una trasfigurazione immaginata di qualcosa di reale e, dall'altro, una forma di radicale riduzionismo, che chiuderebbe oggetto artistico entro confini limitanti, costringendone la natura intrinsecamente ibrida e aperta al cambiamento. Le opere d'arte, quindi, non possono né essere considerate come trasfigurazioni di mere cose reali, né essere ridotte alle loro caratteristiche puramente fisiche, e quindi prese in considerazione semplicisticamente sul modello di oggetti fisici; la loro natura, infatti, è intenzionalmente qualificata, e in quanto tale si differenzia nella sua peculiare emergenza.

Proprio perché le entità culturali e fisiche condividono proprietà naturali e biologiche (in quanto gli attributi intenzionalmente connotati degli enti culturali sono inglobati nelle proprietà degli enti fisici) non si può parlare di dualismo tra realtà culturale e realtà naturale, ma solo di distinzione concettuale. Il confronto tra queste due

dimensioni, secondo Margolis, non si pone in termini di distanza ontologicamente incomunicabile, ma solo di differenza di concetto. In altre parole, mondo della natura e mondo della cultura, pur mantenendo delle differenze, vanno pensati in un rapporto di continuità, poiché la loro realtà poggia sullo stesso piano d'esistenza.

Ciò che, inoltre, distingue le proprietà intenzionali dei fenomeni (o entità) culturali, e conferisce loro unicità, è la loro natura indeterminata ma determinabile, non rigidamente fissa(ta), ma intrinsecamente soggetta a sempre nuove interpretazioni.

Gli enti culturali, infatti, a differenza di quelli fisici, possono accogliere un ventaglio di possibilità interpretative diverse, anche incompatibili tra loro, senza che ciò implichi un paradosso (come invece accadrebbe per gli enti fisici), poiché la loro natura è intrinsecamente mutevole ed è ostaggio dei movimenti della storia.

La natura strutturalmente ibrida e interpretabile degli attributi intenzionali degli enti culturali rende questi ultimi alterabili e soggetti a sempre nuovi sguardi interpretativi, o a una trasformazione, dettata dal fluire del tempo, dell'interpretazione in corso in un preciso momento. I predicati intenzionali, quindi, essendo intrinsecamente interpretabili, sono marcatamente differenti dai meri predicati fisici; questi ultimi, infatti, hanno una maggiore stabilità e linearità, poiché sono indipendenti da qualsiasi considerazione di tipo culturale e, più in generale, da una cultura.

Nonostante la natura costitutivamente trasformabile e intrinsecamente ibrida degli enti culturali, questi ultimi non perdono la possibilità di essere, a loro modo, identificati e individuati numericamente, e di essere sottoposti a un'analisi oggettiva.

La natura dei fenomeni legati al mondo della cultura non è fissa, così come la loro interpretazione, poiché entrambe sono soggette al flusso della storia, intendendo con essa anche la storia del pensiero che li interpreta.

E' proprio in virtù di questa intrinseca determinabilità che i fenomeni culturali non possiedono una natura stabile, invariabile, ma trovano una definizione attraverso la nostra attività interpretativa. Essa, oltre a chiarirne il significato espressivo, contribuisce alla loro costituzione. Le strutture intenzionali degli enti culturali, quindi, non sono determinate prima dell'esercizio dell'attività interpretativa, ma sono determinabili grazie a essa. A differenza degli enti fisici, infatti, i fenomeni culturali non possono trovare una determinazione sufficientemente stabile indipendentemente dai soggetti e dalle società umane con, e nei quali, si trovano a confrontarsi. Essi, in

altri parole, non possono essere considerati come tali, se non in un contesto culturale, rappresentato concretamente da una società umana fondata su pratiche collettive comuni.

L'interpretazione della natura delle opere d'arte, come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, non segue un criterio algoritmico: non esiste una legge immutabile alla quale affidarsi per definire questo tipo particolare di ente, poiché sia esso sia la sua interpretazione sono intrinsecamente mutevoli, e possono subire cambiamenti drastici con lo scorrere del tempo. I fenomeni culturali in generale, e le opere d'arte in particolare, quindi, più che possedere nature, rappresentano e contengono storie, proprio in virtù della loro peculiare natura, costituzionalmente soggetta al flusso. Le opere d'arte, infatti, come qualsiasi *denotata* culturale, hanno come caratterista fondamentale quella di essere degli artefatti storici: esse prendono e cambiano forma attraverso il passare delle epoche, e, oltre ad essere soggette al cambiamento storico, sono esse stesse dei contenitori di storie. Esse, secondo il filosofo americano, non devono essere pensate come delle entità fisse, stabili, ma piuttosto come storie, che hanno un loro intrinseco sviluppo. In altre parole, le opere d'arte, come gli esseri umani, vanno pensate come «Intentionally structured careers deployed over time as individuated entities, subject, because of that, to considerable diversity and change of nature as a result of the vagaries of historicized interpretation»[24].

Come si può desumere da queste parole, le opere d'arte non sono dei nuclei ontologicamente chiusi, come delle monadi liebniziane, i cui confini sono delimitati in senso netto e definitivo, senza aperture verso l'esterno, ma rappresentano degli sviluppi, delle estensioni temporali individuate, che possono subire, nel corso del tempo, trasformazioni.

Noi, come esseri umani calati nella dimensione contingente di un particolare spazio storico e sociale, siamo inevitabilmente attratti da possibilità interpretative differenti e in continuo mutamento, le quali non fanno altro che riflettere la storia delle interpretazioni precedenti che una singola opera d'arte contiene.

Arrivati a questo punto, ci si potrebbe chiedere: Come può, allora, un ente culturale in genere e, nello specifico, un'opera d'arte, essere considerato 'reale', se i suoi

[24] J.Margolis, *What, After All, is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*, cit., p 90.

attributi non possono essere ristretti entro una fissità stabile, come invece accade per gli oggetti fisici? Come può, un'opera d'arte, rimanere oggettiva e concreta, se la sua natura è passibile di continue alterazioni interpretative, ed è costituzionalmente soggetta al flusso della storia, intendendo con essa anche la storia del (nostro) pensiero interpretante, che la guarda e la definisce?

Nella visione canonica, rappresentata soprattutto dal pensiero di Aristotele, ed ereditata poi dalla filosofia analitica, la determinatezza dell'individuazione presuppone necessariamente la determinatezza di ciò che viene interpretato, e quindi l'immutabilità e l'invariabilità della sua natura.

Contro il modello aristotelico, Joseph Margolis mette in luce come l'identificazione in "numero" di un'entità culturale non presupponga il carattere fisso della sua natura, e quindi la sua invarianza ontica. Ciò accade in virtù della natura costitutivamente aperta dei fenomeni culturali, la cui libertà è svincolata da strette e cieche definizioni, che li costringerebbero entro uno schema chiuso e limitante. Ciò che Margolis vuole dirci è che, da un punto di vista ontico, individuare una particolare opera d'arte non significa presupporre l'immobilità della sua natura, la sua invariabilità, poiché il suo essere determinata numericamente non presuppone, e non implica, il suo essere determinata in "natura".

Non vi è nulla di immutabile nella natura delle entità culturali e, quindi, anche delle opere d'arte, come dimostra la loro possibilità di essere sempre sottoposte a nuove interpretazioni; nonostante ciò, esse non perdono la loro peculiare possibilità di essere identificate.

Ciò che a Joseph Margolis preme, e che, a suo giudizio, non è stato adeguatamente messo in luce, è il riconoscimento della complessità della natura intenzionale dell'arte, le cui "stranezze" vanno esaltate e lette nel loro rapporto di continuità e differenza rispetto allo sfondo naturale e fisico dal quale emergono.

Usando le parole di Margolis: «I hold that cultural entities form a sui generis run of real things already implicated, as ontically different, in the analysis of physical nature»[25].

[25] Noel Carroll, *Theories of Art Today*, cit., p.119.

Le entità culturali, quindi, pur possedendo caratteristiche *sui generis*, che le rendono onticamente differenti rispetto ai puri enti fisici, non possono essere prese in considerazione se non in un rapporto di continuità con essi, poiché la cultura deve essere considerata come un fenomeno naturale, e pertanto non può essere distinta in modo netto dal mondo della natura. Tra natura e cultura, secondo Margolis, non può esistere discontinuità, dualismo, dicotomia, poiché quest'ultima emerge e si manifesta attraverso la prima, e il loro rapporto deve essere pensato su uno stesso piano d'esistenza.

§ 2. Referenza, predicazione, e interpretazione storica dell'opera d'arte

Nelle filosofie dell'arte anglo-americane, il discorso sulla natura fisica è pensato come paradigmatico di uno sguardo oggettivo sulla realtà. Esso, di conseguenza, viene applicato anche all'analisi dell'ontologia dell'arte, con l'errata convinzione di poterne così garantire una trattazione rigorosa.

Ogni discorso sulla descrizione e interpretazione delle opere d'arte, però, secondo Margolis, deve essere adeguato alla natura delle opere d'arte stesse, la cui peculiarità è di possedere delle proprietà particolari (intenzionali), di cui gli enti fisici, invece, sono privi.

Un corretto discorso sulla descrizione e interpretazione delle opere d'arte, quindi, deve passare attraverso la presa di coscienza della particolare ontologia degli oggetti artistici, la cui natura non può essere ristretta entro termini meramente fisici.

Come Margolis stesso argomenta: «I claim that there is and can be no way of individuating artworks or identifying what belongs, predicatively, to their "nature" or "career", by any means confined to their physical properties or purely physical embodiement»[26].

L'individuazione di un'opera d'arte e l'attribuzione, in termini predicativi, di ciò che appartiene alla sua natura, perciò, non si può esaurire nei suoi attributi fisici, e non

[26] N.Carroll, *Theories of Art Today*, cit., p.122.

può riferirsi unicamente alla semplice, anche se peculiare, caratteristica dell'incorporamento fisico; infatti, riportando ancora una volta le parole di Margolis:

> The numerical identity as well as the "limits" of what belongs to the "nature" of an artwork cannot be specified except in Intentional terms – and, there, nature and interpretable limits cannot be fixed invariantly or "probably" or "for the most part" or in any way that is epistemically "impenetrable" to the flow of history[27].

L'individuazione e la descrizione di un'opera d'arte, quindi, non possono sottostare a dei criteri invariabili, ma devono tenere conto della sua natura intenzionalmente qualificata, e della sua strutturale apertura e permeabilità al flusso della storia. In altre parole, poiché la natura delle opere d'arte è tale che non possiamo darne una determinazione definitiva (in virtù della sua intima costituzione, soggetta all'alterazione), il nostro giudizio su di essa non può essere stabilito apriori, e non può fondarsi su un codice di regole fisso e senza possibilità d'eccezione.
Il fatto che la loro natura possa cambiare attraverso lo sviluppo storico e il processo interpretativo non comporta, però, secondo Margolis, una loro trasformazione anche in senso numerico. Ciò che il filosofo americano vuole dirci è che la descrizione e l'interpretazione devono tenere conto della natura costitutivamente alterabile delle opere d'arte e non possono appellarsi a canoni descrittivi puramente fisici; gli attributi intenzionali delle opere d'arte, infatti, hanno la caratteristica peculiare di essere determinabili da un punto di vista interpretativo, ma non (di essere) determinati in modo stabile come si suppone siano, invece, gli enti fisici. Per usare le parole di Margolis:

> I hold that among "natural" (or better, physical) *denotata,* attributes are normally said to be *determinate*, though they must of course remain general-which is to say, already *determinable* (to a further degree) in intensional respects, with relatively constant extension; whereas Intentional attributes are characteristically not determinate *in that way*, hence, also *not* conformably determinable in the sense that applies among physical things ("linearly", let us say). If so, then what count as the objective

[27] *Ibidem.*

> interpretations of artworks and other cultural phenomena cannot be reliably restricted to the strong bivalent logic said to be adeguate to the valid use of physical and non-Intentional predicates[28].

Come si può desumere dalle parole di Margolis, gli attributi delle entità naturali hanno una natura più stabile, e pertanto possono ricevere una determinazione lineare, anche se generale; gli attributi intenzionali delle entità culturali, invece, si distinguono da quelli degli enti fisici in virtù della loro natura intrinsecamente ibrida, soggetta al flusso e al mutamento.

La logica dell'interpretazione, per acquisire validità e legittimità, quindi, deve tenere conto dell'ontologia complessa che le entità culturali, e nello specifico le opere d'arte, rappresentano e manifestano.

Le opere d'arte, così come la maggior parte degli enti culturalmente emergenti, sono identificabili in virtù del loro incorporamento in determinati oggetti fisici, con i quali condividono alcuni attributi, e nello specifico quelli fenomenicamente tangibili, visibili, concreti. La loro specificità come entità intenzionalmente qualificate, emergenti e *sui generis* però, può manifestarsi soltanto attraverso il riferimento alla tradizione culturale nella quale sono inserite. In altre parole, l'identità delle opere d'arte deve essere connessa all'identità delle entità fisiche che danno loro corpo, ma non può essere ridotta a essa, poiché un'opera d'arte può emergere e distinguersi come tale solo all'interno di una determinata cultura, con le relative tradizioni artistiche.

Allo stesso modo, anche un'analisi oggettiva delle opere d'arte e dei fenomeni culturali differisce da quella relativa alle proprietà fisiche e naturali, e pertanto non può essere ristretta entro i termini di una logica strettamente bivalente. Gli enti culturali, e nello specifico gli oggetti d'arte, sono artefatti che possiedono proprietà intenzionali, la cui natura espressiva, simbolica, rappresentazionale, significativa rimanda a una cultura ed è percepibile attraverso essa. La percezione stessa, in quanto tale, è un artefatto della nostra formazione culturale. Come soggetti umani interpretanti la realtà, possiamo parlare e attribuire proprietà alle entità culturali solo

[28] J.Margolis, *The Arts and the Definition of the Human. Toward a Philosophical Anthropology*, Stanford University Press, Stanford, 2009, p.88.

facendo riferimento alla tradizione culturale nella quale esse sono inserite, e per mezzo della quale acquisiscono un significato.

Nello scritto *Works of art as physically embodied and culturally emergent entities*, Margolis sottolinea la differenza tra il riferimento agli oggetti fisici e il riferimento alle opere d'arte: nel primo caso ci si riferisce ad essi in senso 'estensionale', poiché le entità fisiche possiedono proprietà la cui attribuzione è indipendente da un qualsiasi contesto culturale. In altre parole, esse possiedono determinati attributi indipendentemente dal contesto culturale nel quale si trovano a essere; per quanto concerne gli oggetti d'arte, invece, il riferimento è 'intensionale', poiché le proprietà degli enti culturali si radicano entro un determinato spazio culturale ed emergono nella loro intenzionalità proprio grazie a esso. In questo testo del '75, Margolis riporta l'esempio del gesto di un uomo che alza le braccia: fuori dallo spazio abitato da una società umana, costruita su pratiche collettive e su uno stile di vita comune, esso rappresenterebbe un semplice movimento corporeo, un mero atto fisico; all'interno di una determinata società, invece, esso emerge nel suo significato "simbolico", quello di "dare un segnale", la cui interpretazione si è definita attraverso convenzioni e pratiche condivise da una determinata società. Detto in altri termini, un movimento fisico si può distinguere, e può emergere, nel suo significato espressivo, simbolico, rappresentazionale solo se, nell'interpretarlo, ci si riferisce alla cultura nella quale esso ha potuto assumere un significato. Esso può manifestarsi in virtù del suo essere incarnato in un movimento fisico, ma può esprimersi nel suo significato profondo solo attraverso il suo riferimento a una data cultura. Applicando lo stesso discorso alle entità culturali in senso generico, vediamo come esse possano, sì, manifestarsi ed essere identificate grazie al loro incorporamento in un oggetto fisico, ma come la loro specifica e peculiare identità come entità *sui generis* possa manifestarsi nella sua "emergenza" solo all'interno del contesto culturale nel quale si trovano, casualmente, ad essere.

