

Aesthetica Preprint

*Estetica analitica*  
*Un breviario critico*

di Stefano Velotti



Centro Internazionale Studi di Estetica

## **Aesthetica Preprint**<sup>®</sup>

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**<sup>®</sup> (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



## **Il Centro Internazionale Studi di Estetica**

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**<sup>®</sup> e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**<sup>®</sup> con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

# Aesthetica Preprint

84

Dicembre 2008

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MIUR (PRIN 2005, responsabile scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Stefano Velotti

*Estetica analitica*  
*Un breviario critico*



## *Indice*

Prefazione	7
1 – Che cosa s'intende con "estetica analitica"?	11
2 – Estetica e filosofia dell'arte	25
3 – Classificare, definire, valutare	49
4 – Oltre "analitici e continentali"	69





## *Prefazione*

Fino a pochi anni fa, l'estetica analitica era pressoché sconosciuta in Italia. È vero che alcuni studiosi attenti, e qualche editore coraggioso, avevano pubblicato articoli, antologie, libri di autori rappresentativi di questa tradizione, ma – si direbbe – un po' casualmente, senza un progetto che potesse suscitare una ricezione in ambito scientifico, critico e accademico. Alcuni testi importanti di Nelson Goodman, di Richard Wollheim, di Arthur Danto, di George Dickie – ma, risalendo indietro, anche di Charles Stevenson, di Virgin Aldrich, ecc. – erano stati tradotti in italiano, trovando però una risonanza quasi nulla. Non intendo affrontare qui le ragioni di questa situazione davvero assurda – il reciproco ignorarsi, in ambito estetico, di “analitici” e “continentali” – ma solo constatare che fortunatamente, anche in Italia, non è più così<sup>1</sup>; e, d'altra parte, nei paesi in cui la tradizione analitica è prevalente (Stati Uniti e Gran Bretagna in testa, ma poi molti altri paesi, in tutti i continenti) la filosofia “continentale” sembra non essere più confinata nei dipartimenti di letterature comparate, ma comincia a penetrare seriamente anche nei dipartimenti di filosofia.

Antologie, introduzioni, traduzioni, ricerche e contributi sono tutte cose di grande importanza, ma non garantiscono che tra gli estetici “continentali” e quelli “analitici” sorga davvero un dialogo proficuo. Credo che questo dialogo possa e debba svilupparsi se si superano alcuni ostacoli: innanzitutto, per quanto possa sembrare una considerazione banale, sono pochi i filosofi italiani che pubblicano in inglese, a differenza di quanto avviene nelle materie scientifiche, ma questa è la condizione per essere letti e discussi nella maggior parte della comunità “analitica”. È necessario, poi, contrastare due opposte tendenze, ugualmente “concilianti” e letali per lo stabilirsi di un dialogo fecondo, che, come tale, non deve escludere i conflitti: da un lato, lo “schiacciamento” da parte degli studiosi italiani sui termini e i temi del dibattito analitico e, dal lato opposto, l'assimilazione di termini e temi di quel dibattito a categorie più familiari o già note.

Mi auguro che questo “breviario” non finisca per pendere in direzione di quest'ultima tendenza. Scrivendolo, mi sono trovato a contrastare il pericolo – che ho spesso riscontrato – di “gettar via il bambino con l'acqua sporca”; o, se si vuole, mi sono trovato a oppormi al rischio di

“rimuovere” troppo frettolosamente un prezioso patrimonio di pensiero (quello “continentale”), gettandosi a corpo morto nella mischia di un dibattito che – per quanto ormai profondamente variegato e “ibridato” – mantiene tuttavia una sua omogeneità almeno “stilistica”. Dovremmo sapere, però, che lo “stile” non è senza conseguenze, ma è innanzitutto un modo di affrontare, selezionare, organizzare l’indefinita complessità dell’esperienza, della prassi e del pensiero.

Inutile ribadire che questo è solo un “breviario (critico)”. Ho raggruppato sotto tre titoli una grande quantità di problemi che solitamente vengono trattati in specifici filoni di ricerca, e ne ho lasciati fuori, comunque, un gran numero <sup>2</sup>. Sperando, però, che un taglio critico – talvolta troppo netto e succinto – possa essere più utile di un affollato elenco di nomi ed etichette.

Questo breve libro nasce dall’introduzione a un seminario per il Dottorato di Ricerca in “Estetica e teoria delle arti”, coordinato dal prof. Luigi Russo, tenuto presso l’Università degli Studi di Palermo nel febbraio del 2008. Desidero ringraziare il prof. Russo per averlo accolto in questa collana. Alcune pagine di questo libro sono la rielaborazione di parti di miei saggi usciti in altre sedi. In particolare: *Le proprietà estetiche*, scritto con il dott. Alfonso Ottobre, in A. Coliva (a cura di), *Filosofia analitica. Temi e problemi*, Carocci, Roma, 2007, pp. 207-330; *La scelta di Danto*, in “Rivista di estetica”, n.s. 35, 2/2007, numero monografico dedicato a *Artworld & Artwork. Arthur C. Danto e l’ontologia dell’arte*, a cura di T. Andina e A. Lancieri, pp. 357-374; *Il giudizio di gusto*, in P. D’Angelo (a cura di), *Introduzione all’estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari, 2008, pp. 140-172. Vorrei dunque esprimere la mia gratitudine ad Alfonso Ottobre, ai curatori dei volumi citati, e alla redazione e direzione della “Rivista di estetica”, in particolare al suo direttore, prof. Maurizio Ferraris. Le pagine sulla normatività dell’opera d’arte e del giudizio sono state parzialmente anticipate nella mia relazione al convegno della Società Italiana di Filosofia Analitica (S.I.F.A.), “Filosofia analitica e cultura europea”, tenutosi a Genova dal 23 al 25 settembre del 2004.

<sup>1</sup> Cito qui alcune delle più recenti pubblicazioni italiane rilevanti: tra le antologie di testi, tutte corredate da introduzioni ai temi e agli autori antologizzati, F. Bollino (a cura di), *Estetica analitica*, «Studi di estetica», III serie, XXXI, 27, 2 voll., 2003 (seconda edizione riveduta e ampliata 2007); G. Matteucci (a cura di), *Elementi di estetica analitica*, «Discipline filosofiche», XV, 2, 2005; S. Chiodo (a cura di), *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l’estetica*, con una presentazione di E. Franzini, UTET, Torino, 2007; P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti, (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, il Mulino, Bologna, 2007. Tra i volumi introduttivi scritti da studiosi italiani: P. D’Angelo, (a cura di), *Introduzione all’estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari 2008 (con contributi tematici di P. D’Angelo, P. Kobau, G. Matteucci, S. Chiodo, S. Velotti) ; P. D’Angelo, (a cura di), *Le arti nell’estetica analitica*, Quodlibet, Macerata, 2008 (con contributi tematici di D. Angelucci, C. Barbero, P. D’Angelo, P. Kobau, S. Velotti, S. Vizzardelli). Quanto agli

autori più significativi, ricordo le recenti traduzioni dei volumi di A. Danto, di P. Kivy, di K. Walton (in preparazione) ecc. La Società Italiana di Filosofia Analitica (SIFA) ha aperto una propria sezione all'estetica nel convegno biennale di Genova del 2004. Sono però ancora pochissimi gli estetici italiani a risultare soci della SIFA.

<sup>2</sup> Per avere un'idea dell'ambito e dell'organizzazione disciplinare dell'estetica analitica si possono vedere alcuni manuali recenti, oltre ai volumi italiani già ricordati: D. Cooper, (a cura di), *A Companion to Aesthetics*, Blackwell, Cambridge, Mass., 1992, 1995; B. Gaut e D. McIver Lopes, (a cura di) *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London, 2001; J. Levinson, (a cura di), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 2003.



## 1 – Che cosa s'intende con "estetica analitica"?

### *Ancora su analitici e continentali*

Come si sa, l'etimologia dice raramente la verità riguardo al significato delle parole (a cominciare, dunque, da se stessa). E l'espressione "estetica analitica" non fa eccezione. A considerarne i termini dal punto di vista etimologico, infatti, verrebbe da pensare a qualcosa come una sorta di "dottrina della sensibilità" (una *aïsthetiké téchnē*, o *epistémē aïsthetiké*, sul modello della disciplina "sorella", la logica, o *logiké téchnē*) considerata però da un punto di vista analitico, cioè dal punto di vista dello "scioglimento", scomposizione o riduzione a termini diversi o più semplici, dei costituenti della dottrina stessa. Una sorta di "chimica" della sensibilità, o di "chimica" dei concetti che formano una dottrina della sensibilità. Le cose, come vedremo, non stanno così, né riguardo alla "chimica", né riguardo alla sensibilità. La storia del pensiero si è incaricata di rendere quest'espressione molto più complessa, paradossale, vaga e ricca di tensioni interne <sup>1</sup>.

"Analitico", in ogni modo, dovrebbe far pensare a un atteggiamento che si pone in contrasto con "sintetico", mentre al suo posto troviamo un'espressione di carattere geografico: "continentale". La differenza pertinente, dunque, non è quella tra filosofi "analitici" e "sintetici", ma tra "analitici" e "continentali". Come dire: "il continente" (il "vecchio" continente, l'Europa continentale), da un lato, e tutti gli altri – in una koiné filosofico-linguistica, più che geografica – dall'altra. Considerata da un punto di vista di sociologia della conoscenza, o da quello di una storia delle egemonie culturali, questa asimmetria non è del tutto irrilevante: se si escludono le origini (in gran parte "continentali"), la filosofia analitica ha sempre parlato inglese e americano, e l'estetica analitica, che ne costituisce uno specifico settore inaugurato solo negli anni quaranta del secolo scorso, è stata davvero, per il "continente", un prodotto di importazione, almeno fino a poco tempo fa.

### *Che cos'è la filosofia analitica?*

«Chiedimi su cosa sto lavorando, e ti risponderò con il nome di un problema», direbbe orgogliosamente il filosofo analitico; «chiedilo a loro [ai 'continentali']», e ti risponderanno con un nome proprio». Così scriveva una quindicina di anni fa Kevin Mulligan in un famoso arti-

colo <sup>2</sup>, offrendo un bozzetto dei più frequenti luoghi comuni (sempre intessuti di ingannevoli e seducenti mezze verità) su “analitici e continentali”. In realtà, non è facile dire che cosa sia la filosofia analitica e in che cosa si distingua da quella “continentale”. Recentemente, anche in Italia, sono stati proposti e discussi diversi modi di definirla <sup>3</sup>:

a) identificandone la storia, cioè la tradizione di pensiero che «da Frege (e dalla filosofia logica ed empiristica di Bolzano, Lotze, Brentano) risale alla scuola di Leopoli-Varsavia e al neopositivismo, e dal neopositivismo all'ultimo pragmatismo americano, coinvolge il lavoro di Russell, Moore, Wittgenstein a Cambridge in Inghilterra, e di Ryle e Austin a Oxford, riguarda alcuni settori della ricerca fenomenologica e interessa gli eredi di ciascuna di queste linee di indagine» <sup>4</sup> (ma un'identificazione storica non è del tutto pacifica, innanzitutto perché entra in circolo con un'identificazione teorica <sup>5</sup>);

b) tentandone una caratterizzazione unitaria in termini di assunzioni e premesse metodologiche (ma qui le difficoltà si moltiplicano: basti pensare alla “svolta cognitiva” <sup>6</sup> o al dibattito sullo psicologismo <sup>7</sup>, impensabili quando dominava il paradigma della “filosofia linguistica”. In ambito estetico, poi, vengono in mente posizioni come quella espressa recentemente da James Urmson – un autore presente fin dagli inizi nel dibattito estetico-analitico - il quale ha difficoltà ad annoverare tra gli analitici perfino un filosofo come Nelson Goodman, a causa del suo costruttivismo e “revisionismo” teorico <sup>8</sup>);

c) caratterizzandola come uno “stile” di pensiero, contraddistinto da argomentazioni il più possibilmente esplicite, da esperimenti mentali, dall'uso di controesempi puntuali per invalidare proposte di soluzione a problemi determinati, dal ricorso alle assunzioni del senso comune e dal riferimento ai risultati delle scienze naturali e della matematica <sup>9</sup> (e questa sembra essere la caratterizzazione più descrittivamente ineccepibile, anche se il ricorso generico alla nozione di *stile* non appare come una strategia “stilisticamente analitica”);

d) discutendone l'ampiezza, le competenze e i limiti da un punto di vista metafilosofico (ma il problema si ripropone: che tipo di metafilosofia bisognerà praticare, e perché? E in base a quali criteri tracciare limiti e confini?). Un contributo interessante, da questa prospettiva, è venuto da un logico italiano, Carlo Cellucci, il quale, constata la difficoltà di rispondere alla domanda sull'identità della filosofia analitica <sup>10</sup>, ne ha proposto la caratterizzazione data da Ramsey,

secondo cui «la filosofia è la chiarificazione del pensiero mediante l'analisi; essa si propone, mediante un'analisi delle proposizioni, di chiarire la loro struttura e le loro mutue relazioni». Perciò la filosofia, pur non essendo una scienza, è strettamente connessa con essa, giacché «nella scienza noi scopriamo dei fatti e nello stesso tempo li analizziamo e mostriamo le loro relazioni logiche. Quest'ultima attività è semplicemente la filosofia».

A partire da questa caratterizzazione, piuttosto ristretta, Cellucci sviluppa un'articolata e controversa critica alla filosofia analitica, la quale incorrerebbe in «sette peccati capitali», così riassunti:

Pretendere, come la filosofia analitica, che [1] la filosofia studi soltanto certi argomenti circoscritti, [2] che li studi isolatamente da tutti gli altri, [3] che si occupi soltanto di problemi che qualche filosofo ha già posto, [4] che non miri a fornire alcuna nuova visione del mondo, [5] che usi un metodo prefissato per affrontare i propri problemi, [6] che progredisca attraverso l'analisi e non attraverso l'introduzione di nuove idee, [7] che sia un'attività professionale, significa assumere che la filosofia debba essere una disciplina simile alla matematica o ad altre scienze costituite, cioè una disciplina che si muove su un terreno ben preciso e delimitato. Ma in questo modo si priva la filosofia del suo maggior richiamo e della maggior fonte della sua fecondità, cioè la capacità di muoversi su terreni non ancora battuti da alcuna scienza, vaghi e indeterminati, e che però proprio per questo possono essere suscettibili di sorprendenti e inattesi sviluppi <sup>11</sup>.

Che si ammettano o meno tutti e sette i peccati, il rischio, notato da più parti, è che la filosofia analitica si trasformi in un esercizio scolastico. Rischio realissimo, che anche la caratterizzazione in termini "stilistici" – benché vaga e inclusiva – non scongiura. Accade spesso, infatti, che lo stile diventi una "maniera", e che tale "maniera" dia l'illusione che sia sufficiente scrivere con i tratti più appariscenti del "rigore" – ordine, argomentazioni esplicite, formalizzazioni, esperimenti mentali quali che siano, o controesempi arditi - per fornire contributi rilevanti, mentre magari si mette in forma la scoperta dell'acqua calda o si pratica un esercizio altamente tecnico sul vuoto (così come, in area continentale, abbiamo assistito per alcuni anni a esercizi scolastici "alla maniera di" Heidegger o di Derrida o chi per loro). Per tacere poi sul fatto che criteri precisi di "rigore" sono spesso discutibili (anche perché andrebbero discussi a loro volta "con rigore" e in relazione alla natura dei problemi trattati, e perché nessuno che pensi e che scriva aspirerebbe a essere "privo del rigore appropriato").

### *Che cos'è l'estetica analitica?*

Per quanto riguarda più specificamente l'estetica, abbiamo il vantaggio di trovarci di fronte a un settore limitato nel tempo – una sessantina d'anni di vita – e relativamente localizzabile: i suoi organi ufficiali sono, infatti, due riviste scientifiche, la statunitense "Journal of Aesthetics and Art Criticism" (1942-; d'ora in poi JAAC) e la sua omologa britannica "British Journal of Aesthetics" (1960-; d'ora in poi BJA). Chi volesse tagliar corto con i ragionamenti e volesse rispondere storicisticamente, o forse solo tautologicamente, alla domanda di questo paragrafo, potrebbe dire, senza sbagliare troppo: "L'estetica analitica? Si sfoglino le annate del JAAC e del BJA. Lì sono passati tutti, o quasi tutti, i rappresentanti di questa disciplina; lì c'è il repertorio dei problemi che l'hanno caratterizzata e la caratterizzano, dei metodi di indagine che ha praticato e

che pratica”. E chi si è formato sui classici dell’estetica “continentale” (anche se geograficamente “insulari” o addirittura “transatlantici”) – da *La regola del gusto* di Hume all’*Estetica* di Baumgarten, dalla *Critica della facoltà di giudizio* di Kant all’*Estetica* di Hegel, dall’*Estetica* di Croce a *Arte come esperienza* di Dewey, fino all’*Origine dell’opera d’arte* di Heidegger o all’*Estetica* di Adorno – troverà, nei temi e nei metodi degli articoli delle due riviste, somiglianze e differenze (un’“aria di famiglia”, tanto per riprendere l’espressione di un filosofo, Wittgenstein, importante anche per l’estetica, e punto di riferimento imprescindibile sia per gli analitici sia per i continentali). Somiglianze: solitamente, si finisce per parlare di arte e di opere d’arte, anche se (differenze:) gli analitici, almeno da una trentina d’anni a questa parte, pensano che sia possibile e auspicabile parlarne in senso classificatorio o descrittivo e non in senso valutativo e normativo<sup>12</sup>, e i primi hanno perseguito con tenacia, per decenni (ma forse non più) il compito di trovare una definizione di arte o di opera d’arte, mentre i secondi sembrano meno interessati e anche meno fiduciosi nel valore delle definizioni. Vale la pena soffermarsi subito, allora, non tanto sul problema della definizione dell’(opera d’) arte – su cui torneremo più avanti – ma sulle ragioni di una distinzione, quella tra estetica e filosofia dell’arte, che non è affatto una questione soltanto nominale.

#### *Un’ipotesi storico-teorica*

Propongo un’ipotesi, che formulo nel modo più secco, e passo poi a illustrarla schematicamente: mentre l’estetica europea è nata per far fronte a un problema interno alla stessa riflessione filosofica – per il quale la nozione di arte ha costituito (e forse costituisce ancora) un referente esemplare – l’estetica analitica si è costituita come estensione di un modo di pensare – già delineato rispetto a certi oggetti e certe pratiche (gli oggetti delle scienze e le pratiche scientifiche) – a un nuovo ambito di oggetti e di pratiche, cioè alla classe (da definire) delle opere d’arte e delle pratiche artistiche.

L’estetica europea – quella battezzata da Baumgarten nel Settecento – viene elaborata innanzitutto per far fronte a una serie di problemi interni al pensiero filosofico, a problemi gnoseologici ed epistemologici, a loro volta legati al problema dello scetticismo. Le sue radici, antiche e moderne, non affondano tanto nella tradizione della riflessione sulle arti umane, o in quelle metafisiche che hanno come oggetto il bello, ma semmai nella tradizione della *phronesis* aristotelica, della retorica, della prudenza politica, cioè nella riflessione su quegli ambiti della prassi e dell’esperienza che meno di altri sono riducibili a regole. In tempi moderni: dalla questione della “grazia” e della “sprezzatura” nel *Cortegiano* di Castiglione all’esemplarismo storico nel repubblicanesimo dei *Discorsi* di Machiavelli, dal *non so che* di tanti trattatisti sei-settecenteschi ai tentativi di analizzare la nozione di *gusto*<sup>13</sup>. È



sintomatico, per esempio, che uno dei teorici più illustri del *je-ne-sais-quoi*, di quel “non so che” come qualità residua inafferrabile, reale o solo percepita, ma comunque irriducibile a regole e criteri, sia stato Leibniz, a cominciare dalle sue *Meditationes*, cioè da un’opera che tenta un ripensamento, nei termini di una chiarificazione anche procedurale, delle regole per pensare e conoscere proposte da Cartesio <sup>14</sup>.

Al di là dei casi singoli, per quanto illustri, l’estetica moderna nasce comunque sul terreno dei problemi incontrati da una riflessione gnoseologica, epistemologica e morale che la riforma luterana aveva contribuito a mettere a fuoco (caduta la mediazione dottrinale della Chiesa, è la coscienza di ciascuno il problematico “criterio” per la comprensione delle Scritture e della verità) <sup>15</sup> e, sul piano strettamente filosofico, si sviluppa nel dialogo, per lo più polemico, con il tentativo cartesiano di trovare nel *Cogito*, secondo i criteri della chiarezza e dell’evidenza, un *fundamentum inconcussum* <sup>16</sup>. Se osservata da questa angolazione – che mi sembra la più valida, teoricamente e storiograficamente – la “nascita” dell’estetica moderna è il tentativo di trovare una legalità, una normatività, una ragionevolezza là dove ogni tentativo di formulare regole e criteri fallisce: per esempio, proprio a livello di fondazione della conoscenza e nelle condizioni di possibilità del giudizio (del suo statuto, della sua applicazione). Poiché, come avevano insegnato gli scettici, di fronte a ogni criterio di verità o di giudizio che ci viene proposto è sempre possibile richiedere un ulteriore criterio che giustifichi il criterio adottato o ne regoli l’applicazione, per sfuggire al regresso all’infinito sembra aprirsi la seguente alternativa: il dogmatismo autoritario (*questo* è il criterio ultimo: la parola divina, il supercriterio che pretende di essere anche criterio di se stesso) o lo scetticismo (il relativismo, il soggettivismo estremo: non esistono criteri condivisi, tutto è relativo alle culture o ai singoli soggetti). Che le due soluzioni siano complementari e solidali viene forse in evidenza con il caso dello “scetticismo fideistico”: questa strategia, ancora sostanzialmente praticata in ambito cattolico, fa seguire all’impotenza della ragione (lo scetticismo) la necessità di appoggiarsi alla fede e ai suoi dogmi. L’impasse sembra insuperabile, *a meno che* non sia possibile identificare una regola, una norma, un ambito discorsivo che non sia ancorato a criteri, a concetti determinati (che reintroducono un regresso all’infinito), ma non sia neppure semplicemente abbandonato all’arbitrio (dei singoli, delle culture, delle tradizioni). *Proprio come accade esemplarmente nel caso delle nozioni estetiche* quali quelle che rientrano nell’ambito della “conoscenza chiara e confusa” della tradizione leibniziana (Baumgarten in testa), nella ricerca di una “regola del gusto” della tradizione empirista (Hume), o, soprattutto, nel principio estetico della facoltà di giudizio in Kant. Quali che sia la solidità delle soluzioni proposte, qui il principale problema da risolvere è sfuggire precisamente a quell’alternativa delineata sopra: *né de gustibus non est*

*disputandum* (scetticismo), né *de gustibus est disputandum* (in base a un criterio concettuale, con tutti i problemi che ne derivano). Lo spazio della *persuasione* privata (non del conformismo) e della *discussione* pubblica (non della dimostrazione), del *consenso* convinto e della legittimità del *dissenso*, della ragionevolezza intersoggettiva prima ancora che della razionalità formalizzabile (spazio sottratto per ipotesi a criteri espliciti, ed eventualmente aperto alla loro formulazione), è lo spazio che viene riconosciuto come *esemplificato* nel modo più eclatante nelle opere d'arte. Ecco perché l'estetica – che nasce affrontando i problemi che si sono detti – trova però nelle opere d'arte un referente privilegiato, al punto che può anche apparire – in maniera sviante – come una “filosofia dell'arte”: come se “l'arte” (in questa accezione “esemplare”, e non nel senso delle arti umane in genere, “meccaniche” o “liberali”, “inferiori” o “superiori”) fosse il nome di una classe di prodotti già definita indipendentemente da ogni riflessione che contribuisca essenzialmente a vederla nella sua unità esemplare.

*Il caso dell'estetica analitica è diverso.* Continuando a semplificare: l'analisi logica del linguaggio (e quindi del pensiero) inaugurata da Frege e da Russell non ha alcuna presa su pratiche e oggetti non linguistici (tra le arti si salva, semmai, la poesia, per la quale il «senso» di Frege, in quanto distinto dal «significato», può far presa<sup>17</sup>). Né ha alcun interesse per sentimenti o nozioni sospette che rimandano a un “non so che” o a un “gusto” o a un “atteggiamento estetico”. Affinché potesse nascere un'estetica analitica, bisognava dunque attendere il consolidarsi di una «svolta linguistica» che permettesse di pensare l'estetica come un'indagine di secondo ordine, in analogia con altri settori “più rispettabili” dell'analisi filosofica, come l'analisi del linguaggio delle scienze della natura:

Come la scienza descriveva la natura, la critica d'arte (intesa in senso ampio, che includesse la storia e la teoria dell'arte) descriveva l'arte; quel che era la scienza per la filosofia analitica in generale (principalmente preoccupata dei fondamenti logici ed epistemologici della conoscenza scientifica), la critica d'arte – lo studio attento, sistematico e potenzialmente perfino scientifico delle diverse arti – lo era per l'estetica analitica. Senza la critica d'arte come seria disciplina di primo ordine, che gli analisti potessero chiarificare, affinare logicamente e fondare, ci sarebbe stato molto meno spazio per l'estetica analitica per distaccarsi dai tradizionali voli revisionisti nell'essenza della bellezza e dell'“estetico”. Ciò che spiega sia il suo antiessenzialismo, sia la sua improvvisa esplosione di vigore nei tardi anni quaranta e nei primi anni cinquanta del novecento, è che all'epoca la critica d'arte, la critica musicale e la critica letteraria erano discipline accademiche già riconosciute come serie e indipendenti, con pretese scientifiche o almeno cognitive<sup>18</sup>.

