

# L'ESPERIENZA ESTETICA TRA ARTE E NATURA (A PARTIRE DALL'ESTETICA DI PAOLO D'ANGELO)

Filippo Focosi  
*Università degli Studi di Macerata*  
[f.focosi@unimc.it](mailto:f.focosi@unimc.it)

**Abstract:** According to the Italian philosopher Paolo D'Angelo, aesthetics must be understood primarily as a branch of philosophy that investigates the nature of that particular form of experience which we obtain mainly, although not exclusively, from works of art, and which is labelled aesthetic experience. By dealing with a vast tradition of philosophical thought, he defines aesthetic experience as both a duplication and a reshaping of the forms and meanings that characterize ordinary experience. In this essay I will try to see to what extent a notion of this kind can account for our appreciation of nature, and what is, among the functional definitions of art that have been offered over the last few decades, the most suited to express the central role that aesthetic experience plays in the activities of art creation, interpretation, enjoyment, and enhancement.

**Keywords:** aesthetics; experience; art; nature; form.

## 1. *Introduzione: l'estetica come filosofia dell'esperienza*

Nel suo volume *Estetica* (2011), Paolo D'Angelo ricostruisce le principali vie che l'estetica, nel suo affermarsi come disciplina filosofica autonoma a partire dal secolo XVIII, ha seguito, e individua nel concetto di esperienza estetica il nucleo intorno al quale delineare il filone «più vivo e significativo» intrapreso da questa branca della filosofia. Rispetto alle accezioni che vedono l'estetica alternativamente come filosofia dell'arte, teoria della sensibilità, e teoria della bellezza, quella dell'estetica intesa come filosofia dell'esperienza è secondo D'Angelo la più promettente, in ragione tanto del prevalere della dimensione esperienziale rispetto a quella oggettuale per ciò che riguarda la maggior parte dell'arte contemporanea nelle sue varie forme, quanto della crescente diffusione e proliferazione del concetto di esperienza estetica anche al di fuori degli ambiti strettamente artistici. Inoltre, tale concezione è anche meno problematica, dal momento che, a una prima analisi, sembra esente dal rischio di ristrettezza nel quale incorrono inevitabilmente le altre modalità di intendere l'estetica, nella misura in cui questa viene circoscritta a campi d'indagine sicuramente centrali – rispettivamente, la definizione e la critica d'arte, l'esperienza percettiva o atmosferica di un oggetto o di un ambiente, la proprietà della bellezza – ma parziali, e in certi casi mutuamente esclusivi.

Tuttavia, un tale rischio minaccia a mio avviso anche la prospettiva estetologica aperta da D'Angelo, in relazione alla personale concezione di esperienza estetica che egli affianca alla ricostruzione del percorso filosofico intrapreso dalla stessa; un percorso che collega idealmente le riflessioni di pensatori come Vico, Kant, Schiller, Dewey, Jauss, e altri. D'Angelo (2011: 79) definisce infatti l'esperienza estetica come «raddoppiamento» o «reduplicazione» dell'esperienza ordinaria, i cui caratteri sono insieme attenuati (in quanto l'esperienza è svincolata da scopi conoscitivi o pratici) e intensificati (nel loro aspetto qualitativo, che emerge con rinnovata forza). Questa attività di duplicazione, che ha luogo principalmente nella sfera artistica, produce una sorta di "riserva" di esperienze possibili, grazie alle quali sperimentiamo situazioni che non abbiamo incontrato nella vita reale, o quantomeno le osserviamo da punti di vista inediti. Se però una siffatta concezione dell'esperienza estetica riesce brillantemente a dar conto dell'esperienza dell'arte (essendo su questa modellata) nelle sue varie forme, dalle arti visive e musicali a quelle narrative o non strettamente percettive, essa incontra delle difficoltà quando proviamo a estenderla a esperienze extra-artistiche – che riguardano ad esempio il nostro agire quotidiano o il nostro relazionarci all'ambiente naturale – la cui (eventuale) dimensione estetica poco o nulla ha a che fare con l'invenzione di mondi paralleli a quello esistente.

Vi è poi un altro problema che, a mio giudizio, l'estetica come filosofia dell'esperienza si trova a dover affrontare; un problema che potremmo definire di natura metodologica. A più riprese, D'Angelo sottolinea che la produzione di esperienze estetiche sia il vero scopo dell'arte, vale a dire, il principale motivo per cui gli artisti creano le opere d'arte e gli spettatori si accostano a esse. Con ciò, egli sostiene una posizione funzionalista circa il problema della definizione dell'arte, senza tuttavia delineare nei dettagli una definizione compiuta di arte, che possa dotarci, sulla scorta della concezione di esperienza estetica da lui offerta, di uno strumento per comprendere la natura dell'attività artistica e orientarci nei vari, e sempre più differenziati, mondi dell'arte. Nei capitoli che seguono cercherò di risolvere queste problematiche nell'ordine in cui sono state appena enunciate, e dunque di vagliare l'estendibilità del modello estetico-esperienziale proposto da D'Angelo ad ambiti extra-artistici (in primis, naturali) e la sua traducibilità dal punto di vista definitorio (dell'arte). A tal fine, le riflessioni di D'Angelo saranno messe a confronto e integrate con il pensiero di filosofi del Novecento – prevalentemente di ambito anglo-americano – che hanno parimenti indagato, a partire da posizioni pragmatiste, formaliste, e funzionaliste, lo stretto e intricato rapporto che sussiste tra arte, natura, ed esperienza estetica.