Come viene ripreso e approfondito in *What, After All, is a Work of Art?*, referenza e predicazione non possono sottostare a regole algoritmiche, e non devono essere ridotte a una serie di criteri formali, poiché, come Margolis stesso argomenta: «reference and predication are affairs not of *savoir* (the right exercise of a definite cognitive faculty) but of *savoir-faire* (a consensually tolerable measure of practical

success)».[29] Referenza e predicazione, quindi, sono profondamente informali, poiché non sottostanno a nessuna legge stabilita a priori. La loro oggettività è di tipo consensuale, poiché è affidata alle norme di tolleranza che una collettività umana sviluppa all'interno di un determinato contesto sociale. Per usare ancora le parole di Margolis, «…the objectivity of interpretation (like the objectivity of science, of course) is ultimately grounded in the consensual practices of our form of life»[30]. L'oggettività di cui parla Margolis, quindi, non è il risultato dell'applicazione di un insieme di criteri matematici, ma è un artefatto, costruito attraverso le pratiche consensuali di una data società umana. Margolis, in questa occasione, si rifà al concetto wittgensteiniano di "forma di vita", dandone però una personale reinterpretazione: esso, infatti, non rappresenta soltanto un modo comune di vivere, fondato su un sistema di pratiche condivise, ma deve essere inteso come il processo di costituzione interna ed esterna degli esseri umani, che ha luogo in uno spazio comune attraverso dei continui rapporti interazione e reazione tra l'essere umano e il contesto nel quale si trova, casualmente, ad essere.

Una volta ammessa la natura artefattuale e mutevole del mondo intenzionale, viene da sé che anche l'oggettività acquisisca un carattere non più "algoritmico", ma ibrido, e fatalmente soggetto a continue revisioni.

Tutti questi discorsi ci portano a un'importante implicazione, che ha a che vedere con l'imprescindibile interconnessione tra la sfera dell'ontico e quella dell'epistemico: il realismo del mondo della natura fisica presuppone e implica la realtà del mondo della cultura e delle entità intenzionalmente qualificate che ne fanno parte.

L'accesso epistemico alla realtà, infatti, come dicevamo poc'anzi, non presuppone il corretto esercizio di una particolare facoltà cognitiva, ma trova le sue ragioni d'essere in un contesto storicamente determinato, nel quale una collettività umana, avendo sviluppato determinate risorse concettuali, acquisisce la capacità di descrivere interpretativamente la realtà che la circonda. In virtù di ciò, natura e cultura non possono essere pensate in senso dicotomico, come due sfere d'esistenza

---

[29] Margolis, *Selves and Other Texts: The Case for Cultural Realism,* The Pennsylvania State University Press, University Park, 2001, p.140-1.

[30] J.Margolis, *What, After All, is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*, cit., p. 98.

separate e non comunicanti fra loro; infatti, mentre da un punto di vista ontico la natura precede la cultura umana, da un punto di vista epistemico, essa ne dipende. Detto in altri termini, la lettura della realtà naturale passa attraverso le azioni e i pensieri di soggetti umani linguisticamente competenti, che mettono in gioco le loro abilità interpretative nel contesto specifico dello spazio culturale che si trovano ad abitare.

Per usare le parole di Margolis:

> This means, very simply, that what is real-however *ontically* "indipendent" we suppose the real to be- is *epistemically* dependent on human conditions of understanding and belief". In this sense, the realist reading of what is real is itself an interpretative posit.[31].

Ciò che è reale, per quanto onticamente indipendente, è epistemicamente dipendente dal mondo culturale e dai soggetti umani che lo abitano; in questo senso, una descrizione oggettiva della realtà è già, di per sé, interpretativamente connotata, poiché affonda le sue radici in un contesto culturale, attraverso il quale i soggetti umani esercitano la loro curiosità, e ne danno forma attraverso l'attività interpretativa.

La natura degli enti culturali, inoltre, è tale che non possiamo compiere una distinzione di principio tra discernere (descrivere) e imputare loro una natura o delle proprietà, poiché la descrizione delle entità facenti parte del mondo della cultura è già, intrinsecamente, interpretativa e imputazionale, in virtù della sua dipendenza epistemica dallo sguardo dei soggetti umani che la indagano. Detto in altri termini, il nostro sguardo sulla realtà deve essere considerato come costitutivamente interpretativo, poiché dipende dal nostro schema concettuale, che a sua volta si è formato e sviluppato entro un determinato spazio sociale e frammento storico.

Il riferimento e la predicazione dipendono, quindi, dai pensieri e dalle azioni di soggetti, linguisticamente competenti, che esercitano le loro facoltà cognitive entro un particolare contesto sociale e culturale. Dal momento che non possiamo avere accesso epistemico alla realtà, se non ammettendo la sua dipendenza dalla cultura,

[31] *Ivi*, p. 142.

risulta chiaro come ciò presupponga e implichi il riconoscimento (pena il paradosso) della nostra stessa realtà come soggetti culturali, facenti parte di un mondo la cui legittimità ontica deve essere necessariamente ammessa.
Riconoscere questa dipendenza della realtà fisica dal nostro sguardo su di essa non comporta però, nell'orizzonte filosofico di Margolis, una forma di idealismo o di relativismo linguistico, ma piuttosto mette in luce come il mondo natura e quello della cultura debbano essere letti in un rapporto di comunicazione continuo, come due realtà non incompatibili tra loro ma poggianti sullo stesso piano d'esistenza, la cui distanza deve essere pensata solo in termini di differenza di tipo concettuale. Proprio in virtù di questa comune realtà, secondo Margolis, non è necessario introdurre una predicazione *ad hoc* per le opere d'arte e per tutti gli enti appartenenti al mondo della cultura, poiché la dimensione naturale e quella culturale non rappresentano due realtà separate, ma sono intrecciate l'una con l'altra.
Riconoscere il carattere intenzionale dell'arte ci porta non solo a cambiare la nostra concezione generale di realtà, includendo in essa anche tutto ciò che appartiene al mondo della cultura, ma anche a trasformare la nostra idea di oggettività. Essa non è più legata a schemi aprioristicamente determinati, o a discorsi limitantisi a puri esempi relativi alla natura fisica, ma è affidata all'informalità consensuale di una collettività umana. Come dice Margolis stesso:

> In any case, the objectivity of general predicables cannot be secured – avoiding Platonism in all its protean forms – unless we locate it in a *sittlich* or *lebensformlich* way: meaning by that, once again, that predicative objectivity is not criterial but collective, consensually tolerant, grounded in the discursive practices of any enabling society, and subject to historical drift[32].

L'oggettività dell'interpretazione, quindi, non sottostà a un criterio invariabile, ma ha una natura collettiva, consensuale, e per questo motivo deve essere pensata in senso costruttivistico, come un artefatto che è ostaggio epistemico di una collettività umana. L'oggettività di un'opera d'arte, infatti, deriva dal modo in cui il pensiero

[32] N.Carroll, *The Theories of Art Today*, cit., p.125.

umano ricostruisce il significato che essa esprime alla luce della storia delle sue interpretazioni precedenti.
Per usare le parole di Margolis:

> To read *Hamlet* now, for instance, is to read *Hamlet* within the practice (within at least the sphere of influence) of the remembered readings of *Hamlet* that have shaped our consensual habits (or, simply within our own practice of reading – within our interpretive sensibilities[33].

Le letture (o interpretazioni) passate dell'Amleto hanno formato e costruito la nostra sensibilità, che oggi interpreta oggettivamente l'opera alla luce della storia interpretativa che essa contiene.
Ogni opera d'arte ha una sua storia, e l'oggettività dell'interpretazione attuale è il risultato del nostro rapportarci alle sue interpretazioni passate. Come dice Margolis: «We construe the objectivity of our interpretive judgments in terms of how we construct (historically, blindly, but pertinently) our relationship to the interpretive work of the past»[34].
A differenza delle scienze naturali, nelle quali certe regolarità causali riescono a resistere ai cambiamenti della storia, dandoci un senso di ordine, nel contesto interpretativo l'operato della storia è cieco, e pertanto non può essere determinato aprioristicamente. Siamo noi, come soggetti indagatori, a ricostruire il significato oggettivo di un'opera d'arte, rileggendola alla luce della storia delle sue interpretazioni precedenti.
Le opere d'arte, e gli enti culturali in genere, infatti, più che essere delle nature, sono e rappresentano delle storie. Esse sono degli sviluppi che si muovono nel tempo in senso longitudinale, e la nostra attenzione prolungata nei loro confronti fa sì che siano soggette a sempre nuovi sguardi interpretativi. La loro unicità, intesa come lo sviluppo nella loro totalità, fa sì che esse possano essere oggetto di identificazione, e che possa essere loro assegnata una natura relativamente stabile, nonostante la costitutiva tendenza al mutamento. Esse, infatti, rappresentano degli sviluppi

[33] J.Margolis, *What, After All, is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*, cit., p. 97.
[34] N.Carroll, *The Theories of Art Today*, cit., p. 127.

individuati nel tempo, e perciò, nonostante la loro intrinseca permeabilità al flusso, possono ricevere un'identificazione, senza che ciò comporti un paradosso, come invece accadrebbe per gli enti fisici.
I significati delle opere d'arte, dunque, non possono essere indipendenti dal corso della storia umana, poiché è proprio il nostro esercizio interpretativo, che si trasforma attraverso il tempo, a garantirne un'oggettività.
Questa oggettività di tipo consensuale (e non criteriale), inoltre, non preclude la possibilità di prendere contemporaneamente in considerazione interpretazioni diverse, anche incompatibili fra loro. Come dice Margolis, è l'ontologia stessa delle opere d'arte, strutturalmente esposta a continue interpretazioni e reinterpretazioni, a legittimare uno sguardo più flessibile, in grado di accogliere prospettive diverse.
Per usare le parole di Margolis:

> The argument is quite uncomplicated: artworks are Intentionally qualified; what is so qualified is intrinsecally interpretable; but the norms of interpretation cannot fail to fall within historicized tolerance of actual practice; and, there, conformity never functions criterially and can never preclude (for principled reasons) the validity of divergent, even icompatible, interpretations[35].

Le opere d'arte (così come le persone, le azioni e gli enunciati), quindi, in virtù delle loro proprietà intenzionali, sono determinabili interpretativamente. Esse non hanno una natura stabile (come si presume abbia, invece, un qualsiasi ente fisico), e la loro determinabilità è nelle mani di una società storicamente determinata. L'oggettività, quindi, non è criteriale, ma consensuale, e pertanto, essendo soggetta allo scorrere del tempo, può accogliere interpretazioni diverse, anche incompatibili tra loro. Come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, è proprio la natura ibrida delle opere d'arte a richiedere una logica di tipo relativista, in grado di prendere contemporaneamente in considerazione letture differenti e di valorizzare la complessità delle entità culturali.

[35] *Ibidem*.

§ 3. **Il relativismo nell'interpretazione delle opere d'arte**

Nello scritto *The Truth about Relativism*, Margolis ci presenta due forme di relativismo, o, più precisamente, due "letture aletiche" della logica relativista: da una parte quella che viene definita 'relazionalistica', nella quale il concetto di 'vero' viene sostituito dalla formula 'vero in L', intendendo con L tutto ciò che concerne un certo tipo di pratica sociale, di convenzione, di schema mentale o di linguaggio; dall'altra parte, ciò che viene definito 'relativismo robusto', il quale, slegato da qualsiasi dimensione relazionale, sostituisce ai canonici valori bivalenti di 'vero' e 'falso' un insieme di differenti valori di verità, con diverso grado di certezza.

Secondo Margolis, il relativismo nella forma di relazionalismo è incoerente da un punto di vista logico, ed è fatalmente esposto a paradossi; il relativismo robusto, invece, accogliendo come plausibili interpretazioni che in una logica bivalente sarebbero semplicemente incompatibili, è assolutamente difendibile, e rappresenta il tipo di sguardo che meglio si adatta alla varietà e alla complessità del mondo culturale e degli enti che lo abitano.

Il discorso sul relativismo, applicato all'interpretazione degli oggetti d'arte, viene ripreso e approfondito in *What, after all, is a Work of Art?*. In questo saggio, Margolis prende le distanze dal relativismo di tipo "protagoreo", nel significato 'relazionale' che Socrate gli attribuisce nel *Teeteto*, celebre dialogo platonico. Secondo l'interpretazione socratica, nel relativismo protagoreo il concetto di verità viene associato alla prospettiva contingente e particolare del singolo che pronuncia il giudizio. In questo senso, secondo Margolis, indicizzare il valore di verità implica fatalmente il risultato contradditorio per cui un enunciato sia "vero per un agente x" e contemporaneamente "falso per un agente y".

L'auto-contradditorietà di questa forma di relativismo, quindi, è evidente, e pertanto quest'ultimo non può essere difeso.

Al contrario, il filosofo americano si fa difensore del relativismo robusto, nel quale la moltiplicazione dei valori di verità, in aggiunta al semplice valore di "vero", fa sì che due affermazioni (o interpretazioni) incongruenti possano essere considerate entrambe, e allo stesso tempo, accettabili, plausibili, ragionevoli. Questo tipo di relativismo, quindi, si presenta come uno sguardo più globale, più flessibile, in grado

di catturare meglio la natura strutturalmente ibrida e intrinsecamente imprevedibile di tutto ciò che appartiene al mondo della cultura. In altre parole, Margolis ritiene che questo tipo di logica possa offrirci un orizzonte concettuale capace di affrontare e manipolare le complessità Intenzionali che costituiscono, nella loro essenza, gli enti culturali. Per questo motivo, soprattutto per quanto riguarda l'interpretazione degli oggetti d'arte, uno sguardo relativista è preferibile a una logica strettamente bivalente, che chiuderebbe la natura variabile e complessa delle entità culturali entro confini troppo rigidi e netti.

Sono proprio gli oggetti artistici, e, più estesamente, gli enti culturali, con la loro ontologia complessa e costitutivamente ibrida, a richiedere una logica più malleabile e tollerante come quella relativistica.

È infatti proprio la natura determinabile (e non determinata) delle opere d'arte a far sì che esse possano diventare oggetto di attribuzioni diverse, spesso fra loro incongruenti. Detto in altri termini, se ammettiamo che le opere d'arte sono entità culturalmente emergenti, allora dobbiamo riconoscere la loro strutturale e intrinseca esposizione a una molteplicità di interpretazioni, spesso in contraddizione fra loro. Lo scopo di Margolis è, quindi, indagare se, e in quale modo, possano essere risolte queste eventuali incongruenze, senza che ciò ci porti a dover ammettere un'inconsistenza di fondo.

