

Nick Zangwill

CONTRO LA SOCIOLOGIA DELL'ARTE*

(da: *Philosophy of the Social Sciences*, Vol. 32, No. 2, June 2002, pp. 206-218)

Spiegazioni estetiche contro spiegazioni sociologiche delle attività artistiche

Le teorie estetiche dell'arte si rifiutano di abbandonare il campo. A dispetto di decenni di critiche e sberleffi, una minoranza di studiosi insiste caparbiamente nel sostenere che c'è bisogno di una teoria generale dell'arte che faccia essenzialmente appello alla bellezza, all'eleganza, alla raffinatezza e ad altre proprietà estetiche¹. Per contro, coloro che affrontano la teoria dell'arte da un punto di vista sociologico tendono ad essere scettici a proposito di ogni spiegazione dell'arte che faccia fondamentalmente appello alle proprietà estetiche. Tale scetticismo assume due forme solo parzialmente coincidenti, di cui una soltanto verrà qui presa in considerazione. La forma di scetticismo che mi interessa è orientata a negare che sia necessario chiamare in causa considerazioni estetiche per spiegare la produzione artistica. Chiamiamolo *scetticismo sulla produzione*. Questo genere di scetticismo non coincide con quello che riguarda invece la possibilità di fare appello a considerazioni estetiche per spiegare le nostre esperienze e giudizi sull'arte. Chiamiamo questa diversa forma *scetticismo sulla fruizione*. Scettici sulla fruizione sono per esempio Pierre Bourdieu e Terry Eagleton, i quali pensano che i giudizi di valore estetico sull'arte siano un riflesso della condizione sociale piuttosto che una risposta alla qualità delle opere². Per come la vedo io, le ragioni, così come si presentano, che Bourdieu e Eagleton avanzano in favore dello scetticismo sulla fruizione sono molto deboli e basate su una quantità di ingenerose incomprensioni della categoria dell'estetico. Per di più, ci sono evidenti difficoltà che affliggono quella tesi, come ho sostenuto altrove³. Lo scetticismo sulla fruizione, in ogni caso, non è identico allo scetticismo sulla produzione, che deve essere considerato separatamente. Infatti, lo scetticismo sulla produzione potrebbe risultare vero anche se lo scetticismo sulla fruizione fosse falso. In realtà, lo scetticismo sulla fruizione sottrae all'estetico uno specifico ruolo indiretto nella spiegazione dei motivi del processo di produzione dell'arte. Il pubblico delle opere d'arte determina spesso ciò che gli artisti producono, poiché tendenzialmente chiede in maggior misura ciò che gli piace e in minor misura ciò che non gli piace. Ma questo ruolo dell'estetico è meno direttamente efficace nel processo di produzione artistica rispetto al ruolo che esso gioca nello stesso processo produttivo secondo una teoria estetica dell'arte. Una teoria di questo tipo sostiene che per spiegare la produzione artistica dobbiamo garantire all'estetico un ruolo determinante nella mente di colui che produce le opere d'arte: come minimo l'artista deve desiderare ed essere intenzionato a creare qualcosa che possieda specifiche qualità estetiche. Una teoria estetica dell'arte garantisce in effetti all'estetico anche un ruolo nella mente del pubblico che esperisce le opere e che ne genera la domanda, ma questo ruolo produttivo

* Ringrazio molto Serge Guilbaut per il pomeriggio di intensa e piacevole discussione a Vancouver nel 1997. Una versione precedente di questo articolo è stata presentata all'incontro annuale dell'American Society of Aesthetics, a Washington D. C., nell'ottobre del 1998. Un grazie anche al direttore e a due membri del comitato di valutazione scientifica della rivista per gli utili suggerimenti.

¹ Sostenere questo punto di vista non significa che non si possa essere cauti nel vincolarsi a una particolare teoria delle proprietà estetiche. Possiamo mettere questo problema tra parentesi in quanto argomento separato. Il punto qui è vedere fin dove ci si possa spingere nella comprensione dell'arte secondo un approccio che faccia leva sulle proprietà estetiche, quale che sia la loro natura. Una teoria di questo tipo può essere costruita considerando la reale natura delle proprietà estetiche come una variabile. Per un approccio di questo genere vedi Monroe Beardsley, "The Aesthetic Definition of Art", in *What is Art?*, a cura di Hugh Curtler, New York, Haven, 1983; vedi anche Nick Zangwill, "Aesthetic Functionalism", in *Aesthetic Concepts: Sibley and After*, a cura di Emily Brady e Jerrold Levinson, Oxford, Oxford University Press 2001.

² Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino 1983; Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell 1984.

³ Vedi Nick Zangwill, "Against the Sociology of Taste", *Cultural Values Journal*, 5(2001), ristampato in Nick Zangwill *Metaphysics of Beauty*, Ithaca, Cornell University Press 2001, cap. 12.