## 2. Natura, arte, esperienza: la lezione del pragmatismo americano

Il primo dei due problemi qui sollevati può essere a mio avviso risolto mettendo in evidenza il fatto che l'esperienza estetica passa necessariamente attraverso una riorganizzazione – formale – dei dati dell'esperienza comune. Nell'attività estetica, infatti, sembra suggerire D'Angelo, la duplicazione di forme precede – se non temporalmente, quantomeno ontologicamente – la duplicazione di contenuti. Mentre quest'ultima attiene tipicamente all'attività artistica, in quanto diretta alla creazione di mondi di finzione che ci trasportano in una realtà altra, autonoma, e inedita, la prima può avvenire anche a livello extra-, o pre-, artistico. Tale è il caso, osserva D'Angelo, della decorazione o dei tatuaggi, come pure di «fenomeni elementari di esteticità» che consistono propriamente nella sovrapposizione di pattern visivi o ritmici attraverso i quali dare una connotazione diversa, un aspetto nuovo e più appagante (almeno nelle intenzioni) agli oggetti, perfino ai nostri corpi, o smorzare la meccanicità di certe azioni rendendole più fluide e meno distaccate (D'Angelo 2011: 79-80). Che dire tuttavia dell'esperienza estetica della natura? È possibile rintracciare una qualche omologia con l'esperienza artistica? In questo caso, è necessario supporre che in alcuni fenomeni naturali si dia una sorta di auto-organizzazione tale da sortire effetti estetici paragonabili a quelli derivanti dal nostro coinvolgimento con l'arte?

Per rispondere a questi interrogativi può esserci d'aiuto risalire innanzitutto al filosofo americano John Dewey, il cui pensiero estetico (esposto principalmente in *Art as Experience* del 1934) approfondisce e integra, a partire da una prospettiva pragmatista, i temi dell'arte, della natura e dell'esperienza. Per Dewey, filosofo notoriamente contrario alle suddivisioni rigide e ai dualismi tra i vari aspetti dell'essere e dell'agire, l'esperienza estetica si pone in continuità con l'esperienza ordinaria, quando questa si configuri come «un'esperienza», ovvero sia il prodotto di un equilibrio armonioso e dinamico tra le tensioni e le resistenze che l'uomo incontra e affronta nel suo interagire con l'ambiente, e quindi tra le fasi del subire e dell'agire che scandiscono la sua esistenza. Ogni esperienza in cui i vari elementi sensibili, percettivi, affettivi e cognitivi normalmente coinvolti sono compiutamente integrati si staglia nel flusso delle esperienze naturali e ordinarie, emerge per via della sua peculiarità, e può essere qualificata come «una esperienza». L'integrazione di cui parla Dewey prevede la fusione progressiva e tensiva (o drammatica) tra le parti che, pure, non perdono il loro carattere specifico, ovvero tra le fasi che temporalmente si succedono; una fusione che sia pervasa e unificata da una singola qualità emotiva, comporti un senso di accumulazione ordinata – e insieme di accrescimento e di espansione vitale – di significati, e la cui conclusione sia percepita (o, meglio, sentita) come la realizzazione di un processo (*consummation*). Tali caratteristiche conferiscono all'esperienza una qualità estetica, che si identifica col suo essere compiutamente formata e immediatamente provata: «di per sé l'esperienza ha una qualità emotiva

appagante quando raggiunge al suo interno integrazione e compimento grazie a un movimento ordinato e organizzato. Questa struttura artistica può essere sentita immediatamente. In quanto tale è estetica» (Dewey 2007: 64).<sup>1</sup>

Si può dunque godere esteticamente delle interazioni tra creatura vivente e ambiente naturale, ogni qualvolta se ne colga l'intima armonia (ivi: 41). Un'armonia che non è imposta dall'esterno, ma si produce spontaneamente a partire dal ritmico e ordinato alternarsi e succedersi di «tramonto e alba, giorno e notte, pioggia e sole», delle «pulsazioni nella circolazione del sangue», delle operazioni di ispirazione ed espirazione; delle contrapposte forze di una scena o di una situazione; dei movimenti o delle variazioni di intensità che scandiscono un'azione (dal semplice mangiare al giocare a scacchi, praticare uno sport, portare avanti una conversazione); persino dei degli stadi attraverso cui un'idea balena e prende forma nella mente (ivi: 156-164). L'accentuazione, intenzionale e perseguita attraverso mezzi artistici, di quello stesso aspetto estetico che contraddistingue «un'esperienza», ne determina un ulteriore sviluppo e raffinamento e la conduce al grado supremo dell'esperienza estetica. Supremo, poiché caratterizzato da una più intensa, armonica e appagante integrazione delle componenti dell'esperienza ordinaria – «il pratico, l'emotivo e l'intellettuale» – i quali diventano diversamente strumentali, in quanto finalizzati alla produzione dell'esperienza stessa e alla percezione delle sue qualità più specifiche. Qualità che, di nuovo, sono dell'ordine dell'unità (organica, il tutto essendo maggiore della somma delle parti), della perfezione (dinamica, dal momento che ogni stato raggiunto «registra e sintetizza il valore di ciò che precede, ed evoca e preannuncia ciò che deve venire»), del ritmo (secondo cui le fasi/parti di un'esperienza si succedono/relazionano, producendo una «variazione ordinata della manifestazione dell'energia»): e, pertanto, sono qualità formali (ivi: 171-175). Dewey lo dice esplicitamente: «La forma è un carattere di ogni esperienza che sia una esperienza. L'arte in senso specifico presenta con maggior intenzione e pienezza le condizioni che generano questa unità» (ivi: 147).