Per illustrare rapidamente questo punto ricorrerò a un'ulteriore semplificazione: invece di ripercorrere tutta la ricchezza di posizioni, recentemente riscoperta, presente nel Circolo di Vienna<sup>19</sup> – nel cosiddetto neopositivismo o positivismo logico, una delle fonti indiscusse

della filosofia analitica – prenderò quella versione parziale e omogeneizzante, ma di grande influenza, data dal giovane Alfred Ayer nel 1936, con *Linguaggio, verità e logica* <sup>20</sup>.

Il quadro teorico di riferimento, nelle sue linee generali, è noto: tutte le proposizioni autentiche appartengono o alla classe delle proposizioni empiriche, che sono ipotesi contingenti, o a quella delle proposizioni logiche *a priori*, che sono tautologie. Le prime sono sintetiche e sono sottoposte al criterio della verificabilità: un enunciato è «significativo in senso fattuale per qualunque dato individuo, se e solo se quest'ultimo sa come verificare la proposizione che l'enunciato si propone di esprimere» <sup>21</sup>, se cioè sa quali osservazioni empiriche, presenti o future, verificherebbero o invaliderebbero l'enunciato. Le seconde sono tautologie *a priori*: la loro verità o falsità non dipende dall'esperienza, ma esclusivamente dalla definizione dei simboli che la proposizione contiene. L'analisi filosofica riguarda la formulazione di definizioni e delle conseguenze formali di definizioni ed è quindi «un dipartimento della logica» <sup>22</sup>. Già anche per Ramsey, per fare un altro esempio, «la filosofia consiste nell'analisi logica e nella chiarificazione» <sup>23</sup>. In essa «noi prendiamo le proposizioni che formuliamo nella scienza e nella vita di ogni giorno e cerchiamo di presentarle in un sistema logico con termini primitivi e definizioni, ecc. Una filosofia è essenzialmente un sistema di definizioni oppure, e troppo spesso, un sistema di descrizioni del modo in cui si possono dare le definizioni» <sup>24</sup>. Dunque, anche per Ramsey, «la filosofia si risolve in definizioni» <sup>25</sup>, e la ragione per cui si risolve in definizioni

è, secondo Ramsey, che «noi siamo indotti a filosofare perché non sappiamo chiaramente che cosa intendiamo; la questione è sempre 'che cosa intendo con x?'». Per risolvere tale questione devo dare una definizione. Il metodo più appropriato per chiarire il mio pensiero è quello «di pensare tra me stesso 'che cosa intendo con questo?', 'quali sono le nozioni separate implicite in questo termine?', 'questo deriva realmente da quello?' ecc., e di controllare l'identità di significato di un definiens proposto e del definiendum». Spesso possiamo far questo «senza pensare al significato. Ma, per risolvere questioni più complicate di questo genere, ovviamente abbiamo bisogno di una struttura logica, di un sistema logico in cui collocarle». In effetti «tutta la filosofia è chiedersi se 'p' segue da 'q', dove, «se 'p', 'q' sono sufficientemente analizzate, questo è un problema di logica formale o di matematica, altrimenti di filosofia» <sup>26</sup>.

In questo quadro, è evidente che lo spazio per una riflessione estetica, nel senso in cui si era imposta in ambito europeo nel Settecento come complemento necessario della logica, non esiste. Qui la logica esercita un monopolio assoluto. Le proposizioni, infatti, o sono empiriche (e in tal caso appartengono alle scienze, non alla filosofia), o sono tautologie (e allora appartengono alla logica), o non sono proposizioni, ma pseudoproposizioni (come, tipicamente, in etica e in estetica), e l'enunciato che le esprime può avere solo un «significato emotivo»,

non cognitivo. Se le pseudoproposizioni pretendono di valere come autentiche proposizioni, diventano «nonsensi». L'estetica è trattata da Ayer principalmente nel capitolo del suo libro dedicato alla *Critica dell'etica e della teologia*, a partire dal presupposto che tutto quello che può essere detto delle «affermazioni etiche [...] si troverà che vale, *mutatis mutandis*, anche nel caso delle affermazioni estetiche»:

come per l'etica, non ha senso attribuire validità oggettiva a giudizi estetici, e in campo estetico non è possibile discutere questioni di valore, ma solo questioni di fatto. Una trattazione scientifica dell'estetica ci mostrerebbe quali siano in generale le cause del sentimento estetico, perché le varie società producano e ammirino quelle loro opere d'arte invece di altre, perché il gusto cambi, come cambia di fatto, entro una data società, e così via. E queste sono normali questioni psicologiche o sociologiche. Naturalmente hanno poco o nulla a che fare con quanto intendiamo per critica estetica. Ma ciò avviene perché la critica estetica non si propone tanto di dare conoscenze quanto di comunicare emozioni. Richiamando l'attenzione su certe caratteristiche dell'opera in esame ed esprimendo i propri sentimenti in proposito, il critico si sforza di farci condividere il proprio atteggiamento nei confronti dell'insieme. Le sole proposizioni di rilievo che egli formula, sono proposizioni descrittive della natura dell'opera. E queste sono semplici registrazioni di fatto. Perciò, concludiamo, nel campo dell'estetica non si trova nessuna giustificazione migliore che in quello dell'etica per sostenere che l'estetica formi un tipo di conoscenza *sui generis*<sup>27</sup>.

La posizione è apparentemente chiara: quando si discute di questioni di valore (di valori etici o estetici) si discute dei propri sentimenti o delle proprie emozioni contingenti, e di nient'altro; dei sentimenti e delle emozioni si dovrebbe dar conto con spiegazioni di tipo causale o con indagini statistiche (psicologia e sociologia), indagini estranee a uno «spazio delle ragioni»; le dispute che sorgono su questioni di valore, o sono smascherate come dispute su questioni di fatto (suscetibili di essere verificate o falsificate empiricamente), o sono dispute volte a influenzare il prossimo e a condurlo a provare sentimenti e emozioni simili ai nostri; se ciò non riesce, «la discussione raggiunge un punto morto»<sup>28</sup>.

Vale la pena di notare che è proprio lo spazio intersoggettivo della discussione, o di quell'argomentazione che non dispone di criteri sufficientemente dirimenti – come accadrebbe invece nel dominio delle scienze empiriche e in quello della logica – che in questo quadro viene ridotto a nulla. Ad essere misconosciuto, insomma, è precisamente lo spazio che la filosofia europea aveva riconosciuto come necessario a se stessa quando aveva cominciato a parlare esplicitamente di estetica.

Naturalmente, il quadro è molto più complesso. Wittgenstein, per esempio, tiene quattro lezioni di estetica a Cambridge nell'estate del 1938 – nella propria residenza di docente, davanti a sei studenti – che sembrano a tratti una replica diretta a queste tesi. La valutazione estetica viene indagata brevemente a partire da analisi «grammaticali» di una «famiglia di casi» concreti – «vi è un numero straordinario di

casi diversi di valutazione»<sup>29</sup> – casi eterogenei e tuttavia connessi tra loro da «casi intermedi». Per fare un po' di chiarezza su questi temi ritenuti molto complicati, a cui Wittgenstein dà grande importanza filosofica generale, si ripete più volte che occorrerebbe descrivere «modi di vita», «una cultura», «tutto il contesto ambientale». Comunque si interpretino queste indicazioni, è però sicuro che l'obiettivo polemico di Wittgenstein sono tutti i riduzionismi causali o statistici, proprio quelle mosse teoriche, cioè, indicate da Ayer: «Il genere di spiegazione cercato quando si è perplessi di fronte a un'impressione estetica non è quello causale, non è una spiegazione confortata dall'esperienza o dalla statistica su come reagisce la gente»<sup>30</sup>. Non è facile sapere quanto queste idee wittgensteiniane circolassero anche prima della pubblicazione delle *Ricerche filosofiche* (1953). George E. Moore diede un proprio resoconto delle idee di Wittgenstein sull'estetica in «Mind» nel 1955<sup>31</sup>, ma forse non è esagerato affermare che la storia dell'estetica analitica si sviluppi in relazione costante con le tesi riduzioniste sintetizzate da Ayer (e subito rigettate da Wittgenstein), e che lo spettro del neopositivismo si sia aggirato a lungo fra le maggiori linee di indagine estetico-analitiche, anche quando non veniva più riconosciuto: c'è infatti chi ha intrapreso ossequiosamente indagini empiriche (psicologiche e statistiche), chi ha tentato invece la via dell'analisi linguistica dei termini della critica d'arte, chi ha esagerato per contrasto il valore cognitivo dell'arte; chi ha propugnato un problematico realismo riguardo alle proprietà estetiche, o chi infine, emancipandosi dal fantasma influente, ha tentato di recuperare una nozione di “sentimento intersoggettivo” non assimilabile alla pura emozione idiosincratca ma senza coltivare illusioni «scientifiche». Nel frattempo, naturalmente, lo stesso lavoro interno alla tradizione analitica ha fatto cadere tanti idoli, in nome dei quali il neopositivismo aveva costruito le proprie roccaforti: il verificazionismo, la dicotomia tra analitico e sintetico, quella tra fatti e valori e, appunto, lo stesso emotivismo.

Era opportuno ricordare almeno queste circostanze per illustrare la tesi che ho avanzato: e cioè che l'estetica analitica, a differenza di quella continentale, non nasce da un problema interno alla ricerca filosofica *tout court*, *costretta* a farsi anche riflessione estetica, ma dall'idea che, dati gli sviluppi della filosofia analitica in altri campi, sia possibile applicare gli stessi metodi (a cominciare dall'analisi del linguaggio) anche a degli “oggetti” che sembravano esclusi dal suo ambito: le opere d'arte (o meglio: il linguaggio della critica delle opere d'arte). Da questo punto di vista è rivelatore quel che ancora di recente ha affermato Richard Shusterman nella propria “analisi dell'estetica analitica”: «È chiaro che l'estetica analitica non può essere compresa senza un riferimento ai vari metodi analitici e ai risultati già accettati in altri settori della filosofia»<sup>32</sup>. Il che è verissimo e sembra ovvio, ma nasconde appunto un intero progetto e un'intera storia.

È solo in questo quadro che è possibile capire come mai nell'estetica (o filosofia dell'arte) analitica, e non in quella continentale, si porrà con urgenza un problema di definizione dell'arte, e anche il problema di giustificare una speciale filosofia dell'arte (e non, per esempio, una «filosofia del baseball o una filosofia delle acque di scarico o una filosofia delle scarpe»<sup>33</sup>). Il suo vero e proprio esordio, dunque, si ha quando si ritiene legittimo, grazie alla «svolta linguistica»<sup>34</sup>, occuparsi del linguaggio della critica delle arti.

### *Filosofia (del linguaggio) della critica delle arti*

Subito dopo la guerra, alcuni autori pubblicano articoli di rilievo che si allontanano significativamente dal quadro desolante in cui l'estetica era stata relegata dal neopositivismo. Una prima sintesi di questa stagione sarà rappresentata dalla famosa antologia curata da W. R. Elton, significativamente intitolata *Aesthetics and Language* (1959), che raccoglie alcuni dei contributi più significativi del decennio precedente. L'introduzione di Elton<sup>35</sup> spiega subito che scopo dell'antologia è diagnosticare e chiarire alcune confusioni estetiche, la cui origine è principalmente di natura linguistica. Per lo più, vengono usati i metodi di analisi che prevalgono nelle facoltà di filosofia di Oxford, Cambridge e Londra, ma anche in alcune università dell'Australia e degli Stati Uniti. Secondo alcuni autori (John Wisdom, John A. Passmore, Clarence I. Lewis, Charlie D. Broad) l'estetica – evidenzia Elton – sarebbe una disciplina «noiosa», «misera», «confusa», e occorrerebbe farla finalmente «uscire dall'età della pietra» indagandone i «fondamenti linguistici»<sup>36</sup>. Se il metodo di chiarificazione è affidato a differenti stili di analisi linguistica (Elton cita Frege, Russell, Moore e Wittgenstein, ma è soprattutto quest'ultimo che viene preso a modello), le fonti di confusione sono identificate nelle generalizzazioni, nell'essenzialismo, nelle analogie fuorvianti – per esempio, l'analogia con l'etica, contestata da Stuart Hampshire, o con le scienze empiriche, contestata da Macdonald e da Isenberg<sup>37</sup> –, nei ragionamenti *a priori*, non empirici e dunque non falsificabili. L'aria rinfrescante della «svolta linguistica» sembra aprire nuove prospettive sul linguaggio della critica d'arte: è infatti dal «vocabolario e dalle presupposizioni della critica d'arte e della critica letteraria» che l'estetica filosofica deve trarre «la sua materia prima»<sup>38</sup>. «L'estetica filosofica è un'analisi dei concetti e dei principi della critica, insieme ad altri studi estetici, come la psicologia dell'arte»<sup>39</sup>. L'analisi linguistica mira dunque a individuare la specifica legittimità del linguaggio della critica, non solo rispetto alle scienze empiriche, ma anche rispetto al ruolo di altre discipline che condividono lo stesso referente, compresa la storia dell'arte:

Lo storico dell'arte fornisce date e altre informazioni biografiche e sociali. Come risultato delle sue ricerche veniamo a sapere che cosa è stato prodotto e perché è

stato prodotto da un certo artista in un certo momento. Ma non veniamo a sapere nulla del valore artistico dell'opera [...]. Colmare questo vuoto è il compito del critico. *Il problema estetico consiste nella delucidazione di che cosa fa il critico e di come lo fa*<sup>40</sup>.

Ciò presuppone, evidentemente, che discutere di arte «non sia futile»<sup>41</sup>, come sarebbe invece nel caso di una comunicazione che vertesse unicamente su emozioni idiosincratice. Una costante di questi saggi «linguistici» è il tentativo di tenersi alla larga dall'emotivismo neopositivista, o distinguendo tra sentimento ed emozione (un sentire-che, un «feeling that something is the case», come distinto da una semplice emozione, per esempio dal provare paura<sup>42</sup>), o negando che l'emozione, come stato psicologico, possa avere rilievo per la valutazione di un'opera<sup>43</sup>. Per riprendere un termine tradizionale, che Ayer poteva concepire solo come il prodotto di meccanismi psicologico-causali o in termini sociologico-statistici, potremmo dire che in questa fase molti autori tentano di specificare una «grammatica del gusto». Il gusto – un concetto-chiave dell'estetica settecentesca, presente fin nel titolo di uno dei maggiori punti di riferimento teorici dell'estetica analitica, *Of the Standard of Taste* di Hume – doveva essere sottratto al linguaggio psicologico e alle mere preferenze individuali, ed essere determinato attraverso l'analisi del linguaggio, quali che fossero i suoi modelli di riferimento. Nel caso di un autore importante per l'estetica analitica come Frank Sibley, per esempio – il cui modello di riferimento è prevalentemente la filosofia del linguaggio ordinario di Austin –, si cerca di fornire una delucidazione dei «concetti di *gusto*» o dei «concetti *estetici*» mediante l'analisi linguistica:

Quando in questo saggio parlo di gusto [*taste*] –, non tratterò di questioni focalizzate su espressioni del tipo 'una questione di gusto' (che significa, grosso modo, una questione di preferenza o di piacere personale). Sono interessato piuttosto alla capacità di *notare*, di *vedere*, o di *dire* che le cose hanno certe qualità<sup>44</sup>.

E proprio una constatazione dal sapore humiano rende inaccettabile per gli autori che si affacciano all'estetica analitica nel primo dopoguerra l'analisi liquidatoria offerta da Ayer: è vero, aveva ammesso Hume, che i giudizi estetici hanno un margine di oscillazione piuttosto ampio, e che potrebbero facilmente indurre allo scetticismo circa la loro giustificabilità, ma è anche vero che nessuno sosterebbe che l'opera di Milton è inferiore a quella di Ogilby. Se dunque esistono giudizi migliori di altri (maggiormente condivisibili, giustificabili), allora occorre scoprire la «grammatica» a cui i giudizi estetici obbediscono. Ma sul modo di intendere tale «grammatica», come vedremo, le strade si dividono.

A questo punto dovrebbe essere chiaro perché – salvo notevoli oscillazioni, che segnalerò subito – l'estetica analitica si configura prin-

cialmente come filosofia dell'arte e non come estetica (il che getta un po' di luce anche sul titolo dato nel 1942 all'organo dell'estetica analitica americana, il già menzionato "Journal of Aesthetics and Art Criticism"). Certo, anche nell'estetica "continentale" – a partire dalle estetiche romantiche e idealiste – c'è un prevalere della filosofia dell'arte sull'estetica, benché con motivazioni diverse (generalizzando, si potrebbe individuare la ragione nel fatto che l'arte, nel romanticismo, viene assolutizzata, promossa a forma suprema di conoscenza, mentre in Hegel – che parla ancora di estetica, per rispetto della tradizione, ma preferirebbe parlare di filosofia dell'arte – il discorso sarebbe più complesso e non esclude, a ben vedere, un impianto *estetico*<sup>45</sup>).

Se l'ipotesi appena illustrata è vera, ciò non significa però che coincida con le ragioni addotte da chi rifiuta una prospettiva estetica in ambito analitico a favore di una filosofia dell'arte. Occorre dunque guardare più da vicino il modo in cui viene motivata questa scelta e la sua legittimazione.

<sup>1</sup> Per una ricca e accurata ricognizione della nozione di analisi, dall'antichità a oggi, cfr. M. Beaney, *Analysis*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 Edition), Edward N. Zalta (ed.), forthcoming URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/analysis>.

<sup>2</sup> K. Mulligan, *Sulla storia e l'analisi della filosofia continentale*, tr. it. di A. Pagnini, «Iride», 8, 1992, p. 183.

<sup>3</sup> F. D'Agostini e N. Vassallo (a cura di), *Storia della filosofia analitica*, Einaudi, Torino, 2002; cfr. la discussione che ne fa P. D'Angelo nella prefazione a Id. (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari, 2008, p. xv ss. Per un primo orientamento, si può vedere il volume antologico curato da F. D'Agostini, *Filosofia analitica. Analizzare, tradurre, interpretare*, Paravia, Torino, 1997.

<sup>4</sup> F. D'Agostini, *Breve storia della filosofia nel Novecento. L'anomalia paradigmatica*, Einaudi, Torino, 1999, p. 199.

<sup>5</sup> Cfr. per esempio M. A. E. Dummett, *Origins of Analytical Philosophy*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., tr. it. a cura di E. Picardi, *Origini della filosofia analitica*, Einaudi, Torino 2001 e l'introduzione al volume della curatrice.

<sup>6</sup> Cfr. per esempio l'antologia a cura di W. G. Lycan, *Mind and Cognition*, Basil Blackwell, Cambridge, Mass., 1990.

<sup>7</sup> Cfr. per esempio P. Engel, *Philosophie et psychologie*, Gallimard, Paris, 1996, tr. it. di E. Paganini, Einaudi, Torino, 2000.

<sup>8</sup> J. O. Urmson, *The Methods of Aesthetics*, in R. Shusterman, (a cura di), *Analytic Aesthetics*, Basil Blackwell, Oxford 1989, pp. 20-31. Questo libro è la versione ampliata e rivista di un numero monografico del "JAAC" (1987), curato dallo stesso Shusterman, dedicato a *Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect*.

<sup>9</sup> Cfr. D. Marconi, *Dopo la svolta linguistica*, introduzione a R. Rorty, *La svolta linguistica*, tr. it. di S. Velotti, Garzanti, Milano, 1994. Il volume raccoglie tre saggi di Rorty apparsi in R. Rorty (a cura di), *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method. With two Retrospective Essays*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1967, 1992.

<sup>10</sup> Cfr. C. Cozzo, *What Is Analytical Philosophy?*, in R. Egidi (a cura di.), *In Search of a New Humanism*, Kluwer, Dordrecht, 1999, pp. 55-63.

<sup>11</sup> C. Cellucci, *L'illusione di una filosofia specializzata*, in M. D'Agostino, G. Giorel-



lo e S. Veca (a cura di), *Il Sogno di Leibniz. Saggi in memoria di Marco Mondadori*, il Saggiatore e Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2001. Le citazioni da Ramsey sono tratte da F. P. Ramsey, *Notes on Philosophy, Probability and Mathematics*, Bibliopolis, Napoli, 1991, p. 33.

<sup>12</sup> Considerare “arte” un termine normativo non significa affatto proporre un’“estetica normativa”, cioè in realtà un’estetica *ad hoc* o una poetica, che dica come l’arte deve essere fatta per essere “davvero” arte. La normatività dell’arte è un problema complesso, che rimanda alla singolare normatività del giudizio estetico. Per il momento, basti dire che una nozione classificatoria o descrittiva di arte assume che nella nozione di arte (o meglio, di opera d’arte) non sia implicito alcun tipo di valutazione, di giudizio di valore.

<sup>13</sup> Su questi temi, cfr. per esempio L. Russo (a cura di), *Il Gusto. Storia di un’idea estetica*, Aesthetica, Palermo, 2000; J. G. A. Pocock, *The Machiavellian Moment, Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton University Press, Princeton, 1975; tr. it. di A. Prandi, *Il momento machiavelliano: il pensiero politico fiorentino e la tradizione repubblicana anglosassone*, 2 voll., Bologna 1980; E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Garzanti, Milano, 1990; A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* [1923], Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1975.

<sup>14</sup> Cfr. P. D’Angelo, S. Velotti (a cura di), *Il ‘non so che’. Storia di un’idea estetica*, Aesthetica, Palermo, 1997.

<sup>15</sup> Cfr. R. H. Popkin, *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*, University of California Press, Berkeley, (nuova ed.) 1979. Su questi temi mi sono soffermato in S. Velotti, *Storia filosofica dell’ignoranza*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

<sup>16</sup> Tra i tanti nomi che si potrebbero fare, si pensi a Vico, sul quale mi permetto di rimandare a S. Velotti, *Sapienti e bestioni. Saggio sull’ignoranza, il sapere e la poesia in G. Vico*, Nuova Pratiche, Parma, 1995.

<sup>17</sup> Cfr. S. Chiodo, Introduzione a Ead., *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l’estetica*, con una presentazione di E. Franzini, UTET, Torino, 2007, p. xv ss.

<sup>18</sup> R. Shusterman, *Introduction: Analysing Analytic Aesthetics*, in Id. (a cura di), *Analytic Aesthetics*, cit., p. 7.

<sup>19</sup> Cfr. N. Rescher (a cura di), *The Heritage of Logical Positivism*, University Press of America, Lanham, MD, 1985; A. Coffa, *To the Vienna Station. The Semantic Tradition from Kant to Carnap*, a cura di L. Wessels, Cambridge University Press, Cambridge, 1991; R. Haller, *Neopositivismus. Eine historische Einführung in die Philosophie des Wiener Kreises*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1993; S. Sahotra (a cura di), *The Legacy of the Vienna Circle: Modern Reappraisals*, Garland, New York, 1996; G. Hardcastle, A. Richardson (a cura di), *Logical Empiricism in North America*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003; F. Stadler (a cura di), *The Vienna Circle and Logical Empiricism. Re-evaluation and Future Perspectives*, Kluwer, Dordrecht, 2003.

<sup>20</sup> A. J. Ayer, *Language, Truth, and Logic*, Victor Gollancz, London 1946 (2ª ed.), tr. it. di G. De Toni, *Linguaggio, verità e logica*, Feltrinelli, Milano, 1961.

<sup>21</sup> Ivi., p. 13.

<sup>22</sup> Ivi., p. 50.

<sup>23</sup> F. P. Ramsey, *Notes on philosophy, probability and mathematics*, Bibliopolis, Napoli 1991, p. 39.

<sup>24</sup> Ivi, p. 42; cit. in C. Cellucci, *L’illusione di una filosofia specializzata*, cit.

<sup>25</sup> Ivi, p. 43.

<sup>26</sup> C. Cellucci, *L’illusione di una filosofia specializzata*, cit.

<sup>27</sup> A. Ayer, *Linguaggio, verità e logica*, cit., pp. 147-48.

<sup>28</sup> Ivi, (ma si tratta di un’appendice del 1961), p. 242.

<sup>29</sup> L. Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Ethics, Aesthetics, Psychology, and Religious Belief*, a cura di C. Barret, Blackwell, Oxford, 1966; tr. it. a cura di M. Ranchetti, *Lezioni e conversazioni sull’etica, l’estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Adelphi, Milano, 1980, p. 61.