è meno diretto di quello che l'estetico svolge nella mente dell'artista. Al contrario, lo scetticismo sulla produzione nega all'estetico entrambi questi ruoli produttivi, nega cioè che l'estetico giochi un ruolo efficace nella produzione artistica, che lo si collochi nella mente dell'artista o in quella del pubblico.

Per citare un esempio di scetticismo sulla produzione, ecco quanto scrive Griselda Pollock:

Sto sostenendo che la storia dell'arte femminista deve rifiutare tutte queste forme di critica valutativa e semplicemente smetterla di gingillarsi con i criteri estetici nell'apprezzamento dell'arte. Al contrario, dovrebbe concentrarsi sulle forme di spiegazione storica della *produzione* artistica femminile⁴.

Si noti qui l'opposizione che l'autrice assume spensieratamente tra criteri di apprezzamento estetico, da una parte, e produzione artistica, dall'altra. L'idea che l'artista possa avere criteri estetici per la produzione è stata tacitamente rimossa.

Janet Wolff si sforza di evitare una posizione eliminativista o riduzionista in estetica⁵. Ostenta ufficialmente neutralità circa la necessità di servirsi oppure di fare a meno della categoria di "estetico" parlando di arte. Finge di sostenere che non sta sostenendo che l'estetico è solo un'illusione (presumibilmente, l'impiego della nozione di senso comune di valore estetico nel riflettere sulla propria esperienza le procura qualche scrupolo a liquidare la nozione stessa troppo radicalmente), ma, ciononostante, è chiaro che Wolff non vuole consentirci di fare appello all'estetico per spiegare la produzione artistica. Quando pure tollerato, l'estetico è, sotto questo rispetto, meramente epifenomenico. Non *guida* in nessun modo la storia dell'arte.

Un altro autore di analoghe vedute è Howard Becker. Nel suo libro, *Art Worlds*, egli non rifiuta espressamente le spiegazioni estetiche della produzione artistica per sostituirle con spiegazioni di altro tipo, ma si accontenta di descrivere (in termini neutrali) le strutture sociali in cui l'arte viene prodotta⁶. Tuttavia, ciò significa presupporre la strategia de-estetizzante senza ammetterlo esplicitamente. Becker non ha nulla da dire sul perché coloro che fanno parte di quei sistemi sociali si danno la pena di impegnarsi in quelle strutture. In un certo senso, perciò, egli non offre alcuna spiegazione della produzione artistica e si limita a descrivere superficialmente il modo in cui le persone si relazionano l'un l'altra quando producono arte. L'idea che i partecipanti possano avere un motivo per partecipare si è dileguata. Il libro di Becker poggia sulla convinzione che la produzione artistica sia un lavoro, come ogni altra forma di produzione⁷, il che, in certa misura, è abbastanza giusto. Ma il principio generale per cui tutti i tipi di lavoro produttivo hanno lo stesso tipo di spiegazione è dubbio. L'assenza di riferimenti a contenuti mentali individuali o all'analisi più minutamente dettagliata di contenuti mentali rende simili descrizioni inevitabilmente superficiali.

A mio modo di vedere, il problema centrale di una teoria dell'arte è di ordine esplicativo⁸. Quello di cui abbiamo bisogno è una teoria che ci fornisca una buona spiegazione del perché la gente produce e fruisce arte. Secondo una teoria estetica dell'arte, la spiegazione del fatto che le persone creano e contemplano l'arte è che essi vogliono creare cose che abbiano valore estetico e che pensano di trovare valore estetico nelle cose. Il punto cruciale è che questa spiegazione non è solo una spiegazione *causale*, ma anche una spiegazione *causale razionale*. Essa ci rivela quel che la gente vede nel produrre e nel contemplare l'arte, rende cioè intelligibile la produzione e la contemplazione artistica. Al contrario, secondo lo scetticismo sulla produzione e sulla fruizione, la spiegazione reale del fatto che le persone producono e contemplano l'arte *non* è che esse vogliono creare oggetti che possiedano valore estetico o che pensano di trovare valore estetico nelle cose, ancorché questo sia appunto ciò che pensano. L'arte ha invece qualche altra proprietà sociale che realmente li spinge a produrla e fruirla. Per esempio, l'arte rinforza forse certi rapporti di potere sociale. Queste spiegazioni sociologiche implicano così l'autoinganno e la falsa coscienza: sono spiegazioni non razionali. La questione che dobbiamo considerare è se l'ipotesi estetica funziona tanto quanto l'ipotesi scettica che invece ignora l'estetico.

⁴ Griselda Pollock, *Vision and Difference*, London, Routledge 1988, p. 27.

⁵ Janet Wolff, *The Social Production of Art*, New York, Methuen 1984, specialmente p. 7 e conclusione.

⁶ Howard Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press 1982.