La preminenza delle qualità formali nel determinare il carattere estetico di un'esperienza sarà ribadita – per ciò che riguarda principalmente le opere d'arte – da un altro importante filosofo americano, Monroe C. Beardsley, autore che da Dewey eredita un approccio “umanistico” ai problemi estetici, che egli affronta affidandosi alla rigorosità propria della filosofia analitica. Beardsley sostiene che una persona ha un'esperienza estetica in un certo, contenuto arco di tempo, se «la maggior parte della sua attività mentale durante quell'arco temporale è unificata e resa piacevole dall'essere ancorata alla forma e alle qualità sensibili o immaginative di un oggetto intenzionale su cui l'attenzione è focalizzata» (Beardsley 1982: 81). Ciò che, dal punto di vista fenomenologico, distingue

<sup>1</sup> Sul pensiero estetico di Dewey e sul metodo, da lui sviluppato, del cosiddetto «naturalismo empirico», il quale si propone di spiegare su base naturalistica la presenza di fattori estetici ed artistici nelle diverse esperienze umane, cfr. Ottobre (2012).

l'esperienza estetica da altre tipologie di esperienza, è dunque una proprietà formale, l'«essere unificata» (*unified*) – e, conseguentemente, piacevole –; ovvero, in termini ancor più specificamente formali, l'essere «coerente» e «completa». A chi ritiene che attributi di questo genere non siano applicabili all'ambito fenomenicamente soggettivo dell'esperienza in quanto tale, Beardsley replica affermando che l'esperienza di determinati oggetti (soprattutto opere d'arte) può essere contraddistinta, e resa coerente, da un grado particolarmente elevato di «continuità nello sviluppo», di necessità interna, di crescente e ordinata concentrazione di energia (ivi: 84).

Che siffatte relazioni possano darsi non solo tra le componenti fenomeniche oggettive (le parti e la configurazione dell'oggetto in quanto percepite) dell'esperienza, ma anche tra le sue componenti fenomeniche soggettive (le idee e i sentimenti che alle prime corrispondono), è confermato da numerosi studi psicologici, soprattutto (di nuovo) nel campo della fruizione artistica. Si pensi, sostiene Beardsley (ivi: 294-5), a come, nell'assistere a una rappresentazione riuscita dell'*Amleto*, le emozioni in noi suscitate, pur essendo così diverse tra loro (rabbia, paura, pietà, indignazione, eccitazione, tristezza, ecc.) sembrano succedersi con andamento *naturale*, come legate da una sensazione di «inevitabilità psicologica», dovuta alla loro *ritmica alternanza* e alla presenza internamente “tangibile” di un «basso continuo emotivo» che, sotterraneamente, tutte le pervade e le tiene unite a un unico “destino”.<sup>2</sup> Analogamente si può legittimamente parlare di completezza di un'esperienza (ivi: 85-6), nella misura in cui si avverte un bilanciamento tra gli impulsi e le tendenze che la animano, in particolare tra le aspettative (che sorgono, ad es., all'ascolto di certi passaggi musicali) e le relative soddisfazioni, o parziali delusioni (che seguono, ad es., lo sviluppo degli stessi passaggi). Un'esperienza coerente e completa è, dunque, qualcosa di più che un'esperienza di coerenza e di completezza; sebbene ciò che la rende estetica sia, in buona parte, proprio questo, il fatto cioè di essere l'esperienza di qualcosa di (spiccatamente) coerente e completo. Per Beardsley, come per Dewey, è l'adeguata composizione di forma e contenuto, di relazioni e significati, di mezzi e fini, a determinare l'esteticità di un oggetto (per Beardsley, segnatamente di un'opera d'arte) e dell'esperienza che ne facciamo.

