

ancora da venire, ma non viene talvolta abbastanza allo scoperto sulla necessità di abbandonare le vecchie abitudini cognitive. Rimane un libro utilissimo, anche per un dono naturale di chiarezza cristallina dell'autore, nel quale ognuno, dallo studente universitario all'esperto di logica, può trovare il proprio livello di approfondimento, oltre a una miniera di informazioni transdisciplinari.

[Teresa Numerico]

Maurizio Ferraris, *La fidanzata automatica*, Bompiani, Milano, 2007, pp. 205.

L'ultimo libro di Maurizio Ferraris – che costituisce il terzo e ultimo episodio di una trilogia dedicata all'ontologia sociale di cui fanno parte anche *Dove sei? Ontologia del telefonino* (Bompiani, 2005) e *Sans Papier. Ontologia dell'attualità* (Castelvecchi, 2007) – è dedicato all'ontologia dell'opera d'arte.

Che cos'è un'opera d'arte? Come possiamo distinguerla da quegli oggetti che invece non sono opere d'arte? Perché, “se l'arte è una promessa di felicità, l'opera d'arte è una Fidanzata Automatica”? Ferraris fornisce risposte convincenti e ben argomentate, delineando così una teoria “normale” o “normalista” dell'arte che se, come egli stesso osserva, ha l'aria meno sexy delle sue sorelle, le teorie “eccezionaliste” e “straordinariste”, ha tuttavia il grande vantaggio di rendere conto dell'esperienza estetica delle persone comuni, quelle che davanti alla *Gioconda* sono certe che si tratti di un'opera d'arte, mentre di fronte a *Fountain* di Duchamp si sentono un po' prese in giro. La teoria normalista proposta non avanza quindi tesi di ontologia dell'arte richiamandosi – come la sorella eccezionalista – a un mondo dell'arte (*Artworld*) fatto di critici e musei, che tutto decidono e tutto sanno, e nemmeno – come la sorella straordinarista – facendo riferimento a una esperienza straordinaria che ci consente di cogliere la verità delle cose. Secondo la teoria normalista, in fondo, l'esperienza che facciamo quando guardiamo un'opera d'arte è semplicemente l'esperienza di un oggetto che ci provoca piacere ed emozioni. Ma, ci si potrebbe domandare, che cosa c'entrano le fidanzate automatiche¹? C'entrano, proprio perché secondo Ferraris l'opera d'arte non solo è un oggetto che ci provoca piacere, ma è un oggetto che ci provoca piacere e che finge di essere un soggetto. Nonostante questo punto sia stato, a torto, molto criticato – si obietta che l'attribuzione di caratteri intenzionali alle

¹ L'esempio della fidanzata automatica è ripreso da W. James, *The Meaning of Truth: A Sequel to "Pragmatism"*, 1909.

opere d'arte sia assolutamente fuorviante e sostanzialmente errata, dimostrando così di non avere colto la portata positiva di una formulazione volutamente paradossale – rende molto bene l'idea di quanto normalmente ci succede: siamo turbati dall'*Urlo* di Munch, siamo disperati dopo aver visto *Love Story* e siamo divertiti dalla conclusione di *The importance of being Ernest*. Questi, però, non sono sentimenti che si possano provare verso “meri” oggetti e infatti si tratta di sentimenti che solitamente proviamo verso le persone (che in qualche modo ci ricambiano o ci possono ricambiare): ecco perché gli oggetti che suscitano in noi una simile risposta emotiva sono definiti “oggetti che fingono di essere soggetti” (e qui il punto di vista è quello del fruitore e non quello dell'opera d'arte, ovviamente).

La teoria proposta da Ferraris non è tuttavia soltanto una teoria “normalista”, è anche una teoria “normativa” in quanto fornisce una definizione di opera d'arte che stabilisce una serie di criteri necessari (anche se non sufficienti) per decidere quali oggetti possano a giusto titolo rientrare nella classe delle opere e quali no. Il versante normativo della teoria è al contempo ambizioso e coraggioso: ambizioso perché si impegna in una questione classica dell'estetica (cercando di fornire una definizione di opera d'arte) e coraggioso perché non ha paura di fare – come è inevitabilmente costretto – delle scelte, che gli impongono di tenere fuori dalla sua teoria anche oggetti che alcuni sarebbero propensi a considerare opere d'arte.