⁷ Ivi, IX-X

⁸ Nick Zangwill, "Groundrules in the Philosophy of Art", *Philosophy* 70 (1995), pp. 533-544.

Qualcosa/tutto, forte/debole

Per come la vedo io, i sociologi dell'arte ci hanno fornito ben pochi argomenti per sostenere il loro scetticismo sul ruolo dell'estetico nella produzione artistica. La prassi normale è quella di fare appello a vari tipi di influenze non estetiche sulla produzione artistica. Ma il passaggio da questo punto alla conclusione circa il ruolo dell'estetico nel processo di produzione dell'arte resta problematico. È vero, naturalmente, che ci sono importanti influenze non estetiche sulla produzione artistica. Sarebbe strano il contrario! Il prezzo dei diversi pigmenti, per esempio, può determinare la scelta del colore che un committente richiede⁹. L'opera d'arte può rinforzare, prescrivere o riflettere idee connesse a rapporti di potere di ordine sociale. I nuovi ricchi borghesi possono desiderare di possedere nature morte che rappresentino i prodotti di cui essi vivono. Ma la questione è in quale misura tali fattori possono fornire una spiegazione dell'esistenza e del carattere delle opere d'arte. Il problema fondamentale è che simili considerazioni spiegano alcuni aspetti dell'opera, ma non tutti. Le influenze non estetiche non ci raccontano tutta la storia. Queste sottodeterminano il modo in cui l'opera d'arte è fatta. Che *alcune* caratteristiche di un'opera siano determinate da fattori sociali non significa che *tutte* le caratteristiche lo siano. Chiamo questo modo di procedere *fallacia del qualcosa/tutto*. I teorici che parlano dell'arte da un punto di vista sociologico commettono spesso questa fallacia.

Sebbene le condizioni sociali fissino certi parametri, all'interno di questi l'artista esercita comunque una libera scelta a proposito di cosa creare. E alcune di queste scelte vengono fatte su basi estetiche. Non è neppure lontanamente plausibile che ogni scelta compiuta dall'artista sia estrinsecamente determinata dalle condizioni sociali. In qualche misura le sue scelte sono autonome, anche se le opzioni tra cui scegliere non dipendono da lui. Come è noto, Wollflin disse che non tutto è possibile in ogni tempo, ma è altrettanto vero che non tutto è *necessario* in ogni tempo. Si può forse dire, per esempio, che le condizioni politiche legate alla guerra fredda finirono per premiare, nella New York del dopoguerra, opere d'arte astratta in cui risaltavano le superfici bidimensionali, come ha sostenuto Serge Guibault¹⁰. Ma quand'anche fosse, i *dripping* di Pollock, celebrati da Clement Greenberg, non furono determinati da quelle condizioni sociali. Pollock stesso fu l'origine di quell'idea estetica. Dipendeva da lui far sgocciolare o non far sgocciolare la vernice sulla tela. Così almeno ci sembra. Ma non si tratta di mera apparenza. L'apparenza deriva qui dalla nostra saggezza ingenua di senso comune cui facciamo ricorso per spiegare la produzione artistica. Naturalmente, le teorie ingenuie di senso comune, di qualunque sorta, possono essere sbagliate e possono incorporare ideologie fuorvianti. Ma possono essere anche molto migliori di quelle che pretendono di sostituirle. Alcuni autori hanno sostenuto che la nostra concezione ingenua della mente è erronea; gli atei pensano che la teologia ingenua sia falsa. Ma laddove la teoria ingenua offre delle spiegazioni che sembrano essere la base per fare previsioni riuscite allora è sullo scettico che grava l'onere di dimostrare come il fenomeno possa essere meglio spiegato e previsto in altri termini, nonché di dimostrare come le spiegazioni ingenuie possano sembrare riuscite pur non essendo di fatto vere.

Ritengo che l'onere della prova militi contro lo scettico sulla produzione, poiché le spiegazioni estetiche fanno parte di quella teoria ingenua di senso comune, circa i nostri rapporti con l'arte, che sembra funzionare bene. Concedo che una spiegazione scettica di orientamento sociologico si rivela talvolta migliore di una spiegazione estetica ingenua. Per esempio, le persone sono talvolta spinte a dare in effetti giudizi di gusto "impuri", come direbbe Kant (giacché la base che determina i giudizi stessi include la rappresentazione di varie circostanze sociali e non semplicemente il piacere o il dispiacere legato alla rappresentazione dell'oggetto)¹¹. Allo stesso modo, siamo talvolta spinti a realizzare opere d'arte da motivi che non hanno nulla a che fare con le proprietà estetiche. Queste verità parziali spiegano la popolarità delle teorie sociologiche. Non è che tali teorie non abbiano un

⁹ Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi 1978

¹⁰ Vedi Serge Guibault, *How New York Stole the Idea of the Avant Garde*, Chicago, University of Chicago Press 1983; vedi anche David Wise, "Spook Art", *ArtNews*, September 2000; e Francis Stonar, *The Cultural Cold War*, New York, New Press 2000.