Quando ci troviamo di fronte a un dipinto, secondo Margolis, dobbiamo essere in grado, attraverso il nostro sguardo interpretante, di coglierne la complessità strutturale. Questo implica ripercorrere e prendere coscienza della storia dei suoi significati, che nel tempo hanno subito trasformazioni, portando a interpretazioni differenti, spesso incompatibili tra loro. Ciò che interessa a Margolis non è tanto riconoscere che un dipinto possa essere descritto e spiegato in modi diversi, quanto la consapevolezza di come trovarsi di fronte a un'opera d'arte rappresenti, di per sé, un'esperienza problematica, poiché problematica e complessa è la natura di ciò che viene osservato.

Lo sguardo deve essere in grado di attraversare il ventaglio di significati che un ente culturale in generale e, un'opera d'arte in particolare, esprimono, abbandonando la pretesa di poterne dare una descrizione valida in senso assoluto ed esclusivo.

È la natura stessa delle entità culturali, come già abbiamo sottolineato, a richiedere la flessibilità del nostro sguardo; essa, infatti, si caratterizza come strutturalmente determinabile in modi differenti, e per questo motivo la complessità dei suoi significati non può essere fissata in senso definitivo.

È proprio in virtù di questa natura intrinsecamente ibrida e variabile delle opere d'arte che siamo portati ad abbracciare come plausibile una logica relativista e ad assumere come paradigmatico per la sua difesa il discorso sull'interpretazione degli oggetti d'arte o, più in generale, degli enti appartenenti al mondo della cultura.

La difesa di Margolis di un certo tipo di relativismo muove dalla consapevolezza di come questo concetto, invece, nel corso della storia, sia stato preso in considerazione come sinonimo di pensiero inconsistente.

La storia del relativismo in Occidente, infatti, dimostra che, dai tempi antichi fino al XX secolo, questo concetto è stato ostaggio di considerazioni denigratorie da parte della filosofia, che ne ha sempre messo in luce gli aspetti auto-contraddittori. Il motivo per il quale sia il mondo antico sia quello moderno hanno rifiutato il relativismo affonda le sue radici nell'errata convinzione che la realtà possegga una struttura immutabile, e che ogni cambiamento debba essere letto in funzione di questa invarianza immobile. E' ciò che Margolis definisce "the archic canon", intendendo con esso la convinzione platonica e aristotelica che il mondo sia qualcosa di fisso e immobile, e che possa essere cognitivamente accessibile allo sguardo umano.

L'antica dottrina dell'immutabilità si è poi trasformata, nel mondo moderno, nella convinzione che la natura sia governata da leggi universali immutabili e senza possibilità di eccezione, che la scienza ha il compito di indagare, cercando di avvicinarsene il più possibile.

Questa idea di mondo, ancorato a una fissità immobile, e governato da leggi invariabili, si scontra però con le dimensioni della contingenza, della storicità e della variabilità che, secondo Margolis, definiscono e permeano l'universo culturale e umano.

Quest'ultimo, infatti, non è caratterizzato da fissità e invarianza, ma è strutturalmente esposto, per sua natura, a una molteplicità di interpretazioni, e varia la sua struttura in funzione dell'intervento umano e dell'operare cieco della storia. Nella visione di

Margolis, quindi, il mondo culturale non può essere chiuso entro uno schema di regole fisso e invariabile, ma deve essere interpretato attraverso un approccio più flessibile e aperto, in grado di riconoscerne e valorizzarne l'intima natura complessa e imprevedibile.

Difendere il relativismo implica l'assunzione di due linee di ricerca, quella "aletica" da una parte, e quella ontico-epistemica dall'altra, che devono essere lette come due aspetti della medesima indagine. Le domande aletiche sono considerazioni formali che riguardano i valori di verità e che pongono sotto indagine le inferenze e gli enunciati di verità; le ricerche ontiche ed epistemiche, invece, si occupano «di che cosa, con riferimento all'uno o all'altro settore particolare della realtà, favorisca o ostacoli le preferenze relativistiche che ci avevano attratto inizialmente». Le questioni aletiche, epistemiche e ontiche, secondo Margolis, non possono essere scisse nell'analisi degli enunciati di verità, e questo rappresenta un aspetto che gli oppositori del relativismo tendono a ignorare; infatti, questi ultimi credono che, per affrontare gli enunciati di verità, sia necessario appellarsi solamente a una logica strettamente bivalente. Le questioni aletiche, quindi, nella visione di Margolis, sono strettamente connesse all'ontologia dell'arte e all'epistemologia dell'interpretazione. È proprio il relativismo robusto a presentarsi come una visione globale, nella quale le questioni aletiche, epistemologiche e ontologiche sono indissolubilmente intrecciate fra loro.

Ciò che Margolis rifiuta è una logica bivalente in senso rigido, che trova la sua motivazione d'essere, e affonda le sue radici, nella convinzione aristotelica che la natura sia strutturalmente immutabile e che, per poterla interpretare oggettivamente, sia necessario appellarsi a una bivalenza stretta.

Joseph Margolis, pur osteggiando apertamente la logica bivalente nella sua forma più radicale, in virtù della metafisica invariantista che ne fa da sfondo, ritiene che una forma più flessibile di bivalenza possa essere, in certi casi, utile, come ad esempio per quanto riguarda le scienze fisiche.

Non c'è nulla di aprioristicamente sbagliato, secondo il filosofo americano, nell'adottare entrambe le logiche, sia quella relativista sia quella bivalente, purché si punti a valorizzare il meglio di entrambe, e non si scivoli in uno schema Vero/Falso senza possibilità di aperture.

Relativismo e bivalenza, quindi, nell'ottica di Margolis, possono coesistere, e la scelta ricade sull'una o sull'altra in funzione della natura dell'oggetto che viene preso in indagine. Come Margolis stesso argomenta:

> The essential clue is this: the switch from bivalence to relativistic values is not a change in rigor at all but a change in what we understand to be the nature of the *objects* on which the relevant rigor is to be practiced[36].

Relativismo e bivalenza, inoltre, possono coesistere anche in critica d'arte. Di fronte a un dipinto, per esempio, potremmo sentire la necessità di appoggiarci inizialmente alla logica bivalente; essa, infatti, ci può fornire degli assunti di base, su cui costruire poi dei significati più profondi e diversificati attraverso il ricorso a una logica di tipo relativista. In altre parole, nell'interpretazione delle opere d'arte, nulla vieta che valori bivalenti e relativisti possano essere mescolati, poiché entrambi gli approcci possono essere congiuntamente validi.

Nonostante la compatibilità delle due differenti logiche, però, a prevalere è il relativismo, la cui flessibilità strutturale permette di accogliere e, solo in caso di necessità, lasciar spazio, anche a una logica bivalente.

Le ragioni della preferenza di Margolis per una logica di tipo relativista sono la conseguenza diretta delle sue osservazioni sull'interpretazione dell'opera d'arte; sono infatti le opere d'arte stesse, con la loro natura complessa e intenzionalmente qualificata, a richiedere uno sguardo interpretante più ampio e tollerante, non costretto entro i termini Vero/Falso, e capace di accogliere letture diverse, anche se incompatibili fra loro; infatti, come dice Margolis:

> It's the elusive nature of artworks that forces us to give up a strict bivalence. (If art is Intentionally structured and if Intentionality is determinable – interpretively – but not independently determinate, in the way physical objects are said to be, then bivalence must be threatened)[37].

E ancora:

---

[36] *Ivi*, p.58.
[37] *Ivi*, p.60.

> […] the very nature of cultural entities and phenomena – artworks, histories, sentences, actions, societies, persons – are such that, for obvious ontic and epistemic reasons, they cannot support any objective description or interpretation confined exclusively along bivalent lines[38].

Come possiamo dedurre dalle parole di Margolis, è la natura stessa degli enti (o fenomeni) culturali, la cui struttura intenzionale è determinabile in modo imprevedibile, a favorire il relativismo rispetto alla bivalenza; quest'ultima, infatti, costringerebbe entro dei confini chiusi e limitanti la natura essenzialmente ibrida e aperta degli enti intenzionalmente qualificati. In altre parole, è l'Intenzionalità stessa, con il suo strutturale carattere di complessità, variabilità e imprevedibilità a fornirci la ragione per preferire il relativismo a una bivalenza stretta.

Ciò che una logica relativista ci permette di ottenere è uno sguardo capace di valorizzare e manipolare la complessità intenzionale dell'arte, poiché prende in considerazione le diverse letture (interpretazioni) che possono scaturire dall'osservazione di una singola opera artistica. Un dipinto, per esempio, può essere oggetto di descrizioni diverse, e la logica relativista ci permette di accoglierle tutte come "plausibili", senza che ciò comporti una contraddizione o un paradosso.

Ogni osservazione mette in luce un aspetto nuovo, che può essere considerato importante esattamente come quello emerso da un'altra lettura dello stesso oggetto artistico; entrambi i punti di vista, infatti, possono comunicarci qualcosa di interessante sull'oggetto indagato. Ogni lettura di una stessa opera d'arte, quindi, può illuminarci su aspetti differenti della stessa, ma ogni sguardo, anche se diverso (e in certi casi incongruente) nel regime relativista può essere considerato come ugualmente significativo.

Il relativismo di Margolis, quindi, permette di dare ampio respiro alla complessità strutturale che il concetto di opera d'arte racchiude, risaltandone tutte le possibili sfaccettature, senza che ciò comporti una perdita di unità dell'oggetto artistico stesso. E' la stessa logica relativista a dare unità alla variabilità e complessità delle strutture Intenzionali. Lo sguardo relativista, infatti, riesce a cogliere la strutturale apertura

[38] *Ibidem*.

interpretativa a cui sono esposti gli enti culturali, senza che questo implichi una perdita della loro identità unitaria.

Al contrario, è proprio la logica relativista a dare all'opera d'arte la possibilità fondamentale di ricevere un'identità. Quest'ultima le viene attribuita non attraverso la sua definizione in termini di condizioni necessarie e sufficienti, ma grazie alle norme consensuali di una comunità umana.

Il relativismo robusto di Margolis ci porta, quindi, a considerare in senso asimmetrico il rapporto tra numero e natura: la reidentificabilità numerica di un ente intenzionalmente qualificato, ovvero la sua strutturale possibilità di essere interpretato in modi differenti, non dipende dall'invarianza ontologica e dall'immobilità della sua natura (come voleva Aristotele), ma deriva dalla nostra identificazione in termini consensuali. In altre parole, l'identità di un'opera d'arte non è connessa a una presunta struttura immobile, che ne farebbe da sostrato, ma è affidata alle norme consensuali di una comunità umana. Sono proprio le norme di tolleranza a far sì che i diversi esemplari di un'opera d'arte possano essere riconosciuti e identificati come espressioni di un'unica opera. Le norme consensuali, infatti, attraverso le quali identifichiamo un'opera come può essere, ad esempio, la Nona Sinfonia di Beethoven, fanno sì che le diverse interpretazioni (o esecuzioni) di una singola opera artistica (come, in questo caso, una musica) possano essere considerate valide, senza che questo comporti una perdita della sua identità e unicità.

Conferire unicità a un'opera d'arte, secondo Margolis, non significa pensarla come una struttura invariabile e fissa, ma riconoscerla come una storia. Essa, infatti, rappresenta uno sviluppo intrinsecamente complesso ed è strutturalmente esposta, con lo scorrere del tempo, a sguardi differenti. Ogni lettura interpretativa, anziché disperderla in un'inconsistenza, contribuisce ad arricchirla e a renderla esclusiva.

La coesistenza di interpretazioni diverse dello stesso ente culturale è data, da una parte, dal suo stesso carattere di determinabilità, che caratterizza la sua intima natura, e, dall'altra, è permessa dalla sostituzione di Margolis dell'unico concetto di "Vero" con diversi valori di verità, aventi differenti gradi di certezza; come argomenta Margolis stesso:

> […] within relativism's scope, the values True and False are treated asymmetrically: False is retained, but True is denied application, and a many-valued set of truth-values (not a three-valued set – one that merely adds Indeterminate to the usual bivalent pair) replaces True, so that "not false" is no longer equivalent instead to values drawn from the replacing many-valued values[39].

Per uscire da una bivalenza stretta, quindi, Margolis prende le distanze dalla mera dicotomia Vero/Falso e amplia il valore di "Vero". Egli non introduce un terzo valore allo schema bivalente, ma allarga il ventaglio dei valori di verità, con lo scopo di poter così catturare la variabilità di certezza che caratterizza intimamente il mondo degli enti culturali. Questo permette che non venga fatta nessuna esclusione, fondata semplicemente sull'opposizione al valore di "falso" (come accadrebbe in una logica strettamente bivalente), ma fa sì che due interpretazioni incompatibili tra loro possano essere legittimamente, e simultaneamente, prese in considerazione come "adatte", "plausibili", "ragionevoli"[40].

Vediamo quindi come, nell'architettura di pensiero di Margolis, lo sguardo relativista si dimostri capace di affrontare e manipolare la variabilità intrinseca alla struttura intenzionale delle entità culturali, e ci permetta di coglierne la complessità, garantendoci un senso di unità. E' proprio una logica di tipo relativista a permetterci di accogliere come significative e ragionevoli letture che in un regime strettamente bivalente risulterebbero semplicisticamente incompatibili.

Secondo Margolis, quindi, è alla flessibilità e alla tolleranza tipiche dello sguardo relativista che dobbiamo affidarci per poter cogliere la complessità legata all'interpretazione degli oggetti d'arte, ed è solo grazie a essa se siamo in grado cogliere la variabilità e l'imprevedibilità insite nella loro natura.

---

[39] *Ivi*, p.48.
[40] *Ivi*, p.78.

Capitolo III

La relazione tra le arti e la definizione degli esseri umani

§ 1. La natura ibrida dell'essere umano: biologia e cultura nella formazione del sé

Secondo Margolis, per comprendere la condizione dell'uomo e la natura della cultura umana dobbiamo allontanarci dalle visioni fuorvianti di Aristotele da una parte e di Kant dall'altra. Essi, infatti, presentati da Margolis come i due maggiori filosofi del quadro occidentale, scivolano in due errori opposti: il primo, con la teoria dell'uomo come *zoon politikon*, biologizza troppo la natura umana; il secondo, invece, con la sua idea di Io trascendentale, allontana il soggetto umano dalla sua peculiare concretezza storica e contingente.

Nell'articolo *Placing artworks-Placing ourselves*, il filosofo americano ci fa notare come non esista una teoria adeguata dell'essere umano prima della fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX; è in questi anni, infatti, che, soprattutto attraverso la figura di Hegel, iniziano ad affacciarsi i concetti di storicità e inculturazione (*enculturation*), fondamentali, secondo Margolis, nella delineazione di ciò che è il mondo e l'essere umani. Per usare le parole del filosofo americano:

> It is, in fact, in Hegel's innovations that a truly modern conception of the enculturing formation of the human "subject" (self, agent, person) begins to dawn in a way that still fits contemporary intuitions[41].

[41] J.Margolis, *The Arts and the Definition of the Human. Toward a Philosophical Anthropology*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2009, p.6.