Il compito di definire che cosa sia un'opera d'arte impegna Ferraris nelle prime tre tesi: 1) l'arte è la classe delle opere (e quindi non è vero che qualunque cosa può essere un'opera d'arte); 2) le opere sono primariamente oggetti fisici “a misura d'uomo”; 3) le opere d'arte sono oggetti sociali (esistono, in quanto tali, perché ci sono degli uomini disposti a considerarle tali).

È evidente come, al fine di comprendere la definizione di opera d'arte, occorra avere presente il sistema ontologico elaborato da Ferraris prima in *Dove sei?* e poi approfondito e raffinato in *Sans papier*, secondo il quale ciò che c'è si suddivide in soggetti (che hanno rappresentazioni) e oggetti (che non hanno rappresentazioni); gli oggetti a loro volta si dividono in ideali (come il numero 3 o il teorema di Pitagora, che esistono fuori dallo spazio e dal tempo e non dipendono dai soggetti), fisici (come un albero, che è nello spazio e nel tempo e che non dipende dai soggetti) e sociali (come la banconota da 5 euro, che esiste nello spazio e nel tempo e dipende dai soggetti). Le opere d'arte si caratterizzano come una sottoclasse degli oggetti sociali.

Le ultime tre tesi esposte da Ferraris nel libro sono dedicate a esplicitare i tratti che, all'interno della categoria degli oggetti sociali, distinguono le opere d'arte dagli altri oggetti: 4) le opere provocano accidentalmente conoscenza; 5) le opere provocano necessariamente sentimenti veri e disinteressati; 6) le opere sono cose che fingono di essere persone. Però è importante

sottolineare che, nonostante riconosciamo le opere d'arte come "fidanzate automatiche", le emozioni che proviamo nei loro confronti sono genuine, anche se di intensità minore rispetto a quelle che proviamo per le "fidanzate reali".

L'ontologia dell'opera d'arte proposta da Ferraris è una rivalutazione del senso comune che va a favore dell'arte stessa, sottraendola a quella autoreferenzialità nella quale rischiava di essere relegata dall'*Artworld* (in cui, se era vero che "arte" era tutto ciò che il mondo dell'arte decideva che fosse tale, era anche vero che il pubblico era per lo più formato dagli stessi critici e artisti).

Difendendo una forma di funzionalismo estetico – che si oppone sia alle teorie istituzionali dell'arte sia alle teorie storicistiche – per il quale l'arte è ciò che ha la funzione di suscitare sentimenti (e, di conseguenza, non sono considerati "arte" molti dei prodotti dell'arte concettuale e i *ready-made*, che non paiono in effetti suscitare emozioni estetiche), questo libro si inserisce nel cuore dei più accesi dibattiti dell'estetica contemporanea. Certo, non tutto ciò che suscita in noi sentimenti è un'opera d'arte, ma proposito del libro è appunto quello di fornire le condizioni necessarie, e non anche le condizioni sufficienti, di che cosa debba possedere un oggetto per essere un'opera d'arte (quindi viene spiegato che cosa è necessario che un'opera abbia perché la possiamo considerare un'opera d'arte, ma non anche che cosa è sufficiente che essa abbia affinché sia tale). Tra le condizioni sufficienti dovrebbe forse rientrare in qualche misura l'intenzionalità umana, tema centrale e irrisolto nel dibattito contemporaneo sull'ontologia sociale.

[Carola Barbero]

Pascal Engel, *Va savoir! De la connaissance en général*, Hermann, Paris, 2007, pp. 256.

Il libro presenta in modo approfondito l'odierno panorama della filosofia della conoscenza. Engel discute in maniera dettagliata alcuni dei principali problemi trattati in tale ambito e sostiene a loro riguardo delle tesi indirizzate alla *conoscenza in generale*. In questo senso la sua è una posizione "generalista", che si oppone non solo allo scetticismo, ma anche al contestualismo epistemologico.

I capitoli che costituiscono il libro sono sei e sono dedicati rispettivamente alle teorie della giustificazione, alle sfide scettiche e contestualiste, alla concezione externalista della conoscenza, alla responsabilità epistemica, alla