- <sup>30</sup> Ivi, p. 83; e cfr. p. 71 ss.
- <sup>31</sup> G. E. Moore, *Wittgenstein's Lectures 1930-1933*, in Id., *Philosophical Papers*, Allen and Unwin, London, 1959, pp. 252-324; tr. it. a cura di M. Bonfantini, *Saggi filosofici*, Lampugnani Nigri, Milano, 1970, pp. 275-360.
- <sup>32</sup> R. Shusterman, *Introduction: Analysing Analytic Aesthetics*, op. cit., p. 5.
- <sup>33</sup> P. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford, 2002; tr. it. a cura di A. Bertinetto, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2007, p. 4.
- <sup>34</sup> Cfr. R. Rorty, *La svolta linguistica*, cit.
- <sup>35</sup> W. R. Elton (a cura di), *Aesthetics and Language*, Blackwell, Oxford, 1959, p. VII; tr. it. a cura di S. Rizzo, *Estetica e linguaggio*, Armando, Roma, 1977.
- <sup>36</sup> A. Isenberg, *Critical Communication* (1949), in W. R. Elton, *Aesthetics and Language*, cit, pp. 131-46.
- <sup>37</sup> S. Hampshire, *Logic and Appreciation*, in W. R. Elton, *Aesthetics and Language*, cit., pp. 161-169; M. Macdonald, *Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of The Arts*, in W. R. Elton, *Aesthetics and Language*, cit., pp. 114-30.
- <sup>38</sup> W. B. Gallie, *The Function of Philosophical Aesthetics*, in W. R. Elton, *Aesthetics and Language*, cit., pp. 13-35.
- <sup>39</sup> A. Isenberg, *Analytical Philosophy and The Study of Art: A Report to the Rockefeller Foundation*, in W. Callaghan et. al., (a cura di), *Aesthetics and the Theory of Criticism: Selected Essays by Arnold Isenberg*, Chicago, University of Chicago Press 1973.
- <sup>40</sup> M. Macdonald, *Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of The Arts*, cit., p. 99, corsivo mio.
- <sup>41</sup> Ivi, p. 98 e F. Sibley, *Aesthetic Concepts* (1959), in Id. *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, a cura di J. Benson, B. Redfern, J. Roxbee Cox, Clarendon Press, Oxford, 2001, p. 554.
- <sup>42</sup> G. Ryle, *Feelings* (1951), in W. R. Elton, *Aesthetics and Language*, cit., pp. 57-71.
- <sup>43</sup> Cfr. G. Dickie, *Is Psychology Relevant to Aesthetics?* In «Philosophical Review», July 1962, pp. 285-302; tr. it. di L. Leone, *La psicologica ha rilevanza per l'estetica?*, «Il Verri», Dicembre, 1965, pp. 77-92. In quest'articolo Dickie sostiene che la psicologia, o altre indagini empiriche, sono del tutto irrilevanti per l'estetica. Il motivo di questa presa di posizione non è naturalmente da ascrivere a preoccupazioni di tipo normativo da parte di Dickie – che gli sono del tutto estranee – ma, come si vedrà, al suo orientamento “istituzionale”.
- <sup>44</sup> F. Sibley, *Aesthetic Concepts*, cit., p. 544; v. G. Matteucci, *Le proprietà estetiche*, in P. D'Angelo, (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, cit., in particolare le pp. 73-80.
- <sup>45</sup> V. P. D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari, 1989.

## 2 – *Estetica e filosofia dell'arte*

*Perché una filosofia dell'arte e non anche una «filosofia del baseball o una filosofia delle acque di scarico o una filosofia delle scarpe»?*

Sappiamo bene che oggi, nel linguaggio comune e giornalistico, la filosofia (l'“amore della sapienza”), o almeno “una filosofia”, non la si nega a nessuno: la “filosofia” di una catena commerciale di hamburger può consistere nell'“usare sempre carne locale”, e la “filosofia” del “commissario tecnico” di una squadra di calcio può essere che “la migliore difesa è l'attacco”. Nel primo caso potremmo dire che considerazioni di diverso ordine (commerciale, pubblicitario, sanitario ecc.) hanno consigliato di usare, e di dichiarare di usare, sempre carne locale; nel secondo, che l'allenatore pensa (se e finché non verrà smentito dai fatti) che attaccare sia una tattica vincente, o almeno così vuol far sapere o dimostra di fare. La filosofia c'entra poco. È vero però che sarebbe futile voler regolare l'uso del linguaggio comune, ed è anche vero – come si è già accennato – che non esistono “oggetti filosofici” che la filosofia dovrebbe trattare ad esclusione di altri, già individuati prima o al di fuori di ogni riflessione filosofica. Perché, allora, una «filosofia del baseball o una filosofia delle acque di scarico o una filosofia delle scarpe» ci sembrerebbero più strane o insensate di una filosofia dell'arte? In realtà, la filosofia, da Socrate a oggi, ha sempre parlato degli oggetti più comuni. Persino un filosofo così rapinoso come Heidegger ha scritto molte pagine su un paio di scarpe, per giunta da contadino, e molti lo hanno commentato, mentre Jameson ha discettato su un paio di scarpe di lusso, tipo “ballerine”. Si potrebbero raccogliere diversi volumi antologici di testi filosofici che discettano su scarpe di diverso genere. E allora perché non una “filosofia delle scarpe”?

La risposta che dà Peter Kivy – il filosofo a cui appartengono le parole citate nel titolo di questo paragrafo, e che è anche uno dei protagonisti dell'estetica analitica e autore di diversi libri intitolati a una “filosofia della musica” – è che «una pratica o una disciplina o un corpo di conoscenze pare [...] diventare ‘eleggibile’ (se questo è il termine giusto) per la filosofia propriamente detta, se diventa per noi un modo di vivere; quando cioè incide così profondamente nella nostra natura di esseri umani che siamo spinti a esplorarne e rivelarne il suo più intimo funzionamento»<sup>1</sup>. La risposta è di buon senso,

ma un po' generica. A voler essere poco caritatevoli, si può dire che, per esempio, nelle nostre città – in cui la maggior parte degli esseri umani consumano la propria natura e la propria storia – muoversi in scooter – quasi una protesi di molti abitanti urbani – è diventato un modo di vivere (e di morire). Scrivere una “filosofia dello scooter” potrebbe essere un'impresa brillante, benché priva di ogni legittima autonomia; a meno che lo scooter non diventasse l'occasione esemplare per parlare (anche) di altro. Per restare nell'ambito del trasporto su due ruote, *Lo zen e l'arte di riparare la motocicletta* di Robert Pirsig faceva diventare la motocicletta un oggetto esemplare, ma non si presentava come una “filosofia della motocicletta”. I reni, per fare un altro esempio, sono organi assolutamente vitali, ma una “filosofia dei reni” suonerebbe come una boutade un po' fatua. Ciò non significa affatto che la filosofia non possa occuparsi di reni, specie nel momento in cui è diventato possibile donarli, trapiantarli, commerciarli. L'“oggetto” filosofico, però, non sarebbero i reni, ma i problemi morali e politici che pongono le donazioni, i trapianti e i commerci. Se la pratica dei trapianti non richiedesse una serie di riflessioni ulteriori, prive di criteri consolidati, al di là delle competenze tecniche per effettuarla, andrebbe “da sé”, per quanto importante per le nostre vite, e non susciterebbe domande etiche. Ma è allora l'ambito della riflessione etica che acquista una dimensione filosofica, e la filosofia, dopo tutto, non è altro che una forma di riflessione controllata. Se a questo punto la si vuole chiamare “filosofia dei reni” o “filosofia dei trapianti”, perché a occasionare la riflessione sono, nel caso specifico, i reni o i trapianti, lo si faccia pure, a patto che si sappia che si sta ragionando di etica o di morale e che la denominazione attirerà magari l'attenzione dei giornali, ma è fatua.

La ragione per cui ho chiamato in causa scarpe, motociclette e trapianti è questa: credo che una “filosofia dell'arte”, in quanto pretende di *non* essere anche un'estetica, non sia poi tanto diversa da una “filosofia delle scarpe”, “delle motociclette” o “dei trapianti”. Bisogna però capire non soltanto perché le cose starebbero così, ma anche perché una “filosofia dell'arte” suoni più plausibile di una qualsiasi “filosofia di”, e perché si possa creare la curiosa illusione secondo cui una filosofia dell'arte, oltre che legittima, avrebbe anche «un senso più ampio»<sup>2</sup> di “estetica” (nonostante, evidentemente, escluda l'apprezzamento estetico della natura).

La nostra specie è sempre stata una specie capace di costruire artefatti (nel senso di certe pratiche e di certe tecniche, e dei prodotti che ne risultano), e fin dall'antichità ci si è chiesti se le arti fossero o meno forme di conoscenza, quali competenze richiedessero e che funzione potessero svolgere. Ma una filosofia che si occupasse di queste arti non dovrebbe chiamarsi oggi una “filosofia dell'arte”, perché provocherebbe inutili equivoci, ma potrebbe chiamarsi semmai qualcosa come

“filosofia delle tecniche e degli artefatti”. Infatti, “l’arte” che compare nell’espressione “filosofia dell’arte” non è semplicemente il singolare di “arti”, nel senso in cui il termine è impiegato nell’espressione “arti e mestieri”, né equivale all’“arte” che compare nei capitolati edilizi quando si parla di un tetto fatto “a regola d’arte”. È capitato – per motivi che qui non è essenziale ripercorrere – che con la modernità alcune arti tradizionali (la musica, per esempio, ma non anche la geometria e l’astronomia, che pure appartenevano al novero delle arti)<sup>3</sup> si siano caricate di un nuovo valore simbolico (e quindi economico), o di un nuovo senso, in quanto esemplari di uno strato dell’esperienza umana che altri oggetti, pratiche ed eventi non esemplificavano nella stessa maniera. A certe condizioni, motociclette e trapianti (o la riparazione delle motociclette e l’esecuzione di trapianti) potrebbero magari diventare oggetti, eventi o pratiche esemplari – senza per questo che si debba costruire una specifica “filosofia delle motociclette” o una specifica “filosofia dei trapianti”; a differenza di trapianti e motociclette, (finora), è invece toccato alle arti diventare effettivamente esemplari di un’importante dimensione dell’esperienza umana (né innanzitutto conoscitiva, morale o tecnica, anche se necessariamente implicata in tutte queste altre dimensioni), e di essere chiamate da allora in poi “arte” (nonostante la loro evidente eterogeneità materiale) senza per questo giustificare, allora, una specifica “filosofia dell’arte”.

Abbiamo visto che ai suoi esordi l’estetica analitica era infatti “filosofia del linguaggio (della critica d’arte)”. Per diventare senz’altro “filosofia dell’arte” occorreva ancora un passaggio. Che nascondeva, però, un rischio. Nel momento in cui l’estetica analitica non si è più accontentata di essere “filosofia del linguaggio (della critica d’arte)” e ha cominciato a chiedersi che cosa fosse l’arte, ha infatti assunto il suo “oggetto” in maniera equivoca. Per un verso, il suo oggetto sono le arti umane, nel senso più o meno descrittivo di certe pratiche e di certi artefatti, quali che siano. Per altro verso, sono le arti umane comprese come “arte” in senso assiologico o normativo (in senso estetico moderno: le opere d’arte *in quanto* dotate di una loro esemplarità, di un loro valore, di una loro particolare concentrazione di senso), così come è potuto accadere in rapporto a una riflessione estetica. Parlare allora di una “filosofia dell’arte” presuppone una nozione di arte che è disponibile solo grazie a una riflessione estetica, per cui “l’arte” che compare nell’espressione “filosofia dell’arte”, intesa come alternativa a “estetica”, è proprio il sintomo del fatto che l’espressione è derivata e impropria: senza una riflessione estetica “l’arte” avrebbe infatti la stessa “eleggibilità” che hanno reni e motociclette a diventare l’oggetto di una speciale filosofia. La questione non è né semplicemente accademica, né solo nominale e di poco conto: riconoscere che non è possibile comprendere appieno l’arte se non sullo sfondo di una riflessione estetica, significa considerare l’arte esemplare di una dimen-

sione dell'esperienza, della sensibilità e della discorsività umana, che eccede l'arte stessa (che pure la esemplifica o l'ha esemplificata) e che ha ricadute importanti sul giudizio politico, sull'etica, sulla legittimità del dialogo tra le culture, sulla ragionevolezza umana, sui valori e le norme in genere, sulla natura del "sentire comune". In una parola, sul modo in cui la specie umana prova a interessare relazioni intersoggettive di senso nell'intero ambito dell'esperienza. Sottrarre invece l'arte all'estetica – riducendo l'estetica a questione di preferenze individuali o collettive per questi o quegli aspetti sensibili degli oggetti – significa disconoscere una dimensione importante dell'esperienza umana e rendere incomprensibile l'importanza delle forme artistiche (quando ne hanno), appiattendole indistintamente su altre forme simboliche o rappresentazionali, su uno dei tanti modi, alcuni dei quali intercambiabili, di significare la realtà o di comunicare.

Come che stiano le cose, è sintomatico che alcuni "filosofi dell'arte" analitici abbiano avvertito il bisogno di giustificare la legittimità di una "filosofia dell'arte". Abbiamo già visto rapidamente le motivazioni di buon senso (ma non solidissime) addotte da Kivy. Un'interpretazione più caritatevole di quella che si è abbozzata sopra, potrebbe dire che Kivy sostiene che qualcosa (una pratica, un corpus di conoscenze, ecc.) per diventare oggetto di una riflessione filosofica, deve essere importante per gli esseri umani. Ma l'argomento resta generico e un po' circolare. Infatti, "importante" non vuol dire ancora niente, a meno che non si specifichi sotto quale profilo lo sia, e per chi.

### *Estetica e filosofia dell'arte secondo Danto*

Arthur Danto ha addirittura dedicato alla questione specifica di cosa giustifichi una "filosofia dell'arte" un intero capitolo, il terzo, della sua opera più importante, *La trasfigurazione del banale*<sup>4</sup>, che ha come sottotitolo proprio *Una filosofia dell'arte*. Danto è infatti convinto che

la filosofia abbia un proprio oggetto, e che non ogni cosa sia un tema appropriato per la filosofia; ma se questo è vero, dal fatto che l'arte dovrebbe essere spontaneamente suscettibile di trattamento filosofico, deve seguire che una ricerca sulle ragioni di questo fatto dovrà dirci qualcosa, ad un tempo, sull'arte e sulla filosofia<sup>5</sup>.

Come è noto, per Danto ogni opera d'arte è una rappresentazione della realtà (in senso logico, e dunque non necessariamente mimetica o figurativa), anche se materialmente può essere indiscernibile da una mera cosa reale (un "pezzo" della realtà stessa). Una condizione necessaria affinché qualcosa sia un'opera d'arte è che la "cosa" abbia la proprietà relazionale dell'*aboutness*, che sia cioè, a differenza delle mere cose, «a proposito di» qualcosa d'altro: che sia, in altre parole, una rappresentazione dotata di un suo oggetto intenzionale. Di qui, la legittimità di chiederci se un'opera abbia un titolo e quale sia, o perché sia senza titolo, mentre ciò non accade per le "mere cose".

Danto sottolinea come la filosofia abbia sempre lavorato sullo spazio tra il linguaggio e la realtà, e le opere d'arte, in quanto rappresentazioni, si situano nello stesso spazio delle parole, benché non siano segni linguistici. Arte e filosofia lavorano dunque insieme alla definizione di questo spazio e una "filosofia dell'arte" si giustifica, in ultima analisi, perché è una filosofia delle rappresentazioni della realtà:

Le opere d'arte come classe si contrappongono alle cose reali nello stesso modo in cui vi si contrappongono le parole [...]. Poiché si situano alla stessa distanza filosofica dalla realtà in cui si situano le parole, e poiché dunque situano chi le considera come opere d'arte a un'analoga distanza – e poiché questa distanza copre lo spazio nel quale i filosofi hanno sempre lavorato – c'è da aspettarsi che l'arte abbia una pertinenza filosofica <sup>6</sup>.

Si noti però che in realtà Danto non ha dato alcuna giustificazione stringente di una "filosofia dell'arte" (in senso moderno o premoderno), ma solo di una generica "filosofia delle rappresentazioni", la quale, naturalmente, è legittima come ogni indagine sui sistemi con i quali significhiamo il mondo (legittima, dunque, come una "filosofia delle forme simboliche" o come una qualsiasi altra semantica generale allargata a simboli non necessariamente linguistici). La legittimità di una "filosofia dell'arte", in questo quadro, è invece pari a quella di qualsiasi altra filosofia di una classe particolare di rappresentazioni (una "filosofia dei diagrammi", una "filosofia delle mappe geografiche", una "filosofia degli elettrocardiogrammi", e così via; lasciando per ora in sospeso la questione se sia legittimo considerare l'arte, o le opere d'arte, una vera e propria "classe" di rappresentazioni). Ma Danto, probabilmente, non se ne rende conto, in quanto si appoggia, surrettiziamente, alla nozione assiologica o normativa di "arte" elaborata all'interno di una riflessione estetica, benché da lui misconosciuta e rifiutata.

La questione è tanto più stridente proprio perché Danto è il più convinto assertore di una filosofia dell'arte in quanto estranea a un'estetica. L'estetica, infatti, potrebbe dire qualcosa sulla "bellezza" degli enti più diversi (naturali o artificiali), ma non avrebbe nulla da dire sull'arte, che troverebbe invece una sua definizione in una propria specifica filosofia (consistente in una sorta di analisi logico-semantica storicizzata). Ma anche qui sembra nascondersi una profonda ambiguità. Che cosa intende, infatti, Danto con "estetica"?

A questo proposito occorre considerare tre problemi distinti: (1) Danto prende in considerazione la possibilità di ammettere un "senso estetico", magari "innato", ma oscilla tra due modi di concepire un "senso" di questo genere: per un verso, sostiene che deve essere analogo più al *sense of humor* o a un senso erotico (e dunque permeabile ai concetti e alle credenze) che a uno dei cinque sensi, per altro verso lo assimila senz'altro a un modello percettivo (e la percezione, per

Danto, è in gran parte modulare, vale a dire impermeabile a concetti e credenze); (2) ammesso pure che vi sia un senso estetico (un senso che colga delle proprietà estetiche come la bellezza, la delicatezza, l'eleganza ecc.), sostiene Danto, ciò varrebbe indistintamente per ogni cosa, naturale o artificiale, e dunque l'estetica non avrebbe nulla di specifico da dire sull'arte. È la filosofia dell'arte che deve fornire una definizione delle opere d'arte, prima e indipendentemente da ogni considerazione estetica; (3) recentemente, a parziale correzione di (2), Danto sostiene che per alcune opere d'arte (sempre identificate in base a caratteristiche non estetiche) una considerazione estetica può essere pertinente. Data la grande influenza di Danto in ambito analitico, vale la pena esaminare brevemente questi tre punti.

Quanto al *primo*, nel quarto capitolo della *Trasfigurazione del banale*, dedicato esplicitamente ai rapporti tra estetica e opere d'arte, leggiamo:

Converrà cominciare la nostra analisi con la supposizione, anche se si dovesse rivelare falsa, che esiste, come hanno creduto molti grandi filosofi, un senso estetico, o un senso per la bellezza, o una facoltà del gusto; e che tale facoltà (o senso) sia distribuita tra gli uomini con la stessa ampiezza con cui lo sono i sensi esterni, come la vista o l'udito. Anzi, supporrò che sia perfino più ampiamente distribuita, visto che abbiamo ragione di credere che gli animali siano spinti da preferenze estetiche tanto quanto gli uomini e che, se lo sono, questa è la prova che abbiamo a che fare con qualcosa di innato <sup>7</sup>.

Qui dunque si prende in considerazione la possibilità di un senso estetico “innato”, che darebbe conto di certe preferenze, in tutto il comportamento animale, umano e non umano (perfino, a quanto pare, di quegli animali non dotati degli stessi nostri sensi esterni. E, per inciso, viene da chiedersi: a quali animali sta pensando Danto? Ai pipistrelli? Alle zecche?). I sociobiologi e gli etologi ci hanno abituati a considerare certe preferenze “estetiche” degli animali (per esempio, per la simmetria, rispetto all'asimmetria) come adattivamente vantaggiose (l'asimmetria nel corpo di un pretendente, per esempio, potrebbe essere il segno di un difetto genetico, e in tal caso l'individuo preferisce accoppiarsi con un conspecifico che dimostri una maggiore simmetria di tratti). Qui, il presunto senso estetico “innato” sembra identificarsi con un meccanismo biologico che indirizzerebbe le nostre preferenze “estetiche” per certe caratteristiche degli enti che devono essere colte percettivamente o sensibilmente. Subito dopo, però, Danto sostiene che il senso estetico, se ne esiste uno, deve essere molto più simile al *sense of humor* e al senso erotico che a uno dei sensi che ci danno sensazioni e percezioni di qualità sensibili: come il senso estetico, e a differenza dei sensi “esterni”, anche questi “sensi” speciali (erotico e estetico) sono suscettibili di educazione e di affinamento, sono permeabili alle nostre credenze e ammettono delle perversioni (mentre



sarebbe strano dire che vedo un colore o ascolto un suono in maniera perversa).

Il concetto di perversione, naturalmente, dipende a tal punto da un giudizio normativo da far spazio all'applicazione di imperativi: ci sono cose a cui rispondiamo ma che sentiamo che sono cose a cui non dovremmo rispondere, e cose a cui dovremmo rispondere ma a cui non riusciamo a rispondere; esiste una sorta di debolezza estetica che è simile alla debolezza morale – così come esiste una specie di *akrasia* emotiva. Ma, di nuovo, niente di tutto ciò vale per i sensi ordinari, che tradizionalmente sono stati sempre considerati come immuni agli interventi della volontà. Tutto ciò è coerente con l'idea che il senso estetico sia innato [...] <sup>8</sup>.

Veramente, l'idea che esista un senso estetico “innato”, simile a quello che detta le preferenze degli altri animali, ma che al tempo stesso sia normativo e permeabile alle credenze e alla cultura (come il *sense of humor* e il senso erotico), non sembra un insieme di tesi coerenti. Se avessi un gene che mi facesse preferire il verde bottiglia al verde smeraldo, o la simmetria all'asimmetria, non vedo in che senso questa differenza potrebbe essere “normativa” (sarebbe un meccanismo causale, né giusto né sbagliato, e quindi neppure discutibile). Come che sia, in un saggio pubblicato successivamente, con cui Danto avrebbe voluto sostituire il quarto capitolo della *Trasfigurazione*, sembra che l'incoerenza venga senz'altro risolta a favore di un'assimilazione del senso estetico alla sfera della biologia o della psicologia. Il “senso estetico” è identificato senz'altro a un “senso” che decide delle nostre preferenze o avversioni per le qualità sensibili degli enti. Del *sense of humor*, della plasmabilità e permeabilità culturale del senso erotico, della normatività e della perversione non resta alcuna traccia:

Supponiamo che esistano delle scelte fatte per ragioni puramente estetiche dove, per “ragioni puramente estetiche”, voglio dire che tali scelte riguardano qualcosa che noi semplicemente preferiamo, senza che ci abbiano insegnato a preferirlo e senza nessuna ragione che determini tale preferenza. [...] Ma ci sono anche delle scelte compiute dagli animali a livello operativo che devono essere spiegate secondo una logica estetica, senza che la loro estetica sia spiegata dalle loro credenze: ci sono cose, per esempio odori e sapori, che piacciono ai cani e ai gatti semplicemente perché piacciono. Le cause di questo possono essere rintracciabili nel materiale del DNA, senza che l'animale abbia esso stesso motivazioni particolari. Queste scelte sarebbero dunque puramente estetiche. Mi aspetto che lo stesso valga per noi <sup>9</sup>.

Che l'estetica si occupi delle nostre preferenze per certi tratti sensibili di oggetti, eventi, e così via, - in cui non entrano in gioco neppure le nostre credenze – è un'idea insostenibile: l'estetica coinciderebbe con una qualche scienza sperimentale tesa a scoprire un nesso causale o una regolarità statistica (da cui Kant faceva dipendere il gradevole o piacevole, proprio per distinguerlo, in linea di principio, dal compiacimento per il bello). Senza neppure chiamare in causa le concezioni dell'estetica di filosofi come Kant, Dewey, Wittgenstein, o

Merleau-Ponty – tanto per citare qualche nome di chi, per dirne una, ha escluso che lo spazio dell'estetica sia lo spazio delle cause, ed ha sostenuto che sia invece il terreno di coltura dello spazio delle ragioni - basta rivolgersi anche soltanto a Hume per vedere che forse nessuno ha mai pensato una cosa del genere. Hume andava in cerca, senza essere in grado di identificarlo, di un sentimento – non di sensazioni o di percezioni – che avesse una dimensione normativa, che costituisse una «regola del gusto». Non a caso, si occupava soprattutto di opere letterarie, per le quali sarebbe evidentemente difficile ragionare in termini di qualità percettive.