La flessibilità della concezione del mondo umano di Hegel, con i suoi approssimati concetti di storicità e inculturazione, rappresenta il primo vero approccio in grado di avvicinarsi alla definizione di cosa è l'umano, e il primo concreto tentativo di sganciarsi dall'immobilità rigida che permea l'universo filosofico aristotelico.
Nella visione di Margolis, ogni discorso che muove nella direzione della definizione dell'essere umano non può prescindere dal tema della storicità e dell'inculturazione. Nello specifico, non possiamo comprendere noi stessi se non prendiamo in considerazione la sfera dell'arte e quella della storia culturale nella loro complessità e nel loro intreccio indissolubile. Per usare le parole di Margolis:

> Notice that the analysis of the arts takes the entire space of cultural history for granted, confirms that we cannot understand ourselves and what we "utter" – our arts, our language, our history, our actions, our institutions – in any way that separates the one from the other.[42]

Secondo Margolis, comprendiamo noi stessi in relazione alle nostre espressioni esteriori, siano esse opere d'arte, linguaggi, istituzioni, azioni.
Tutto ciò che facciamo, creiamo, diciamo come soggetti umani, o, in altre parole, tutte le nostre *utterances*, presuppongono l'esistenza di un mondo culturale.
Secondo il filosofo americano, la sfera del fisico e del biologico e quella della cultura non possono essere distinte in senso netto, poiché tra esse vi è un legame inscindibile; infatti, il mondo fisico e biologico è discernibile proprio grazie alle capacità che l'essere umano acquisisce e sviluppa attraverso l'inserimento in un determinato contesto culturale. Detto in altri termini, le nostre opere d'arte, la nostra storia, le nostre istituzioni e le nostre azioni, ovvero tutto ciò che potremmo definire come entità culturalmente emergenti, dotate di una struttura intenzionale, presuppongono il nostro stesso essere culturalmente trasformati. Il pezzo di marmo che la creatività di Michelangelo trasforma nella scultura *Pietà,* ad esempio, ha come suo presupposto essenziale l'agire, trasformato da una cultura, del soggetto umano che scolpisce il marmo.

---

[42] J.Margolis, *Placing Artworks-Placing Ourselves*, in «Journal of Chinese Philosophy», Volume 31, Issue 1, March 2004, pp. 1-16.

Ma quale tipo di trasformazione interessa l'essere umano? Innanzitutto, Margolis mette in luce come la trasformazione che riguarda l'uomo abbia un carattere forte di realtà, nella misura in cui interessa noi come esseri biologicamente formati, incorporati in una struttura biologica.

La trasformazione di cui parla Margolis, come approfondiremo più dettagliatamente nei paragrafi successivi, è mossa dal processo di inculturazione, attraverso il quale l'uomo, da semplice membro della specie *Homo Sapiens*, acquisisce una "seconda natura" e si trasforma in un sé, in una persona in senso completo. In altre parole, egli acquisisce un modo di essere che lo rende emergente, sebbene ciò non implichi una dispersione della sua concreta realtà d'esistenza.

Così come noi, per mezzo del processo di inculturazione, acquisiamo una "seconda-natura", anche tutto ciò che rappresenta le nostre espressioni, come le nostre creazioni, i nostri movimenti, le nostre azioni, le nostre parole, secondo Margolis, riceve questo nostro stesso modo di essere, anche se in senso derivato. Ciò è dovuto al fatto che tutte le nostre espressioni (o *utterances*) rappresentano la manifestazione di esseri umani che, da semplici esemplari della specie *Homo Sapiens*, hanno previamente subito una trasformazione in esseri di "seconda-natura". Per usare le parole di Margolis,

> In the case of art and language and history, that is, whatever we utter, speech, paintings, acts are also second-natured but dependently, in that *they* are the second-natured utterances of what are already the second-natured transforms of Homo Sapiens[43].

Tornando all'esempio della *Pietà* di Michelangelo, quest'opera rappresenta il risultato della trasformazione di un mero blocco di marmo nella scultura, simbolicamente ed espressivamente significativa, che oggi è. Il semplice materiale fisico viene trasformato in una scultura carica di significato attraverso l'opera di un essere umano, la cui natura e le cui competenze sono esse stesse il risultato di una trasformazione culturale. In altre parole, la trasformazione del mero blocco di marmo in una scultura intenzionalmente qualificata e culturalmente emergente è inscritta

[43] *Ibidem*.

nell'emergenza dello stesso individuo, che a sua volta rappresenta il risultato di una trasformazione culturale. Tutte le nostre manifestazioni, o espressioni, quindi, siano esse sculture, musiche, azioni, parole, istituzioni, pratiche, norme, si caratterizzano per questa "seconda-natura", poiché dipendono dal nostro stesso essere trasformati come sé, come persone, dal contesto culturale nel quale ci troviamo, casualmente, a essere fin dalla nostra nascita.

Il nostro lavoro ha quindi preso le mosse dall'indagine sulla natura dell'opera d'arte (e delle entità culturali in genere), poiché quest'ultima presuppone e implica l'esplorazione della natura dell'essere umano nella sua peculiare complessità e del mondo culturale di cui fa parte. Secondo Margolis, infatti, per definire l'arte occorre capire più in generale i caratteri *sui generis* del mondo culturale, che a sua volta non può essere indagato in senso profondo se non ricorrendo a una teoria dei sé umani.

La cultura, infatti, è il concetto su cui poggia l'intera architettura concettuale di Margolis. Comprendere la natura e l'interpretazione di un'opera d'arte richiede una comprensione dei caratteri peculiari del mondo culturale. Quest'ultimo, infatti, guida la storia e rappresenta il motore del progresso della vita umana e degli individui che la abitano, sebbene allo stesso tempo sia costituito e costruito da essi. La cultura, nella visione di Margolis, è uno spazio comune, collettivo, fondato su un sistema di pratiche, comportamenti e azioni costruite consensualmente dai soggetti di una determinata società umana, a loro volta influenzati dall'ambiente culturale di cui sono i principali artefici. In altre parole, la cultura è costruita dagli esseri umani, ma essi stessi sono costituiti, e continuamente influenzati, da essa. Secondo Margolis, non può esistere un attore o un'azione che sia indipendente dallo spazio culturale circostante. Un attore, inteso come un soggetto umano pensante, può fare, creare, dire qualcosa di significativo da un punto di vista espressivo, rappresentazionale e simbolico grazie a capacità naturali che gli hanno permesso di fare buon uso delle risorse culturali disponibili. Queste ultime sono coinvolte nella nostra stessa attività interpretativa, attraverso la quale interpretiamo le nostre (e altrui) *utterances.*

E' in questo senso, allora, che parlare e indagare la natura dell'opera d'arte ci porta a riflettere sui caratteri peculiari del mondo culturale e sulla natura ibrida dell'uomo, con cui l'opera d'arte condivide una comune struttura ontologica.

E' importante, a questo punto, vedere più da vicino e indagare quale tipo di trasformazione interessi l'essere umano e come debba essere pensato questo peculiare organismo, capace, come vedremo, di creare artefatti e di agire spontaneamente in modi culturalmente significanti all'interno di un determinato contesto culturale e sociale.

Secondo Margolis, in quanto esseri umani, nasciamo come creature di tipo naturale e, nello specifico, come membri della specie *Homo Sapiens*, per poi trasformarci in sé (o persone) attraverso l'acquisizione di un linguaggio e l'interazione con il mondo dei sé e degli artefatti che ci circonda. Secondo il filosofo americano, quindi, rappresentiamo delle creature ibride, in parte naturali, e in parte trasformate da una cultura, e quest'ultima ci permette di sviluppare delle abilità attraverso le quali acquisire la capacità di creare artefatti e interagire in modo spontaneamente significativo con i nostri simili. La natura di ciò che creiamo, diciamo o facciamo, sia esso un'opera d'arte, una musica, un'azione, una pratica, racchiude le forze culturali che ci hanno inizialmente formati e che continuano a ricostruirci e trasformarci. Il sé, o la persona, quindi, rappresenta «il prodotto culturalmente emergente della trasformazione di una qualche "creatura naturale", di un qualche *specimen* biologico, di fatto praticamente qualunque esemplare preso a caso di Homo Sapiens».[44] Attraverso l'acquisizione di un linguaggio e l'assorbimento del mondo culturale che ci circonda, ci trasformiamo da semplici membri della specie *Homo Sapiens* in ciò che potremmo definire, riprendendo l'espressione di Marjorie Grene, "artefatti naturali"[45]. Detto in altri termini, siamo creature ibride che rappresentano il risultato di una trasformazione culturale, la cui comparsa, assolutamente contingente, è resa possibile dalle nostre stesse strutture biologiche. Nel processo di formazione del sé, infatti, biologia e cultura non possono essere pensate come due sfere d'esistenza radicalmente distinte, ma il loro rapporto deve essere posto sullo stesso piano d'esistenza. Evoluzione biologica ed evoluzione culturale, nel processo di costruzione della persona umana, rappresentano due facce dello stesso percorso, e pertanto non possono essere scisse in senso netto. Come spiega Margolis:

---

[44] J.Margolis, *Un'ipotesi sulla fonte del sé e del mondo culturale*, trad. it. di A.Baldini, in «Allegoria», n.60, 2009, p.154.

[45] L'espressione è presa da M.Grene, *People and Other Animals*, in Ead., *The Understanding of Nature: Essays in the Philosophy of Biology*, D.Reidel, Dordrecht, 1974.

> […] siamo dei sé, la cui comparsa è un fenomeno unico che non può essere spiegato primariamente in termini biologici, ma che non possono diventare gli esemplari culturali che sono senza l'inventività implicita nell'evoluzione culturale, un processo concettualmente ma non disgiuntivamente distinto dall'evoluzione biologica. La cultura è un processo emergente *sui generis* inscritto nei limiti della biologia *dell'Homo Sapiens* […][46].

Ciò che definisce il sé, o la persona, è frutto dell'"inventività implicita dell'evoluzione culturale", e quest'ultima è resa possibile ed è inscritta nelle possibilità biologiche proprie della specie *Homo Sapiens*.

La cultura, secondo Margolis, non può essere pensata come una sfera separata dalla nostra stessa esistenza di esseri umani; essa, infatti, non rappresenta un'aggiunta esteriore alla nostra natura, ma è parte integrante di essa, e la sua possibilità d'espressione è inscritta nella struttura biologica che costituisce l'essere umano.

Biologia e cultura possono essere distinte solo da un punto di vista concettuale; tra di esse, infatti, non c'è dicotomia, dualismo incomunicabile, ma interconnessione strutturale. Tra queste due sfere d'esistenza non c'è un rapporto di causalità, ma una relazione di intima concatenazione, di intreccio indissolubile: esse, infatti, rappresentano due aspetti dello stesso processo, quel processo che porta i primati umani a diventare dei sé ontologicamente e peculiarmente complessi. Le persone o i sé, quindi, secondo Margolis, emergono dalla loro stessa struttura biologica, ma la loro complessità unica e peculiare o, in altri termini, la loro emergenza, non può essere ridotta a termini e significati meramente biologici; infatti, ciò che li rende a tutti gli effetti persone è frutto di processi culturali *sui generis* inscritti nei confini del mondo biologico. Per usare ancora le parole di Margolis:

> I myself take persons or selves to emerge from biological nature-naturally but not by biological means alone, hence not in the way of natural-kind change. The

[46] J.Margolis, *Un'ipotesi sulla fonte del sé e del mondo culturale*, cit., p.154.

equivocation is resolved by admitting sui generis cultural processes within the bounds of nature[47].

Secondo Margolis, quindi, non ci può essere dualismo tra il mondo fisico e quello culturale, e la cultura non può essere pensata come un elemento aggiuntivo e separato rispetto alla complessità che costituisce intimamente la persona umana; la cultura, infatti, è una parte inseparabile di noi stessi, ed è ciò che ci permette di diventare dei sé autocoscienti, capaci di interagire significativamente con il mondo esterno e di trasformarlo. La cultura è ciò che ci ha formati e che continua a influenzarci; allo stesso tempo, essa rappresenta ciò che noi stessi contribuiamo a modificare attraverso i nostri interventi.

Diventare umani, secondo Margolis, significa vivere una vita che si configura come un processo storico, nel quale il sé costruisce e ricostruisce continuamente se stesso attraverso il rapporto con l'ambiente culturale e sociale che lo circonda, a sua volta in continua evoluzione.

Nell'architettura concettuale di Margolis, quindi, l'uomo si presenta come un essere artefattuale, contingente; un essere ibrido, costruito e formato da una cultura in continuo sviluppo, e soggetto a trasformazioni sempre nuove in virtù della sua struttura intrinsecamente determinabile e mutevole.

Ciò che Margolis vuole fugare, nell'indagine sull'essere umano, è, da una parte, il riduzionismo scientifico, sempre più in voga nella filosofia analitica e, dall'altra, la tendenza, propria della filosofia continentale, a pensare l'uomo come un essere trascendentale, lontano quindi dalla sua realtà concreta e contingente di essere vivente.

Il giusto equilibrio Margolis lo riscontra, soprattutto a partire dagli anni '80, nel pragmatismo classico. Esso, infatti, oltre a offrirgli la possibilità di sviluppare un naturalismo non riduzionista, gli dà l'opportunità di approfondire la teoria sulla natura ibrida dell'essere umano; quest'ultima gli permette di tenere in considerazione sia la continuità naturale tra l'uomo e gli altri animali sia la sua costitutiva peculiarità, definita dalla sua natura di creatura riflessiva e socialmente (e culturalmente) costituita. La figura a cui Margolis si ispira per approfondire queste

[47] J.Margolis, *The Arts and the Definition of the Human*, cit., p.20.

due direzioni di indagine è rappresentata da Dewey, il cui naturalismo culturale e la cui visione dell'uomo calata nella sua dimensione di essere concretamente esistente formano una consistente base teorica d'appoggio.

A proposito della prima direzione di indagine, è importante sottolineare la differenza tra il naturalismo pragmatista e la tendenza corrente a naturalizzare i problemi filosofici, riducendoli a questioni scientifiche, propria della filosofia analitica; quest'ultima, infatti, vede nelle realtà fisiche l'unico paradigma di realtà e nella causalità efficiente la sola garanzia di essa. Secondo Margolis, il pragmatismo classico non solo rappresenta una forma diversa di naturalismo, ma anche ciò che più si avvicina alla dimensione concreta del mondo umano. Innanzitutto, secondo il filosofo americano, il naturalismo pragmatista ci porta a riconoscere il carattere contingente e reale del mondo a cui apparteniamo, allontanando dichiaratamente ogni forma di essenzialismo o di trascendentalismo. In secondo luogo, in particolare il naturalismo culturale di Dewey, ci permette di prendere in considerazione le entità culturali come realtà concretamente esistenti, facenti parte del nostro mondo. I fenomeni culturali emergono dal mondo naturale, ma non possono essere ridotti a esso. In Dewey, quindi, Margolis trova conferma della sua idea che anche le entità culturali rappresentino realtà concretamente esistenti e che, allo stesso tempo, la loro effettività non possa essere ridotta alle categorie proprie del mero mondo fisico. In altre parole, il pragmatismo di Dewey offre a Margolis la possibilità di pensare la sfera del culturale come parte integrante ed essenziale della vita umana, e dà l'occasione di fugare ogni forma di riduzionismo ed essenzialismo, proprie delle derive scientiste della filosofia analitica.