¹¹ Immanuel Kant, *Critica del Giudizio*, Roma-Bari, Laterza 1997.

qualche grado di plausibilità. A volte sono corrette. Ciò che contesto è l'idea secondo cui *tutte* le spiegazioni estetiche ingenuie sono erranee. Non ci è stato fornito nulla che possa costituire una prova per sostenere una cosa del genere. Le nostre spiegazioni estetiche ingenuie funzionano abbastanza bene per i nostri scopi ordinari. E siccome le teorie sociologiche sostitutive non spiegano tutti i fenomeni che invece sono spiegati dalle teorie estetiche ingenuie, dovremmo mantenere le spiegazioni ingenuie¹².

È un fatto sociale che lo scetticismo sulla produzione a proposito del valore estetico sia preferito piuttosto dai sociologi che si occupano di arte che non dagli storici dell'arte che si occupano del contesto sociale dell'arte¹³. In effetti, sembra sussistere una correlazione inversa: più si fa ricorso all'evidenza empirica meno le teorie che ne risultano escludono il riferimento all'estetico in linea di principio. Per esempio, l'interessante teoria sociologica di Richard Peterson (che chiama in causa il ruolo dei "gatekeepers" e simili) dispiega un'ampia messe di prove. Ma la teoria che egli edifica sulla base di quelle evidenze resta neutrale rispetto al ruolo delle questioni estetiche. Inoltre, egli fa menzione, occasionalmente, di considerazioni estetiche, non in quanto si tratti di qualcosa che militi contro la sua stessa teoria, ma come un elemento che trova una naturale collocazione all'interno di quella. Peterson scrive, per esempio, a un certo punto, che

l'innovazione estetica era associata a periodi di forte competizione tra compagnie discografiche¹⁴.

Se solo ci fossero più sociologi dell'arte come Peterson!

Dovremmo distinguere tra programmi forti e programmi deboli in sociologia dell'arte. Un programma forte è inteso a dimostrare come la produzione artistica sia completamente determinata dalle condizioni socioeconomiche di produzione, senza che vi sia altro spazio per i modi in cui gli artisti stessi concepiscono la propria attività. Un programma debole, per contro, ammette che tanto i fattori sociali quanto l'autopercezione degli artisti sono condizioni necessarie ma insufficienti, condizioni che solo considerate insieme possono spiegare la produzione artistica. I programmi deboli sono accettabili, ma la maggior parte dei sociologi dell'arte perseguono un programma forte¹⁵.

Il problema generale dei programmi forti in sociologia dell'arte è che, di fatto, le opere stesse escono di scena. Ma questo richiede troppa falsa coscienza. Le analisi puramente sociologiche non possono mai fornirci una spiegazione completa delle nostre transazioni sociali con l'arte, per quanto possano valere come spiegazioni parziali. Nella misura in cui i programmi forti di sociologia dell'arte nutrono simili ambizioni esplicative totalizzanti poggiano sul presupposto di ignorare la dimensione estetica (come è esplicito nel brano della Pollock citato sopra). Tuttavia, l'appello all'estetico ha un valore esplicativo che un approccio puramente sociologico non può sostituire. Per questo i programmi forti di sociologia dell'arte sono esplicativamente incompleti in modo deprimente. Nessuna seria discussione sulla natura generale dell'arte, sul suo valore e sulla sua spiegazione può aver luogo finché non ci si lascia alle spalle questa ideologia anti-estetica. Nella misura in cui l'estetica postmoderna, marxista, femminista assume un programma sociologicamente forte, questi stessi programmi restano manchevoli. Le spiegazioni estetiche sono indispensabili¹⁶.

¹² Si noti che non vi è assolutamente alcuna ragione per pensare che una teoria estetica dell'arte sia vincolata a qualche dottrina dell'"autonomia" dell'arte. Questo sarebbe un argomento pretestuoso: un'opera d'arte può avere valori che dipendono dal significato dell'opera e i valori estetici non sono necessariamente i soli valori di un'opera. Inoltre, una teoria estetica non deve privilegiare forme d'arte "belle" o "alte", né deve vincolarsi a un formalismo estremo a proposito delle proprietà estetiche. Kant, per esempio, non era vincolato da nessuna di queste cose.

¹³ Uno storico dell'arte molto interessante che rispetta i fatti sociali ma non rifiuta i valori estetici è Michael Baxandall. Vedi, per esempio, il suo *Pittura ed esperienze sociali*, cit., e *Modelli di intenzione*, Torino, Einaudi 2000. Confronta invece il libro di Janet Wolff, *The Social Production*, cit., che presenta poco o nulla in materia di evidenze empiriche e si limita a citare l'autorità di altri sociologi. Vedi anche, per gli stessi difetti, il suo *Aesthetics and the Sociology of Art*, London, Allen & Unwin 1983.