### 3. L'apprezzamento estetico della natura: le ragioni del formalismo

Tornando all'esperienza estetica della natura, alcuni autori hanno tuttavia svolto delle considerazioni che sembrano sollevare seri dubbi sulla possibilità di

<sup>2</sup> Nell'esempio proposto, tale “basso continuo emotivo” può essere identificato dapprima col tormento che cresce man mano che si fa sempre più concreta l'impossibilità per il protagonista di sfuggire a un tragico destino, e successivamente col sentimento di graduale accettazione di un tale, inevitabile (così lo si percepisce) epilogo.

applicare a essa la lettura in chiave formalista offerta, pur da diverse angolazioni, da Dewey e Beardsley. Ciò è particolarmente evidente se ci spostiamo dal piano dell'esperienza dinamica e interattiva studiata da Dewey – che è a tutti gli effetti un'esperienza, insieme, “della” e “nella” natura – a forme di esperienze naturalistiche, altrettanto centrali, di tipo maggiormente contemplativo (il che non significa ovviamente passivo). A tal riguardo, Roger Scruton osserva che vi sono due distinti aspetti della bellezza naturale, i quali danno capo a esperienze (contemplative) sensibilmente differenti. Mentre infatti ci accostiamo esteticamente agli organismi (piante, fiori, animali) – in quanto oggetti individuali e “naturalmente” delimitati, da cui irradia una stupefacente perfezione formale accompagnata da una «intricata armonia» dei dettagli – in modo simile a quello con cui guardiamo e ammiriamo le opere d'arte, ricavandone un piacere per certi versi analogo, lo stesso non può dirsi allorché il nostro sguardo estetico si posa su paesaggi, panorami, e vedute. In tal caso abbiamo a che fare con “oggetti”, ovvero porzioni di ambiente naturale, «infinitamente permeabili», dal momento che non sono stati «incorniciati dalla loro stessa natura»; essi devono il loro fascino non a valori come l'unità o la simmetria formale ma a qualità come la «magnificenza» e l'«espansività», e al senso di apertura e di appartenenza al mondo che trasmettono (Scruton 2011: 58-63). Quest'ultima argomentazione è utilizzata anche – seppur a partire da una prospettiva cognitivista lontana dal pensiero di Scruton, per il quale l'esperienza estetica della natura è universale proprio nella misura in cui è a-storica e a-concettuale, ovvero (in termini kantiani) pura e disinteressata – da Allen Carlson. Carlson (insieme a Glenn Parsons) sostiene che le proprietà estetiche formali – sia “classiche” (ovvero configurazionali), come unità o bilanciamento, sia proprietà (strettamente) sensibili/percettive come vivacità, brillantezza, nitidezza, ecc. – giochino un ruolo secondario e marginale nell'esperienza estetica della natura, innanzitutto in quanto è necessario, perché siano rilevate, che si sovrapponga una cornice all'ambiente naturale che si sta osservando, ed essendo tale operazione (da lui denominata *framing*) arbitraria e soggettiva, ciò significa che avremo tante proprietà formali quanti sono i punti di vista esterni adottati, il che le rende indeterminate, «volatili», e perciò insignificanti ai fini dell'apprezzamento estetico della natura (Parsons, Carlson 2004: 365-6). L'insignificanza delle proprietà estetiche formali è, secondo i due autori, confermata dal fatto che esse, quand'anche fossero considerate come attributi “stabili” di un oggetto naturale – pensiamo al particolare profilo visivo di una catena montuosa e alla specifica e armoniosa qualità ritmica che di conseguenza essa possiede –, non ci dicono nulla circa il tipo di oggetto o ambiente naturale con cui abbiamo a che fare, e dunque non hanno alcun potere esplicativo rispetto al suo carattere estetico, se inteso non come la mera somma di attributi estetici, ma come una qualità distintiva che emerge dalla loro interna organizzazione e da una appropriata contestualizzazione degli stessi (ivi: 369-374).

Ora, ci sono diversi modi in cui un formalista può replicare alla cosiddetta “questione della cornice” sollevata da Carlson e Parsons (e indirettamente da Scruton, allorché parla di una duplicità nell’esperienza estetica della natura). Newman (2001) sottolinea ad esempio che, in alcuni casi, le proprietà formali “classiche” emergono in maniera autonoma rispetto al modo in cui contorniamo una certa porzione di natura. In modo ancor più perentorio, Nick Zangwill afferma che la natura possiede proprietà estetiche «mentalmente indipendenti», che sono cioè determinate da combinazioni di oggetti che esistono di per se stesse, in quanto «vere e proprie caratteristiche del mondo». Ciò vale innanzitutto per le proprietà formali di tipo compositiva, che riguardano il valore estetico complessivo, ovvero l’impressione di armonia sprigionata da una certa combinazione di oggetti, ad esempio gli alberi di un boschetto. E se anche estendessimo la vista sì da includere, nel nostro campo visivo, altri elementi, come i narcisi o il lago che sorgono in vicinanza, la bellezza (formale) dell’insieme non subirebbe grandi variazioni, se non eventualmente di intensità, in quanto «la natura è, in linea di massima, sempre bella», anche quando la selezioniamo con cornici diverse (Zangwill 2011: 144-146). Un discorso leggermente diverso occorre fare, precisa Zangwill, per le proprietà estetiche formali cosiddette «sostanziali», con la quale espressione egli intende quelle proprietà estetiche “parziali” (relative cioè a particolari aspetti di un oggetto o situazione) che dipendono unicamente da proprietà (non-estetiche) fisiche o percettive, e per la determinazione delle quali non influiscono in alcun modo considerazioni di tipo storico, contestuale o categoriale. Tali proprietà, ammette Zangwill, possono modificarsi al variare della cornice, per cui oggetti “delicati” come delle ginestre in fiore possono diventare «magnificamente vigorosi» se percepiti all’interno di una cornice visuale che comprende un pendio roccioso, rispetto al quale si crea un interessante contrasto. Tuttavia, questo non costituisce un problema per il formalista, se si riconosce che la natura è «esteticamente complessa»: differenti combinazioni di elementi di uno scenario naturale possono dar luogo a proprietà estetiche “sostanziali” diverse, le quali, connettendosi «organicamente» tra loro, contribuiscono ad arricchire la qualità ritmica e l’unità estetica dell’insieme (*ibid.*).