A proposito della natura ibrida dell'essere umano, Margolis trova ancora nel Dewey di *Esperienza e Natura* una fonte d'ispirazione; in quest'opera, infatti, emerge una figura dell'essere umano calata nella sua dimensione reale, concreta e contingente: la concreta creatura umana, fatta di emozioni, abitudini ed esperienze (linguistiche e non) di interazione con gli altri prende il posto dell'Io solipsistico e disincarnato che permea l'universo della filosofia trascendentale.

Oltre a questo, il pragmatismo di Dewey offre a Margolis anche la possibilità di ragionare sul carattere riflessivo del sé come peculiarità costitutiva dell'essere

umano, ovvero come un aspetto che ne definisce l'emergenza rispetto agli altri primati.

La lezione importante che Margolis trae dal pragmatismo di Dewey è l'idea che la sfera riflessiva del sé, rappresentata da suoi sentimenti, dai suoi pensieri intimi e dalle sue immagini mentali, non rappresenti qualcosa di privato, relegato a una dimensione altra rispetto all'effettiva concretezza dell'essere umano. Al contrario, la sfera del mentale e dello psichico è calata nella dimensione culturale e sociale nel quale l'essere umano si trova a vivere, ed è quindi in stretto rapporto con essa. Detto in altri termini, i nostri pensieri, le nostre paure, i nostri sentimenti, trovano una loro determinazione in funzione della nostra interazione con l'ambiente sociale e culturale che ci circonda.

L'essere umano pensato da Margolis non è quindi un soggetto trascendentale, chiuso in se stesso e solipsistico, ma è immerso in una dimensione sociale e culturale che condivide insieme ad altri sé. In questo senso, Margolis si rifà anche al concetto wittgensteiniano di forma di vita, poiché ciò che costituisce il mondo culturale è rappresentato dalle relazioni e interazioni che l'essere umano intrattiene con altri soggetti, il cui *ethos* è costruito su pratiche, etiche e abitudini comuni.

§ 2. What then is the human?

> "Persons are hybrid artifacts: they are culturally formed natural kinds. They are, like artworks, sentences, and histories, thoroughly interpretable and discernible by and only by persons"[48].

Come deve essere pensato un essere umano? Che tipo di creatura è? Queste le domande che danno inizio a *The Arts and the Definition of the Human*, il cui scopo è di indagare la natura dell'essere umano in relazione a quel particolare artefatto che sono le opere d'arte.

[48] M.Hartimo, *In Defense of Trascendentalism: Vestiges of Kantianism in Margolis' Naturalism*, in Dirk-Martin Grube, Robert Sinclair (ed.), *Pragmatism, Metaphysics and Culture. Reflextions on the Philosophy of Joseph Margolis* (Helsinki: Nordic Pragmatism Network, 2015), p. 142.

Innanzitutto, secondo Margolis, gli esseri umani condividono, in larga parte, l'ontologia dell'opera d'arte; quest'ultima, infatti, come abbiamo visto nel secondo capitolo, si caratterizza come un'entità culturalmente emergente, fisicamente incorporata, e dotata di proprietà intenzionali non determinate ma determinabili, soggette a sempre nuove interpretazioni. Questo tipo di caratterizzazione (che non ha nessuna pretesa definitoria in senso risolutivo) può essere applicata anche all'essere umano, poiché quest'ultimo manifesta una comune complessità ontologica; i soggetti umani, infatti, mancano di una struttura determinata in modo stabile, esattamente come le opere d'arte, poiché, più che possedere una natura fissa, contengono e rappresentano una storia. Essi, inoltre, sono indissolubilmente incorporati in una struttura fisica, senza poter essere però ridotti a essa in virtù della loro peculiare caratteristica di emergenza; il sé (o la persona), infatti, non può essere ridotto alla sua struttura biologica, così come la natura dell'opera d'arte non può essere limitata al *medium* fisico nel quale è incorporata. Per questi motivi, e per altri che approfondiremo in corso d'opera, Margolis scrive: «…I'm persuaded that the analysis of the arts…and the analysis of the human mind cannot be disjoined at any point…»[49].

Persone e opere d'arte, quindi, secondo il filosofo americano, posseggono una struttura ontologicamente simile, e pertanto possono essere oggetto della medesima analisi.

Fatta questa premessa, che approfondiremo più dettagliatamente nel prossimo paragrafo, è importante ora concentrarci su come debba essere inteso, secondo Margolis, l'essere umano, e quali siano le caratteristiche che definiscono la sua peculiare struttura ontologica.

Nell'opera *The Arts and the Definition of the Human*, il filosofo americano ci descrive l'essere umano attraverso una serie di attributi, presentati nella forma di ciò che può sembrare un elenco. Tutto ciò che caratterizza e definisce l'essere umano, però, deve essere letto, nell'architettura concettuale di Margolis, in un rapporto di stretta interconnessione: come una ragnatela, la cui trama raccoglie e contiene tutto

[49] J.Margolis, *The Cultural Space of the Arts and the Infelicities of Reductionism*, New York, Columbia University Press, 2010, p.2.

ciò che definisce quella creatura complessa sussumibile sotto il concetto di sé o persona.

La chiave di partenza per comprendere la natura dell'essere umano è rappresentata dal carattere di artefattualità che definisce la sua natura; l'uomo, infatti, esattamente come un'opera d'arte, è un artefatto, poiché è formato, e continuamente trasformato, dalla cultura e dall'ambiente sociale nel quale si trova, casualmente, a essere. Un artefatto è sia qualcosa di modellato, formato e costruito, sia qualcosa di incarnato, materiale, tangibile. Esso, quindi, ha un carattere culturale, poiché rappresenta il frutto di una trasformazione culturale, ma anche una natura fisica, poiché è un'entità incarnata (*embodied*), legata a un corpo materiale; Le persone, infatti, così come i fenomeni culturali in genere, sono entità complesse, la cui esistenza non può essere pensata se non in forma incarnata, sebbene non possa essere ridotta a essa.

In questa prospettiva, una persona è come un'opera d'arte: entrambe, infatti, posseggono la caratteristica dell'*embodiment*, poichè sono delle realtà incarnate, ma allo stesso tempo non possono essere ridotte ad esse in virtù di peculiari proprietà, che le rendono emergenti da un punto di vista culturale.

La formazione "artificiale" dell'essere umano ha come suo momento cardine l'acquisizione, da parte del soggetto, di un linguaggio. Quest'ultimo gioca un ruolo fondamentale nella costituzione della persona umana; la sua interiorizzazione, infatti, attiva un processo che fa sì che la creatura umana, in quanto essere di tipo naturale, sviluppi competenze nuove e diventi a tutti gli effetti un sé, una persona.

L'essere umano, secondo Margolis, nasce come un'entità di tipo naturale, come un esemplare della specie *Homo Sapiens*, per trasformarsi poi, attraverso l'acquisizione di un linguaggio e l'interazione con l'ambiente culturale e sociale circostante, in una persona, in un sé a tutti gli effetti. La persona umana, quindi, non è più solo una creatura di tipo naturale, ma rappresenta qualcosa di più complesso, poiché è il risultato di una trasformazione culturale; in altre parole, essa rappresenta un artefatto della cultura umana, la trasformazione di un naturale primate di *Homo Sapiens* in una persona ontologicamente, e culturalmente, emergente.

Il carattere artefattuale dell'uomo, tuttavia, deve essere pensato come qualcosa di naturale; gli esseri umani, infatti, sono creature incarnate, fisicamente incorporate in entità naturali *Homo Sapiens*. Così come le opere d'arte, essi hanno la caratteristica

di essere realtà incorporate in una struttura fisica o biologica. Ciò che li fa emergere nella loro potenzialità simbolica ed espressiva, ovvero nei loro attributi intenzionalmente qualificati, è frutto della loro formazione, avvenuta nella culla dell'ambiente culturale e sociale nel quale, per circostanze casuali, si sono trovati a essere. La cultura, nella visione di Margolis, rappresenta una dimensione fondamentale nella costituzione ontologica dell'uomo; senza di essa, infatti, «…we are merely lumps of physical matter, or biology»[50]. Essa è ciò che ci forma come entità emergenti ed è ciò che dà spazio alla nostra possibilità di esprimerci in modo significativo e di connetterci e interagire con i nostri simili.

Attribuire all'uomo la caratteristica di artefatto significa, quindi, iscriverlo in un ambiente culturale e sociale fatto di storia, arte, e significato, di cui il sé si fa portatore, e che egli stesso contribuisce a trasformare. Secondo Margolis, infatti, gli esseri umani sono gli agenti della trasformazione culturale così come ne sono il principale prodotto. Siamo allo stesso tempo artefatti e artefici, poiché operiamo delle trasformazioni nel mondo della cultura e, nel farlo, siamo trasformati dalla stessa. Per usare le parole di Margolis:

> *We* ourselves are hybrid artifacts of our cultural history, and living a human life is a kind of art, a continual self-transformation in which we play the dual role of artificer and artifact, reciprocally informed by and informing whatever we continue to internalize in the way of our society's evolving culture"[51].

Come esseri umani rappresentiamo l'artefatto ibrido della nostra storia culturale e la nostra vita si caratterizza come un continuo gioco di trasformazione nel quale svogliamo allo stesso tempo il ruolo di artefatti e quello di artefici. Per usare ancora le parole di Margolis, «We are individual, mutually influencing agencies of a common culture that flows through us in our transformed condition and is itself transformed as a result of our own utterances or interventions»[52].

Il nostro vivere, quindi, secondo il filosofo americano, si presenta come un continuo interiorizzare il mondo culturale che ci circonda, dal quale veniamo (tras)formati e

[50] A.Bresnahan, *Joseph Margolis*, «Philosophy Faculty Publications», Paper 5, 2014, p. 5.
[51] J.Margolis, *Placing Artworks – Placing Ourselves,* cit., pp. 1-16.
[52] J.Margolis, *Placing Artworks-Placing Ourselves*, cit., pp. 1-16.

che contribuiamo a trasformare con le nostre espressioni (o artefatti) e i nostri interventi. Il mondo culturale che ci avvolge è in movimento, in continua evoluzione, e come esseri umani ci troviamo ad assorbire stimoli sempre nuovi, che contribuiscono a definire la nostra stessa natura, predisposta, per sua intima costituzione, ad assumere nuove forme. Come sottolinea Margolis stesso:

> You cannot understand human nature without understanding how it is first formed and changes, ineluctably, through the whole of human history. You cannot take any one period of political or artistic grandeur to define the human essence, no matter what your loyalties are. The "essence" of human nature is its unfinished history, its intractable inventiveness and diversity, the consequence of endlessly transforming[53].

Secondo Margolis, quindi, per comprendere la natura umana è necessario riconoscere la sua essenza nella sua storia non finita. La natura umana, infatti, non è determinata, ma è determinabile, ed è quindi soggetta alle trasformazioni della storia. Così come l'opera d'arte, il sé è intrinsecamente interpretabile; egli è oggetto di interpretazioni diverse (spesso in contrasto tra loro) da parte dei suoi simili, che egli stesso interpreta. L'interpretazione, quindi, gioca un ruolo essenziale all'interno della vita umana, e cambia in virtù dell'operare cieco della storia; essa, infatti, non ha un punto di fine, poiché è ostaggio dello scorrere del tempo, che fa sì che le nostre risorse concettuali, così come la nostra stessa costituzione, cambino continuamente. In altre parole, il sé, in virtù della sua natura costitutivamente ibrida, è strutturalmente interpretabile ed è soggetto al cambiamento attraverso l'interpretazione stessa. Come già abbiamo visto, infatti, egli, più che avere una natura fissa, stabile, rappresenta una storia. La sua natura non è altro che una storia, determinabile ma non determinata, e quindi soggetta a interpretazioni sempre nuove.

Proprio per questo motivo, Margolis spesso si riferisce ai sé come a dei testi, la cui caratteristica è di essere strutturalmente aperti a continue letture e riletture.

Il mondo culturale che ci circonda è contingente, strutturalmente alterabile, e così siamo anche noi che, da artefici e insieme artefatti naturali, operiamo e subiamo le trasformazioni del flusso storico. L'uomo è una creatura storica e, più che una natura,

[53] J.Margolis, *What, After All, is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*, cit., p.108.

possiede e contiene una storia, esattamente come un'opera d'arte. Ogni interpretazione di esso, quindi, è frutto del cambiamento storico, la cui strutturale tendenza al movimento e al flusso contribuisce a definire in modi sempre nuovi la sua natura intrinsecamente ibrida.

Gli esseri umani, inoltre, sono entità socialmente costituite; secondo Margolis, infatti, non esistono esseri umani al di fuori di una cultura. E' stato proprio l'ambiente culturale a formarci come sé, come persone, e a definirci come enti costituiti in senso sociale e culturale. Nati come semplici membri della specie *Homo Sapiens*, e quindi come entità di tipo naturale, attraverso il processo culturale ci siamo trasformati in sé linguisticamente competenti, capaci di interagire con i nostri simili. Detto in altri termini, a partire dalle proprie costitutive possibilità biologiche, il soggetto umano si è trasformato in una persona, o in un sé, grazie all'interiorizzazione della lingua che attraversa la società che lo circonda e lo sviluppo di competenze (linguistiche e non) che essa ha poi permesso di sviluppare. La storia collettiva nella quale l'essere umano si trova a essere, ovvero lo spazio e il tempo determinati nel quale l'uomo si trova, heideggerrianamente, gettato al momento della sua nascita, gli hanno permesso di sviluppare capacità e competenze attraverso le quali poter agire attivamente e significativamente all'interno della dimensione di vita umana circostante e di diventare un essere di "seconda-natura".

Nonostante la nostra natura socialmente costituita, però, secondo Margolis, non siamo creature completamente determinate, nel senso di entità dalla struttura fissa e immutabile. Infatti, come già abbiamo accennato, siamo enti dal carattere intrinsecamente ibrido, dei sé che rappresentano l'artefatto culturale del flusso storico, e quindi siamo continuamente soggetti a nuove interpretazioni e "definizioni". In senso più generale, siamo creature ibride, formate in senso incompleto biologicamente e "completate" attraverso l'acquisizione di un linguaggio e lo sviluppo di competenze culturali che ci hanno permesso (e ci permettono) di muoverci significativamente all'interno del contesto culturale e sociale che ci circonda. L'acquisizione di competenze linguistico-simboliche, della capacità di auto-referenza e di interazione con gli altri esseri umani è stata resa possibile, secondo Margolis, da variazioni a livello biologico, che, nell'evoluzione dell'Homo

Sapiens, hanno rappresentato le condizioni di possibilità per lo sviluppo di tali competenze[54].