Ma veniamo al *secondo* punto: un apprezzamento estetico, comunque inteso, varrebbe indistintamente per ogni cosa, naturale o artificiale, e dunque l'estetica non avrebbe nulla di specifico da dire sull'arte, in quanto ne presuppone la nozione. È vero che, dopo quello che abbiamo letto sulle “preferenze estetiche” e il DNA, c'era da aspettarselo. L'idea è apparentemente semplice e persuasiva: le proprietà di un'opera non coincidono con le proprietà dell'oggetto, o del testo, o della figura, in cui l'opera è «incorporata» (*embodied*) e con cui coincide materialmente. L'oggetto, oltre alle proprietà fisiche, avrà anche delle proprietà “estetiche” (anche se, lo si è visto, queste sono concepite sul modello delle “qualità secondarie”, colori, gusti ecc., per cui, per esempio, i testi avrebbero poco da offrire su questo piano, e non si capisce cosa potrebbe dire l'estetica sui testi come “oggetti”, a meno che questi non vengano intesi come i volumi di carta in cui sono “incorporati”). Le scatole di Brillo come oggetti reali, e le scatole di Brillo come opera – per esempio, proprio l'opera di Warhol intitolata *Brillo Box* - benché condividano le stesse proprietà come oggetti, non condividono anche le stesse proprietà relazionali, che sono, secondo Danto, le proprietà responsabili della differenza tra l'opera d'arte e l'oggetto da essa indiscernibile.

Ma quali sono le proprietà relazionali che l'opera deve possedere per essere un'opera d'arte? Potremmo riassumerle così: (1) un'opera d'arte è una struttura intenzionale. Le opere d'arte possiedono una *aboutness*, hanno la proprietà di *essere-a-proposito-di*, che le cose invece non hanno; in questo senso, (2) le opere d'arte sono *rappresentazioni* e devono essere *causate nel modo appropriato*, devono cioè essere causate da un essere capace di produrre una rappresentazione *intenzionalmente*; (3) come rappresentazioni, poi, richiedono un'interpretazione che ne colga i significati, che espliciti, cioè, per ciascuna opera d'arte, a proposito di che cosa è. Senza un'interpretazione non sapremmo neppure quali sarebbero le proprietà di un'opera, e dunque di che opera si tratterebbe. Potremmo individuare l'oggetto, non l'opera: l'interpretazione, dunque, è *costitutiva dell'identità* di un'opera; (4) le opere d'arte sono cose essenzialmente storiche, o, per riprendere una frase di Wölfflin che a Danto piace ripetere, non sono cose che sono “possibili in ogni tem-

po”: un’opera può essere a proposito di qualcosa in un certo contesto storico culturale, ma potrebbe anche non poter essere-a-proposito-di in un altro tempo; (5) non basta che una cosa sia una rappresentazione interpretata e storicamente condizionata affinché sia un’opera d’arte: questa rappresentazione deve avere una struttura ellittica, *metaforica*, e, come l’entimema aristotelico, richiederà essenzialmente il contributo del fruitore per essere attivata; (6) nelle opere d’arte non conta soltanto ciò a proposito di cui la rappresentazione è, ma soprattutto *il modo* in cui la rappresentazione è a proposito di qualcosa: è ciò che Danto chiama «stile», distinguendolo dalla «maniera». Quest’ultima condizione – che secondo Danto è quella decisiva, perché distingue una rappresentazione qualsiasi da una rappresentazione *artistica* - è piuttosto problematica e interessante nel quadro della sua filosofia dell’arte e a me pare che abbia le potenzialità per rimetterla in discussione dalle fondamenta. Vediamo come.

Dopo un lungo percorso, ricchissimo di idee, spunti, interpretazioni, arrivato in fondo alla *Trasfigurazione del banale*, Danto stesso si rende conto di non essere ancora riuscito a mettere a punto gli strumenti concettuali per distinguere due rappresentazioni percettivamente indiscernibili, una delle quali è, per esempio, un diagramma e l’altra, si presume, un’opera d’arte. Ragion per cui, come ho detto, neppure si giustifica ancora l’idea di una “filosofia dell’arte”, ma semmai solo una “filosofia delle rappresentazioni”. Dopo una discussione dell’opera come metafora e come espressione (per cui si è parlato giustamente, a tale proposito, di «teoria espressiva dell’arte»), Danto, inaspettatamente, reintroduce come decisive nozioni tradizionalmente *estetiche*, come quella di «gusto», di «giudizio», e parla di una «potenza dell’opera» che può essere solo «sentita», e di «stile» come espressione spontanea. Prendiamo, allora, la nozione di stile. Una nozione qui decisiva, in quanto, scrive Danto,

il tipo di relazione a cui penso quando parlo di stile è qualcosa che viene compiuto senza la mediazione di arte o conoscenza. È questo il senso dell’affermazione secondo cui lo stile è l’uomo. È il modo in cui l’uomo è fatto, per così dire, senza il beneficio di cose acquisite altrimenti. Ma in tal modo tracciamo una distinzione sospetta tra lo stile, così analizzato, e la maniera, che sarebbe un’esecuzione mediata. E vale certamente la pena concludere questo saggio chiedendoci perché. Credo che nella risposta a questa domanda vi sia qualcosa che ha una profonda importanza umana, ma al tempo stesso *sospetto che essa racchiuda anche qualcosa come la differenza tra ciò che è arte e ciò che non lo è*<sup>10</sup>.

Abbiamo visto che una delle cose che vengono svelate dal metodo del confronto tra indiscernibili usato da Danto è che non essendoci alcuna differenza percettiva o sensibile (“estetica”) tra i vari elementi raffrontati, la differenza starà innanzitutto nel fatto che l’opera d’arte, al contrario della cosa reale, è «a proposito di qualcosa», quindi possie-

de dei significati, e finché l'interpretazione non li ha rilevati, la "cosa" non può essere un'opera d'arte. Ma quali significati deve rilevare l'interpretazione? E quindi: qual è l'opera d'arte, e quale l'oggetto? Danto ha sostenuto recentemente <sup>11</sup> che uno dei risultati più notevoli della *Trasfigurazione del banale* è stato quello di aver abbozzato un'«estetica del significato», che è una filosofia dell'arte che ha demolito l'idea di una «*intentional fallacy*» <sup>12</sup> (l'idea, cioè, che sia un errore affidare l'interpretazione di un testo alle intenzioni dell'autore), che costituiva invece uno dei capisaldi del formalismo. Infatti, secondo Danto, i significati dell'opera rintracciabili nel processo di interpretazione che la costituisce come opera d'arte devono corrispondere il più possibile alle intenzioni dell'artista.

Cerchiamo di guardare le intenzioni dell'autore a cui Danto fa appello nella luce migliore, come intenzioni che si realizzano nell'opera, e non come intenzioni (insondabili) che starebbero nella testa di un autore. Resta comunque che lo stile è per Danto qualcosa di spontaneo, che esprime ciò che l'uomo, l'autore o l'artista, in quanto sistema di rappresentazioni, è: «Per costituire il suo stile, tali qualità devono essere espresse immediatamente e spontaneamente». *Ma l'immediatezza e la spontaneità non sono intenzionabili*. Ne conseguirebbe, dunque, che proprio ciò che "fa la differenza" tra un'opera d'arte e la sua controparte reale (o l'opera non riuscita e solo "di maniera") risiede in ultima analisi in ciò che viene espresso in un'opera non intenzionalmente. Allora, si potrebbe chiedere, che ne è della presunta demolizione della «fallacia intenzionale» cara al formalismo? Ma la conseguenza più importante è un'altra: la filosofia dell'arte di Danto si propone come un'«estetica dei significati» (ma abbiamo visto che l'*estetica* non c'entra niente), e i significati sono ciò che viene rilevato da un'interpretazione orientata alle intenzioni realizzate dall'artista; anzi, questa interpretazione decide addirittura della identità dell'opera. Se emergesse, però, che la condizione decisiva affinché qualcosa sia un'opera d'arte si realizza grazie a ciò che non può essere intenzionato dall'artista, allora un'«estetica dei significati» non riuscirebbe a cogliere proprio l'essenziale dell'opera d'arte. Naturalmente, qui non è in discussione il fatto pacifico che un'opera d'arte, per essere realizzata ed essere apprezzata, richieda un'intenzionalità e il suo riconoscimento. Ma è evidente che la sua riuscita non dipende essenzialmente dalle intenzioni dell'autore, né solo dal loro riconoscimento: altrimenti basterebbe realizzare le proprie intenzioni per fare un'opera d'arte. Ma che intenzioni si dovrebbero realizzare? Posso realizzare le intenzioni di raccontare certi fatti, di dar forma a certe cose del mondo e del mio modo di percepirlo, a immagini idee e sentimenti, ma sarebbe davvero strano poter specificare delle intenzioni, e il modo di realizzarle, che darebbero vita a un'opera d'arte. Come Danto stesso ammette, qui entra in gioco qualcosa di non completamente controllabile, di non in-

teramente ridicibile a scopi da realizzare o a regole, di essenzialmente non intenzionabile, di essenzialmente «spontaneo». Addirittura, dice lo stesso Danto, «un dono»<sup>13</sup>.

Ma allora, se le cose stanno così, forse si apre la possibilità di rivedere o addirittura di rovesciare la tesi di Danto: forse non è l'estetica ad essere parassitaria rispetto a una filosofia dell'arte, ma è semmai una filosofia dell'arte a essere parassitaria rispetto a una riflessione estetica.

Veniamo al *terzo* punto. Nell'ultimo libro di Danto, significativamente intitolato *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, molti hanno visto una svolta, o almeno un importante ripensamento delle sue posizioni precedenti, dovuti a un nuovo riconoscimento delle «ragioni del bello». Lì Danto ricostruisce le ragioni della «Scomparsa della bellezza»: la bellezza era stata, sì, sempre al centro dell'estetica tradizionale, essendo l'unica «qualità estetica riconosciuta da artisti e pensatori», ma è stata messa al bando dalla realtà storica e artistica del ventesimo secolo. L'estetica, per esempio, era ancora centrale per la cultura dell'espressionismo astratto, ma ciò che faceva dire di un dipinto «funziona», non era adeguatamente catturato dal modo in cui la bellezza era stata formulata classicamente, in termini di equilibrio proporzionale e ordine»<sup>14</sup>. Sarebbe questo il motivo per cui la bellezza sarebbe diventata una pura espressione di approvazione, vuota di ogni «contenuto descrittivo». Avrebbero avuto quindi ragione i positivisti logici a considerarla priva di ogni «significato cognitivo», e dotata solo di un valore «emotivo». Il passo successivo doveva essere quello compiuto dallo stesso Danto, cioè dichiarare la «vacuità dell'estetica in quanto disciplina» e mostrare che, se l'arte poteva rivestire un interesse per la filosofia, questa poteva fare a meno dell'estetica<sup>15</sup>.

A quanto pare, dunque, l'impianto neopositivistico lavora ancora, e l'unico modo di farsi perdonare tanto interesse per l'arte sarebbe quello di mostrare che l'arte è trattabile da un punto di vista logico e semantico «storicizzato» (una «filosofia dell'arte»). Solo con il libro del 2004, Danto, pur rimanendo sostanzialmente della stessa opinione quanto al rapporto tra estetica, bellezza e opera d'arte, sulla spinta dei cambiamenti avvenuti nel mondo dell'arte e della società è arrivato a pensare che occuparsi di bellezza, come filosofo, non è poi così imbarazzante: è vero che la bellezza è solo una tra le infinite «qualità estetiche», e che l'estetica è stata «paralizzata» da una considerazione esclusiva per il bello, ma è anche vero che «la bellezza è anche l'unica, tra tutte le qualità estetiche, ad avere anche un valore, come la verità e il bene. Non è semplicemente uno dei valori con cui viviamo. Ma uno dei valori che definiscono il significato di una vita pienamente umana»<sup>16</sup>. Ora, a differenza di quanto aveva sostenuto in precedenza, Danto ammette che esistono alcune opere (per esempio, *Elegy for the Spanish Republic* del pittore Robert Motherwell, o il *Vietnam Veterans Memorial* a Washington di Maya Lin) il cui significato non può essere colto adeguatamente senza

far riferimento alla bellezza. E che, in fondo, la bellezza della scatola di Brillo è stato il motivo per cui, tra tutte le opere di Warhol, scelse per molte sue argomentazioni proprio la *Brillo box* e non, per esempio, le minestre Campbell. La bellezza, insomma, può essere rilevante, e può essere trattata all'interno di una filosofia dell'arte, se è uno degli elementi che contribuiscono al significato di un'opera al pari di altri. Questa bellezza che rompe con il tabù dell'insignificanza in cui l'aveva confinata il neopositivismo – e non Kant, come Danto stesso comincia solo ora ad ammettere<sup>17</sup> – è una «bellezza interna», in quanto distinta da una «bellezza esterna» ai significati dell'opera (come quella che, forse, si può riconoscere alla ceramica splendente dell'*oggetto-orinatoio* in quanto distinto dall'*opera* di Duchamp *Fountain*, che tuttavia, come opera, è materialmente indiscernibile dall'oggetto stesso). La bellezza, allora, come qualità estetica, per Danto continua a non contribuire alla costituzione «metafisica» del concetto di arte, ma tuttavia «può essere una delle modalità, tra molte altre, mediante cui dei pensieri vengono presentati alla sensibilità umana; tali qualità possono spiegare la rilevanza dell'arte per l'esistenza umana, e le ragioni per cui occorre far loro spazio in una definizione adeguata di arte»<sup>18</sup>.

*Il punto di vista estetico è solo un mito?*

Chi conosce il lavoro ossessivo compiuto da George Dickie nel corso degli ultimi cinquant'anni per fornire una teoria istituzionale dell'arte, sa che il suo necessario punto di partenza sta nel rifiuto di riconoscere una consistenza al punto di vista estetico, che viene anzi denunciato come «mito»<sup>19</sup>. Dickie aveva una certa familiarità con l'estetica del settecento e con chi, vicino a lui, cercava di riprendere – solitamente in riferimento a Kant – l'idea di un «atteggiamento estetico» caratterizzato dal «disinteresse». A dire il vero, l'«Analitica del bello» kantiana prevede, oltre al disinteresse per l'esistenza dell'oggetto da giudicare, altri tre requisiti propri di un principio di determinazione del giudizio estetico, che Kant analizza prima di poterne saggiare la legittimità in una «deduzione». Ma non c'è dubbio che il disinteresse sia un requisito irrinunciabile. Nell'«Analitica del bello» della terza *Critica*, infatti, Kant si chiede proprio a quali condizioni sarebbe pensabile un giudizio estetico, e risponde che se un giudizio estetico deve essere possibile, allora bisogna innanzitutto vedere se è pensabile un tipo di piacere o dispiacere che non sia determinato dal soddisfacimento di qualche interesse per l'esistenza dell'oggetto, vale a dire per le sue «proprietà» oggettive, o per la sua disponibilità ad essere usato o consumato per soddisfare fini strumentali o morali, bisogni fisiologici o psicologici. Se fosse pensabile un tipo di piacere o dispiacere che risultasse incomprendibile qualora si tentasse di spiegarlo in base a un «principio di determinazione» legato al soddisfacimento di un interesse (sia questo conoscitivo, morale, utilitaristico, fisiologico o meramente psicologico-

individuale: e quindi un “principio” che è causa o concetto), allora questo tipo di piacere “disinteressato” sarebbe un tratto necessario del compiacimento estetico.

Ma il riferimento di Dickie a Kant è vago e impreciso: i suoi riferimenti polemici più prossimi sono piuttosto, tra gli altri, E. Bullough e J. Stolnitz, mentre con M. Beardsley – la cui visione dipende essenzialmente dalla nozione di esperienza estetica elaborata da Dewey<sup>20</sup> – ingaggerà su questi temi un dialogo durato oltre vent’anni<sup>21</sup>. L’idea di Dickie è che non esiste una differenza di principio tra la percezione estetica e la percezione ordinaria, e parlare di una specifica esperienza estetica, e di una specifica facoltà o di un distinto atteggiamento responsabili di tale esperienza, equivale ad alimentare un mito. Il disinteresse riguarda, tutt’al più, i motivi psicologici di uno spettatore o di un fruitore, ma la sua esperienza effettiva non è diversa da chi semplicemente presta attenzione a ciò che guarda, ascolta, legge. Se sono interessato ai risvolti economici di una rappresentazione teatrale (perché sono l’impresario), ciò non significa che non sto attivando un presunto principio estetico speciale, ma solo che non sto prestando attenzione a quel che avviene sulla scena. Essendo, dunque, l’esperienza estetica un mito, per comprendere l’arte bisognerà ricorrere ad altre risorse. Dickie, come si vedrà, elaborerà una definizione istituzionale dell’arte che, affinandosi, eliminerà di proposito ogni riferimento all’estetica, per rinchiudersi in una rigorosa, e circolare, proceduralità.

Lasciando da parte ogni altra considerazione sulla natura del disinteresse kantiano, delle sue distorsioni psicologistiche (è soltanto a queste che, senza saperlo, si riferisce Dickie) e sull’idea – del tutto estranea a Kant – secondo cui il gusto sarebbe uno speciale organo o senso, o una speciale facoltà separata dalle altre (questo sì, un vero e proprio mito), viene da chiedersi se davvero l’attenzione di chi ha un interesse morale o conoscitivo in una rappresentazione teatrale, per esempio, conduca a un’esperienza indistinguibile da quella di chi non fa dipendere il suo giudizio, il suo piacere o dispiacere, da un punto di vista morale o conoscitivo, lasciando spazio a quello che, almeno da Kant in poi, si è chiamato appunto giudizio e compiacimento estetico. Posso infatti anche essere attentissimo all’opera rappresentata (poniamo, *L’ignorante e il folle* di Thomas Bernhard, in cui, tra le altre cose, un dottore descrive nei dettagli la dissezione di un cadavere). Ma è evidente che, se la mia attenzione ha intenti conoscitivi (se il mio giudizio e la mia esperienza sono determinati da principi concettuali, come, nel caso specifico, dall’acquisizione di un *know how* anatomopatologico), io mancherò “il punto” del pezzo di Bernhard. In altre parole, anche un’attenzione per l’opera (che non esclude, naturalmente, interessi conoscitivi e morali) presuppone la possibilità di un’esperienza a dominante estetica, se è vero – come Dickie sembra comunque presupporre – che non vado a teatro per prendere lezioni di anatomopatologia o,

magari, per verificare la moralità dell'autore a fini censori (che pure richiederebbe un'attenzione per lo spettacolo).

Nonostante il diffuso scetticismo riguardo all'esperienza estetica o all'idea di un "atteggiamento estetico", specie negli anni sessanta e settanta<sup>22</sup>, nell'ambito dell'estetica analitica c'è sempre stato chi ha difeso l'irriducibilità e la legittimità di un'esperienza estetica, che oggi sembra riguadagnare un nuovo e diffuso credito e interesse<sup>23</sup>. Oltre a Beardsley, bisogna menzionare almeno James Urmsen e, soprattutto, il percorso originale e in gran parte solitario di Stanley Cavell<sup>24</sup>. In entrambi assistiamo a un interessante innesto della filosofia del linguaggio ordinario sull'eredità kantiana, ma è in Cavell, soprattutto, che il punto di vista estetico o l'esperienza estetica vengono difesi con un'esplicita riformulazione di tesi kantiane in un linguaggio e in un modo di pensare che è quello di Wittgenstein e di Austin<sup>25</sup>.

Ma l'iniziale fisionomia dell'estetica analitica come *metacritica* della critica d'arte ha portato inevitabilmente a spostare la ricerca sulle condizioni e le funzioni dell'esperienza estetica sulle «proprietà estetiche» delle opere d'arte (e, talvolta, anche di "oggetti" non artistici) e sul loro rapporto con le proprietà non estetiche. Per inquadrare la questione, può essere utile tenere presenti due riferimenti settecenteschi: Hume e Kant.

### *Le proprietà estetiche*

Uno dei passi più noti del saggio di Hume su *The Standard of Taste*, è l'analisi di un episodio (parzialmente modificato da Hume stesso) del *Don Chisciotte*.

È con piena ragione (dice Sancio allo scudiero dal grande naso) che io pretendo di intendermene di vino; è una qualità ereditaria nella mia famiglia. Due miei parenti furono, una volta, chiamati a dire la loro opinione su di una botte che si supponeva eccellente, perché era vecchia e di ottima uva. Uno di loro la assaggia, ci pensa sopra: e, dopo matura riflessione, decide che il vino sarebbe stato buono, se non fosse per quel leggero sapore di cuoio che egli vi sentiva. L'altro, dopo aver usate le stesse cautele, emette anche lui il suo verdetto in favore del vino, ma con riserva, per un certo sapore di ferro, che riusciva a distinguere nettamente. Non potete immaginarvi quanto essi fossero presi in giro per il loro giudizio. Ma chi rise per ultimo? Vuotando la botte, sul fondo si trovò una vecchia chiave cui era stata attaccata una striscia di cuoio<sup>26</sup>.

Hume intende sfruttare l'analogia tra «gusto corporeo» e «gusto spirituale» e vuotare, per così dire, la botte della bellezza, della grazia o dell'eccellenza artistica. "Vuotare la botte" equivarrebbe a trovare una correlazione di qualche genere tra proprietà non estetiche (primarie o secondarie) e proprietà estetiche. Hume non pensa infatti che la bellezza o la bruttezza siano proprietà degli oggetti (perché, ancora più del dolce o dell'amaro, «appartengono al sentimento, interno o esterno») ma è convinto che «bisogna ammettere che negli oggetti ci



sono certe qualità che sono atte per natura a produrre quei particolari sentimenti». Ritrovare sul fondo della botte “spirituale” la chiave con la striscia di cuoio significherebbe ritrovare «regole generali e modelli di composizione riconosciuti»<sup>27</sup>. Senza entrare in un’interpretazione articolata del pensiero di Hume, basti notare due punti salienti: (1) che Hume è convinto della dipendenza (non specificata) delle proprietà estetiche (per esempio la bellezza, che è un sentimento soggettivo, ma non arbitrario) da proprietà non estetiche («certe proprietà atte per natura a produrre quei particolari sentimenti»; (2) che affida il rinvenimento di queste proprietà non estetiche alle qualità di critici ideali e al giudizio del tempo. Il punto che ci interessa qui è il primo: il sogno di chi vuole sottrarre i giudizi estetici, il discorso critico, le valutazioni “di gusto” al sospetto dell’arbitrio e a quello dell’insignificanza cognitiva sarà quello di arrivare a indicare delle proprietà “oggettive”, reali, da cui dipendono delle proprietà estetiche. Ma a far problema, come vedremo, sarà proprio questa relazione.

Veniamo ora al nostro punto di riferimento alternativo. In Kant, come è noto, si esclude fin da subito che sia possibile o abbia senso andare in cerca di proprietà oggettive che giustificano il giudizio estetico. Tutto il peso dell’argomentazione kantiana è spostato sull’intersoggettività, su un sentire comune e sul suo «principio di determinazione», e ogni rappresentazione può essere l’oggetto di un giudizio di gusto. Ma il punto saliente non è tanto questo, quanto quello della quantità logica del giudizio di gusto: se dal punto di vista della sua validità il giudizio di gusto è soggettivamente universale (ha la pretesa di valere per l’intera sfera dei giudicanti), dal punto di vista della sua quantità logica è un giudizio esclusivamente *singolare* (posso dire solo che “*questa* rosa è bella”, ma non che “alcune rose sono belle” o che “tutte le rose sono belle”, a meno che il giudizio particolare e quello universale non siano altro che la somma di ciascuno dei miei giudizi singolari: “qualche rosa è bella” significherebbe che *questa, questa e questa* rosa sono belle; “tutte le rose sono belle”, implicherebbe un giudizio singolare per tutte le rose possibili, una classe che dovrebbe essere coestensiva a tutte le rose effettivamente considerate, una ad una. Nessuna proprietà oggettiva, nessun concetto determinato, infatti, potrà valere come regola per il mio giudizio).

Ciò, dunque, non significa escludere che le cosiddette proprietà estetiche non dipendano da come è fatto l’oggetto, l’opera, l’evento, l’idea ecc. giudicati, cioè dalle proprietà non estetiche di quell’oggetto, opera, evento, idea, ma che queste proprietà non estetiche, essendo l’oggetto di un giudizio necessariamente singolare, non sono in alcun modo generalizzabili, così che sarebbe tautologico richiamarle per giustificare il mio giudizio di gusto.

Ho ricordato questi due punti di riferimento tradizionali perché penso si possa dire – schematizzando – che il dibattito analitico sulle

proprietà estetiche è alimentato dalla domanda irrisolta di Hume e si va spegnendo via via che ci si avvicina alla conclusione di Kant. Vediamo.

*Sibley, le proprietà non governate da condizioni e la sopravvenienza*

Si può dire che il dibattito specificamente analitico intorno alle proprietà estetiche ha inizio con alcuni interventi di Frank Sibley<sup>28</sup>. La sua proposta ruota attorno alle seguenti tesi: a) le proprietà estetiche di un oggetto possono essere distinte dalle sue proprietà non estetiche; b) le proprietà estetiche dipendono, per la loro esistenza, dalle proprietà non estetiche; c) le proprietà non estetiche determinano le proprietà estetiche; qualsiasi cambiamento in queste ultime è determinato da un cambiamento nelle prime. Le proprietà estetiche sono non governate da condizioni (almeno non positivamente); esse devono essere esperite direttamente (occorre “gusto”) e non possono essere inferite dalla presenza di certe proprietà non estetiche.