Il ritenere che le proprietà formali siano esteticamente insignificanti deriva da un pregiudizio cognitivista (già presente in Carlson 1981) secondo cui ci si dovrebbe accostare a un paesaggio naturale nello stesso modo in cui si guarda un’opera d’arte (figurativa), ovvero con gli occhi dello studioso anziché del bambino; con la non trascurabile differenza, tuttavia, che l’opera d’arte è un oggetto intenzionale, per il cui apprezzamento le categorie storico-stilistiche utilizzate dalla critica d’arte possono fornire un valido ausilio (specialmente per le opere che possiedono un contenuto rappresentazionale o narrativo), mentre la natura (inorganica) non ha alcuno scopo, ragion per cui «non dobbiamo sapere altro circa la sua origine» per ammirarne la bellezza «anarchica», «incongrua»

(dal punto di vista categoriale), formalmente pura, e sorprendente (Zangwill 2011: 141-142). Certo, in molti casi la scena naturale che contempliamo o nella quale ci immergiamo reca tracce dell'attività umana, sotto forma di edifici, strade, giardini, e via dicendo. Scruton (2011: 65) suggerisce di accostarci a un tale paesaggio "misto" come se fosse una «libera elaborazione della natura», e di considerare i segni tangibili e percepibili della presenza di esseri umani come una «testimonianza non intenzionale» dei loro sentimenti e delle loro aspirazioni. Alternativamente, possiamo avvalerci delle categorie culturali che la storia, l'arte, la poesia e la mitologia ci mettono a disposizione, per apprezzare in tutta la sua ricchezza di aspetti e significati tanto un ambiente naturale, quanto soprattutto un paesaggio, inteso come «identità estetica dei luoghi» che si determina a seguito di una «interazione strettissima e prolungata di opera umana e dato naturale» (D'Angelo 2001: 102-3; 144-6). Senza addentrarmi in un tema che meriterebbe una trattazione più approfondita, mi limito a osservare come, a mio avviso, risulta difficile spiegare il sentimento di gratificazione estetica che accompagna l'esperienza di tale interazione senza considerarne «l'unità organica», l'«omogeneità di orditura», la «spontanea concordanza e la fusione fra l'espressione della natura e quella del lavoro umano» (ivi: 120, 132, 144).<sup>3</sup> Ovvero senza che se ne colgano quelle qualità formali, che emergono dalla disposizione e dall'organizzazione ritmica – intenzionale e non – degli elementi di un dato campo, e che costituiscono il ponte che collega l'esperienza estetica della natura (in senso lato) a quella dell'arte.

#### *4. Arte ed esperienza estetica: un legame indissolubile*

L'esperienza estetica, afferma D'Angelo (2011: 70-1), è un elemento imprescindibile dell'attività artistica, tanto creativa quanto ricettiva: essa è l'obiettivo cui gli artisti mirano, e la ragione per la quale ci accostiamo alle opere d'arte, ci impegniamo nella loro conservazione e diffusione, le consideriamo elementi centrali nella cultura e nell'educazione dell'uomo. Indicando nella produzione di (riserve di) esperienze estetiche lo scopo dell'arte, egli si schiera dunque al fianco delle cosiddette teorie funzionali dell'arte, le quali si distinguono da quelle – ancora oggi più fortunate – cosiddette procedurali (il cui esponente di spicco è George Dickie) nella misura in cui definiscono l'arte non tanto sulla base della correttezza degli specifici procedimenti messi in atto per favorire il riconoscimento pubblico dello status di artisticità a un dato oggetto, quanto sulla

<sup>3</sup> In maniera non dissimile rispetto a queste nozioni estetiche del paesaggio (che D'Angelo, pur differenziandosi da esse in alcuni decisivi punti, ripercorre nel capitolo del suo volume *Estetica della natura* dedicato al paesaggio), Rosario Assunto (anch'egli citato in D'Angelo 2001: 161) riconduce l'identità estetica del paesaggio alla corrispondenza rilevabile tra le forme impresse dalla civiltà alla natura e la «vocazione formale» di cui la natura stessa è a sua volta dotata.