Attraverso l'acquisizione di un linguaggio, che ci forma come esseri *enlanguaged* capaci di parlare una lingua e di comunicare con i nostri simili, e l'interiorizzazione dell'ambiente culturale nel quale ci troviamo a essere, iniziamo a sviluppare anche delle competenze riflessive. In altre parole, l'uomo, attraverso il processo di inculturazione, sviluppa una coscienza di se stesso. Nello specifico, il sé diventa capace di autoreferenza, di auto-descriversi, di decidere consapevolmente le proprie azioni, di comprendere in modo spontaneo il proprio pensiero e le proprie attività, così come quelle dei suoi simili. Egli, quindi, diventa un agente libero, responsabile di ciò che fa e di ciò che dice. Detto in altri termini, il soggetto umano diventa capace di agire come un sé, una persona, un agente, all'interno di una comunità umana che condivide la sua stessa formazione culturale e la sua stessa forma di vita, fatta di pratiche, linguaggi, istituzioni comuni. Il sé diventa capace di riflettere sui propri pensieri, sui propri desideri, sulle proprie emozioni, e di comunicarli ai suoi simili. Egli diventa, inoltre, capace di capire spontaneamente le azioni e le parole degli altri sé, e rimanerne colpito, così come di colpire i suoi simili riportando la propria vita interiore. Il suo costitutivo doppio ruolo di artefice e artefatto si manifesta, quindi, anche nell'interazione con gli altri; il sé, infatti, è artefice poiché è capace di iniziative causalmente effettive e, allo stesso tempo, è artefatto in quanto viene trasformato attraverso l'interazione con gli altri sé.

Queste straordinarie abilità, che ci definiscono nella nostra unicità, ci caratterizzano come "second-natured hybrids", ovvero come sé ibridi ed emergenti, con caratteristiche e peculiarità *sui generis*, che fanno sì che la nostra strutturale complessità non possa essere ridotta alla mera componente biologica, che pur ci costituisce.

E' attraverso l'interiorizzazione di una cultura e della forma di vita che essa contiene che l'essere umano acquisisce una "seconda natura", distinta dalla natura che lo caratterizza in senso strettamente biologico come semplice membro della specie *Homo Sapiens*. La natura culturale e sociale che noi assorbiamo, incorporiamo e

[54] È da notare che Margolis tende a dare per acquisite dagli studi darwinisti e post-darwinisti le condizioni biologiche e naturali che favoriscono l'insorgere della cultura.

assumiamo diventa la parte più grande del nostro sé, quella che ci differenzia da un semplice ente naturale, e che ci definisce nella nostra emergenza come persone umane. Il carattere di emergenza dell'uomo, tipico anche delle entità culturali (come le opere d'arte), fa quindi riferimento al processo naturale attraverso il quale la persona, o il sé, emerge da ciò che rappresentava semplicemente un esemplare della specie *Homo Sapiens*, e quindi un ente di tipo naturale, *a natural-kind kind*, come direbbe Margolis. Acquisendo una lingua, come già abbiamo visto, la creatura umana sviluppa la capacità di comunicare non solo, riflessivamente, con se stessa, con i propri pensieri e con le proprie azioni, ma anche con i propri simili, con gli altri sé. L'essere umano diventa così un'entità di "seconda natura", una persona (o un sé) a tutti gli effetti, capace di autoreferenza e di interazione, linguistica e non, con il mondo culturale e sociale che lo circonda. Egli, pertanto, non può essere ridotto alla sua componente corporea o biologica, e non può essere più pensato come un mero esemplare della specie *Homo Sapiens*, poiché la sua emergenza è frutto di un processo naturale ma *sui generis*, che non può essere spiegato in termini riduttivamente biologici o fisici. Usando le parole di Aili W.Bresnahan nell'articolo *How Artistic Creativity is Possible for Cultural Agents*:

> A person, a *self*, is not reducible to his or her physical biology, is not adeguately described as a *Homo Sapiens*, even though s/he is physically embodied, because s/he emerged from culture[55].

L'emergenza del sé rappresenta, quindi, il prodotto artefattuale di una cultura, e pertanto non può essere racchiusa entro spiegazioni sussumibili alla mera evoluzione biologica. L'essere umano, quindi, diventa un sé emergente attraverso l'acquisizione di un linguaggio e delle competenze che esso permette di sviluppare. Una volta avvenuta la trasformazione della creatura *Homo Sapiens* in sé, «a world of significances comes into being and becomes our beings»[56]. Secondo Margolis,

---

[55] A.Bresnahan, *How Artistic Creativity is Possible for Cultural Agents*, in Dirk-Martin Grube, Robert Sinclair (ed.), *Pragmatism, Metaphysics and Culture. Reflextions on the Philosophy of Joseph Margolis* (Helsinki: Nordic Pragmatism Network, 2015) p.199.

[56] P.Muckley, *The Human: A Voyage around Margolis' Ontology*, in «A Parte Rei. Revista de Filosofia», n. 66, The Polytechnical University, Madrid, 2009, p.10.

infatti, è proprio all'interno di un contesto culturale, attraverso il quale anche i nostri simili hanno interiorizzato una lingua e una forma di vita comune, che possiamo essere riconosciuti nella nostra costitutiva complessità e acquisire significato. Detto in altri termini, siamo reali solo all'interno della vita collettiva di una determinata cultura, fatta di un linguaggio, di gesti, di etiche, e di un sistema di pensiero condivisi. Il nostro essere reali sta a indicare la nostra capacità di agire in modo significativo all'interno di una forma di vita comune, e quindi anche la nostra possibilità di giocare un ruolo causale all'interno di essa. «Non c'è un luogo dove ci sentiamo più a casa che nella nostra propria cultura»[57], dice Margolis, poiché è proprio grazie al contesto culturale nel quale siamo 'gettati' che possiamo riconoscerci riflessivamente come persone, come sé, e che possiamo essere riconosciuti nei nostri gesti simbolici e intenzionalmente significativi (linguistici e non) da creature che condividono il nostro stesso linguaggio, il nostro stesso sistema di pensiero, la nostra etica o, in altre parole, la nostra stessa forma di vita. Secondo Margolis, impariamo a diventare dei sé e diventiamo consapevoli di ciò che siamo grazie all'interazione con la generazione adulta che è presente al momento della nostra nascita, e che rappresenta la nostra iniziale culla culturale e sociale; A partire dalle nostre possibilità biologiche come membri della specie *Homo Sapiens*, infatti, ci costruiamo come sé attraverso l'ambiente culturale che ci circonda e l'interazione con gli esseri umani e il mondo degli artefatti che lo abitano.

La nostra realtà e concretezza, inoltre, come già abbiamo visto, è data dalla nostra caratteristica di entità incarnate; gli esseri umani, infatti, sono corpi, hanno una struttura fisica e materiale: essi sono fatti di ossa, carne, sangue, poiché sono incarnati in un corpo fisico. Riconoscere all'uomo una struttura biologica e fisica non significa però ridurlo a essa; il sé, infatti, così come l'opera d'arte, rappresenta un'entità culturalmente emergente, frutto di un processo sui *generis*, che non può essere ridotto alla mera componente biologica e fisica. Detto in altri termini, la spiegazione di ciò che è un sé, o una persona, non può esaurirsi nelle sue possibilità biologiche, e nella sua caratteristica di ente incarnato in un membro della specie *Homo Sapiens*. Il riferimento all'*Homo Sapiens*, che costituisce la dimensione

[57] J.Margolis, *Un'ipotesi sulla fonte del sé e del mondo culturale*, cit., p. 164.

biologica e, per così dire, "corporea" dell'essere umano, non può essere quindi esaustivo di ciò che rappresenta il sé nella sua complessità ontologica; quest'ultimo, infatti, nasce come un ibrido di natura e cultura, per poi sviluppare, attraverso l'acquisizione di un linguaggio e l'interazione con gli altri soggetti, competenze e attributi che lo rendono emergente da un punto di vista culturale. Egli, pertanto, rappresenta una creatura *sui generis*, poiché possiede delle caratteristiche uniche, che lo rendono diverso da un qualsiasi altro animale presente in natura. In particolare, ciò che costituisce il sé come entità *sui generis*, e che lo rende ontologicamente simile all'opera d'arte, è il suo carattere di ente intenzionalmente, culturalmente, storicamente qualificato. Il soggetto umano, attraverso il processo dell'inculturazione, diventa capace di avere coscienza di se stesso e di fare programmi per il proprio futuro, a differenza di un qualsiasi altro animale in natura. Allo stesso tempo, questa sua peculiarità unica è il risultato di un processo naturale, che prende avvio dalla sua stessa costituzione biologica. Come abbiamo già visto precedentemente, quindi, tra biologia e cultura non può esserci salto qualitativo, distanza incomunicabile, ma continuità esistenziale; queste due sfere di esistenza, infatti, nella visione di Margolis, poggiano sullo stesso piano ontologico. Il processo che porta un semplice membro della specie *Homo Sapiens* a diventare un sé, quindi, si caratterizza come un processo naturale, che prende avvio dalla biologia inscritta nella struttura stessa dell'essere umano.

La persona (o il sé), secondo Margolis, rappresenta un ibrido di natura e cultura. Essa è sia un animale, sia un corpo, sia un nucleo significante, e possiede degli attributi peculiari, *sui generis*, non riscontrabili in un mero ente naturale. Riportando le parole dell'articolo di Peter A. Muckley,

> Attributes such as "smiling" or being "sad" can be rightly assigned people but could never be assigned any mere object, except via metaphorical anthropomorphism. This allows us to answer Wittgentein's famous query- as to what remains if i substract from the fact that i raise my arm, the fact that my arm goes up. The answer is "intentionality", human purposefulness, human will, volition, decision or desire[58].

[58] P. Muckley, *The Human: A Voyage around Margolis' Ontology*, cit., p.10.

Ciò che fa dell'essere umano un'entità peculiare ed emergente è la sua caratteristica di intenzionalità, che lo accomuna ai fenomeni (o entità) culturali in senso generico, e all'opera d'arte in senso specifico. L'intenzionalità di cui parla Margolis può essere spiegata prendendo come esempio il gesto dell'alzare un braccio. Quest'ultimo può essere letto in termini biologici e meccanici, come un semplice movimento fisico, ma l'azione dell'alzare il braccio presuppone un'intenzionalità, un desiderio, una volontà consapevole, che un mero ente fisico, per sua intima costituzione, non può manifestare. Con il termine "Intenzionale", Margolis include, e allo stesso tempo integra e supera, l'accezione di intenzionalità propria di Edmund Husserl e Franz Brentano. Ciò che il filosofo americano mantiene è l'uso di "intenzionale" nel senso di "essere diretto verso"; ciò che invece supera è la deriva solipsistica, a-storica e a-culturale di alcune forme di intenzionalità proprie delle teorie di Brentano e Husserl. In senso generale, con Intenzionale Margolis intende "culturale", ovvero tutto ciò che possiede una struttura rappresentativamente, espressivamente, simbolicamente significativa, in continuità con le pratiche di una determinata società umana.

Gli attributi intenzionali, secondo Margolis, sono resi possibili dal processo culturale, che ha permesso all'uomo di acquisire peculiari abilità e competenze, la cui espressività e potenza simbolica può essere colta solo all'interno di una particolare forma di vita. Per usare ancora le parole di Peter Muckley, «Still, the single act is the result of the hybridity of the human»[59]. La persona, o il sé, è un'entità intrinsecamente ibrida, poiché rappresenta un intreccio di biologia e cultura, corpo e struttura significante. In questo modo, Margolis fuga ogni forma di dualismo e riduttivismo, restituendo all'uomo (così come, in senso più generale, all'opera d'arte) la sua peculiare complessità ontologica. Così come la natura dell'essere umano è intrinsecamente ibrida, anche tutto ciò che rappresenta le sue manifestazioni condivide questo suo carattere di determinabile indeterminatezza; infatti, così come l'essere umano non può essere ridotto al corpo nel quale è incarnato, anche la pittura non può essere ridotta ai colori, la musica alle note, e la poesia alle parole, e così via.

[59] *Ibidem*.

L'uomo, quindi, in quanto creatura intrinsecamente ibrida, crea artefatti che condividono la sua stessa ontologia. Come abbiamo già visto, infatti, tutto ciò che facciamo, creiamo, e diciamo condivide la nostra stessa natura ibrida, e si presenta materialmente e visivamente nella forma di ente incarnato in un corpo fisico.
La persona, come l'opera d'arte, sebbene sia un'entità incarnata, possiede però delle proprietà intenzionali che la rendono emergente rispetto al mero sostrato che ne dà corpo a attraverso il quale emerge. Il peso simbolico, espressivo, rappresentazionale delle sue proprietà intenzionalmente qualificate può esse capito solo all'interno dello spazio di una cultura umana, costruito su un sistema di etiche, linguaggi e pratiche comuni.

3. La continuità tra uomo e animale e il carattere distintivo dell'essere umano

Come abbiamo visto, la persona umana rappresenta il risultato della trasformazione dell'*Homo Sapiens* in una creatura artefattuale e ibrida, che emerge nella sua peculiare unicità ed esclusività attraverso il processo di inculturazione. Possiamo emergere come dei sé, o delle persone, a partire dalle nostre stesse possibilità biologiche, che ci predispongono ad acquisire un linguaggio naturale e a subire quella trasformazione metafisica che ci consegna alla nostra peculiare unicità.
Per usare le parole di Margolis, «We find ouselves confronted by a thoroughly naturalistic, encultured discontinuity within a palpable biological continuum of animal and human evolution…»[60]; la nostra comparsa come sé, quindi, rappresenta un fenomeno unico, che non può essere spiegato se non ricorrendo all'inventività implicita dell'evoluzione culturale, un processo non distinguibile dall'evoluzione biologica. In altre parole, rappresentiamo una discontinuità che è allo stesso tempo inserita in un *continuum*, poiché ha come suo presupposto la continuità tra gli animali e l'evoluzione umana. Come possiamo desumere da queste parole, quindi, alla base di ciò che distingue l'uomo nella sua peculiare unicità c'è un rapporto di

[60] J.Margolis, *Persons as Natural Artifacts*, «Pragmatism Today», vol. 7, Issue 2, 2016, p.8.

continuità tra l'essere umano e gli altri animali, che fa da sfondo all'emergenza del sé come creatura con attributi unici ed esclusivi.

Ma in cosa consiste, allora, la nostra unicità? Qual è il carattere distintivo che ci definisce nella nostra emergenza?

La sfida che si propone Margolis è di indagare la natura distintiva dell'essere umano senza ricorrere a cause e spiegazioni extra-naturalistiche, e di allontanare ogni forma di eliminativismo o di riduzionismo del culturale al fisico. Ciò che il filosofo americano vuole mettere in discussione in senso critico è l'idea, propria dei maggiori esponenti post-darwinisti contemporanei, che la socialità rappresenti il carattere distintivo dell'essere umano. Secondo Margolis, affermare ciò significa misconoscere le altre forme di socialità che caratterizzano alcune specie animali. Secondo il filosofo americano, quindi, la socialità rappresenta, sì, un aspetto importante della vita umana, ma non può essere pensata come ciò che ne definisce in senso esaustivo l'emergenza nella sua unicità. Ciò che, al contrario, rappresenta il carattere distintivo della persona umana è l'acquisizione, da parte dell'uomo, di un linguaggio naturale, decisivo nella formazione del sé nella sua emergenza rispetto agli altri animali. Per usare le parole di Margolis:

> The lesson i suggest we ponder is no more than this: natural language may be, at least on the sparest of evidence, an exclusively human achievement – an invention in some important measure (admittedly unexplained), not an original biological gift of any kind[61].