Come si vede, tra proprietà estetiche e non estetiche vige una relazione di *covarianza* e di *dipendenza* delle prime dalle seconde. La prima relazione dice soltanto che se variano le proprietà non estetiche di un oggetto (un colore, una forma, un suono ecc.), variano anche le proprietà estetiche dello stesso oggetto. Il problema è stabilire, oltre a tale covarianza, che tipo di dipendenza è in gioco. Sibley sottolinea che, per essere in grado di formulare la dipendenza *generica* delle proprietà estetiche dalle proprietà non estetiche, dobbiamo essere in grado di stabilire una dipendenza *specificata* tra proprietà appartenenti alle due famiglie: di particolari oggetti noi possiamo ad esempio dire che quelle specifiche proprietà non estetiche determinano un certo tipo di proprietà estetiche, piuttosto che altre (o nessuna). Qui Sibley aggiunge un'ulteriore distinzione tra dipendenza specifica totale (*total specific dependance*) e dipendenza specifica rilevante (*notable specific dependance*): nel primo tipo di dipendenza specifica una proprietà estetica di un oggetto può essere ritenuta risultare dalla totalità delle sue proprietà non estetiche rilevanti. È infatti concepibile che lievi cambiamenti operati su proprietà non estetiche dell'oggetto possano far perdere, o comunque trasformare, il suo carattere estetico. Nel secondo tipo di dipendenza, invece, sono solo alcune caratteristiche non estetiche a essere ritenute responsabili dell'aspetto estetico dell'oggetto.

La relazione che secondo Sibley di certo *non* sussiste è quella in grado di determinare insiemi di proprietà non estetiche *logicamente sufficienti* per l'esemplificazione di proprietà estetiche. Non vi è alcuna possibile descrizione non estetica (non importa quanto esauriente) che possa implicare logicamente una determinata proprietà estetica. Sibley, tuttavia, ritiene che l'applicazione dei concetti estetici sia in qualche modo *governata* da condizioni logiche. Egli, ad esempio, sottolinea come certe proprietà non estetiche sembrino essere logicamente necessarie per l'esemplificarsi di alcune proprietà estetiche, portandoci

a riflettere sul fatto che non potremmo avere proprietà come “essere appariscente”, o “sfarzoso” o “vistoso” in un mondo dove esistessero soltanto delicati colori pastello o, più in generale, nessun esempio di colori brillanti e luminosi. Se si trattasse di una relazione meramente contingente, fa notare Sibley, sarebbe concepibile la possibilità di scoprire delle eccezioni, anche occasionali (e, a dire il vero, qualche probabile controesempio viene subito in mente: un dipinto dai colori tenui o discreti, “pastello”, potrebbe risultare molto appariscente e vistoso se prodotto o riprodotto in dimensioni gigantesche e installato sulla facciata di San Pietro). Inoltre, alcune proprietà non estetiche sembrano essere logicamente presupposte da certe proprietà estetiche. Soltanto qualcosa che abbia una linea, un atteggiamento, una postura o l'apparenza di qualcosa del genere, può essere definito pieno di grazia o privo di grazia; così come soltanto qualcosa costituito da parti (o divisibile/analizzabile in parti) può essere o meno equilibrato o bilanciato. In qualche modo quindi alcuni concetti estetici sembrano essere governati, almeno *negativamente*, da regole. Verrebbe da dire che le proprietà non estetiche stanno alle proprietà estetiche come gli astri ai destini individuali: *inclinant, sed non determinant!*

A partire dagli elementi essenziali della visione di Sibley, si è ritenuto, in tempi più recenti, di poter caratterizzare la relazione tra proprietà estetiche e non estetiche utilizzando la nozione di sopravvenienza: le proprietà estetiche, si dice, sopravvengono sulle proprietà non estetiche (le proprietà subvenienti). Ma che tipo di relazione è la sopravvenienza?

Nelle ricostruzioni storiche riguardanti la nozione di sopravvenienza, la filosofia morale è spesso citata come l'ambito in cui il termine è stato per la prima volta utilizzato, almeno nel suo significato attuale<sup>29</sup>; tuttavia è grazie agli studi di filosofia della mente che la nozione è tornata a catalizzare l'attenzione<sup>30</sup>. L'analogia è intuitivamente chiara: grosso modo, come le proprietà fisiche, chimiche ecc. del cervello stanno alle proprietà sopravvenienti della mente, così le proprietà non estetiche di un oggetto, evento ecc. starebbero alle sue proprietà estetiche. Nella sua formulazione classica, la nozione di sopravvenienza ruota intorno alle seguenti tre componenti, che vanno tenute separate ai fini dell'analisi:

i) Covarianza: le proprietà sopravvenienti *covariano* con le loro proprietà subvenienti: due oggetti indiscernibili rispetto alle loro proprietà di base o subvenienti sono indiscernibili rispetto alle loro proprietà sopravvenienti;

ii) Dipendenza: le proprietà sopravvenienti *dipendono* dalle loro proprietà di base. Rispetto alla componente precedente, l'idea di dipendenza introduce nella relazione un carattere di *asimmetria*;

iii) Non riducibilità: le proprietà sopravvenienti sono *irriducibili* alle loro proprietà di base.

Di queste tre componenti, la covarianza è quella cruciale: qualsiasi concetto di sopravvenienza deve includerla. Tuttavia, molto dell'interesse suscitato dalla nozione è dovuto all'ipotesi che essa possa essere concepita come una peculiare relazione di dipendenza, una relazione «né troppo forte né troppo debole, che ci consenta di navigare tra il riduzionismo e il dualismo»<sup>31</sup>. La maggior parte degli studiosi ritiene comunque che tale ipotesi sia ormai da scartare: come ha fatto capire lo stesso Jaegwon Kim, sebbene le relazioni di dipendenza possano generare la covarianza tra le proprietà ed essere quindi qualificate come relazioni di sopravvenienza, questa non è un particolare tipo di relazione di dipendenza. In breve, la sopravvenienza *pone* il problema della relazione tra proprietà, ma non lo risolve. Ciò non significa ovviamente che la nozione di sopravvenienza sia inutile: la covarianza ci assicura almeno che le proprietà di ordine superiore (mentali, morali, estetiche) non fluttuano liberamente, disancorate da qualsivoglia substrato fisico o naturale, e ci invita semmai a indagare quale sia la relazione di dipendenza appropriata.

Jerrold Levinson, in un contributo pubblicato nei primi anni '80 e divenuto ormai un passaggio obbligato per chi si occupa di proprietà estetiche, caratterizza sommariamente la sopravvenienza estetica in questo modo:

Due oggetti (per esempio due opere d'arte) che differiscono esteticamente, differiscono necessariamente non esteticamente (vale a dire, non possono esserci due oggetti esteticamente differenti e non-esteticamente identici: fissando le proprietà non estetiche di un oggetto si fissano anche le sue proprietà estetiche)<sup>32</sup>.

Nel commentare la definizione, Levinson mette subito in rilievo due aspetti: primo, che la necessità invocata nella definizione è piuttosto forte, vicina, anche se non identica, alla necessità logica. Secondo, che le proprietà non estetiche vanno individuate in riferimento a tre gruppi significativi: proprietà strutturali, sub-strutturali e contestuali.

Relativamente al primo aspetto Levinson ribadisce la problematicità della relazione estetico/non estetico, sottolineando l'impossibilità di stabilire condizioni sufficienti, espresse in termini di insiemi di proprietà non estetiche, che governino l'attribuzione di proprietà estetiche. Nello stesso tempo, però, Levinson, nel difendere la sopravvenienza estetica dall'accusa di essere un modo tortuoso di definire un semplice rapporto di necessitazione causale o nomologica, si chiede cos'altro mai potrebbe necessitare causalmente il contenuto estetico, *se non* le proprietà percettive non estetiche: le proprietà estetiche sono, ad un livello superiore, il *modo in cui* l'opera d'arte *appare* (nel caso ad esempio dell'arte visuale), proprio come le proprietà percettive non estetiche (forme, linee, colori) lo sono a un livello inferiore. Gli aspetti di livello superiore emergono in virtù dell'interazione tra le proprietà percettive di livello inferiore. Di conseguenza, a parere di Levinson, si tratta a

ben vedere di una necessità metafisica, o quasi-concettuale. Levinson difende l'emergentismo estetico come quella linea di pensiero che considera le proprietà estetiche ontologicamente distinte da qualsivoglia base strutturale che le sostenga; le proprietà estetiche emergono dalla loro base strutturale senza in alcun senso includere o comprendere gli elementi di tale base come facenti parte di ciò che esse sono. Secondo questa visione, sopravvenienza ed emergenza insieme spiegano perché, in generale, sia possibile stabilire che certe proprietà estetiche dipendono da certe proprietà non estetiche, o che certe proprietà estetiche complesse dipendono da certe proprietà estetiche più semplici, le quali a loro volta dipendono da proprietà non estetiche, senza che nessuna di queste proprietà di ordine differente collasi in quelle di ordine inferiore.

Un primo limite della sopravvenienza estetica si evidenzia quando ci si trova ad applicarla a quegli oggetti particolari che sono le opere d'arte. Come già aveva osservato Walton<sup>33</sup>, è necessario includere tra le proprietà non estetiche di base anche proprietà relazionali (storiche, contestuali, culturali, artistiche, biografiche etc.); solo tale operazione ci consente infatti di situare correttamente l'opera d'arte rispetto al suo contesto d'origine. La base di sopravvenienza è insomma costituita da proprietà strutturali e proprietà storico-artistiche; queste ultime sono proprietà relazionali, proprietà che l'opera possiede in virtù delle sue relazioni con altre opere d'arte, con il suo creatore e con l'intera comunità all'interno della quale essa è stata concepita e prodotta. È sufficiente che una sola di queste relazioni vari perché varino di conseguenza le proprietà storico-artistiche dell'opera. D'altronde, se tra le proprietà non estetiche di base devono essere incluse anche le proprietà storico-artistiche, allora nasce il sospetto che si finisca per parlare di un'unica opera identica a se stessa. Come ha fatto notare Gregory Currie, opere con le stesse proprietà non estetiche di base sarebbero opere provenienti «dalla stessa comunità, dalla mano dello stesso autore/artista/compositore, che intrattengono la stessa relazione di precedenza e influenza con altre opere. È difficile dare un senso all'idea che opere che condividono tutte queste proprietà possano essere opere differenti»<sup>34</sup>. La nozione di sopravvenienza estetica, per come è stata proposta, risulta allora essere o insostenibile o banalmente vera, nel senso che nella sua formulazione debole non fa altro che affermare che quella particolare cosa, in quel particolare contesto, ha le caratteristiche, o qualità, che ha<sup>35</sup>.

In questo senso, sembra che il problema del rapporto tra proprietà non estetiche e proprietà estetiche, come era emerso in Hume, ci abbia ricondotto alla proposta kantiana che assegnava al giudizio estetico, come si è visto, la quantità logica della singolarità: in tal caso la relazione di covarianza sarebbe probabilmente ineccepibile (potrebbe bastare un pur minimo cambiamento nelle proprietà non estetiche – percettive

o relazionali – dell’oggetto, dell’evento ecc., per conferire all’oggetto o all’evento un “non so che” di diverso – come dicevano i teorici settecenteschi – che potrebbe alterarne radicalmente l’identità).

In realtà il dibattito sulle proprietà estetiche – sulla loro ammissibilità o non ammissibilità, sul loro grado di realtà, di dipendenza o indipendenza dal soggetto, sulla loro natura metaforica o non metaforica, valutativa o descrittiva, e così via – è molto vasto, e non si riduce certo al quadro in cui l’ho racchiuso. Tuttavia, credo che in questo suo breve “estratto” sia possibile comprendere tra quali difficoltà ed esigenze teoriche contrastanti debba destreggiarsi.

### *Una filosofia senza natura?*

Una delle grandi questioni tagliate fuori da un’estetica che si autocomprende prevalentemente come filosofia dell’arte è, ovviamente, l’estetica della natura. Come si sa, è con Hegel che nella filosofia “continentale” l’estetica allontana da sé il problema di un’estetica della natura, ma, come si è visto, le motivazioni originarie di una mancanza di riflessione sulla natura hanno storia e motivazioni diverse nella tradizione analitica. Nascendo come filosofia (del linguaggio) della critica d’arte, e poi come estensione all’arte dei diversi metodi d’analisi filosofica, l’estetica analitica non poteva porsi in alcun modo il problema di un rapporto estetico con la natura, che nella tradizione kantiana nasceva invece proprio per comprendere la possibilità di una conoscenza effettiva (nasceva come problema epistemologico), per poi allargarsi e approfondirsi, comprendendo così temi di ordine diverso.

Tuttavia, sarebbe sbagliato non riconoscere alla tradizione analitica un interesse per la natura, quale “estetica della natura”, prima e – con accenti diversi – come “estetica ambientale”, poi. Come spesso accade nella tradizione analitica, esiste infatti un consenso unanime nel considerare un particolare articolo come punto di svolta, e riferimento imprescindibile, per l’inizio di una riflessione estetico-analitica sulla natura: in questo caso si tratta di *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty* di R. W. Hepburn<sup>36</sup>. Questo articolo è infatti diventato il punto di riferimento obbligato anche per posizioni tra loro in forte contrasto, come quella di Allen Carlson e Malcolm Budd. Nel suo denso articolo Hepburn insisteva sul nostro coinvolgimento nella natura sia come attori che come spettatori; sulla differenza tra gli enti di natura (che sono “senza cornice”) e quelli artistici, tipicamente isolati dal loro ambiente; sul rifiuto di una riduzione dell’estetica della natura alla contemplazione sensoriale di forme, colori e movimenti; sul ruolo dell’immaginazione nel cogliere le forze che sono in gioco nelle manifestazioni naturali. Allen Carlson si è richiamato a questi temi fin dagli anni settanta, imprimendogli però un’impronta assai discutibile. Non potendo entrare qui nei dettagli del suo percorso, vale la pena notare subito un paradosso: secondo Carlson sarebbe proprio la filo-

sofia dell'arte, nei suoi aspetti più culturalistici e istituzionali, ad aver permesso il sorgere di un "nuovo paradigma" per l'estetica della natura, in quanto l'avrebbe liberata dal vecchio paradigma contemplativistico. Carlson ha così sviluppato, tra le altre cose, una polemica antiformalistica (sarebbe il disinteresse kantiano il responsabile di un atteggiamento puramente contemplativo-paesaggistico nei confronti della natura: affermazione giustamente rigettata da Budd) e un'estetica che chiama "positiva", secondo cui, a differenza che nell'arte, in natura (se "vergine" o "primordiale") non sono possibili giudizi estetici negativi (una tesi, questa, poi mitigata). Carlson ha poi cercato di applicare alla natura, in analogia con quanto aveva proposto Walton<sup>37</sup> per l'arte, un apprezzamento estetico qualificato per ciascun tipo di enti naturali, secondo le conoscenze storico-naturali e scientifiche disponibili. Questo tentativo, in particolare, viene rigettato da Budd, il quale non crede affatto in uno specifico apprezzamento estetico del mondo e degli enti naturali.

Il dibattito sull'estetica della natura e sulla sua declinazione ambientale (carica, questa, di tutti i temi etico-ecologico-politici degli ultimi decenni), esteso anche alla discussione degli interventi artistico-ambientali in senso lato (land art, environmental art, earth art ecc. ecc.), è ancora un settore poco elaborato in ambito analitico, che però sta lentamente uscendo dalle strettoie ingenuie in cui lo aveva incanalato Carlson a partire dagli anni settanta<sup>38</sup>.

<sup>1</sup> P. Kivy, *Filosofia della musica*, cit., p. 11.

<sup>2</sup> «In this Companion, anyway, 'aesthetics' is used in the broader sense of philosophy of art, with 'art' itself taken broadly so as to include, for instance, literature». D. E. Cooper, "Introduction", in Id. (a cura di), *A Companion to Aesthetics*, Blackwell, Oxford, 1992, p. VIII.

<sup>3</sup> Si veda il classico lavoro di O. Kristeller, *The Modern System of the Arts*, "Journal of the History of Ideas", 12, 1951, pp. 496-527, spesso usato in ambito analitico non per interrogarsi su questa unificazione delle arti in "arte", ma per occuparsi delle singole arti.

<sup>4</sup> A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 1981; a cura e con un'introduzione di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

<sup>5</sup> Ivi, p. 66.

<sup>6</sup> Ivi, p. 101 e *infra*.

<sup>7</sup> Ivi, p. 115.

<sup>8</sup> Ivi, p. 119.

<sup>9</sup> A. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986; ed. it. a cura di T. Andina, tr. it. di C. Barbero, con un'appendice biobibliografica di A. Lancieri, *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica, Palermo, 2008, pp. 71-72.

<sup>10</sup> Id., *La trasfigurazione del banale*, cit., p. 245, corsivo mio.

<sup>11</sup> Tra il 2006 e il 2007 si è tenuto quello che forse è il primo convegno filosofico *on line*, per celebrare il 25° anniversario della *Trasfigurazione del banale*. Danto ha risposto

il 5 febbraio 2007, con un lungo e interessante intervento – *The Transfiguration Transfigured* – a tutti i contributi presentati. V. “Online Conference in Aesthetics”, *Arthur Danto's The Transfiguration of the Commonplace – 25 years later*, [artmind.typepad.com/onlineconference](http://artmind.typepad.com/onlineconference).

<sup>12</sup> W. K. Wimsatt e M. Beardsley, *The Intentional Fallacy*, in “Sewanee Review”, 1946, pp. 468-88.

<sup>13</sup> A. Danto, *La trasfigurazione del banale*, cit., pp. 243-44.

<sup>14</sup> Id., *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, Chicago and La Salle, Ill., 2003, pp. 6-8.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 7-8.

<sup>16</sup> Ivi, p. 15.

<sup>17</sup> A. Danto, *The Transfiguration Transfigured*, cit.

<sup>18</sup> Id., *The Abuse of Beauty*, cit., p. 102.

<sup>19</sup> Cfr. il noto articolo di G. Dickie, *The Myth of the Aesthetic Attitude*, in “American Philosophical Quarterly”, 1, 1964, pp. 56-65, e la riconsiderazione della questione da parte di J. Stolnitz, *The 'Aesthetic Attitude' in the Rise of Modern Aesthetics*, in “JAAC”, 36, 4, 1978, pp. 409-22.

<sup>20</sup> J. Dewey, *Art as Experience* (1934), a cura di H. F. Simon, Center for Dewey's Studies, Southern Illinois University Press, Carbondale, Ill., 1987; ed. it. a cura di G. Matteucci, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo, 2007; si veda anche il recente volume di saggi a cura di L. Russo, *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, “Aesthetica Preprint: Supplementa”, 21, Palermo, 2007.

<sup>21</sup> Cfr. E. Bullough, *La distanza psichica come fattore artistico e principio estetico*, ed. it. a cura di G. Compagno, “Aesthetica Preprint”, 50, Palermo 1997; J. Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Boston, Mass., Riverside, 1960; la lunga disputa tra Beardsley e Dickie è sintetizzata da G. Iseminger, *Aesthetic Experience*, in J. Levinson (a cura di), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2003, pp. 101-05.

<sup>22</sup> Cfr. per es. T. Cohen, *Aesthetics/Non Aesthetics and the Concept of Taste*, “Theoria”, 39, 1973, pp. 113-52.

<sup>23</sup> Mi riferisco, per es., a R. Scruton, *Art and Imagination*, Methuen, London, 1974; K. Walton, *How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value*, “JAAC”, 51, 1993, pp. 499-510; M. Budd, *Values of Art*, Penguin, London 1995; A. Goldman, *Aesthetic Value*, Westview Press, Boulder, 1995; J. Levinson, *The Pleasures of Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1996.

<sup>24</sup> Cfr. J. O. Urmson, *What makes a Situation Aesthetic?*, in “Aristotelian Society Supplementary”, XXXI, 1957, pp. 75-92; tr. it. in S. Chiodo (a cura di), *Che cos'è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, cit., pp. 5-18. La produzione di S. Cavell è molto vasta. Qui rimando soltanto a due articoli degli anni sessanta, *Aesthetic Problems of Modern Philosophy* (1965; tr. it. in S. Chiodo, a cura di, *Che cosa è arte*, cit., pp. 111-23) e *Music Discomposed* (1967), poi riuniti insieme ad altri saggi in *Must We Mean What We Say?*, (1969), Cambridge University Press, Cambridge, Mass., 1976, pp. 73-96 e 180-212. Si veda anche la lunga replica alle obiezioni di Beardsley e Margolis alle pp. 213-37.

<sup>25</sup> Per una illustrazione di questo innesto, cfr. S. Velotti, *Storia filosofica dell'ignoranza*, cit., pp. 92-94.

<sup>26</sup> D. Hume, *Of the Standard of Taste*, in Id. *Essays Moral and Treatises on Several Subjects*, London, 1875; tr. it. a cura di G. Preti, *La regola del gusto*, Roma-Bari, Laterza, 1981, p. 36.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 36-37.

<sup>28</sup> V. F. Sibley, *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, cit.

<sup>29</sup> R. M. Hare, *The Language of Morals*, Clarendon Press, Oxford, 1952.

<sup>30</sup> D. Davidson, *Mental Events*, (1970), in Id., *Essays on Actions and Events*, Clarendon Press, Oxford, 1980, pp. 207-27; J. Kim, *Concepts of Supervenience*, “Philosophy and Phenomenological Research”, 45, 2, 1984, pp. 153-56; Id., *Supervenience and Mind*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.



<sup>31</sup> J. Kim, *Supervenience as a Philosophical Concept*, "Metaphilosophy", 21, 1-2, 1990, p. 16.

<sup>32</sup> J. Levinson, *Aesthetic Supervenience*, (1984) in Id., *Music, Art, and Metaphysics*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1990, p. 136; trad. it. di L. Mengozzi, *La sopravvenienza estetica*, in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti, *Estetica e filosofia analitica*, cit., pp. 235-56.

<sup>33</sup> K. Walton, *Categories of Art*, "Philosophical Review", 79, 1970, pp. 334-67.

<sup>34</sup> G. Currie, *Supervenience, Essentialism, and Aesthetic Properties*, "Philosophical Studies", 1990, p. 248.

<sup>35</sup> J. Dancy, *On Moral Properties*, "Mind", XC, 1981, pp. 367-85; J. E. Mackinnon, *Aesthetic Supervenience: For and Against*, "BJA", 41, 1, 2001, pp. 59-75.

<sup>36</sup> R. Hepburn, *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*, in B. Williams e A. Montefiori (a cura di), *British Analytical Philosophy*, Routledge and Kegan Paul, London, pp. 285-310.

<sup>37</sup> K. Walton, *Categories of Art*, "Philosophical Review", 79, 1970, pp. 334-67.

<sup>38</sup> Segnalo qui alcuni contributi di riferimento: oltre agli scritti di A. Carlson, di cui v. il più recente *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, Routledge, London, 2000, si vedano gli interessanti saggi contenuti in S. Kemal e I. Gaskell (a cura di), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 152-82. Di M. Budd, *The Aesthetic Appreciation of Nature*, "BJA", 36, 1996, pp. 207-22, e Id., *The Aesthetic of Nature*, "Proceedings of the Aristotelian Society", 100, 2000, pp. 137-57. Per un'ottima ricognizione, che prende in esame anche alcuni contributi analitici, cfr. P. D'Angelo, *Estetica della natura*, Laterza, Roma-Bari, 2001.



### 3 – *Classificare, definire, valutare*

#### *Definire l'arte?*

Se c'è un problema che ha segnato costantemente il percorso dell'estetica analitica dagli anni cinquanta del secolo scorso a oggi è quello della definizione dell'arte (dell'opera d'arte o della classe delle opere d'arte). Niente di simile si è verificato nell'estetica "continentale", dove semmai si sono date caratterizzazioni che non avevano alcuna pretesa definitoria o classificatoria e che miravano, piuttosto, a mettere in rilievo le ragioni della sua esemplarità, o, se si vuole, la sua funzione all'interno della nostra esperienza, della storia, dell'essere (arte come "espressione di idee estetiche", come "manifestazione sensibile dell'idea", come "messa in opera della verità", e così via). Dopo quel che si è detto sulla genesi e gli scopi originari dell'estetica continentale e di quella analitica, non è difficile capirne la ragione: abbiamo visto sopra come si caratterizzava l'attività filosofica per Ayer (l'analisi filosofica riguarda la formulazione di definizioni e delle conseguenze formali di definizioni ed era quindi «un dipartimento della logica») o per Ramsey («la filosofia si risolve in definizioni»). Compito di una filosofia dell'arte sarà dunque innanzitutto definire il suo oggetto.

Dovendo schematizzare, si potrebbe dire con una formula che 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: dall'articolo di M. Weitz del 1956<sup>1</sup> – che, facendo perno sulla nozione wittgensteiniana di "somiglianze di famiglia", sosteneva l'indefinibilità di principio dell'arte – attraverso la lunga stagione delle definizioni essenzialiste, cioè in termini di condizioni necessarie e sufficienti (funzionali, estetiche, procedurali, storiche, storico-intenzionali, semantiche, metafisiche, per lo più tendenzialmente classificatorie, ma anche valutative) – si è arrivati, col nuovo secolo, a tentativi di definizioni prevalentemente "indebolite", o di quasi-definizioni, o meglio di caratterizzazioni non definitorie, che possono essere fatte risalire ancora una volta a Wittgenstein (anche se non più nel senso "scettico-neowittgensteiniano" brevemente in voga negli anni cinquanta)<sup>2</sup>.