capacità dello stesso di soddisfare una determinata funzione (nella fattispecie, estetico-esperienziale). Al punto che, afferma drasticamente D'Angelo (2011: 50, 126), non ha senso parlare di opere d'arte brutte o non riuscite – ovvero, in termini dickiani, di meri candidati all'apprezzamento – laddove non vengano generate esperienze estetiche di un qualche livello. Pur suggerendo quindi i binari lungo i quali una definizione dell'arte dovrebbe “scorrere”, egli si astiene dall'esplicitarla in una formula ben precisa, di cui si possano valutare con cognizione di causa i pregi e le (eventuali) criticità. Nondimeno, vi sono numerosi filosofi di area analitica i quali, muovendosi sulla stessa lunghezza d'onda di D'Angelo, hanno formalizzato le medesime intuizioni sulla natura e sullo scopo dell'arte sotto forma di definizioni funzionali. In questo capitolo prenderò in esame alcune di esse, al fine di valutarne la vicinanza con le idee sviluppate da D'Angelo, le quali possono essere riassunte nei seguenti *desiderata*: (1) esistenza di una funzione estetica (2) che deve essere, almeno a un grado minimo, soddisfatta (3) perché si possa dar luogo a una esperienza estetica soddisfacente, in cui gli elementi formali e di contenuto siano coerentemente rielaborati e integrati. La capacità, da parte di una definizione, di ottemperare ai suddetti *desiderata*, articolando in modo chiaro ed efficace il comune presupposto dell'indissolubilità di arte ed esperienza estetica, ci darà la misura della sua forza esplicativa e operativa, ovvero, per esprimerci in altri termini, normativa e classificatoria.

La maggior parte delle definizioni estetiche proposte in ambito analitico a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso possono essere raggruppate sotto l'etichetta di “funzionalismo”, in quanto identificano il tratto comune delle opere d'arte nel loro essere concepite per svolgere una specifica funzione. Secondo Monroe Beardsley (1983), un'opera d'arte è un oggetto creato per soddisfare «un interesse estetico», che egli definisce come l'interesse verso «il carattere estetico dell'esperienza che speriamo di ottenere» dall'opera stessa. La storia delle attività artistiche e creative, sostiene Beardsley, testimonia l'esistenza di una sorta di «impulso estetico», ovvero di una tendenza naturale e condivisa a realizzare e ricercare qualcosa che sia in grado di suscitare un'esperienza dal marcato carattere estetico. Tale esperienza è considerata intrinsecamente preziosa, dal momento che i suoi tratti distintivi – distacco emotivo, libertà dalle occupazioni pratiche, esercizio stimolante delle proprie capacità cognitive, integrazione del sé – sono tutti desiderabili dal punto di vista di un «genuino interesse umano». Tuttavia, sostenendo che l'intenzione artistica consiste nella combinazione del desiderio di produrre un oggetto esteticamente soddisfacente con la convinzione che l'oggetto sarà effettivamente in grado di generare un'esperienza estetica, Beardsley lascia spazio per opere “non riuscite” o fallite, laddove il risultato non combaci con i propositi dell'artista, come pure per casi-limite (non rari nell'arte contemporanea, ma sulla cui sincerità d'ispirazione è lecito sollevare più di un dubbio) come quello di un pittore che ritenesse, col semplice atto di chiudere una

galleria d'arte apponendo all'esterno un'iscrizione di un certo tipo, di poter offrire una qualche forma di esperienza estetica.

Per superare tali difficoltà e offrire criteri di classificazione più selettivi, Richard Lind (1992) ha ritenuto necessario introdurre una condizione di successo minimo all'interno della sua definizione funzionale di arte, stante la quale un oggetto, perché sia considerato un'opera d'arte, deve essere in grado, almeno in una certa misura, di soddisfare l'interesse estetico a cui è destinato. Lind definisce questo interesse estetico come un «meta-interesse edonistico», in quanto trae godimento dal modo in cui i significati dell'oggetto in questione si fondono con le relazioni (perceptive o intelligibili) attraverso cui essi prendono forma. Infatti, è solo grazie alla «compenetrazione artistica» di forma e contenuto che il particolare stile dell'artista, le tecniche da lui adoperate, le idee e attitudini emotive che lo guidano, sono incarnati nella sua opera e penetrano compiutamente nell'esperienza che ne facciamo. Una simile condizione di successo sembra essere implicata anche nella teoria funzionalista di Nick Zangwill (2001), il quale afferma che «le opere d'arte hanno la funzione di incarnare o sostenere proprietà estetiche». Perché qualcosa sia un'opera d'arte è essenziale, precisa l'autore, che possieda «alcune delle proprietà estetiche che dovrebbe avere», con ciò suggerendo che nessun «fallimento estetico totale» possa aspirare ad acquisire lo status artistico. Anche la teoria di Zangwill, al pari delle altre definizioni estetiche, svela qualcosa di centrale del nostro coinvolgimento con le opere d'arte, essendo questo radicato nel naturale fascino che le proprietà estetiche esercitano sugli esseri umani, in virtù del loro carattere emergente e sorprendente. Al tempo stesso, egli riconosce che le opere d'arte possono avere anche «funzioni non-estetiche» – rappresentative, politiche, espressive, e così via – che contribuiscono in modo significativo a plasmarne l'identità. Tali funzioni, sebbene a volte siano perseguitate in modo indipendente, perlopiù si mescolano a quelle estetiche. In questi casi entra in gioco una «doppia funzionalità estetica», in quanto, da un lato, le funzioni non-estetiche richiedono una «espressione o realizzazione esteticamente appropriata», e, dall'altro lato, dall'incontro di funzioni estetiche e non-estetiche prende corpo una «nuova funzione estetica complessiva» cui l'opera in ultimo sottostà.