L'acquisizione del linguaggio come carattere distintivo della persona umana distrugge ogni modello biologico di evoluzione; l'uomo, infatti, è un essere ibrido, la cui formazione e costruzione della personalità avviene sul piano intrecciato di biologia e cultura. L'acquisizione di un linguaggio, infatti, è pensata come il risultato dell'inventività implicita del processo culturale, resa possibile e predisposta dalle possibilità biologiche inscritte nella specie *Homo Sapiens*. E' un processo naturale, la cui spiegazione non può però limitarsi alla mera evoluzione biologica.

[61] *Ivi*, p. 9.

I modelli darwinisti di evoluzione, quindi, secondo Margolis, falliscono, poiché non sono in grado di riconoscere l'inadeguatezza di una teoria della formazione del sé spiegata in termini esclusivamente biologici. Al contrario, secondo Margolis, la formazione della persona rappresenta una trasformazione "metafisica", un cambiamento profondo, che va oltre ed eccede ogni spiegazione meramente evoluzionistica.

Parlare di trasformazione metafisica, però, secondo il filosofo americano, non implica pensare il linguaggio come una dimensione trascendentale, come qualcosa che eleva l'essere umano e lo sradica dalla sua peculiare concretezza; al contrario, il linguaggio deve essere pensato come linguaggio parlato, effettivo, frutto di un contesto umano contingente e in continua evoluzione.

L'acquisizione di un linguaggio naturale, quindi, gioca un ruolo fondamentale nella storia dell'uomo, e la sua genesi produce cambiamenti effettivi nel mondo circostante.

Altro elemento distintivo dell'essere umano è rappresentato dal suo carattere di auto-riflessività. Quest'ultima, però, non può essere pensata come l'effetto diretto dell'acquisizione, da parte dei primati umani, di un linguaggio naturale; come dice Margolis, infatti:

> It's entirely reasonable to suppose that there are unique biological capabilities on the part of the human primate that provide a proper foundation for the infant's skill in mastering language, without supposing that the reflexive powers of selves or person are themselves completely entailed in such capacities[62].

Come possiamo desumere da queste parole, quindi, l'acquisizione (e poi padronanza) di un linguaggio da parte dei primati e dei bambini umani è permessa e predisposta dalle loro costitutive possibilità biologiche, ma questo non ha un effetto di causalità diretta sulle capacità riflessive che definiscono il sé nella sua complessità ontologica; l'acquisizione di un linguaggio e il diventare persone auto-riflessive, infatti, secondo Margolis, rappresentano due facce dello stesso processo, e l'una non può essere pensata come la causa dell'altra. Gli uomini, quindi, grazie alle loro stesse possibilità

[62] *Ivi*, p.11.

biologiche, acquisiscono un linguaggio naturale, e questo contribuisce ad attivare quel processo che costruisce l'uomo come essere auto-riflessivo, capace di operare in modo significativo all'interno dell'ambiente culturale nel quale è inserito. L'emergenza, assolutamente contingente, del linguaggio ha perciò un effetto concreto ed effettivo sul mondo, e introduce un cambiamento che fa si che il primate umano si trasformi in sé.

Secondo Margolis, solo la persona umana è in grado di parlare agli altri, i meri ominidi non possono farlo. In questo senso, secondo il filosofo americano, l'acquisizione di un linguaggio rappresenta una caratteristica distintiva dell'essere umano, ovvero ciò che lo rende emergente nella sua unicità rispetto agli altri animali.

Ma come si caratterizza la nostra esperienza "enlanguaged" del mondo? In che forma si presentano i linguaggi umani? Margolis sottolinea come la maggior parte del nostro linguaggio effettivo si concretizzi nella forma di linguaggio informale, impreciso e con un certo grado di indeterminatezza.

Questo carattere indeterminato, opaco, inesatto e vacuo, che è parte del nostro modo di esprimerci e di connetterci agli altri, è ciò che Margolis definisce attraverso l'espressione *mongrel language*. Quest'ultimo, per usare le parole del filosofo americano, «…tolerates a considerable measure of vagueness, error, indeterminacy, distortion, openess to diffuse usage, diversity, inconsistency, contradiction, inexactitude, vacuity, and sheer ignorance..»[63] e si affianca a un linguaggio più preciso, più accurato, che rappresenta però una parte meno consistente del nostro linguaggio. Secondo Margolis, l'intrinseca indeterminatezza del *mongrel language* non rappresenta un elemento da correggere, da portare ad assoluta chiarezza, ma qualcosa che contraddistingue e rende positiva e completa l'esperienza linguistica umana del mondo. Secondo il filosofo americano, infatti, il carattere impreciso, relativamente indeterminato e informale del nostro linguaggio si coniuga e si adatta all'ambiente nel quale ci troviamo a essere, fatto di contingenza e movimento.

In altre parole, la parte indeterminata del nostro linguaggio ci dà il respiro della flessibilità, e ci permette di adattarci meglio a un contesto che per sua stessa natura continua a cambiare e a trasformarsi. Il linguaggio *mongrel* ci permette di connetterci

[63] *Ivi*, p. 9.

meglio al mondo che ci circonda, fatto anch'esso, in un certo grado, di vaghezza e opaca indeterminatezza, e di risolvere i problemi che emergono nell'interazione con gli altri con maggiore tolleranza e flessibilità.
Ciò che, quindi, secondo Margolis, risulta fondamentale nella formazione e nella determinazione del sé è l'acquisizione di un linguaggio naturale e lo sviluppo della capacità di auto-riflessione, caratteristiche che lo rendono emergente, seppure nella continuità, nel rapporto con gli altri animali.
Secondo il filosofo americano, la nostra esistenza come esseri umani è quindi fortemente improntata sul linguaggio, il cui significato simbolico ed espressivo può però essere afferrato solo all'interno di uno spazio linguistico condiviso. In altre parole, lo scambio linguistico può avvenire solo all'interno di una dimensione collettiva, nella quale i sé umani condividono un insieme di pratiche e forme di vita comuni.

§ 4. La relazione tra arte ed esseri umani

Dopo aver preso in esame la peculiare complessità ontologica dell'essere umano, è importante ora considerare più da vicino le somiglianze e le differenze tra i soggetti e le opere d'arte, e la relazione che intercorre tra queste due entità.
Come già abbiamo visto, le persone e gli oggetti d'arte possiedono una struttura ontologica comune: entrambi, infatti, sono artefatti culturali che, più che possedere una natura stabile e fissa, rappresentano e contengono una storia. Essi, inoltre, sono caratterizzati da attributi intenzionali, la cui intrinseca determinabilità fa sì che possano subire trasformazioni e interpretazioni diverse in funzione dell'orizzonte culturale in continua evoluzione. Soggetti e opere d'arte sono interpretativamente simili, sebbene il loro comune carattere di enti incorporati metta subito in risalto una differenza: i sé, infatti, sono incarnati in una struttura biologica, e pertanto la loro possibilità di subire trasformazioni attraverso l'attività interpretativa è legata e influenzata dal processo di crescita biologica. Ciò non accade, invece, per l'opera d'arte che, pur essendo a sua volta materialmente incarnata, non rappresenta una

creatura biologica, e pertanto la sua interpretazione è slegata da limitazioni, per così dire, strutturali. Nonostante questa differenza, soggetti e opere d'arte mantengono la comune possibilità di essere reinterpretati poichè, come dice Margolis:

> […] what is common to selves and artworks is not biology but Intentionality: selves and artworks are materially embodied in different ways, but what is embodied are Intentional structures, and it is those structures that are affected in similar ways under interpretation[64].

Ciò che avvicina persone e opere d'arte, e che le rende ontologicamente simili, è una comune struttura intenzionale, non la dimensione biologica. Il cambiamento di "natura" che segue a un'interpretazione, quindi, fa riferimento ai caratteri intenzionali, e non agli attributi fisici dell'entità persona o dell'ente opera d'arte.
In questo senso, soggetti e oggetti artistici hanno la comune caratteristica di subire trasformazioni, poiché condividono una struttura intenzionale espressivamente, rappresentazionalmente, simbolicamente qualificata. Proprio per questo motivo, secondo Margolis, siamo legittimati a dire che le opere d'arte sono come le persone, poiché questo accostamento non implica una confusione delle due diverse nature fisiche, ma il riconoscimento di uno stesso scheletro intenzionale. Il motivo per il quale opere d'arte e persone possono essere interpretate in modi sempre nuovi deriva dalla loro costitutiva natura ibrida, mutevole, e quindi soggetta a letture differenti in funzione del flusso storico; essi, infatti, come già abbiamo visto, non rappresentano delle nature fisse, ma sono entità che contengono storie, o nature che non sono altro che storie, la cui interpretazione cambia in funzione dell'operare cieco della storia. Il nostro stesso modo di interpretare subisce l'influsso del cambiamento storico; quest'ultimo, infatti, trasforma le nostre risorse concettuali e ci dà occasione di interpretare le entità culturali alla luce della storia che esse stesse contengono.
La differenza tra persone e opere d'arte in termini di modi di incorporamento (biologico da una parte, materiale dall'altro) non può escludere quindi il fatto che la loro comune natura intenzionale sia intrinsecamente e similmente soggetta a interpretazioni diverse. Come dice Margolis,

---

[64] J.Margolis, *What, After All, Is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*, cit., p.135-136.

> You must bear in mind that to interpret a poem or a painting or a human life or a historical eventi s to locate its Intentionally salient features in an interpretively hospitable way within the historical ethos of our society[65].

Ciò che, secondo Margolis, distingue un'opera d'arte da un qualsiasi altro artefatto culturale intrinsecamente interpretabile (una stampa, per esempio) risiede nelle pratiche collettive della cultura attraverso la quale essa ha ricevuto, e continua a ricevere, un'identificazione. Ciò vale anche per l'essere umano, la cui struttura intenzionale è collocata, o "ospitata", all'interno di un *ethos* storicamente e culturalmente determinato, che ne interpreta gli attributi simbolici, espressivi, rappresentazionali.

L'interpretazione di un oggetto artistico, quindi, così come la lettura di una vita umana, sono similmente calate nella dimensione di una società storicamente determinata, che interpreta le loro strutture intenzionali attraverso il filtro di un determinato sistema di pratiche, abitudini, tradizioni e forme di vita. L'interpretazione non ha confini, e la sua oggettività è definita temporaneamente dall'*ethos* di una particolare società umana, che è a sua volta posto su un piano in continua evoluzione. Ciò che, quindi, ci permette di dire che le persone sono come le opere d'arte è dato dalla loro comune struttura Intenzionale, e non dalla loro caratteristica di essere entità materialmente incarnate. Ciò che oggetti artistici e soggetti umani condividono è una comune potenzialità espressiva, rappresentazionale, simbolica, riconoscibile e interpretabile (in modi spesso incongruenti) solo all'interno dell'*ethos* di una società storicamente determinata. Nell'universo concettuale di Margolis, così come non esiste dualismo fra mente e corpo e dicotomia tra natura e cultura, non esiste nemmeno alcuna disgiunzione di principio tra soggetto e oggetto; la persona umana, infatti, nell'interpretare le proprie espressioni, siano esse azioni, parole, linguaggi o opere d'arte, interpreta se stessa, e ciò che ne permette l'interpretazione è l'*ethos* nel quale persone umane e oggetti d'arte si trovano, in modo assolutamente contingente, a essere. Per usare le parole di Margolis, «In art and life, selves and artworks are nothing at all if separated from the

[65] *Ivi*, p.136-137.

enabling ethos of interpretation»[66]. Noi, come le nostre espressioni, attraverso l'interpretazione, diventiamo le forze culturali che racchiudono il respiro di un *ethos* particolare, e la nostra oggettività è definita, temporaneamente, attraverso il consenso tra i soggetti umani.

Dopo aver preso in esame le somiglianze e le differenze tra le persone e le opere d'arte, potremmo chiederci: quali funzioni svolge l'arte in relazione all'uomo? Che tipo di rapporto esiste tra queste due entità ontologicamente simili?

Innanzitutto, secondo Margolis, l'arte, insieme alle altre pratiche culturalmente significative del mondo umano, è ciò che permette all'uomo di trasformarsi da semplice membro della specie *Homo Sapiens* in persona umana; come abbiamo visto, infatti, il soggetto diventa un sé, o una persona, attraverso l'interazione con i propri simili e con il mondo di artefatti che essi, e noi, creiamo. Nel costruire artefatti, siano essi azioni, pitture, musiche, linguaggi, secondo Margolis, contribuiamo a costruire noi stessi, e nell'interpretarli impariamo a conoscerci e a capirci. L'atto del produrre qualcosa di culturalmente significativo si configura quindi anche come ciò che favorisce e permette la costruzione dell'individuo come persona umana. Siamo artefici e artefatti, poiché creiamo e, nel farlo, veniamo (tras)formati dalle nostre stesse espressioni. Per usare le parole di Margolis,

> […] human beings – persons or selves – are formed and transformed in the same way artworks are, are altered by their ambient art world as well as by their technologies; thus altered, humans shape and reshape (in turn) the arts, technologies, and histories of their own culture[67].

Gli esseri umani, quindi, sono formati e trasformati dai loro stessi artefatti e, così modificati, continuano a dare nuove forme a ciò che essi creano, dicono, producono.

Un'altra funzione importante dell'arte è quella di farci prendere contatto e coscienza della realtà culturale e sociale che ci circonda. L'arte, infatti, può fungere da lente attraverso la quale guardare la dimensione culturale che ci troviamo, casualmente, ad abitare, e può insegnarci a riconoscere il nostro posto e ruolo in essa. Margolis, a

[66] *Ivi*, p.137.
[67] *Ivi*, p.103.

questo proposito, riporta come esempio il cinema: esso, dice Margolis, «…is the metonymic form of our continuing enculturation, made more transparent, more accessible, to ourselves than by any other art».[68] Il cinema, quindi, viene presentato come la forma d'arte che più ci rende consapevoli di ciò che siamo e di ciò che facciamo quando interpretiamo le pratiche culturalmente significative della nostra vita umana. Esso ci mette di fronte alle dinamiche e alle strutture della società nella quale ci troviamo a essere, permettendoci di riconoscerci nel nostro ruolo in essa.
In linea generale, secondo il filosofo americano, «…we are what, through our media, we read and hear and view»[69], poiché i nostri artefatti, le nostre tecnologie e le nostre espressioni non solo ci informano sul mondo che ci troviamo a occupare, ma contribuiscono a costruirci nella nostra peculiare complessità di persone umane. L'arte, quindi, secondo Margolis, rappresenta un grande strumento attraverso il quale comprendere noi stessi e la nostra storia in continua evoluzione.
Come sottolinea Andrea Baldini nell'Introduzione a *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte?*,

> 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.[70]

L'arte, quindi, ci aiuta a riconoscere il nostro ruolo nella dimensione culturale e sociale che ci troviamo ad abitare e, allo stesso tempo, ci fornisce gli strumenti per poterla trasformare ed, eventualmente, sovvertire. Attraverso l'arte, infatti, diventiamo consapevoli delle nostre possibilità immaginative, che ci permettono di capire, ed eventualmente rivoluzionare, la tessitura intenzionale del mondo culturale e umano che ci circonda.