¹⁴ Vedi Richard Peterson, "Cultural Standing through the Production Perspective", in *The Sociology of Culture*, a cura di Diana Crane, London, Routledge 1994, p. 175.

¹⁵ È ironico che una parte della produzione culturale che potrebbe plausibilmente sottoporsi a una spiegazione sociologica sia rappresentata dal rifiuto teorico dell'estetico da parte dei sociologi dell'arte del XX secolo. I sociologi sono notevolmente restii ad applicare le proprie tecniche alle proprie stesse tesi!

¹⁶ La cosiddetta "New Art History" era ansiosa di mettere allo scoperto le proprietà ideologiche delle opere (e della letteratura ad esse dedicata). Vedi *The New Art History*, a cura di A. L. Rees e Frances Borzello, London, Camden 1986.

Spiegazioni “a cavalcioni”

Coloro che difendono la dimensione estetica possono far leva su un punto anche più solido, e cioè che le spiegazioni ideologiche *dipendono* dalle spiegazioni estetiche. La sociologia dell'arte si trova di fronte a questa domanda: dato che si possono avere espressioni ideologiche senza arte o senza alcun aspetto estetico, come mai ideologia ed estetica si intrecciano? La risposta, sicuramente, è che la propaganda sfrutta i prodotti esteticamente eccellenti poiché il valore estetico è indipendente dalla propaganda stessa o dall'ideologia. L'aspetto ideologico dell'arte procede portato “a cavalcioni” sulle spalle di quell'aspetto estetico che l'approccio sociologico rifiuta di riconoscere. Gli ideologi anti-estetici che rigettano l'estetico come inganno ideologico minano le proprie stesse posizioni. Si danno la zappa sui piedi, privandosi di spiegazioni ideologicamente plausibili.

Non solo, dunque, le opere d'arte possiedono proprietà estetiche e proprietà ideologiche, ma le prime godono anche di una priorità esplicativa. Bisogna richiamarsi a un valore estetico indipendente per poter spiegare perché coloro che vogliono diffondere un'ideologia si servano di un'arte esteticamente valida. Gran parte dell'arte degli antichi Egizi, per esempio, serviva quale strumento di propaganda per i faraoni, ma non c'è dubbio che l'arte stessa riusciva efficacemente in questa funzione in parte grazie al proprio impatto estetico.

Saltando dall'antico Egitto alla New York del dopoguerra, si può citare lo scontro polemico di Clement Greenberg con i teorici di orientamento più marcatamente sociologico a proposito del ruolo delle spiegazioni estetiche nella valutazione dell'Espressionismo Astratto americano del dopoguerra. Diversamente dai molti detrattori, credo che l'analisi critica di Greenberg fosse, almeno in alcuni casi (anche se certo non sempre), una risposta al valore delle opere da lui discusse nonché una raffinata articolazione di quel valore stesso¹⁷. Questa capacità di dar voce al valore era una cosa per la quale Greenberg possedeva un talento particolare, ed egli dovrebbe essere ricordato proprio per questa sua ostinata insistenza sul valore, controcorrente rispetto all'opinione largamente condivisa dalla quale dissentiva. Naturalmente c'è ben altro da dire a proposito delle forze che guidano la storia dell'arte ed è vero che su questa agiscono spesso spinte ideologiche. Ma senza quegli elementi che Greenberg era in grado di cogliere ed articolare con eleganza non solo non ci sarebbe nulla di cui la storia dell'arte possa essere la storia, ma neppure ci sarebbe qualcosa di cui l'ideologia possa servirsi. L'elemento estetico è parte essenziale di ciò che guida l'evoluzione artistica.

Sebbene Greenberg fosse in un certo senso un formalista, interessato a ciò che colpisce l'occhio, egli credeva anche, hegelianamente, nel progresso orientato della storia (e sotto questo rispetto era più vicino a Gombrich che a Bell e Fry). Formalismo ed hegelismo si fondevano nella sua visione dell'evoluzione artistica del XX secolo. Per Greenberg, l'arte americana del dopoguerra era arrivata al punto in cui era giunto il *Geist*, sviluppo culminante di quanto era accaduto nell'Europa della prima metà del secolo¹⁸. Ma non siamo tenuti a mandar giù una storia del genere: possiamo eliminare quel che di hegeliano c'è in Greenberg. Di più, possiamo anche ammettere, con Guilbaut, che c'è del vero nell'accusa secondo cui il patrocinio dell'arte americana del dopoguerra aveva molto a che fare con la sua utilità politica per quegli esponenti di destra che intendevano incentivare la guerra fredda. Nondimeno, l'analisi greenbergiana di ciò che colpisce l'occhio si rivela in molti casi fedelmente adeguata, adeguata alle opere che egli discute. E se Greenberg non fosse stato

In effetti, tuttavia, la “vecchia” storia dell'arte non è mai stata così ingenua come lo stereotipo l'ha dipinta. Su questo piano Ernst Gombrich è tanto accorto quanto chiunque altro.