Tanto la definizione di Lind quanto quella di Zangwill formalizzano la condizione funzionale (primo *desideratum*) in maniera esauriente e articolata, associandola inoltre a quel criterio della riuscita (secondo *desideratum*) che invece è assente nella definizione di Beardsley. Forse si può imputare a esse il fatto che l'esperienza estetica (terzo *desideratum*) non sia menzionata direttamente, ma solo implicitamente chiamata in causa nella misura in cui è rivolta alle proprietà estetiche – formali e non – di un'opera e alla loro reciproca interazione. L'esperienza estetica recupera tuttavia una posizione centrale nelle teorie sull'arte (pur meno rigorose dal punto di vista strettamente definitorio) avanzate da Richard Shusterman e Alan Goldman. Entrambi, infatti, pensano che

se le diverse forme d'arte hanno qualcosa in comune, questo “filo conduttore” debba essere trovato nella funzione di promuovere esperienze estetiche nel pubblico. Questo tipo di esperienza è ciò che cerchiamo – e, nella maggior parte dei casi, troviamo – nelle opere d'arte, in virtù del loro carattere distintamente «intenso e significativo» (Goldman 2013: 332-3). La «soddisfazione immediata e avvincente» che cogliamo nell'esperienza estetica ne fa un «valore intrinseco» dell'opera d'arte: un valore che perseguiamo come «fine a sé stesso», indipendentemente dal suo eventuale servire qualche altro fine strumentale, sia esso cognitivo, morale, o culturale (Shusterman 1992: 46-7).<sup>4</sup>

Le teorie funzionali dell'arte che abbiamo appena esaminato, pur con le diversità messe in evidenza, offrono preziosi strumenti di comprensione a riguardo delle pratiche storiche di creazione e fruizione artistica, nonché della natura stessa dei loro oggetti, le opere d'arte. Esse condividono inoltre la capacità di rendere conto del valore autonomo dell'arte, che si manifesta attraverso vari benefici esperienziali, per il cui raggiungimento la stragrande maggioranza delle opere d'arte passate e recenti sono concepite, perseguite e valorizzate. Il problema principale, da un punto di vista classificatorio, che una teoria che intenda definire l'arte attraverso criteri estetico-funzionali si trova a dover fronteggiare, è rappresentato dall'arte antiestetica o concettuale del XX e XXI secolo. Una categoria, quella dell'Arte Concettuale, che nasce – riprendendo Dominic Lopes (2014) – dalla combinazione insolita di linguaggio, azioni e idee (comprese idee sull'arte), e sotto la quale possiamo raggruppare differenti tipologie di opere come i ready-made di Duchamp, le istruzioni tautologiche di Joseph Kosuth, le performance ambientali di Michelangelo Pistoletto, e le installazioni di Tracey Emin e Damien Hirst. Le risposte che sono state offerte da alcuni dei fautori di una definizione estetico-funzionale sono, a mio avviso, inadeguate. Mentre Beardsley e Lind attribuiscono contraddittoriamente lo status artistico a opere il cui intento primario non è quello di produrre un'esperienza estetica o di comunicare un oggetto estetico (sebbene Beardsley stesso critichi aspramente alcune di esse, come *Fountain* di Duchamp), Zangwill le tratta come «casi marginali» che non devono preoccuparci più di tanto, il che tuttavia è sconfessato dal crescente spazio che le opere concettuali si sono gradualmente guadagnate all'interno del sistema delle arti visive. Nemmeno il “salvataggio estetico” di (almeno alcune) opere concettuali in quanto «costitutivamente parassitiche», ovvero legate – seppur da una relazione di negazione – alle esperienze estetiche prodotte dall'arte precedente (cfr. D'Angelo 2011: 71) mi sembra una soluzione auspicabile, dal momento che aprirebbe le porte del “regno dell'arte” a

<sup>4</sup> In un mio recente contributo ho proposto di sintetizzare le istanze formaliste, funzionali e normative variamente presenti nelle teorie artistiche qui presentate, nella seguente definizione: un artefatto (oggetto o evento) è un'opera d'arte se e solo se possiede, in virtù di un atto intenzionale da parte di un dato agente, un grado di adeguatezza reciproca tra forma e contenuto tale da soddisfare la funzione di generare un'esperienza dotata di un distintivo carattere estetico (cfr. Focosi 2018).

qualsivoglia manifestazione di rifiuto verso una certa tradizione artistica (libri di storia dell'arte cestinati, sculture o dipinti sfregiati, parti di opere "cancellate", e così via). Personalmente non credo che si debbano snaturare i criteri di identificazione artistica perfezionati dalle più recenti definizioni funzionali per sacrificarli al dogma dell'assoluta adeguatezza estensionale. L'obiettivo verso cui la maggior parte degli artisti concettuali mira, avvalendosi di titolazioni bizzarre e disorientanti, presentazioni pubbliche spettacolari, e altre strategie di de/ri-contestualizzazione, è quello di irritare, scioccare, o spiazzare il pubblico. Dal momento che tali effetti sono dichiaratamente diversi, oltreché palesemente più poveri, rispetto a quelli che accompagnano le autentiche esperienze estetiche, credo sia legittimo (e forse in alcuni casi salutare) escludere dal novero delle opere d'arte quei lavori che sono il frutto di tali operazioni, e preservare una «nozione valutativa e onorifica» di arte che la protegga dalle insidie che queste nascondono.<sup>5</sup>

### Riferimenti bibliografici

BEARDSLEY, M.