---

[68] *Ivi*, p.120.
[69] *Ivi*, p.160.
[70] J.Margolis, *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte? Lezioni di filosofia dell'arte*, cit., p.16.

Conclusioni

Con questo mio scritto ho cercato di presentare il complesso intreccio di tematiche che permeano l'universo concettuale di Joesph Margolis in campo estetico. Abbiamo visto come il suo pensiero sia stato frutto di una maturazione di intenti, che nel corso del tempo si sono definiti sempre più in direzione di una riflessione sull'arte inserita in una più complessa teoria della cultura e dei sé umani. La sua concezione si è via via costruita integrando temi pragmatisti all'interno di un sistema concettuale già intessuto di filosofia analitica e filosofia continentale. In questo senso, come abbiamo visto, il pensiero di Margolis non può essere chiuso in un'etichetta, poiché rappresenta un dialogo, una narrazione, che accoglie dentro di sé gli aspetti salienti tanto della filosofia analitica e della filosofia continentale quanto del pragmatismo, rompendone i rispettivi confini. Il risultato, potremmo dire, è una teoria "ibrida", che attraversa con piglio pragmatista la tradizione ermeneutica della filosofia continentale e i tratti più vitali della filosofia analitica. Essa si configura come una teoria nella quale il mondo storico e culturale, strutturalmente interpretabile, è sia incarnato in sia emergente da il mondo fisico o naturale.

Nella sua visione, come abbiamo visto, fra mondo della natura e mondo della cultura non c'è dicotomia, dualismo, ma un rapporto di stretta interconnessione, che non si traduce né in una sovra-imposizione dell'uno sull'altro né in una riduzione dell'uno all'altro. Si tratta, piuttosto, di due dimensioni che poggiano sullo stesso piano d'esistenza, e che rappresentano la struttura di ciò che "esiste" e che costituisce la trama della realtà. Se, da un punto di vista ontico, la natura è indipendente dalla cultura umana e la precede, da un punto di vista epistemico, invece, essa ne dipende, poiché il nostro parlare, discutere, riferirci alla realtà, anche del mondo naturale, dipende da risorse concettuali che si formano all'interno di una determinata forma di vita, in un determinato momento storico. Potremmo dire che sia questo il significato più profondo che Margolis vuole comunicare attraverso il suo "realismo culturale": l'idea che, come soggetti epistemici, non potremmo discutere, parlare, fare giudizi sugli oggetti fisici che sono nel mondo se anche noi stessi non fossimo reali; la nostra stessa realtà (come soggetti dotati di una cultura), però, deriva dalla

persistenza ontica del mondo culturale, ovvero dal suo esistere in un modo non diverso (seppur *sui generis*) dal mondo della natura. Cultura e relativi oggetti culturali, quindi, sono fenomeni naturali, la cui peculiare struttura *sui generis* fa sì che siano però irriducibili alla mera sfera del fisico.

Abbiamo visto poi come, secondo Margolis, non si possa avere accesso in modo trasparente alla realtà, poiché il mondo non è governato da leggi universali a cui poter attingere attraverso il corretto esercizio di una particolare facoltà cognitiva. Non ci sono essenze fisse, immobili, poiché la realtà è posta su un piano in continuo movimento, ed è sempre esposta a nuovi sguardi e letture, che a loro volta cambiano e si trasformano in funzione della storia. E' emerso quindi come uno dei temi principali che danno struttura al pensiero di Margolis sia proprio quello della storicità, intesa come la storicità del mondo e del pensiero che lo interpreta.

Come soggetti, costruiamo e ricostruiamo ciò che siamo e il nostro stesso mondo, e le nostre riconstruzioni non possono essere ricondotte a una struttura invariante, a un sostrato fisso e immobile. Al contrario, il mondo è consegnato al flusso storico, e la stessa comprensione umana è ostaggio dei movimenti della storia.

Si è rivelata poi importante, nella ricostruzione del pensiero di Margolis, anche la questione dell'interpretazione degli enti culturali. Essa, come abbiamo visto, non si appella a linguaggi logicamente perfetti, ma deriva da norme e pratiche consensuali, costruite di volta in volta da una particolare società umana.

Soprattutto le entità culturali, in senso emblematico opere d'arte e persone, la cui struttura intenzionale le caratterizza nella loro peculiare determinabilità e mutevolezza, diventano oggetto di continue interpretazioni e reinterpretazioni, senza che ciò le consegni a una fatale inconsistenza. Al contrario, secondo Margolis, la reidentificabilità numerica di uno stesso ente culturale, ovvero il diverso modo attraverso cui lo possiamo interpretare, è consegnata alle norme consensuali di una determinata società, che ne permette una temporanea, e sempre rivedibile, identificazione.

Come abbiamo visto, proprio in virtù di questa loro natura mutevole e proteiforme, il ventaglio di interpretazioni possibili che un singolo ente culturale può contenere può essere colto solo attraverso uno sguardo di tipo relativista, capace di far coesistere come ragionevoli letture che in una stretta logica bivalente verrebbero considerate

inevitabilmente come incompatibili. Come abbiamo visto, è la stessa riflessione sull'arte e sul mondo della cultura a farci escludere una stretta logica bivalente (soprattutto se connessa a forme di invariantismo) e a portarci a ritenere come plausibile, se non preferibile, un approccio di tipo relativista. Quest'ultimo, infatti, rimpiazzando il valore di "vero" con una serie di valori di verità con diverso grado di certezza, ci dà occasione di cogliere le diverse sfumature e i plurimi significati che un singolo ente culturale può contenere, e di dare un senso di unità alla sua strutturale e intrinseca complessità.

E' emerso come non ci sia nessuna essenza fissa che possa definire l'opera d'arte "arte" per sempre; opere d'arte e persone, infatti, più che nature, rappresentano delle storie. Esse sono come dei testi, che possono cambiare significato nel corso del tempo, e diventare oggetto di sempre nuove interpretazioni e letture.

Abbiamo visto inoltre come l'analogia tra opere d'arte e persone sia definita dalla loro somigliante struttura ontologica, e in particolare dal loro comune scheletro intenzionale. Entrambe queste realtà, infatti, sono entità incarnate, rispettivamente, in un supporto fisico o biologico, ma non possono essere ridotte a esso in virtù di peculiari proprietà, che le caratterizzano in un modo *sui generis*, e le differenziano da un mero ente naturale. Opere d'arte e persone, nell'architettura concettuale di Margolis, hanno la comune caratteristica di essere degli artefatti della cultura umana, e la loro peculiare emergenza e potenzialità simbolica, espressiva, rappresentazionale, storica può essere colta e riconosciuta solo all'interno di una cultura, intesa come sistema condiviso di pratiche e comportamenti di un relativo contesto sociale e storico. In questo senso, secondo Margolis, l'analisi delle opere d'arte e dei soggetti umani non possono essere disgiunte poiché entrambe le realtà, più che possedere una natura fissa, un'essenza che le definisca in senso assoluto, rappresentano similmente un ibrido di natura e cultura. La stessa trasformazione della creatura umana in un sé (o una persona) è inscritta nelle possibilità biologiche dell'*Homo Sapiens* che, attraverso il processo evolutivo, hanno fornito le strutture biologiche per poter acquisire competenze linguistico-simboliche. La trasformazione della creatura umana da semplice esemplare della specie *Homo Sapiens* in un essere di "seconda-natura", quindi, rappresenta il risultato di due inseparabili evoluzioni,

una naturale e una fisico/biologica, e ciò rivela, ancora una volta, il rapporto di stretta interconnessione tra mondo della natura e mondo della cultura.

Ho cercato poi di dimostrare attraverso questo mio scritto come la cultura rappresenti il concetto portante nell'architettura del pensiero di Joseph Margolis, e come essa sia insieme ciò che è costituito e costruito dagli esseri umani e ciò che continua a influenzarli muovendone il progresso. E' emerso, infatti, come la dimensione della cultura abbia un carattere collettivo, e rappresenti l'insieme di pratiche, norme e comportamenti costruiti dai sé, la cui natura, intrinsecamente ibrida, subisce e assorbe a sua volta gli influssi della cultura stessa. Senza la cultura, secondo Margolis, saremmo solo un contorno fisico o biologico, e non saremmo in grado di interpretare noi stessi, gli altri, e il mondo degli artefatti nella loro struttura significante, nella loro qualificazione intenzionale. Possiamo affermare che, secondo Margolis, sia proprio l'interazione con il mondo degli artefatti e degli altri sé a permetterci di costruire e ricostruire la nostra identità e a riconoscerci nelle nostre potenzialità di soggetti umani.

Ciò che, potremmo dire, rappresenta il nucleo centrale del pensiero di Margolis, è quindi l'idea che la dimensione della cultura (e dei relativi oggetti culturali) rappresenti una parte ineluttabile del nostro modo di comprendere la storia, il mondo, e noi stessi. L'arte, per esempio, come abbiamo visto, è un'attività in cui e attraverso cui la natura umana si sviluppa e si costituisce. Essa, insieme alle altre pratiche culturali, non solo ci permette di trasformarci da semplici membri della specie *Homo Sapiens* in soggetti propriamente umani, ma rappresenta anche ciò che ci offre la possibilità di riconoscere il nostro ruolo nel mondo e di prendere coscienza delle strutture della società che ci circonda. Dal lavoro di tesi e dalle analisi effettuate è emerso quindi come l'arte, nella visione di Margolis, possa fungere da lente attraverso la quale guardare la realtà culturale che ci troviamo ad abitare e come essa, inoltre, rappresenti, insieme alle altre pratiche culturali, lo strumento che ci permette di conoscere noi stessi e la nostra storia in continua evoluzione.

Bibliografia

Bresnahan A., *How Artistic Creativity is Possible for Cultural Agents*, in Dirk-Martin Grube, Robert Sinclair (ed.), *Pragmatism, Metaphysics and Culture*, *Reflextions on the Philosophy of Joseph Margolis* (Helsinki: Nordic Pragmatism Network, 2015), pp.

Bresnahan A., *Joseph Margolis*, «Philosophy Faculty Publications», Paper 5, 2014, pp. 1-13.

Carroll N., *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2000.

Cometti J.-P., Morizot J., Pouivet R., *Le sfide dell'estetica. Momenti e problemi della contemporaneità*, Utet Libreria, Torino, 2002.

D'Angelo P., *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

D'Angelo P., *Estetica*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

Danto A.C., *The Artworld*, «Journal of Philosophy», vol. 61, n. 19, 1964, pp. 571-584.

Grene M., *People and Other Animals*, in *The Understanding of Nature: Essays in the Philosophy of Biology*, D.Reidel, Dordrecht, 1974.

Gronda R., *La persistenza della tradizione: Bernstein, McDermott, Margolis e Rescher*, in Rosa Calcaterra, Giovanni Maddalena, Giancarlo Marchetti, *Il pragmatismo. Dalle origini agli sviluppi contemporanei*, Roma, Carocci, 2015, pp.265-285.

Hartimo M., *In Defense of Trascendentalism: Vestiges of Kantianism in Margolis' Naturalism*, in Dirk-Martin Grube, Robert Sinclair (ed.), *Pragmatism, Metaphysics and Culture. Reflextions on the Philosophy of Joseph Margolis* (Helsinki: Nordic Pragmatism Network, 2015), pp. 137-157.

Hildebrand D., *Margolis's Pragmatism of Continuity*, in Dirk-Martin Grube, Robert Sinclair (ed.), *Pragmatism, Metaphysics and Culture. Reflextions on the Philosophy of Joseph Margolis* (Helsinki: Nordic Pragmatism Network, 2015), pp.37-51.

Margolis J., *Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities*, «The British Journal of Aesthetics», 3/14, 1974, pp. 187-196.

Margolis J., *Intentionality, Institutions, and Human Nature*, «The Monist», 4/69, 1986, pp.546-567.

Margolis J., *What, After All, Is a Work of Art: Lectures in the Philosophy of Art*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1999, trad. it. a cura di Andrea Baldini, *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte? Lezioni di filosofia dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine, 2007.

Margolis J., *The Deviant Ontology of Artworks*, in Noel Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison-London, 2000.

Margolis J., *Selves and Other Texts: The Case for Cultural Realism,* The Pennsylvania State University Press, University Park, 2001.

Margolis J., *Placing Artworks – Placing Ourselves*, «Journal of Chinese Philosophy», 1/31, 2004, pp. 1-16.

Margolis J., *Pragmatism's Advantage*, «History of Philosophy Quaterly», 2/21, 2004, pp.201-222.

Margolis J., *A Guess at the Source of the Self and the Cultural World*, trad. it. A. Baldini, *Un'ipotesi sulla fonte del Sé e del mondo culturale*, «Allegoria», n.60, 2009, pp.153-163.

Margolis J., *The Arts and the Definition of the Human. Toward a Philosophical Anthropology*, Stanford University Press, Standford, 2009.

Margolis J., *On Aesthetics: An Unforgiving Introduction*, Belmont, CA, Wadsworth, 2009.

Margolis J., *The Importance of Being Earnest about the Definition and Metaphysics of Art*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 3/68, 2010, pp. 215-223.

Margolis J., *The Cultural Space of the Arts and the Infelicities of Reductionism*, Columbia University Press, New York, 2010.

Margolis J., *Interview with Joseph Margolis*, «European Journal for Pragmatism and American Philosophy», VI/1, 2014, pp. 305-317.

Margolis J., *Towards a Metaphysics of Culture*, in Dirk-Martin Grube, Robert Sinclair (ed.), *Pragmatism, Metaphysics and Culture. Reflextions on the Philosophy of Joseph Margolis*, Helsinki, Nordic Pragmatism Network, 2015.

Margolis J., *Persons as Natural Artifacts*, «Pragmatism Today», vol. 7, Issue 2, 2016, pp. 8-22.

Muckley P., *The Human: A Voyage around Margolis' Ontology*, «A Parte Rei. Revista de Filosofia», n. 66, The Polytechnical University, Madrid, 2009, pp.1-15.

Niiniluoto I., *Margolis and Popper on Cultural Entities*, in Dirk-Martin Grube, Robert Sinclair (ed.), *Pragmatism, Metaphysics and Culture. Reflextions on the*

Philosophy of Joseph Margolis (Helsinki: Nordic Pragmatism Network, 2015), pp. 124-136.

Pryba R., *Experiencing Culture: Reconsidering the Danto/Margolis Debate*, in Dirk-Martin Grube, Robert Sinclair (ed.). *Pragmatism, Metaphysics and Culture-Reflections on the Philosophy of Joseph Margolis*, (Helsinki: Nordic Ptagmatism Network, 2015), pp. 217-235.

Velotti S., *Estetica Analitica. Un Breviario Critico*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2008.

Zilioli U., *Un relativismo robusto. Genealogia e forza di un'idea*, «Discipline filosofiche», 2007/2, 2007, pp.51-70.

Zilioli U., *Protagoras and Margolis on the Viability of Ancient Relativism,* in Dirk-Martin Grube, Robert Sinclair (ed.), *Pragmatism, Metaphysics and Culture. Reflextions on the Philosophy of Joseph Margolis* (Helsinki: Nordic Pragmatism Network, 2015), pp. 177-195.