¹⁷ Vedi Clement Greenberg. *Collected Essays and Criticism*, 4 voll., a cura di John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press 1966. Vedi anche gli scritti di Greenberg in *Modernism and Modernity*, a cura di Benjamin Buchloch, Serge Guilbaut e David Solkin, Vancouver, Nova Scotia Press 1981: “To Cope with Decadence”; i suoi contributi alla discussione sulla relazione di T. J. Clak (pp. 188-193) e i suoi contributi alla discussione plenaria (pp. 265-277). Vedi pure Clement Greenberg, *Homenade Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press 1999.

¹⁸ Vedi “Modernist Painting”, in *Clement Greenberg. Collected Essays and Criticism*, cit., vol. 4.

sostanzialmente nel giusto a proposito delle proprietà estetiche di quelle opere, i fatti ideologici imputati dai suoi detrattori non sarebbero neppure stati possibili.

Le opere d'arte sono beni prodotti e scambiati in modi diversi secondo il sistema economico in cui ci si trova. Nel mondo contemporaneo, molte opere d'arte sono, tra le altre cose, merci estetiche in un sistema economico capitalistico¹⁹. Ma, almeno in una qualche misura, esse sono appunto merci estetiche. La gente desidera le opere d'arte in parte a causa del valore delle loro proprietà estetiche, e questo è uno dei motivi per cui si è disposti a pagare per averle. Benché la produzione artistica sia di solito guidata dal profitto, ciò è possibile solo perché esiste una domanda per quelle opere, dovuta, almeno in parte, alla soddisfazione estetica che esse offrono. Senza apprezzamento estetico non c'è produzione artistica. La spiegazione economica non sostituisce la spiegazione estetica, al contrario, ne dipende! Come le spiegazioni ideologiche, quelle economiche vanno "a cavalconi" delle spiegazioni estetiche.

Tuttavia, molte opere contemporanee non sono merci capitalistiche e sono invece finanziate dallo stato. Ciò è specialmente vero per quelle opere d'avanguardia che interessano i teorici dell'arte. Molte opere d'avanguardia vengono commissionate da ed esposte in musei e gallerie pubblici o quanto meno pubblicamente finanziati. Questo genere di sostegno è più simile in effetti alle tradizionali forme di committenza da parte della nobiltà e del clero. Ben poche di queste opere sarebbero mai state realizzate se la loro esistenza fosse dipesa unicamente dal mercato capitalistico dell'arte. Nondimeno, coloro che controllano le istituzioni artistiche pubbliche o pubblicamente sovvenzionate commissionano ed acquistano delle opere pur sempre per qualche ragione. Senza dubbio vi sono forze ideologiche che influenzano le loro decisioni. Ma le considerazioni estetiche sono talvolta il motivo delle commissioni o degli acquisti. Si può essere cinici quanto si vuole, ma si deve pur ammettere a un certo punto che le considerazioni estetiche rivestono un ruolo determinante in ordine alle scelte e dunque alla produzione. Può capitare, ad esempio, che un curatore decida che per qualche ragione ideologica venga acquistata ed esposta in mostra solo arte femminista. Ciononostante, a meno che la disponibilità di simili opere sia assai limitata, resterà comunque un'ampia scelta e alcune delle ragioni per scegliere tra opere o artisti concorrenti, che soddisfino il medesimo criterio ideologico, saranno di natura estetica. Il caso dell'Espressionismo Astratto è particolarmente interessante sotto questo rispetto. Guilbaut nota come molti di coloro che sostenevano l'Espressionismo Astratto in effetti ne disprezzassero consapevolmente le opere. Fornivano appoggio per ragioni politiche, nonostante il loro scarso apprezzamento estetico²⁰. Credo che un simile grado di cinismo sia insolito. Ma come che sia, qualcuno avrà comunque dovuto scegliere alcune opere dell'Espressionismo Astratto rispetto ad altre. I cinici politici di destra saranno stati felici di delegare il compito a curatori d'arte meno disincantati, ma pur sempre al soldo dei cinici. Una scelta tra opere concorrenti si sarà comunque resa necessaria. Ed è a questo punto che entrano in scena critici come Greenberg. C'erano molti più espressionisti astratti di quelli che era possibile promuovere, dunque una scelta andava fatta. Si riteneva che l'Espressionismo Astratto rappresentasse chiaramente i valori politici americani in un modo che potesse attirare gli intellettuali europei invaghiti del sistema e dell'ideologia sovietici all'indomani della Seconda Guerra mondiale. Jackson Pollock, con la sua enfasi sull'espressione individuale e l'autonomia dell'azione, in quanto opposti ai valori conformisti ed ottusi incarnati dall'"arte dei trattori" del realismo socialista, era appunto ciò di cui i politici americani di destra avevano bisogno. Ma io direi che Pollock esprime questi valori meglio di molti suoi contemporanei principalmente grazie alle virtù estetiche delle sue opere. Quindi, anche in questo caso sono necessarie spiegazioni estetiche.