L'articolo di Weitz è infatti solo il più noto di un gruppo di articoli di diversi autori<sup>3</sup> che, anche in seguito alla pubblicazione delle

*Ricerche filosofiche* di Wittgenstein nel 1953, sostengono la non definibilità, in linea di principio, della nozione di arte. Il metodo classico di definire un concetto è per lo più quello di fornire le condizioni necessarie e sufficienti per la sua applicazione a un oggetto. Nel caso specifico, per esempio, si potrebbe dire che l'oggetto  $x$  è un'opera d'arte  $O$ , se e solo se soddisfa le condizioni  $A$ ,  $B$ , e  $C$ . Queste saranno condizioni individualmente necessarie, che, prese congiuntamente, sono anche sufficienti a far cadere o meno  $x$  sotto il concetto  $O$  (per dare solo un esempio, che naturalmente non funziona per più di un motivo:  $x$  sarà un'opera d'arte  $O$ , se e solo se soddisfa le condizioni di essere  $A =$  "un artefatto",  $B =$  "un prodotto umano",  $C =$  "bello"). La strategia generale di Weitz è mostrare che il ruolo della teoria in estetica non è quello di fornire definizioni, ma di additare certe importanti caratteristiche dell'arte troppo spesso trascurate o non viste. Le teorie, dunque, invece che fornire criteri di definizione, forniscono criteri non definitivi di valutazione. Qual era, in breve, l'argomentazione di Weitz? Che tutte le teorie del passato erano troppo ampie o troppo restrittive, e che il loro fallimento come definizioni non era dovuto a una particolare incapacità del teorico in questione, ma al tipo di concetto che è quello di arte. Al pari del concetto di "gioco", infatti – così come veniva trattato da Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche* – anche il concetto di arte costituisce un concetto aperto, non chiuso: tra i giochi (di carte, di parole, con la palla, di squadra, solitari, divertenti, noiosi ecc. ecc.) esistono somiglianze, ma non tali da consentire l'esplicitazione di condizioni definitive, proprio come tra i membri di una stessa famiglia esistono caratteristiche che legano un membro a un altro, ma non tratti che siano anche necessari e sufficienti per definire tutti e soli i membri di una data famiglia. La stessa cosa varrebbe per l'arte. È la creatività stessa che caratterizza la produzione artistica a non permettere di chiudere il concetto.

La posizione di Weitz presentava diversi punti deboli od oscuri: nel suo articolo, per esempio, c'è uno slittamento inconsapevole tra opera d'arte e arte; la nozione di "famiglia" non veniva chiarita nelle sue condizioni di possibilità, ma usata come equivalente di "concetto aperto", cioè di un concetto che possiede condizioni di applicazione rivedibili. Ma l'obiezione decisiva per la successiva storia dell'estetica analitica venne formulata da M. Mandelbaum<sup>4</sup>: ciò che accomuna i membri di una stessa famiglia può essere rilevato anche in tratti non visibili, in proprietà non manifeste, ma di tipo relazionale: che qualcuno sia un padre, per esempio, non è necessariamente rilevabile a occhio nudo (la somiglianza o la dissomiglianza, per esempio, non sono tratti decisivi). La possibilità che il concetto di arte possa essere definito in base a proprietà *non manifeste* ma di tipo *relazionale* (di relazioni con un contesto, con la storia di produzione dell'opera, con le intenzioni dell'autore, con la storia dell'arte, con un'istituzione, con un insieme

di teorie ecc.) verrà subito sfruttata da tutti coloro che raccoglieranno la sfida “scettica”.

Danto tenterà a più riprese di fornire una definizione essenzialista di arte (in termini di condizioni necessarie e sufficienti) esclusivamente in base a proprietà relazionali. Le proprietà manifeste (che Danto, come si è visto, identifica senz'altro con le proprietà “estetiche”) sono anzi ciò che l'arte stessa ha rivelato non essere essenziale in alcun modo alla sua definizione, almeno da quando (con Duchamp prima, con Warhol poi) ha dimostrato che tra due enti percettivamente indiscernibili può esistere una differenza ontologica che, evidentemente, deve essere attribuibile a proprietà non manifeste o relazionali (l'orinatoio come articolo sanitario e *Fountain* di Duchamp; la scatola di Brillo in vendita al supermercato e la *Brillo Box* di Warhol). Con il tempo, poi, Danto ha indebolito le sue pretese, e si è limitato a indicare solo due condizioni necessarie, ma non sufficienti, affinché qualcosa sia un'opera d'arte: che possieda una *aboutness* (che sia a-proposito-di qualcosa, cioè che sia una rappresentazione) e che il suo significato sia *embodied* (sia incorporato) <sup>5</sup>. Mentre il libro del 1981 consentiva, come si è accennato, una “controlettura” in termini estetici, negli ultimi contributi sembra che Danto demandi alla critica effettiva tutte le questioni più cruciali: di interpretare l'opera e quindi di giudicarne lo statuto di opera d'arte e il valore, su cui, sembra, una filosofia dell'arte ha poco da dire. Nessuno si aspetta, naturalmente, che un'estetica o una filosofia dell'arte si assumano anche l'effettivo compito critico, ma non c'è dubbio che una riflessione filosofica sullo statuto e le pretese della critica sia possibile e auspicabile, mentre le due condizioni offerte da Danto non offrono alcuna indicazione in questo senso. Forse, ciò è dovuto alla convinzione che sia possibile e necessario definire o caratterizzare una nozione *descrittiva* o *classificatoria* di arte, priva di qualsiasi elemento valutativo.

#### «Arte, in senso classificatorio»

Questa convinzione – condivisa da molti, ma oggi sempre più messa radicalmente in questione – è stata sposata nel modo più radicale da Dickie nei suoi ripetuti tentativi di fornire una definizione istituzionale di arte a partire dalla nozione di «mondo dell'arte» introdotta da Danto nel 1964. Ciò non significa, però, che sia possibile assimilare, come talvolta accade, la teoria di Danto a una teoria procedurale di tipo istituzionale. Nelle ultime righe della prefazione alla *Trasfigurazione del banale*, Danto era stato piuttosto esplicito al riguardo e, alludendo alla genesi della teoria istituzionale a partire dalla nozione di “mondo dell'arte” da lui introdotto, aggiungeva che «non sempre i nostri figli vengono fuori come avremmo voluto. Ciononostante, in un classico conflitto edipico, devo dare battaglia alla mia progenie, perché non credo che la filosofia dell'arte debba cedere a quel che si dice che io

abbia generato»<sup>6</sup>. Quel che aveva generato era la riduzione, in Dickie, dei vari contesti chiamati a raccolta per stringere d'assedio lo sfuggente concetto di arte – a cui Danto aggiungeva proprietà che riguardavano le relazioni dell'opera con il mondo, con il suo autore, con il suo interprete – a un contesto di un unico ordine, quello, appunto, “istituzionale”. Per la verità, come è stato notato, il mondo dell'arte non è una vera e propria istituzione, equivalendo a quello che normalmente identifichiamo con un informale e vago “sistema dell'arte” (artisti, galleristi, musei e loro direttori, curatori, critici).

Negli ultimi quarant'anni Dickie ha fornito versioni sempre più rifinite della sua definizione di «arte, in senso classificatorio». La più recente suona così:

Un artista è una persona che partecipa con comprensione [*with understanding*] alla creazione di un'opera d'arte.

Un'opera d'arte è un tipo di artefatto creato per essere presentato a un pubblico che appartiene a un mondo dell'arte.

Un pubblico è un insieme di persone i cui membri sono preparati, in qualche misura, a comprendere un oggetto che viene loro presentato.

Il mondo dell'arte è la totalità di tutti i sistemi di mondo dell'arte (*artworld systems*).

Un sistema di mondo dell'arte è una cornice per la presentazione di un'opera d'arte da parte di un artista a un pubblico che appartiene a un mondo dell'arte<sup>7</sup>.

La proposta di Dickie ha ottenuto molti consensi, ma anche molte critiche, sulle quali non mi soffermerò, salvo indicare quello che a me sembra il difetto principale. A parte infatti il sospetto che partecipare «con comprensione» alla creazione di un'opera d'arte enuncia già un tratto normativo, è evidente che la definizione non ci dice molto più del fatto che l'artista produce qualcosa che, se soddisfa le condizioni procedurali specificate, è un'opera d'arte. Come dire: inutile cercare di comprendere che cos'è quel che chiamiamo arte, basta trovare una formula esplicita (benché circolare) che si accordi con quel che “tutti chiamano arte”. La definizione appare abbastanza poco informativa, e Noël Carroll ha notato che la formula di Dickie si adatta a qualsiasi pratica sociale-istituzionale<sup>8</sup>. Altrettanto essenziale mi sembra quello che forse è il rovescio di questa obiezione: “mondo dell'arte”, “artista”, “arte”, e tutti gli altri termini simili che entrano in circolo nella definizione, giocano in realtà sempre su due tavoli: per un verso, un mondo dell'arte è un mondo empirico; per altro verso, è un mondo empirico che si è costituito solo in quanto l'arte è (stata) una nozione normativa. Se così non fosse (stato) sarebbe difficile spiegarsi come mai si è costituito un mondo dell'arte, e non invece un mondo di qualsiasi altro genere di artefatto o di pratica sociale. Sarebbe strano, insomma, che si sia creato un “mondo” o “sistema” dell'arte, e non anche, nello stesso senso, un “mondo” o “sistema” delle motociclette, dei diagrammi, degli elettrocardiogrammi, delle bocce, dei telefoni e

così via. Si ripete anche qui, insomma, la stessa equivocità che abbiamo visto interessare l'idea di una "filosofia dell'arte".

Il problema di fondo è che l'impresa di fornire una «definizione in senso classificatorio» o descrittivo di arte è contraddittoria, benché abbia trovato ampio consenso in ambito analitico. Lo stesso Danto ne è un convinto assertore:

Quale che sia l'occasionale forza elogiativa di «opera d'arte», è plausibile supporre che, in definitiva, se qualcosa sia o no un'opera d'arte è una questione di fatto. Ma supporre che sia una questione di fatto che certe cose abbiano o no un valore o un merito estetico – o che le dispute riguardo ai meriti estetici di qualcosa possano essere risolte anche solo lontanamente appellandosi al tipo di prove pertinenti per decidere se qualcosa sia o no un'opera d'arte – significherebbe aggirare tutte le questioni filosofiche più rilevanti <sup>9</sup>.

Come si vede, considerare la questione della definizione dell'arte una questione di fatto, e non di valore, va di conserva con l'esclusione della pertinenza di una riflessione estetica a favore di una filosofia dell'arte. È un ragionamento che andrebbe capovolto: non solo perché – come si è accennato – tende a ritornare inesorabilmente a considerazioni di tipo estetico (lo stile, il gusto), ma anche perché è frutto di un'illusione. L'illusione a cui va soggetto ogni tentativo di dare una definizione classificatoria di "arte" è che tutti i concetti che possiamo usare in senso valutativo abbiano un loro residuo descrittivo. Ancora nel 2000, chiamato da Carroll a esporre sinteticamente la sua posizione, Danto si esprime in questo modo rivelatore:

Specie in epoca modernista, ci si è sforzati di trasformare il termine "arte" in un concetto normativo, secondo cui l'espressione "buona arte" è tautologica, dato che nulla può essere arte e non essere anche "buona arte". È noto che i critici newyorke-si, per esprimere la loro disapprovazione nei confronti di un'opera, dicevano che non si trattava di arte, quando invece era difficile immaginare cos'altro potesse essere. Ogni termine può essere normativizzato: possiamo, per esempio, indicare una sega manuale e dire "questa sì che è una sega manuale!", intendendo che quello strumento soddisfa ampiamente le norme rilevanti. Ma sarebbe strano che gli oggetti che non le soddisfacessero ampiamente fossero esiliati dal dominio delle seghe manuali. In generale, la normativizzazione deve essere lasciata cadere dal concetto, lasciando un residuo descrittivo. È in riferimento a questo residuo descrittivo che le opere d'arte sono state tacitamente ritenute riconoscibili come distinte da altre cose <sup>10</sup>.

Lasciando da parte la questione dell'evidente riferimento polemico di Danto a Clement Greenberg («i critici newyorke-si...») – su cui qui non mi posso soffermare <sup>11</sup> – l'argomento di Danto non funziona. Un conto infatti è dire che è inammissibile normativizzare un certo gusto o movimento artistico o una certa poetica (come chi dicesse: "l'espressionismo astratto sì che è arte, la *pop art* invece non è arte"), magari costruendo un'arbitraria estetica *ad hoc*; un altro conto è pensare che una singola opera d'arte (non importa se *pop* espressionista dada o barocca ecc. ecc.), che sia giudicata fallita o non riuscita, debba necessa-

riamente lasciare un suo residuo descrittivo *che debba essere pur sempre arte*. Ma Danto, con la sua domanda retorica – “che cos’altro potrebbe essere questo residuo se non *arte*?” – affermava proprio questa tesi.

Tesi che, a dire il vero, non è irresistibile: il “residuo” lasciato da un prodotto che si candidava a essere arte ma è fallito nell’intento è, nella maggior parte dei casi, un semplice artefatto senza senso, e non un’opera *d’arte* in senso descrittivo. Un conto è dire “questa sì che è una sega manuale!”, per elogiare una sega particolarmente solida, efficiente e così via, dove le norme o i criteri di giudizio sono già disponibili in modo abbastanza chiaro e definito (i dubbi, semmai, potrebbero sorgere davanti a una sega lunga venti metri, o a una sega di polistirolo. Ma ciò non toglie che una sega meno solida, meno efficiente, sarà pur sempre una sega, se costruita per tagliare del legno, e sarà facile distinguerla da un cacciavite, che ha un’altra funzione). Il residuo di una de-normativizzazione di una sega manuale è pur sempre “una sega manuale in senso descrittivo”, purché lo strumento soddisfi certi criteri. Diverso è il caso in cui io mi riferissi a un’azione identificata da una norma giuridica, e dicessi, per esempio, “Questo sì che è un omicidio!”, dove il residuo di questa normativizzazione, o è ancora un omicidio (una nozione dipendente da una norma e da un giudizio, e quindi non descrittiva, anche se privata del punto esclamativo), oppure avrà magari anche un residuo descrittivo, che non è però un “omicidio in senso descrittivo” (nozione inesistente), ma, per esempio, solo un “ampio taglio (seguito da decesso del tagliato)”; dove tale residuo – privato della norma e del giudizio che lo determina – vale però indifferentemente per l’atto di un serial killer o per un gesto estremo di legittima difesa, per quello di un eroico e sfortunato chirurgo o per quello di un macellaio, per le conseguenze di un incidente o per quelle di un harahiri<sup>12</sup>. Per tornare all’arte, è bene sottolineare che la norma in questione non sta in nessun Codice, essendo una norma da presupporre come indeterminata; ma senza quella normatività o normativizzazione surrettiziamente presupposta, non si parlerebbe neppure di residuo descrittivo, ma tutt’al più di prodotti dell’arte umana, alcuni fatti meglio di altri in relazione a un certo scopo enunciabile, alcuni determinati da uno scopo evidente e altri da uno scopo meno evidente o imperscrutabile (cioè, ai nostri occhi, inutili: ma neppure a tutto ciò che ci appare inutile bisogna necessariamente assegnare uno statuto ontologico diverso rispetto a ciò che appare utile).

Tra i tentativi di definizione classificatorio-procedurali si può menzionare ancora quello storico, o storico-intenzionale, ben esemplificato da Jerrold Levinson, il quale sostiene che affinché qualcosa sia un’opera d’arte è necessario e sufficiente che chi la produce intende (in maniera non transitoria) che il suo prodotto debba essere considerato nel modo o nei modi in cui le opere d’arte precedenti sono (o sono state) considerate «correttamente» (e questa clausola sembra essere la spia di un



tratto normativo simile a quello introdotto surrettiziamente da Dickie con la sua clausola che l'artista deve operare «con comprensione». Si può infatti sempre chiedere: cosa intendi con «con comprensione» o con «correttamente»? E la risposta sarà probabilmente o circolare o normativa). In ogni modo, Levinson si mette nei guai da solo dovendo far ricorso a una nozione che risulta o circolare o extra-storica e dogmatica, vale a dire quella di *Ur-art*: se infatti una delle condizioni necessarie affinché qualcosa sia un'opera d'arte è il riferimento a opere d'arte del passato, a un certo punto bisognerà indicare l'origine di tale processo, e lì si colloca l' "arte originaria". Come concepirla? In un primo momento Levinson azzarda una concezione "stipulativa", poi, a distanza di quindici anni ci ripensa e opta senz'altro per la circolarità<sup>13</sup>: l'arte viene riconosciuta grazie alla *Ur-art*, e la *Ur-art* è tale grazie alla sua somiglianza con opere *d'arte* successive.

### *Estetiche normative*

Non tutti i tentativi di definizione in ambito analitico sono procedurali e classificatori, né quindi si oppongono tutti all'idea che un riferimento all'esperienza estetica sia essenziale per definire l'arte.

Monroe Beardsley, nel suo primo lavoro importante dedicato all'estetica<sup>14</sup>, si era mostrato non particolarmente interessato a una definizione rigorosa di arte o di opera d'arte e anzi, per tenersi fuori dalle polemiche tra i neowittgensteiniani e i loro avversari, aveva deciso di non usare il termine "opera d'arte" ma di parlare piuttosto di meno specifici «oggetti estetici». Il "neologismo", però, non era privo di un'indicazione di orientamento che sarà poi una costante di tutta la riflessione di Beardsley: il rifiuto di pensare o definire le opere d'arte al di fuori di un'esperienza estetica. In questo senso, si dice che Beardsley offre una definizione "funzionale" di arte, in quanto l'arte è colta in base alla funzione che svolge, quella cioè di produrre un'esperienza estetica; dove un'esperienza estetica (in termini abbastanza simili a quelli già individuati da Dewey in *Arte come esperienza*) è caratterizzata dall'essere rivolta a un oggetto nei confronti del quale l'osservatore sperimenta un grado intenso di integrazione e di sorpresa, mantenendo al tempo stesso una distanza emotiva nei suoi confronti e un disinteresse nei confronti di fattori ad esso estranei. Definita così l'esperienza estetica, avendo cura di non menzionare l'arte, Beardsley può allora definire un'opera d'arte «come un certo ordinamento intenzionale di condizioni che suscitino esperienze dotate di un distintivo carattere estetico»<sup>15</sup>. L'esperienza estetica è suscettibile, secondo Beardsley, di avere un grado, il che gli consente di rispondere all'obiezione secondo cui esistono opere d'arte scadenti, alle quali tuttavia non ci si sentirebbe di negare lo statuto di prodotti artistici. Sembra però che per Beardsley vi siano opere che non producono affatto un'esperienza estetica, a cominciare dai *readymades* di Duchamp

(il quale, come è noto, aveva dichiarato più volte di mirare a un'arte anestetica), e alle quali va dunque negato lo status di opere d'arte<sup>16</sup>. In questo modo, però, l'estetica di Beardsley rischia di confondere la natura normativa del concetto di arte con un'estetica normativa o *ad hoc*, che, come si è accennato, è tutt'altra cosa: si confonde infatti un giudizio effettivo, una valutazione critica motivata (pronunciabile, a certe condizioni, solo riflettendo sull'incontro contingente con la singola opera) con un'estetica che pensa di poter esplicitare dei criteri validi a priori per giudicare normativamente di qualsiasi opera. Questo grave equivoco è dovuto all'idea, molto discutibile, secondo cui, o un giudizio ha un valore direttamente cognitivo, oppure non può essere normativo e sarà quindi puramente soggettivo o idiosincratico; poiché il giudizio estetico non è idiosincratico, deve possedere dei principi generali che lo assimilano ad altri tipi di giudizi conoscitivi (tornerò su questa questione più avanti).

A un inconveniente analogo va incontro anche la tesi di Zangwill (2002), il quale propone anche lui una definizione in termini di esperienza estetica. Tuttavia, pensando che un'esperienza estetica non possa verificarsi se non grazie alle proprietà percettive di un'opera – proprietà che le opere letterarie non possiedono – Zangwill pensa di poter fornire una definizione “revisionista” dell'arte, escludendone le opere che non presentano proprietà “estetico-percettive”. Richiamandosi al classico articolo di Kristeller sulla costituzione del moderno sistema delle arti, Zangwill non si pone il problema di come giustificare la loro unità, ma pensa invece di scorporarne alcune (quelle letterarie), facendo valere la propria definizione dell'arte solo per quelle “estetiche”<sup>17</sup>. Ancora una forma di “estetica normativa”, il cui equivoco principale non sta però tanto nella confusione tra giudizio effettivo e condizioni di giudizio, quanto nell'idea che un'esperienza estetica sia necessariamente esperienza di proprietà percettive<sup>18</sup>.

### *Ritorno a Wittgenstein?*

Il ritorno a Wittgenstein su cui ci si interroga non è innanzitutto una ripresa dei suoi specifici contributi a una riflessione estetica, che pure sarebbe un compito molto promettente, quanto una ripresa della sua nozione di «somiglianze di famiglia», ma non più nell'accezione di Weitz (l'arte come concetto irrimediabilmente “aperto”), ma nella direzione di quelli che vengono chiamati *cluster concepts*, o “concetti a grappolo”. Nonostante l'espressione sembra sia stata introdotta da J. Searle a proposito dei nomi propri<sup>19</sup>, le sue origini wittgensteiniane sono evidenti, tanto più dal momento in cui gli autori che ne hanno proposto una versione<sup>20</sup> parlano di «criteri di riconoscibilità» invece che di condizioni necessarie e sufficienti, e l'analisi di criteri di questo tipo è stata al centro di molte pagine wittgensteiniane<sup>21</sup>. Il tratto distintivo di queste caratterizzazioni o quasi-definizioni, o definizioni

non classiche <sup>22</sup>, sta nel proporre una lista di criteri, di cui nessuno, singolarmente, costituisce una condizione necessaria, anche se una parte dei criteri può essere congiuntamente sufficiente (o disgiuntivamente necessaria).

A titolo di esempio, riassumo molto sinteticamente i dodici criteri proposti da Dutton: (1) piacere diretto: “l’oggetto” (performance, evento ecc.) artistico è fonte di un’esperienza immediata di piacere; (2) abilità o virtuosismo: solitamente, per fare l’“oggetto” si richiede una competenza tecnica; (3) stile: “gli oggetti” sono sempre fatti con stili riconoscibili; (4) novità e creatività: l’arte è valutata e apprezzata per la sua novità, creatività, originalità; (5) critica: ovunque vi siano prodotti artistici vigono dei linguaggi valutativi, di critica o di giudizio o discussione; (6) rappresentazione: in vari gradi, le produzioni artistiche implicano una rappresentazione di esperienze reali o immaginate; (7) una focalizzazione “speciale”: le produzioni artistiche tendono a essere evidenziate o isolate rispetto alla vita ordinaria; (8) individualità espressiva: la possibilità di esprimere un’individualità è generalmente latente nelle pratiche artistiche; (9) saturazione emotiva: l’esperienza di opere d’arte è pervasa in vari gradi di emozioni; (10) sfida intellettuale: le opere d’arte tendono ad estendere o sfidare le capacità percettive e di pensiero umane; (11) tradizioni e istituzioni artistiche: le produzioni artistiche si situano in una cornice storica o istituzionale; (12) esperienza immaginativa: gli oggetti artistici forniscono essenzialmente un’esperienza immaginativa sia per i produttori che per i fruitori. A quest’ultimo criterio – ricondotto a Kant – Dutton conferisce un’importanza particolare, creando così una gerarchia all’interno della sua lista di criteri (sembra, insomma, che acquisti lo statuto di condizione necessaria: necessaria a distinguere, per esempio, una partita di calcio – che soddisfa molti dei criteri elencati - da un’opera d’arte).

È da notare, infine, che alcuni di questi criteri – come alcuni di quelli proposti da Gaut – sono termini valutativi. Sembra, insomma, che il mito di una definizione classificatoria o descrittiva stia cadendo e, con esso, anche il tabù del giudizio di valore. Viene da chiedersi, semmai, come sia potuto nascere e prosperare.