1982 *The Aesthetic Point Of View: Selected Essays*, Cornell University Press, Ithaca (Ny).

1983 *An Aesthetic Definition Of Art*, In H. Curtler (Ed. By), *What Is Art?*, Haven, New York, 15-29.

CARLSON, A.

1981 *Nature, Aesthetic Judgment, And Objectivity*, «Journal Of Aesthetics And Art Criticism», 40, 15-27.

<sup>5</sup> Sulla concezione onorifica dell'arte in quanto legata alla capacità di produrre esperienze estetiche, cfr. D'Angelo (2011: 126). Per quanto riguarda le cancellature, va detto che nel Novecento esse sono state riconosciute come tecniche artistiche legittime: pensiamo a opere come *Erased De Kooning Drawing* di Robert Rauschenberg o all'intera produzione di Emilio Isgrò. L'affermarsi della categoria artistica della cancellatura non ha tuttavia comportato, a mio avviso, un considerevole "guadagno" in termini estetici e semantici. Troppo facile, infatti, compensare la pressoché totale assenza di significante nel dipinto di Rauschenberg – non essendo altro, come recita il titolo, che il risultato della cancellatura del disegno che De Kooning, un giorno del 1953, donò all'amico artista: dunque una superficie in cui a stento, e casualmente, si intravedono alcuni labili segni – facendo ricadere tutto il peso artistico dell'opera sull'immaginazione degli spettatori (i quali dovrebbero, come ho sentito dire pochi giorni fa a un critico d'arte su Rai 3, ricostruire mentalmente l'immagine di cosa ci fosse prima). E che dire delle cancellazioni di testi di vario genere – dai *Promessi sposi* alla Costituzione italiana, dall'Enciclopedia Treccani al *Cantico delle creature* – su cui Isgrò ha costruito la sua fortunata carriera? Anche qui, mi pare, vi è una enorme sproporzione tra il gesto minimo (dal punto di vista materiale e concettuale) compiuto dall'artista e il gravoso compito interpretativo e creativo lasciato sulle spalle dello spettatore, il quale, se non ci si vuole limitare all'aspetto provocatorio (senz'altro presente) dell'opera, è chiamato a (ri)costruire una rete di relazioni estetiche e simboliche tra quel che resta del testo originario, andando oltre, probabilmente, ciò che l'opera, di per se stessa, è in grado di comunicare.

D'ANGELO, P.

2001 *Estetica Della Natura*, Laterza, Roma-Bari.

2010 *Tre Modi (Più Uno) D'intendere L'estetica*, «Aesthetics Preprint», Suppl., 25, 25-49.

2011 *Estetica*, Laterza, Roma-Bari.

DEWEY, J.

2007 *Art As Experience* (1934), trad.it. *Arte Come Esperienza*, Aesthetica, Palermo.

FOCOSI, F.

2018 *Form And Function In Art Definition*, In F. Pau, L. Vargiu (Ed. By), *Following Forms, Following Functions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne, 11-27.

GOLDMAN, A.

2013 *The Broad View Of Aesthetic Experience*, «Journal Of Aesthetics And Art Criticism», 71, 323-333.

LIND, R.

1992 *The Aesthetic Essence Of Art*, «Journal Of Aesthetics And Art Criticism», 50, 117-129.

LOPES, D.M.

2014 *Beyond Art*, Oxford University Press, Oxford.

NEWMAN, I.

2001 *Reflections On Allen Carlson's Aesthetics And The Environment*, «Journal Of Aesthetics And Art Criticism», Vol. 6, URL:

[http://www.uqtr.ca/AE/Vol\\_6/Carlson/newman.html](http://www.uqtr.ca/AE/Vol_6/Carlson/newman.html) (last accessed 2 September, 2006).

OTTOBRE, A.

2012 *Arte, Esperienza E Natura. Il Pensiero Estetico Di John Dewey*, Alboversorio, Milano.

PARSONS, G., CARLSON, A.

2004 *New Formalism And The Aesthetic Appreciation Of Nature*, «Journal Of Aesthetics And Art Criticism», 62, 363-376.

SCRUTON, R.

2011 *Beauty* (2009), trad. it. *La Bellezza. Ragione Ed Esperienza Estetica*, Vita e Pensiero, Milano.

SHUSTERMAN, R.

1992 *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman & Littlefield, Boston.

ZANGWILL, N.

2001 *Aesthetic Functionalism*, In E. Brady and J. Levinson (Ed. by), *Aesthetic Concepts: Essays After Sibley*, Oxford University Press, Oxford, 123-148.

2011 *Formal Natural Beauty* (1998), trad. it. *Bellezza Naturale Formale*, In N. Zangwill, *La Metafisica Della Bellezza*, Marinotti, Milano, 123-148.