Così, non solo non ci è stata presentata alcuna ragione, sia pur lontanamente cogente, per rigettare un punto di vista estetico, non scettico, di senso comune, ma si dimostra pure che ogni plausibile spiegazione ideologica o economica presuppone un atteggiamento non scettico rispetto all'estetico. Senza un Greenberg che ci dica perché le opere in sé stesse hanno un valore e perché noi riteniamo che l'abbiano in sé, nessun'altra spiegazione arriva al punto.

¹⁹ Vedi il volume di Baxandall, *Pitture ed esperienze sociali*, cit., in cui l'autore descrive un sistema economico in cui le opere d'arte venivano scambiate in modi diversi da quelli con cui sono state acquistate e vendute come merci per la maggior parte del XX secolo.

²⁰ Le mostre finanziate dalla CIA a Parigi nel 1952 e a Vienna nel 1959. Vedi Wise, "Spook Art", cit. p. 163.

Bellezza e piacere

Rimane da chiedersi come funzioni esattamente la spiegazione estetica della produzione artistica. C'è ancora qualcosa da dire se vogliamo disporre di un'alternativa praticabile allo scetticismo sulla produzione. Ho sostenuto all'inizio che possiamo lasciare aperto il problema dell'analisi della bellezza e delle altre proprietà estetiche. Ma qualunque analisi decidiamo di seguire dobbiamo comunque rispondere a questioni motivazionali e valutative spiegando perché le proprietà estetiche costituiscono per noi una motivazione e un valore.

A questo punto, rifacendoci a una lunga tradizione che risale almeno agli antichi greci, possiamo fare appello al piacere²¹. Secondo una concezione realista, il piacere estetico è il nostro modo di cogliere le proprietà estetiche del mondo. In una concezione non realista, invece, il piacere estetico è una reazione a percezioni e credenze non estetiche, come pensavano Hume e Kant. Secondo entrambi gli approcci il piacere deve essere di un tipo molto particolare. Hume e Kant hanno detto molte cose illuminanti su questo genere di piacere: credo, per esempio, che alcune delle affermazioni di Kant sul carattere "disinteressato" del piacere estetico possano essere difese²². Ci sarebbe molto altro da dire²³, ma è chiaramente intelligibile che il piacere rappresenti per noi una motivazione, così come è intelligibile che gli riconosciamo un valore. Ed è quindi altrettanto comprensibile che noi desideriamo ed apprezziamo la contemplazione di quelle cose che danno piacere. Nelson Goodman ha ridicolizzato le teorie estetiche dell'arte, a confronto con la sua più elevata teoria cognitiva, ricorrendo all'espedito retorico di qualificare le teorie sul piacere come "teorie del brivido-immersione"²⁴. Ma io dico che ci sono molte lance da spezzare a favore di un bel brivido! I brividi di piacere, che lasciano Goodman indifferente, stimolano la maggior parte di noi, e potrebbe darsi che certi brividi abbiano un valore speciale proprio in virtù del proprio specifico contenuto, delle proprie relazioni e delle proprie regole.

Comunque, sebbene il riferimento al piacere della contemplazione della bellezza sia un elemento importante nel processo di produzione artistica, non è però sufficiente per spiegare questa stessa produzione, giacché non dice nulla su colui o coloro che direttamente creano l'arte. Non è plausibile che la creazione artistica sia completamente motivata dal desiderio di produrre piacere, per sé o per altri. Il piacere che si ricava dalla creazione artistica è spesso un piacere interno al processo creativo. Non si tratta cioè di un piacere che derivi dalla contemplazione dell'opera durante la sua realizzazione o dopo la sua realizzazione, o che derivi dalla consapevolezza che altri proveranno piacere nel contemplarla e neppure dalla convinzione di aver realizzato qualcosa di valore²⁵. C'è un piacere intrinseco che si sperimenta nel fare qualcosa. Questo piacere che si prova nella creazione artistica non è probabilmente qualificabile in modo adeguato come piacere estetico, che è di solito concepito come un piacere *contemplativo*. Il piacere della produzione artistica è il piacere di un'attività (a me piace suonare la fisarmonica). Il piacere che si prova nel realizzare qualcosa di bello non è lo stesso piacere che si prova nel contemplare qualcosa di bello. Nondimeno, credo che il piacere attivo della creazione artistica stia in stretta relazione con il piacere estetico della contemplazione. È improbabile che troveremo piacevole creare arte se non trovassimo ugualmente piacevole contemplarla²⁶.