### *Ascesa e declino del tabù della valutazione*

Che la preoccupazione degli estetologi per l’eccellenza artistica sarebbe responsabile della mancanza di eccellenza in estetica, è una battuta che riassume un atteggiamento piuttosto diffuso nell’estetica analitica degli anni sessanta <sup>23</sup>, anni in cui escono alcuni libri e articoli importanti ed estremamente influenti. Goodman: «Il merito estetico [...] non rappresenta in alcun modo l’oggetto fondamentale di questo libro, e sono un po’ perplesso per il fatto di essere giunto a un’incipiente definizione di quanto è spesso confusamente chiamato “bellezza”» <sup>24</sup>; Wollheim: «Si noterà che in questo saggio quasi niente è stato detto a

proposito del tema che domina gran parte dell'estetica contemporanea: quello della valutazione dell'arte, e della sua logica. Questa omissione è deliberata»<sup>25</sup>. Se alle ragioni addotte da Goodman e Wollheim per omettere o lasciare in secondo piano il tema della valutazione aggiungiamo anche la tesi di Danto sull'irrelevanza del giudizio estetico per il nostro rapporto con le opere d'arte, otteniamo grosso modo l'intera gamma di ragioni addotte nel tempo in ambito analitico per giustificare tali omissioni o accantonamenti. Né c'è da stupirsi, visto che Goodman, Wollheim e Danto – benché così diversi tra loro per formazione, interessi e orientamento – sono stati forse i tre estetologi analitici più influenti degli ultimi cinquant'anni. Un elemento che li accomuna tutti, e che può essere collegato alla dicotomia neopositivista tra fatto e valore, e al riconoscimento di un valore (!) solo ai giudizi di conoscenza, è l'insistenza “esorcizzante” sul valore cognitivo dell'arte in contrasto con il valore estetico, che sarebbe qualcosa di trascurabile, di isolato o di poco informativo: «Dire che un'opera d'arte è buona, o anche dire quanto sia buona, non fornisce dopo tutto una grande quantità di informazione»<sup>26</sup>. Il giudizio estetico, valutativo o di merito, viene evidentemente ancora identificato con qualcosa come un'esclamazione, e così svuotato si presenta come una sorta di inutile supplemento estetistico, sentimentale o emotivo, che interverrebbe a cose fatte, o come reazione idiosincratca. Ma se si fa questa grave concessione, si tenderà a (sovra)compensare sottolineando quasi esclusivamente la portata cognitiva dell'arte: non era forse la conoscenza l'unico ambito a cui il positivismo logico riconosceva piena legittimità?

Se in Goodman e Wollheim il giudizio estetico è criticato per la sua relativa mancanza di contenuto e il suo (presunto) isolamento da altre sfere di esperienza, in Danto viene considerato non pertinente o secondario per l'apprezzamento delle opere d'arte in quanto troppo generico, per un verso, e troppo focalizzato sulla bellezza, per un altro.

Veniamo allora proprio al tema della bellezza. Goodman, per esempio, ritiene che si tratti di una «parola alternativa e equivoca per significare il merito estetico»<sup>27</sup>. E probabilmente ha ragione, salvo che quella equivocità continua a vigere anche nelle sue argomentazioni e in quelle degli altri due autori qui considerati. L'equivocità sta nel fatto che il termine “bellezza”, o l'aggettivo “bello”, sono fatti valere, una volta, come caratteristiche o proprietà della cosa a cui vengono attribuiti (come equivalenti di “proporzionato”, “armonioso” ecc., secondo canoni solitamente classicistici), e, una volta, come semplici espressioni dell'apprezzamento estetico non specificabili in tratti oggettivi. L'equivoco sta nel confondere un'espressione di apprezzamento – specificabile con altri termini e motivazioni - con un'espressione che si presume denoti caratteristiche oggettive, descrivibili, fatalmente legate a periodi, stili, poetiche, ideologie storicamente contingenti. Nelle sue *Lezioni di estetica*, Wittgenstein lo aveva capito perfettamente, e notava come «gli

aggettivi estetici», a cominciare da «bello», hanno un'importanza molto scarsa nei nostri giudizi <sup>28</sup>. Ma l'osservazione non mirava a mettere al bando la bellezza dall'estetica, magari in conseguenza del mutato panorama dell'arte novecentesca, ma a mettere in guardia dal fraintendimento a cui va soggetto l'uso di «bello», dovuto all'inclinazione a pensare che quando si dice che qualcosa è bello si stia dicendo che «questo ha un certa qualità, quella di essere bello» <sup>29</sup>.

Bisogna notare, tuttavia, che Goodman, come Danto, ha via via modificato e complicato, in senso maggiormente pragmatista, le sue posizioni di partenza, senza però stravolgerle. Nei *Linguaggi dell'arte*, le ragioni per confinare il giudizio estetico nella quasi insignificanza erano per Goodman apparentemente lineari: se appellarsi alla bellezza è una mossa equivoca, il passo successivo potrebbe essere quello di invocare una nozione di «soddisfazione estetica». Ma qualcosa è buono o soddisfacente rispetto a uno scopo. Qual è allora lo scopo delle opere d'arte? Per Goodman le opere d'arte sono simboli, nel senso che svolgono alcune funzioni referenziali (rappresentazione, descrizione, esemplificazione, espressione). La domanda sulla valutazione dell'arte deve essere dunque riformulata – secondo il caratteristico tipo di analisi “revisionista” proposta da Goodman – in questo modo: qual è lo scopo della funzione simbolica di quei simboli che le opere d'arte, in ultima analisi, sono? Goodman esclude agevolmente che tale scopo sia una sorta di «esercizio ginnico», cioè quello di «sviluppare le nostre capacità e tecniche per far fronte alle future contingenze»; e anche che tale scopo sia «ludico», in virtù del fatto che la simbolizzazione sarebbe una «propensione irrimediabile nell'uomo»; ed esclude infine che scopo delle opere d'arte sia la «conversazione», cioè il contribuire, in quanto sistema di simboli, alla socievolezza umana, così che a occuparsene dovrebbe essere la «teoria della comunicazione». La simbolizzazione, invece, va giudicata «fondamentalmente dal fatto che serva più o meno bene allo scopo cognitivo: dalla sottigliezza delle sue discriminazioni e dall'appropriatezza delle sue allusioni; dal modo come opera nell'afferrare, esplorare e informare il mondo; da come analizza, classifica e organizza, da come concorre alla formazione, manipolazione, conservazione e trasformazione della conoscenza». Si potrebbe obiettare che questo scopo è generico, essendo lo scopo di ogni forma di simbolizzazione, e non di quella estetica o artistica in particolare. Ma questo è per Goodman un falso problema: il merito estetico, come si è accennato, è considerato parte di una più generale «eccellenza cognitiva», le cui modalità simboliche sono però caratterizzate da un certo numero di caratterizzanti «sintomi dell'estetico» (densità sintattica, densità semantica, pienezza relativa, esemplificazione, riferimento multiplo e complesso <sup>30</sup>). In conclusione, «concepire l'esperienza estetica come una forma di comprensione finisce per risolvere e insieme per svalutare la questione del valore estetico» <sup>31</sup>.

La menzione dei «sintomi dell'estetico» ci permette di affrontare un'ulteriore ragione di questa "svalutazione della valutazione", che accomuna due filosofi come Danto e Goodman, i quali, per altri versi, si pongono quasi agli antipodi: il primo, infatti, ammette nella sua riflessione nozioni intenzionali e intensionali, e lascia del tutto in secondo piano il ruolo della percezione per la definizione dell'opera d'arte; il secondo, come è noto, è radicalmente nominalista, estensionalista e antintenzionalista, e pensa che la percezione abbia un ruolo importante nella fruizione delle opere. Inoltre, Danto era convinto di poter fornire una definizione essenzialista di arte (in termini di condizioni necessarie e sufficienti), mentre Goodman ha sostituito alla domanda essenzialista "Che cosa è arte", la domanda "funzionalista" "Quando è arte", offrendo, fin dall'inizio, solo dei "sintomi dell'estetico", che non sono né sufficienti né necessari – in tutte le congiunzioni o disgiunzioni possibili – affinché qualcosa sia arte. Nonostante queste radicali diversità, entrambi condividono con molti altri estetologi analitici la convinzione che l'identificazione di un'opera d'arte possa prescindere da un giudizio estetico di valore: entrambi pensano che il significato primario di "opera d'arte" sia descrittivo e non valutativo. La valutazione, semmai, sopraggiungerebbe dopo, a cose fatte, ma non sarebbe costitutiva dell'identità dell'opera in quanto opera *d'arte*.

Mi sono già soffermato sulle aporie delle definizioni "descrittive". Vorrei aggiungere qui il sospetto - al di qua di ogni ulteriore considerazione - che questi tentativi mettano tutti capo a un dilemma di questo tipo: o riescono davvero a mantenersi su un piano descrittivo, ma allora sono poco informativi o tautologici; oppure sono informativi, ma fanno un uso surrettizio di elementi valutativi. Nel caso di Goodman, per esempio, si dice che se un simbolo, nel «suo funzionamento esibisce tutti questi sintomi, allora molto probabilmente l'oggetto è un'opera d'arte. Se non ne mostra quasi nessuno, probabilmente non lo è»<sup>32</sup>. Ci si chiede: come sarebbe possibile sciogliere il dubbio di quel «probabilmente»? Non si tratta di fare una richiesta impropria – quella, per esempio, di un criterio o di una definizione essenzialista – ma di sapere che cosa dovrebbe orientare una risposta motivata, se, come sembra, oltre a quei sintomi descrittivi, Goodman non ci offre alcuna altra considerazione della "sindrome" di cui dovrebbero essere sintomi: nessuna differenziazione tra estetico e artistico, se non quella, poco informativa, secondo cui, solitamente, un quadro funziona come un'opera d'arte, e un ferro da stiro, solitamente, non funziona come opera d'arte, anche se niente impedisce che lo diventi. Goodman non vuole essere considerato un "istituzionalista", ma la sua difesa, in ultima analisi, è debole, e riapre la domanda da cui si era partiti: «Quel che costituisce un'opera d'arte potrebbe dover essere definito nei termini della sua funzione primaria, o usuale o standard»<sup>33</sup>.

### *Giudicare e conoscere*

Non tutti, però, in ambito analitico, hanno condiviso o condividono questo scetticismo, così autorevolmente sostenuto, riguardo al giudizio estetico. Per molti anni, Monroe C. Beardsley è stato il più strenuo difensore di un «punto di vista estetico» e della tesi che questo implichi una valutazione estetica che deve richiamarsi a principi generali<sup>34</sup>. Come si è visto, per Beardsley, il valore delle opere d'arte sta nel fatto che producono un certo tipo di esperienza, suscettibile di una gradazione: dire che  $x$  ha valore estetico è dire che  $x$  ha la capacità di consentire che un'esperienza, di cui cogliamo cognitivamente qualità e relazioni, ha valore grazie al suo carattere estetico. E dire che  $x$  ha un maggior valore estetico di  $y$  è dire che  $x$  ha la capacità di consentire un'esperienza di maggior valore, relativamente al suo carattere estetico, di qualsiasi esperienza consentita da  $y$ . Quanto al «carattere estetico» di un'esperienza, – come ho già accennato – Beardsley è arrivato, analogamente a Goodman, a caratterizzarlo “sintomaticamente”, ma con pretese più forti e diverse da quelle goodmaniane. Un'esperienza, infatti, avrebbe un carattere estetico se possiede almeno quattro delle seguenti cinque caratteristiche (di cui la prima, però, è sempre necessaria): un riferimento all'oggetto (alle sue qualità e relazioni fenomenicamente oggettive); un sentimento di libertà nei suoi confronti; una distanza emotiva da esso; un senso di partecipazione attiva e di scoperta da parte del fruitore; un senso di integrazione della propria persona o di “pienezza”<sup>35</sup>. Avendo ripreso il punto di vista dei «sintomi», sul modello di Goodman, non stupisce che Beardsley senta però di dover prendere le distanze da quel modello su alcuni punti di rilievo. Alla prospettiva goodmaniana Beardsley muove principalmente tre obiezioni: (a) la musica strumentale e la pittura non figurativa sarebbero controesempi della tesi di Goodman secondo cui l'eccellenza di un'opera è data dal suo funzionare come simbolo al servizio della conoscenza: quali referenti, e quale vantaggio cognitivo, potremmo infatti attribuire a un dipinto monocromo o a una sonata? (b) gli oggetti naturali, come le montagne e gli alberi, non sono affatto caratteri appartenenti a un sistema di simboli, e tuttavia possono avere un valore simile a quello delle opere d'arte, ma solo a *condizione che* questo valore sia compreso in termini estetici e non cognitivi; (c) il valore delle opere d'arte è innanzitutto estetico, e non primariamente cognitivo, in quanto solitamente valutiamo l'autoreferenzialità del simbolo più della sua referenzialità: la nostra attenzione è maggiormente attratta dal simbolo in quanto tale, dalla sua opacità, più che dalla sua trasparenza o dal suo funzionare come veicolo di un riferimento.

Beardsley si trova a combattere però su diversi fronti: se la sua appassionata “difesa del valore estetico” lo contrappone alla prospettiva cognitivista di Goodman, a quella antiestetica di Danto e a quella istituzionale di Dickie, la difesa “generalista” dei principi di valuta-

zione estetica lo impegna a sostenere tesi forti e controverse anche sotto altri profili. La posizione “particolarista” (la posizione secondo cui non esistono principi generali a cui appellarsi nei giudizi estetici) è stata difesa dalla maggior parte degli estetologi analitici, anche con ottime ragioni: un filosofo del calibro di Peter Strawson, per esempio, ha sostenuto, sulle orme di Wittgenstein, una posizione particolarista piuttosto articolata, rifiutandosi di accontentarsi degli usuali ricorsi a nozioni come quelle di «unicità» o «irripetibilità» dell’opera d’arte, che sono invocate come quelle proprietà – innegabili, a parere di Strawson, ma «misteriose» – che rendono diversa, per esempio, la valutazione estetica rispetto a una valutazione etica: questa, infatti, può esercitarsi con gli stessi esiti anche su azioni ripetute, e anche ripetute da agenti diversi, senza perdere la sua eventuale rilevanza etica, mentre non sempre lo stesso può dirsi di un’opera d’arte. Il presupposto della chiarificazione offerta da Strawson è che la nozione di opera d’arte è una nozione normativa («sarebbe autocontraddittorio parlare del giudicare qualcosa *come opera d’arte* ma non dal punto di vista estetico»<sup>36</sup>). Da un punto di vista non valutativo, infatti, le opere d’arte possono anche essere considerate occorrenze particolari di “tipi” (dipinti storici, ritratti, sinfonie, sonetti, romanzi ecc.), al pari delle automobili, delle sedie, delle azioni, o dei circuiti elettrici: ma il problema è che «il *criterio di identità* di un’opera d’arte corrisponde alla totalità delle caratteristiche che sono rilevanti per la sua valutazione estetica». La ragione, secondo Strawson, è che «un interesse estetico per una singolarità non corrisponde a nessun genere di interesse pratico, cioè non corrisponde a un interesse per qualcosa che la singolarità può fare o dovrebbe fare, o che possiamo fare con questa, e nemmeno a un interesse per le reazioni specifiche (ad esempio, l’eccitazione o la sorpresa) che la singolarità produrrà in noi (se esistesse questo genere di interesse, potrebbero effettivamente esistere regole e ricette generali)». Con Wittgenstein (e, come si è visto, con Kant), anche Strawson potrebbe dire che le valutazioni non costituiscono una classe omogenea, ma una famiglia eterogenea all’interno di diversi “giochi linguistici”, e che dunque, «per quanto riguarda le opere d’arte, l’idea di una *proprietà* estetica che accorda valore è un errore, un’applicazione sbagliata di una distinzione [tra proprietà e particolari] che non si applica affatto in questa sfera»<sup>37</sup>. A Beardsley, insomma, potrebbe essere obiettato che si possono immaginare molte cose dotate di certe proprietà che causano in noi delle esperienze caratterizzate da “unità”, “complessità”, “intensità” – per esempio una droga – ma che tuttavia vorremmo avere a che fare con *quell’opera* e non con l’effetto, ipoteticamente equivalente, che altre cose possono suscitare in noi. Al controesempio offerto dall’assunzione di una droga, per esempio l’LSD, Beardsley risponderà però indicando, come si è visto, quale unico «sintomo» *necessario* dell’estetico un riferimento all’oggetto (alle sue qualità e



relazioni fenomenicamente oggettive). Tuttavia, l'obiezione di Strawson può essere riproposta anche senza il ricorso al caso di un allucinogeno: potremmo provare la stessa esperienza con due opere d'arte diverse, per esempio due minuetti, eppure potremmo volere ascoltare *quel* particolare minuetto e non l'altro (per riprendere un famoso esempio wittgensteiniano). Sembra, insomma, esserci un accordo generale sulla inscindibilità tra le proprietà di un'opera e le proprietà della relativa esperienza<sup>38</sup>, ma non è chiaro se questa inscindibilità sia garantita anche dalla tesi generalista, come alcuni sostengono<sup>39</sup>.

Le conseguenze della posizione generalista di Beardsley non si fermano qui: i giudizi critici o valutativi, se dipendono da principi generali che si applicano a particolari, devono avere un valore di verità. Non basta dire che possono essere ragionevoli, adatti, appropriati, plausibili, ma *non* veri o falsi, perché questa posizione «spazzerebbe via i fondamenti della tesi funzionalista»<sup>40</sup>. È qui sembra riemergere lo spauracchio del fantasma neopositivista: a Beardsley sembra infatti che se i giudizi di valutazione estetica non possono essere veri o falsi, al pari di una proposizione scientifica o storica, allora avrebbero ragione i relativisti o gli emotivisti. Tuttavia, se i giudizi estetici sono considerati invece come suscettibili di essere veri o falsi, Beardsley li deve assimilare senz'altro a giudizi di conoscenza, con i quali devono condividere alcuni requisiti, come, per esempio, la transitività o la trasmissibilità: se dico che una poesia di Shakespeare è “migliore” di una di Shelley, e quella di Shelley è “migliore” di una di Drayton, allora seguirà logicamente che la poesia di Shakespeare è migliore di quella di Drayton. Questa “transitività” della valutazione non potrebbe essere formulata, secondo Beardsley, se tali giudizi non possedessero un valore di verità. Si potrebbe obiettare, però, che l'inferenza può essere anche formalmente ineccepibile, ma che il valore di verità dei giudizi che la costituiscono viene semplicemente presupposto.

L'obiezione acquista forza se consideriamo l'altra tesi che segue dalle posizioni di Beardsley: le conoscenze (scientifiche, storiche), propriamente parlando, possono essere trasmesse; ora, se i giudizi estetici hanno un valore di verità al pari dei giudizi di conoscenza, anch'essi devono poter essere trasmessi. Questa tesi contraddice l'idea, prevalente almeno da Kant in poi, secondo cui per giudicare esteticamente qualcosa bisogna farne un'esperienza diretta (è necessaria una *direct acquaintance*). Ora, per la conoscenza vale la seguente condizione: «Se B sa che A sa che p, allora B sa che p». Si può dire la stessa cosa per un giudizio estetico? Se B sa che A sa che Napoleone è stato sconfitto a Waterloo, o che l'acqua bolle a 100 gradi centigradi, allora B sa che Napoleone è stato sconfitto a Waterloo e che l'acqua bolle a 100 gradi centigradi. Ma se B sa che A giudica bella la quinta sinfonia di Beethoven, davvero anche B sa che la quinta sinfonia di Beethoven è bella, anche senza averla mai ascoltata? La replica di Beardsley sem-

bra debole: concede che c'è un senso in cui B (che non ha ascoltato la musica) non può giudicarla, ma B può sempre dire che la sinfonia è bella basandosi sull'autorità di A, che B sa essere un ottimo critico musicale: «Quindi, la conoscenza di A è trasmissibile ad altri, anche se gli altri devono, per così dire, prendere in prestito o copiare i giudizi, invece che originarli»<sup>41</sup>. Su questo punto, tuttavia, la posizione di Beardsley trova anche oggi dei sostenitori: «È una verità banale che l'unico *accesso* al valore è dato dalla conoscenza diretta (*acquaintance*) dell'opera. Ma ciò non implica che il proprio giudizio di un'opera non sia propriamente un giudizio di valore artistico a meno che non si abbia conoscenza diretta dell'opera», scrive per esempio Budd sulla falsariga di Beardsley<sup>42</sup>. Come che stiano le cose su questo punto, è evidente che l'esigenza da cui nasce la pretesa avanzata da Beardsley di equiparare i giudizi estetici a proposizioni conoscitive è fondamentale per ogni riflessione sui giudizi estetici: è l'esigenza di render conto della *normatività* di tali giudizi, di spiegare perché pretendiamo che il nostro giudizio sia corretto o *debba* essere condivisibile. E questa era la domanda che, specialmente in riferimento a Hume e, in modo diverso, a Kant, è tornata al centro della discussione nell'estetica analitica odierna.

#### *La normatività dei giudizi estetici*

Se Beardsley avesse ragione, se cioè i giudizi estetici potessero essere veri o falsi alla stregua di qualsiasi asserzione conoscitiva, il problema della normatività dei giudizi estetici dipenderebbe dalla normatività della nozione di verità, vale a dire, dal loro corrispondere a fatti o stati di cose che si presume che essi rappresentino. Come sostiene Zangwill<sup>43</sup>, la domanda cruciale è questa: a cosa è dovuta la normatività che solitamente tutti noi attribuiamo a un giudizio estetico? Non è vero, infatti, che “tutto va bene”, che un giudizio vale l'altro, che tutti i giudizi sono equivalenti, e che perciò sono disposto a dire che il mio giudizio su X è solo una sorta di pseudogiudizio per esprimere una sensazione o emozione individuale o idiosincratica. Per Zangwill, però, né Hume né Kant, con i loro odierni seguaci (classificati come “non realisti rispetto alle proprietà estetiche”), sono riusciti a spiegare persuasivamente da dove provenga la normatività dei giudizi, e dunque l'unica via che resta da percorrere è quella del “realismo estetico”: i nostri giudizi sono corretti o scorretti perché hanno un contenuto rappresentazionale realistico, in quanto, cioè, colgono «proprietà estetiche indipendenti dalla mente (*mind independent*)»<sup>44</sup>. Se la bellezza, per esempio, fosse una qualità reale delle cose, la normatività dei giudizi estetici non costituirebbe più un problema. Ma questa presunta risoluzione del problema, non solo non fa i conti con il fatto che finora nessuno è mai riuscito a dare un resoconto persuasivo di qualità o proprietà estetiche in termini realistici, ma apre un altro problema ben più vasto e radicale. Quali che

siano, infatti, gli orientamenti e le intenzioni dei “realisti” in questione, attribuire realtà alla bellezza o alle altre cosiddette proprietà estetiche sarebbe, per un verso, una mossa ontologicamente ardita e, per altro verso, una mossa fortemente riduzionista dal punto di vista epistemologico e filosofico: non sarebbe infatti ancora un modo diverso (e forse rocambolesco) di obbedire al programma neopositivista, mostrando che, al di fuori del paradigma vero-falso, nessuna proposizione può essere normativa? Che, cioè, la sfera estetica non avrebbe alcuna autonomia, e che l’ambito dell’intersoggettività non esiste, se non in dipendenza di una qualche forma di oggettività? Non credo che la conclusione cambi sostanzialmente se, invece di formulare questa tesi in termini di verità («la verità dei giudizi estetici è indipendente dai nostri giudizi estetici ma dipendente da verità non estetiche»), la si formula in termini di proprietà («che qualcosa sia bello non dipende da quel che ne pensiamo, ma dipende dalle sue caratteristiche non estetiche»<sup>45</sup>).

Come si è detto nel primo capitolo, infatti, la ragione principale per cui l’estetica sorge nel settecento come una riflessione dotata di una sua necessità non è tanto quella di prescrivere o giustificare i giudizi sulla bellezza o la bruttezza, ma di elaborare un problema ineludibile, che il giudizio sulle opere d’arte, per così dire, esemplificava meglio di qualsiasi altro giudizio, ma che certo non riguardava solo i giudizi sulle opere d’arte: ammesso che nessuna conoscenza di oggetti può essere tale senza essere anche intersoggettiva – ammesso cioè che sarebbe contraddittorio parlare di conoscenze essenzialmente private –, è possibile ammettere la validità intersoggettiva di asserzioni non oggettive (il cui senso, cioè, non dipende dal loro designare proprietà reali degli oggetti)? Ciò, come si vede, non riguarda solo la bellezza o le altre cosiddette proprietà estetiche, ma un intero ambito discorsivo e argomentativo che include ogni forma di discussione per la quale non possono essere avanzate pretese strettamente dimostrative, dirimenti, conclusive (non solo la critica delle arti, dunque, ma anche la politica e, certamente, la stessa filosofia). In altre parole, se il “realismo” avesse ragione, i giudizi estetici sarebbero giudizi di conoscenza ma – a parte le difficoltà già evidenziate – l’intero ambito problematico che costituisce la riflessione estetica – e che include ogni spazio delle ragioni intersoggettivo ma non propriamente oggettivo (filosofia inclusa!) – rimarrebbe incomprensibile, benché praticato anche da chi finisce per consegnarlo all’incomprensibilità, proprio come avveniva nell’angusta prospettiva del neopositivismo.

Come notava oltre quarant’anni fa con saggezza Stanley Cavell<sup>46</sup>, schierandosi a favore di una «filosofia analitica post-positivista», «il fatto che notoriamente nelle argomentazioni estetiche non si arrivi ad affermazioni conclusive non ne evidenzia l’irrazionalità, ma il tipo di razionalità che possiedono, e che esigono». La posizione di Cavell era allora ispirata a tesi wittgensteiniane e austiniane, in cui la “filosofia

del linguaggio ordinario”, o la prospettiva “grammaticale”, veniva reinterpretata alla luce della *Critica della facoltà di giudizio* kantiana. Oggi, come accennavo, sembra che Hume e Kant – rivisti, reinterpretati, ricompresi o fraintesi alla luce di cinquant’anni di estetica analitica – siano tornati al centro dell’attenzione, a volte per dividere, altre volte per contribuire entrambi a una rielaborazione del problema. In un recente contributo provocatoriamente dedicato a indicare quale sia *The Real Problem* del saggio di Hume *La regola del gusto*, Levinson<sup>47</sup> discute una ventina di articoli dedicati a quel saggio, metà dei quali scritti nell’ultimo decennio, mentre la terza *Critica* kantiana – al di là, naturalmente, degli studi esegetici e specialistici – sembra tornata anch’essa al centro della discussione teorica<sup>48</sup>.