²¹ Platone dice che "la bellezza è ciò che piace all'udito e alla vista" (*Ippia Maggiore*, 298a). Tommaso d'Aquino dice "Le cose che chiamiamo belle sono quelle che piacciono alla vista" (*Summa Theologiae*, I, 5, 4, ad I). Inoltre, l'idea che alcune cose "dilettino gli occhi" si può trovare nel *Genesi* (II, 9; III, 6) e in Omero (*Odissea*, Libro IV, riga 51).

²² Vedi Nick Zangwill, "Unkantian Notions of Disinterest", *British Journal of Aesthetics*, 32 (1992), pp. 149-152; e Id., "Kant on Pleasure in the Agreeable", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53 (1995), pp. 167-176.

²³ Vedi Jerrold Levinson, "Pleasure and the Value of the Arts", in *Pleasure, Value and the Arts*, Ithaca, Cornell University Press 1995.

²⁴ Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1976, p. 101 [Goodman, in effetti, ironizza parlando di una "Tingle-Immersion theory" come se si stesse riferendo agli autori della teoria stessa, che infatti sono segnalati in nota con i nomi fittizi ma evocativi di Immanuel Tingle e Joseph Immersion. Il testo dell'edizione italiana traduce l'espressione con "teoria di Tintinno-Tuffo", che però non rende abbastanza chiaramente il significato letterale e non ironico dei termini di Goodman. Zangwill, comunque, elimina le maiuscole e il trattino. N. d. T.].

²⁵ Vedi Nick Zangwill, "Art and Audience", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58 (1999).

²⁶ Nota Kant che sebbene la creazione artistica implichi l'immaginazione produttiva, essa implica anche il gusto o il giudizio. Vedi Kant, *Critica del Giudizio*, cit., sez. 50.

Una teoria dell'arte che faccia appello al piacere contemplativo e al piacere attivo parte sicuramente da una posizione ragionevole. Infatti, una teoria del genere è in grado di spiegare perché le persone apprezzano le attività artistiche senza dover attribuire loro un errore. In quest'ottica, il motivo per cui apprezziamo le nostre attività ci è trasparente, è qualcosa, cioè, di cui siamo coscienti, e non qualcosa che ci resta nascosto pur essendo la causa sotterranea delle nostre attività. Una teoria del piacere evita la massiccia attribuzione di falsa coscienza o di qualche recondito interesse psicologico che solo l'analisi sociologica o psicoanalitica potrebbe rivelare. Noi apprezziamo le nostre attività artistiche poiché riconosciamo in esse un valore che effettivamente possiedono. Per contro, una teoria che si proponga di spiegare l'arte in forza di qualche ignoto fattore sociologico o psicologico (l'arte come controllo sociale, l'arte come gioco ecc.) non sarà in grado di spiegare perché apprezziamo l'arte, in quanto la nostra percezione del motivo per cui l'apprezziamo e la reale ragione per cui invece lo faremmo finiscono così per dissociarsi completamente. In questa prospettiva, la spiegazione della nostra esperienza di fruizione e creazione dell'arte non ci sarebbe accessibile in modo trasparente. Ma allora la difficoltà sta nel dar conto del carattere ubiquitario e universale dell'apprezzamento artistico. Com'è possibile che gli esseri umani si ingannino così largamente e profondamente, in così tante culture, classi, razze, dottrine ed epoche diverse, senza che ciò sia mai avvertito? L'inganno che dovremmo supporre sarebbe semplicemente troppo diffuso e troppo profondamente radicato nella nostra psicologia per essere credibile. È di gran lunga più probabile – più probabile, in realtà, in modo schiacciante – che molti dei valori che riconosciamo nella contemplazione e nella creazione artistica ci siano trasparenti. Tra questi, preminente è il piacere ricavato dal contemplare e produrre bellezza. Forse le arti implicano uno specifico tipo di piacere, di valore particolare, superiore a quello che Kant chiama piacere del "piacevole". Ma pur sempre di piacere si tratta.

Mettiamo qui un punto. Ci sarebbe naturalmente molto da dire sulla natura del piacere e del giudizio estetici, sulla natura della bellezza e delle altre proprietà estetiche, sulla natura dell'immaginazione esteticamente creativa. Apprezziamo e desideriamo produrre e percepire degli oggetti belli in virtù del piacere che proviamo nel crearli e apprezzarli. Perché sia così è una questione che ha radici profonde. Ma, indubbiamente, è così che ci comportiamo. Su questa base possiamo costruire una teoria dell'arte che renda giustizia all'importanza che essa ha per noi. L'arte è, tra le altre cose, arte del bello. Creare e contemplare il bello è fonte di piaceri di un tipo particolare e questo spiega perché stimiamo l'arte in così alta misura.