A conclusione di questo “breviario”, necessariamente selettivo, credo si possa dire che l’estetica analitica si stia riappropriando delle ragioni profonde che hanno motivato, in primo luogo, l’emergere di una riflessione estetica *tout court*. In questo percorso – credo istruttivo per tutti, “analitici” e “continentali” –, si incontrano strade già battute e vicoli ciechi, ma anche sforzi di pensiero che meritano di essere raccolti, vagliati e sviluppati.

<sup>1</sup> M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, “JAAC”, 15, 1, 1956, pp. 27-35; tr. it. di A. Ottobre, *Il ruolo della teoria in estetica*, in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, cit., pp. 13-27. La prima sezione di questa antologia fornisce alcuni testi classici sul problema della definizione dell’arte; la seconda e la terza sono dedicate invece, rispettivamente, all’ontologia e alle proprietà estetiche. Di Weitz si veda anche *Art as an Open Concept*, University of Chicago Press, Chicago, 1977; tr. it. in S. Chiodo (a cura di), *Che cosa è arte*, cit., pp. 44-53.

<sup>2</sup> Questa “parabola” emerge bene dalla ricostruzione offerta da Andrea Onofri nella sua tesi di laurea specialistica, *Il problema della definizione dell’arte*, Facoltà di Filosofia dell’Università di Roma “La Sapienza”, A.A. 2007-2008. Sull’argomento esiste un’ampissima letteratura. In italiano si veda l’ottima ricognizione fatta da P. D’Angelo, *La definizione dell’arte*, in P. D’Angelo (a cura di), *Introduzione all’estetica analitica*, cit., pp. 3-36.

<sup>3</sup> P. Ziff, *The Task of Defining a Work of Art*, “The Philosophical Review”, 62, 1953, pp. 58-78; W. B. Gallie, *Essentially Contested Concepts*, “Proceedings of the Aristotelian Society”, 56, 1956, pp. 13-35; W. E. Kennick, *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*, “Mind”, 67, 1958, pp. 317-34.

<sup>4</sup> M. Mandelbaum, *Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts*, “American Quarterly”, 3, 1965, pp. 219-28.

<sup>5</sup> A. Danto, *Art and Meaning*, in N. Carroll (a cura di), *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, Madison, 2000, pp. 130-40.

<sup>6</sup> Id., *La trasfigurazione del banale*, cit., p. XXVII.

<sup>7</sup> G. Dickie, *The Art Circle. A Theory of Art*, Chicago Spectrum Press, Evanston, Ill., 1997, pp. 80-82.

<sup>8</sup> N. Carroll, *Identifying Art*, in R. J. Yanal (a cura di), *Institutions of Art. Reconsiderations of George Dickie’s Philosophy*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1994, pp. 3-38.

<sup>9</sup> A. Danto, *La trasfigurazione del banale*, cit., p. 116.

<sup>10</sup> Id., *Art and Meaning*, cit., p. 130.

<sup>11</sup> Ma per un primo bilancio v. D. Costello, *Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art Theory*, "JAAC", 65, 2, 2007, pp. 217-28.

<sup>12</sup> Un argomento analogo è stato avanzato da B. Gaut, "Art" as a Cluster Concept, in N. Carroll, (a cura di), *Theories of Art Today*, cit., pp. 38-39; E. Zemach ha sostenuto che i criteri di identità di un'opera d'arte sono inscindibili dal suo valore estetico in *No Identification without Evaluation*, "BJA", 26, 3, 1986, pp. 239-51; cfr. anche L. Tillinghast, *The Classificatory Sense of Art*, "JAAC", 61, 2, 2003, pp. 133-48.

<sup>13</sup> J. Levinson, *Defining Art Historically*, "BJA", 19, 1979, pp. 232-50; e Id., *Extending Art Historically*, "JAAC", 51, 1993, pp. 411-24.

<sup>14</sup> M. C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, New York, 1958 (ripubblicato nel 1981 con una nuova postfazione).

<sup>15</sup> Id., *In Defense of Aesthetic Value*, in "Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association", 52, 6, 1979, p. 729.

<sup>16</sup> Id., *An Aesthetic Definition of "Art"*, in H. Curtler, (a cura di), *What is Art?*, Haven, New York, 1983, p. 25.

<sup>17</sup> N. Zangwill, *Are there Counterexamples to Aesthetic Theories of Art?*, "JAAC", 60, 2, 2002, pp. 11-118. A p. 116 Zangwill afferma, in maniera abbastanza sconcertante: «Il sistema delle arti settecentesco fa violenza alla natura delle cose che mette insieme in una stessa classe». Insomma: ci saremmo tutti sbagliati, dal Settecento a oggi, nel comprendere le arti letterarie come "arte". È il concetto a nascere da una sorta di errore categoriale, e la definizione "reale" di Zangwill si propone di correggerlo. Quanto a Kristeller, ci si riferisce al già citato *The Modern System of the Arts*.

<sup>18</sup> Come è noto, l'opera che ha proposto nel modo più elaborato il concetto di giudizio estetico – la *Critica della facoltà di giudizio* di Kant – si apre (§1) proprio escludendo che il giudizio estetico sia individuabile in base alle proprietà, agli oggetti, alle rappresentazioni da giudicare, potendosi esercitare perfino su rappresentazioni «razionali», cioè su concetti, i quali evidentemente non sono dotati di proprietà "estetico-percettive" più delle opere letterarie. Il carattere estetico di un'esperienza è per Kant, come è noto, affidato al riferimento di un «principio di determinazione» che si presenta come un «sentimento comune», e un sentimento di questo genere può riguardare qualsiasi cosa. Sulle proprietà estetico non percettive, cfr. J. Shelley, *The Problem of Non-Perceptual Art*, "BJA", 43, 2003, pp. 363-78, e N. Carroll, *Non-Perceptual Aesthetic Properties*, "BJA", 44, 2004, pp. 413-23.

<sup>19</sup> J. Searle, *Proper Names*, "Mind", 67, 1958, pp. 166-73.

<sup>20</sup> Tra gli altri, E. Dissanayake, *What is Art for?*, University of Washington Press, Bellingham, 1990; B. Gaut, *The Cluster Account of "Art"*, cit.; D. Dutton, *A Naturalist Definition of Art*, "JAAC", 64, 2006, pp. 367-77.

<sup>21</sup> La natura dei criteri wittgensteiniani viene chiarita in S. Cavell, *The Claim of Reason Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, (1979), nuova edizione Oxford University Press, Oxford, 1999; tr. it. parziale, *La riscoperta dell'ordinario. La filosofia, lo scetticismo, il tragico*, Carocci, Roma, 2001.

<sup>22</sup> Dutton pretende che la sua lista fornisca una definizione vera e propria di arte, Gaut insiste invece sul fatto che la sua «cluster theory of 'art'» è anti-essenzialista e che la considererebbe confutata nel caso in cui qualcuno fosse in grado di dare una definizione "classica" di arte, cioè in termini di condizioni necessarie e sufficienti.

<sup>23</sup> N. Goodman, *Merit and Means*, in S. Hook (a cura di), *Art and Philosophy*, New York University Press, New York, 1966, pp. 56-57.

<sup>24</sup> Id., *Languages of Art*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968; tr. it. a cura di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Milano, il Saggiatore 1998, p. 225.

<sup>25</sup> R. Wollheim, *Art and its Objects*, New York, Harper and Row, 1968, p. 153.

<sup>26</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 225.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> L. Wittgenstein *Lezioni e conversazioni*, cit., p. 57.

- <sup>29</sup> Ivi, p. 51.
- <sup>30</sup> Cfr. N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis; tr. it. di C. Marletti, *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. 80.
- <sup>31</sup> Id., *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 225.
- <sup>32</sup> Id., *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1984, p. 199.
- <sup>33</sup> Ivi, p. 145.
- <sup>34</sup> M. C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, cit.; Id., *On the Generality of Critical Reasons*, "Journal of Philosophy", 59, 18, 1962, pp. 477-86; Id., *The Aesthetic Point of View*, in H. E. Kiefer e M. K. Munitz, a cura di, *Perspective in Education, Religion, and the Arts*, Albany, State University of New York Press, 1970, pp. 219-37; Id., *In Defense of Aesthetic Value*, cit., pp. 723-49.
- <sup>35</sup> M. Beardsley, *In Defense of Aesthetic Value*, cit., pp. 741-42.
- <sup>36</sup> P. F. Strawson, *Aesthetic Appraisal and Works of Art*, (1953) in Id., *Freedom and Resentment*, London-New York, Methuen 1974; tr. it., *La valutazione estetica e le opere d'arte*, in S. Chiodo, a cura di, *Che cosa è arte*, cit., pp. 34-43.
- <sup>37</sup> Ivi, p. 42.
- <sup>38</sup> S. Davies, *The Evaluation of Music*, in P. Alperson (a cura di), *What is Music?*, University Park, Pa, Pennsylvania State University Press, 1994, pp. 307-25; M. Budd, *Values of Art*, Penguin, London, 1995; J. Levinson, *The Pleasures of Aesthetics*, Cornell University Press Ithaca, NY, 1996.
- <sup>39</sup> S. Davies, *Replies to Arguments Suggesting that Critics' Strong Evaluations Could Not Be Soundly Deduced*, "Grazer Philosophische Studien", 38, 1990, pp. 157-75; J. W. Bender, *General but Defeasible Reasons in Aesthetic Evaluation: The Particularist/Generalist Dispute*, "JAAC", 53, 4, 1995, pp. 379-92.
- <sup>40</sup> M. Beardsley, *In Defense of Aesthetic Value*, cit., p. 732.
- <sup>41</sup> Ivi, p. 735.
- <sup>42</sup> M. Budd, *Values of Art*, cit., p. 175, n. 11.
- <sup>43</sup> N. Zangwill, *Aesthetic Judgment*, Stanford Encyclopedia of Philosophy, a cura di E. N. Zalta, URL=<http://plato.stanford.edu>, 2007.
- <sup>44</sup> Id., *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2001, cap. 10.
- <sup>45</sup> Id., *Aesthetic Judgment*, cit.
- <sup>46</sup> S. Cavell, *Aesthetic Problems of Modern Philosophy*, cit., p. 87.
- <sup>47</sup> L. Levinson, *Hume's Standard of Taste: The Real Problem*, "JAAC", 60, 3, 2002, pp. 227-38.
- <sup>48</sup> Cfr., per esempio, R. Scruton, *Art and Imagination*, Methuen, London, 1974; J. Levinson, *Aesthetic Pleasure*, in D. Cooper (a cura di), *A Companion to Aesthetics*, Blackwell, Oxford, 1992, pp. 330-35; M. Budd, *The Pure Judgment of Taste as an Aesthetic Reflective Judgment*, "BJA", 41, 2001, pp. 247-60; D. Costello, *Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art Theory*, cit.; N. Zangwill, *Aesthetic Judgement*, cit.

## 4 – Oltre “analitici e continentali”

Alla fine di questo breve percorso, possiamo riconsiderare i «sette peccati capitali» della filosofia analitica menzionati nel primo capitolo, per vedere se affliggono effettivamente anche l'estetica analitica; se qualcuno di essi non sia invece una virtù; e se “analitici e continentali” non si trovino per caso a dover affrontare sfide comuni che rendono secondaria la differenza “stilistica” che li ha divisi.

Come c'era da aspettarsi, i sette vizi o «peccati» sono in buona misura solidali tra loro: se la filosofia analitica si occupa solo di argomenti circoscritti (1), lo dovrà fare isolando tali problemi da tutti gli altri (2), secondo una tradizione testuale, più che un rinnovato riferimento al mondo (3 e 4), seguendo un metodo prefissato (5), coincidente con vari versioni dell'“analisi” (6), illudendosi così di avere un proprio corpus dottrinale e di poter essere dunque un'attività professionale (7). Abbiamo visto che questi «vizi» non sono estranei all'estetica analitica, a cominciare dalla sua riduzione della riflessione estetica in genere a “filosofia dell'arte” (e via via con tutte le sue specificazioni come filosofia di ogni singola arte – filosofia della pittura, della musica, della letteratura ecc. –, ciascuna dotata dei propri specifici problemi ontologici, logici, semantici). È certamente importante fare un po' di chiarezza sui meccanismi che permettono ai diversi media artistici di rappresentare il mondo, o sul diverso statuto ontologico di una poesia e di un dipinto, di un originale e di un falso, ma non c'è dubbio che la preventiva sterilizzazione dell'estetica in “filosofia dell'arte” o delle singole arti renderà più difficile risalire dal chiarimento della questione particolare alle sue ragioni di importanza relativamente all'esperienza umana in generale. La grande quantità di articoli e libri dedicati per esempio alle arti visive, alla *depiction* (su cui ogni autore sembra aspirare ad avere la “sua teoria” e ad associarvi il proprio nome) ecc., e via via alle singole questioni relative alle altre singole arti, conferma, per un verso, la tendenza dell'estetica analitica a occuparsi nel dettaglio di questioni particolari, di provare a chiarire fino in fondo, per esempio, la “logica della rappresentazione pittorica” o la natura della relazione di “somialianza”, ma, per altro verso, conferma anche l'ottemperanza all'antico sospetto per le generalizzazioni e gli essenzialismi (“meglio parlare in concreto di ogni singola arte che di Arte in generale”). Il che

va benissimo, ed è anzi una delle caratteristiche virtuose dell'estetica analitica, a patto che non si dimentichi (come sapevano bene Hegel e Heidegger) che le singole arti sono tali (in senso estetico-moderno) solo in quanto circolarmente implicate con un'idea di "arte", e che pensare di sganciarle da questo riferimento ripropone, moltiplicati, tutti i problemi a cui ho accennato parlando della "filosofia dell'arte" (e ripropone, anche, circoli senz'altro viziosi, come quelli visti nei tentativi di definizioni istituzionali o storici).

Per fare solo un esempio tra i tanti possibili: un grande filosofo come Nelson Goodman ha introdotto, come è noto, la distinzione tra opere autografiche e opere allografiche, all'interno di un lavoro di respiro abbastanza ampio da coinvolgere tendenzialmente l'intero ambito della simbolizzazione umana. La distinzione autografico/allografico ha dato vita a un suo filone di ricerca (a un insieme piuttosto voluminoso di articoli e contributi specialistici), che si è però per lo più limitato a una messa a punto dello specifico problema. E questo, di nuovo, va benissimo, purché si consideri, poi, che anche nello stesso Goodman tale questione coinvolge in pieno il tema della riproducibilità (senza falsificazione) di certe opere d'arte (quelle allografiche) e non di altre (quelle autografiche: solo a queste si applicherebbe infatti la distinzione tra originale e copia). Non c'è dubbio che la distinzione è al tempo stesso utile, illuminante e problematica, e che quindi lavorare a una sua "messa a punto", a volte tecnicamente impegnativa, sia importante. Ma è strano che – a quanto mi risulta – nessuno (analitico o continentale) abbia mai pensato, per esempio, di "fecondare" il contributo di Goodman con un piccolo classico a tutti noto della tradizione continentale, cioè il saggio di Benjamin del '36 sull' *Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Quest'ultimo potrebbe guadagnare in chiarezza dagli strumenti offerti da Goodman, e a sua volta la distinzione goodmaniana potrebbe invitare a riprendere gli interrogativi posti da Benjamin e a interrogare la realtà d'oggi, dove non c'è solo la riproducibilità tecnica della fotografia e del cinema, ma un tipo di riproducibilità che tende ad annullare la stessa distinzione tra arti allografiche e autografiche. Non mi riferisco soltanto ai risultati, a loro modo straordinari, della riproduzione "virtuale" di grandi opere (per fare solo un esempio, i capolavori degli Uffizi verranno duplicati con tecniche digitali grazie all'accordo tra il colosso multinazionale Hitachi e la piccola azienda Centrica di Firenze), ma a casi clamorosi, come quello effettuato dall'artista inglese Adam Lowe (con la sua officina-azienda "Factum Arte"), che ha portato a una riproduzione senza precedenti – insieme digitale, a stampa, e artigianale – delle *Nozze di Cana* del Veronese nel Refettorio palladiano della chiesa di San Giorgio a Venezia (presentata al pubblico con la mostra intitolata significativamente *Il miracolo di Cana: l'originalità della ri-produzione*). Sulla base ("goodmaniana") di un'analisi degli interessanti interrogativi che queste operazioni sollevano,



sarebbe necessario affrontare anche altri problemi di vasta portata che esse suggeriscono, relativi per esempio alle modificazioni della nostra *aisthesis*, che coinvolgono le condizioni stesse grazie a cui modelliamo il mondo e rimodelliamo noi stessi, o, detto in stile “continentale”, le stesse condizioni di senso dell’esperienza umana.

Le conseguenze di una tale “fecondazione” tra prospettive inizialmente estranee (nel nostro esempio, Goodman e Benjamin), non finiscono qui: se entrambi gli autori <sup>1</sup> ci permettono di affrontare con maggiore lucidità e competenza la rivoluzione digitale e i destini dell’*aisthesis*, occorrerà confrontarsi con l’intero continente delle scienze cognitive, e in particolare con le neuroscienze e la nascente “neuroestetica”. Benché, infatti, gran parte della filosofia analitica sia stata investita in pieno dalla “svolta cognitiva” (almeno dagli anni settanta in poi), sembra che l’estetica non abbia ancora cominciato a farvi seriamente i conti, e che sia bloccata su scelte di campo aprioristiche, che certamente affliggono gran parte del dibattito anche in altri campi (riduttivismo/antiriduttivismo, psicologismo/antipsicologismo, cause/ragioni, descrizioni/norme). Scelte di campo che hanno una loro ragion d’essere, e una loro complessità che non è possibile evitare, ma che devono essere affrontate in ricerche serie, informate e meditate. “Analitici e continentali” non possono permettersi di continuare a chiosare Goodman o Benjamin, limitandosi rispettivamente a trovare un qualche controesempio per il primo, o a citare con ammirazione o noia il secondo, ma devono al tempo stesso *elaborare criticamente* quel che viene dagli sviluppi della teoria dell’evoluzione, per un verso, e dalle neuroscienze <sup>2</sup>, per un altro (se poi abbia senso o meno parlare di neuroestetica potrà essere deciso solo dopo un’elaborazione critica approfondita).

In un libro recente, che ha suscitato qualche discussione anche in Italia, la filosofa francese Catherine Malabou accusava la filosofia di un «irresponsabile torpore» <sup>3</sup> di fronte ai risultati delle recenti scoperte sul cervello, anche se oggi sono in realtà molti i filosofi che si gettano predatorivamente su singole scoperte, che siano i neuroni specchio o la trasmissione culturale nei macachi, senza però impegnarsi – salvo meritevoli eccezioni – in un programma di ricerca filosofica organico. Plausibile o meno, il progetto di Malabou sulla “plasticità” (in quanto distinta dalla “flessibilità”) del nostro cervello – nelle sue componenti attive e passive – ha un’ampiezza tale da coinvolgere non solo le neuroscienze o gli strumenti elaborati dalla filosofia (analitica o continentale), ma anche una visione politica di ampio respiro, e avrebbe tutte le carte in regola per sollecitare una approfondita riflessione estetica. Sia chiaro: non sto affatto suggerendo di buttare a mare una tradizione filosofica che – insieme alle sue divisioni – avrebbe fatto il suo tempo, per gettarsi nelle braccia di discipline “più scientifiche”, o di abbracciare senz’altro una qualche “naturalizzazione” dell’estetica, prima di aver capito davvero che cosa si tratterebbe di fare. Ma invece

di raccogliere le proprie forze e le proprie competenze per pensare il presente, che è un presente sociale, politico, scientifico, artistico che richiede l'elaborazione concettuale propria della filosofia: una filosofia che ha più che mai bisogno dell'estetica, proprio come ne ha avuto bisogno al momento della sua "nascita" moderna nel Settecento, per far fronte a quelle trasformazioni sociali, scientifiche e politiche da cui è emersa la modernità.

<sup>1</sup> Quando si lavora su un problema bisogna anche lavorare su autori, e lavorarci bene e a fondo, e quando si lavora su autori, bisogna mirare al problema che giustifica quel lavoro, anche solo per capire a fondo il pensiero dell'autore in questione. Una quindicina d'anni fa, su invito del "Journal of Aesthetics and Art Criticism", il direttore del "British Journal of Aesthetics" presentò una graduatoria comparativa degli argomenti maggiormente trattati sulle due riviste negli anni ottanta (T. J. Diffey, *On American and British Aesthetics*, "JAAC", 51, 2, 1993, pp. 169-75). Qui non interessa l'aspetto comparativo, ma i risultati d'insieme, che non furono, mi pare, sorprendenti, a parte su alcuni punti che vorrei sottolineare: si scopriva, per esempio, che la storia dell'estetica e gli articoli sul pensiero di singoli filosofi occupavano il primo posto nel BJA e il terzo nel JAAC, smentendo quel luogo comune su analitici e continentali che abbiamo ricordato citando un famoso intervento di Mulligan (secondo cui i primi lavorerebbero su problemi, i secondi su autori). È evidente, infatti, che le due dimensioni, sono del tutto complementari. Altrimenti si rischia, per un verso, di fare una gratuita dosso-grafia, e, sul versante opposto, di riscoprire l'ovvio e di costruirsi degli interlocutori o avversari di comodo (un Kant inventato, un Hegel scolastico, un Wittgenstein mutilato ecc.); illudendosi, infine, di poter dialogare solo con delle etichette: gli "esternalisti e gli internalisti", "i realisti e i non-realisti rispetto alle proprietà estetiche", "i platonisti e nominalisti..." e così via. Dove l'etichetta, a volte utile o inevitabile per fini pragmatici, non corrisponde al pensiero di nessuno, se non a quello dell'autore che la usa come referente polemico. D'altra parte, il carattere di "impresa collettiva", di lavoro comune (sul modello delle scienze) – sempre enfatizzato dalla tradizione analitica – implica proprio un occuparsi anche di "autori" e del loro pensiero, al di là dell'assegnazione di comode e astruse etichette. Questo però non significa occuparsi esclusivamente di problemi già trattati da altri filosofi – magari inaugurati da un "articolo capostipite" su cui si continua a intervenire ossessivamente per decenni – ma di rivolgersi alla realtà, al mondo, alla società, alle scienze che la descrivono e tentano di spiegarla, per individuare i problemi che riteniamo di maggiore importanza.

<sup>2</sup> Mi limito a dare solo un paio di esempi, tra i molti possibili e molto diversi tra loro, di ricerche più consapevoli che in passato della complessità di livelli coinvolti nel confronto tra estetica ed evoluzione, tra "natura e cultura", e del problema dell'arte "prima dell'arte" (non solo nell'antichità "storica" e nelle varie culture non occidentali, ma anche nel paleolitico e nel neolitico): M. Turner, (a cura di), *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Oxford University Press, Oxford e New York, 2006; S. di Lernia e D. Zampetti (a cura di), *La memoria dell'arte*, All'insegna del Giglio, Firenze, 2008 (sull'arte rupestre dell'Acacus libico).

<sup>3</sup> C. Malabou, *Que faire de notre cerveau?*, Bayard, Paris, 2004; tr. it. di E. Lattavo, a cura di G. Biolghini, *Che fare del nostro cervello?*, Armando, Roma, 2007, p. 20.

# Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrighiani
- 5 *Oruel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorflès.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Battlori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricerca Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Letture del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettegini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicologica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
- 76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
- 77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
- 78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
- 79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano
- 80 *Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori
- 81 *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, di G. Pinna
- 82 *Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, di L. Vargiu
- 83 *Il suono eloquente*, a cura di M. Semi
- 84 *Estetica analitica. Un breviario critico*, di S. Velotti





## **Aesthetica Preprint®**

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

## *Analytic Aesthetics: A Critical Compendium*

Since its beginning in the 1940s, analytic aesthetics has undergone a number of transformations in its methods, its scope, its aims, and its self-understanding. Yet – notwithstanding its present internal variety – it is still marked by a sort of stylistic homogeneity which differentiates it from its “continental” counterpart. This critical compendium by Stefano Velotti ([stefano.velotti@uniroma1.it](mailto:stefano.velotti@uniroma1.it)) aims to capture the characterizing features of analytic aesthetics in order to foster a dialogue between the two traditions of thought.

For many years, “analytic” and “continental” aesthetics have ignored each other, but in the last decade this situation has started to change. Yet, the dialogue between the two traditions is still difficult, and the dangers of a hasty adherence or of a superficial integration of the other tradition into one’s own, are hard to avoid. The present study is an attempt to resist these two complementary dangers, and to illustrate and analyze some of the main problems which have dominated the aesthetic debate on both sides. What are the differences between (analytic) “philosophy of art” and (continental) “aesthetics”? Is a “philosophy of art” a legitimate philosophical enterprise? Are “aesthetic properties” a legitimate and useful notion? Is it possible to define “art”? Is “art” a normative or a descriptive concept? Why have value (aesthetic) judgments been so often devalued in the analytic tradition? What are the most promising prospects for a common investigation? These are some of the questions this brief book addresses, in the hope to contribute to deepening the dialogue just started.