

Aesthetica Preprint

Supplementa

# *Premio Nuova Estetica*

della Società Italiana d'Estetica



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint<sup>®</sup>

## Supplementa

è la collana editoriale pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* a integrazione del periodico **Aesthetica Preprint<sup>®</sup>**. Viene inviata 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  
Supplementa

23  
Aprile 2009

Centro Internazionale Studi di Estetica



Questo volume è pubblicato col patrocinio della Società Italiana d'Estetica.

Società Italiana d'Estetica

*Premio Nuova Estetica*

a cura di Luigi Russo

La Società Italiana d'Estetica ha promosso il *Premio Nuova Estetica*, conferito a cadenza biennale ai saggi più significativi composti dai propri soci più giovani. Il presente volume raccoglie i lavori premiati nella prima edizione 2009.

## Indice

<i>Si può imparare dalla letteratura?</i> di Carola Barbero	7
<i>La nascita dell'animale estetico</i> <i>Indagine preliminare a una filogenesi della relazione estetica</i> di Lorenzo Bartalesi	41
<i>Per un'estetica del crimine: da Sade a Lombroso</i> di Francesco Paolo Campione	65
<i>Estetica del cibo e teorie del sensibile</i> <i>Paradigmi estetico-alimentari nel solco della modernità</i> di Delfo Cecchi	91
<i>Johann Jakob Bachofen e Thomas Mann:</i> <i>un'affinità (non) elettiva?</i> di Pietro Conte	113
<i>Realtà e rappresentazione:</i> <i>l'esperienza del cinema tra Musil, Baláz e Arnheim</i> di Emanuele Crescimano	131
<i>Due livelli di sopravvenienza estetica</i> di Filippo Focosi	155
<i>L'immagine e il nulla</i> <i>Metafisica dell'immaginazione nel giovane Sartre</i> di Michele Gardini	179
<i>L'unità di buono, bello e vero nell'estetica di Nishida Kitarō</i> di Marcello Ghilardi	203
<i>Andaht nah bildreicher wise</i> <i>Hans Belting e le figurazioni devozionali</i> di Luca Vargiu	229

## *Due livelli di sopravvenienza estetica*

di Filippo Focosi (Macerata)

La teoria della sopravvenienza estetica è una delle principali teorie di cui l'estetica analitica si è occupata negli ultimi trent'anni. Nel leggere diversi articoli su questo tema, un'idea si è da subito insinuata nei miei pensieri, ed è riapparsa costantemente fino a diventare un'idea fissa: ci sono due livelli di sopravvenienza. Quest'idea ha trovato conferma nei lavori di diversi autori di area analitica, ma il più delle volte solo implicitamente o per brevi cenni. Lo scopo del presente saggio è quindi quello di affrontare la questione in maniera articolata e approfondita. Inizieremo con un'esposizione della teoria della sopravvenienza estetica, di cui verranno esaminati e difesi i concetti portanti, in particolare la nozione di proprietà estetiche. Dalla considerazione di alcune delle difficoltà in cui tale teoria si imbatte, seguirà naturalmente l'introduzione di un secondo livello di sopravvenienza, il quale verrà sottoposto a un'analisi strutturalmente parallela a quella effettuata per il primo livello e che ci porterà a prendere in esame alcuni dei concetti chiave appartenenti all'ambito estetico, come quelli di esperienza, piacere e valore. Infine si valuterà la possibilità dell'esistenza di un terzo livello di sopravvenienza, possibilità che sarà in ultimo rigettata.

### *1. Esposizione e breve difesa della teoria della sopravvenienza estetica*

La teoria della sopravvenienza estetica nasce per dare una risposta alla seguente domanda: qual è la natura delle proprietà estetiche? Prima ancora però che sorgesse tale teoria, il filosofo inglese Frank Sibley ha affrontato la medesima questione in alcuni seminali articoli, che contengono *in nuce* ciò che la dottrina della sopravvenienza estetica dirà in seguito. A partire dal 1959, anno di pubblicazione di *Aesthetic Concepts*, Sibley definisce i concetti (ovvero termini, proprietà, qualità, attributi, aspetti, ecc.) estetici come «taste concepts»<sup>1</sup>. Egli fornisce anche una lista di tali concetti, raggruppando sotto l'etichetta di estetico i seguenti termini: unificato, bilanciato, integrato, inanimato, sereno, fosco, dinamico, potente, vivace, delicato, commovente, quieto, sentimentale, tragico. Tale lista non va secondo Sibley intesa come definitiva, ma solo come indicativa; inoltre va notato che, sebbene alcuni termini (come unificato o integrato) siano più specificatamente estetici, altri provengono da ambiti diversi e sono utilizzabili in un discorso

estetico solo in virtù di uno slittamento metaforico del loro significato (si pensi a “tragico”, “sentimentale” o ad altri termini non compresi nella lista). Ciò che fa di un termine un concetto estetico sta quindi nel fatto che esso, per poter essere attribuito a un determinato oggetto o evento, richiede l'esercizio del gusto, ovvero di una particolare forma di sensibilità o percezione, distinta dalla preferenza personale e posseduta ad un grado elevato e raffinato solo da pochi individui. «Le persone – sostiene Sibley – devono *vedere* la grazia o l'unità di un'opera, *sentire* la tristezza o la frenesia nella musica, *percepire* lo splendore di una combinazione di colori, *avvertire* il potere di un racconto o la sua atmosfera»<sup>2</sup>. L'identificazione degli *aesthetic concepts* con i *taste concepts* rischia però di sfociare in una circolarità viziosa, dato che il gusto stesso viene definito come «la capacità di *notare* o *vedere* o *dire* che determinati oggetti possiedono determinate qualità»<sup>3</sup>, ovvero le qualità estetiche. Ma Sibley corre subito ai ripari introducendo una distinzione che sarà la base di numerose e importanti riflessioni negli anni a seguire, vale a dire la distinzione tra estetico e non-estetico.

Per proprietà non-estetiche Sibley intende quelle proprietà che per essere rilevate richiedono non già l'esercizio del gusto, ma solo l'impiego di normali capacità percettive e intellettive. Esse possono essere costituite dalle linee curve o dall'accostamento di colori in un dipinto, dalla dinamica di un brano musicale, dal *plot* narrativo di un romanzo, e via dicendo. Ora, Sibley sostiene che le proprietà estetiche di un oggetto (1) sono distinte dalle sue proprietà non-estetiche e (2) dipendono dalle proprietà non-estetiche sia per la loro stessa esistenza sia per il loro carattere specifico. Tale relazione di dipendenza è oggettiva e causale, ma allo stesso tempo è di tipo particolare. Difatti, «non esistono proprietà non-estetiche che fungono in *ogni* circostanza da *condizioni* logicamente *sufficienti* all'applicazione di termini estetici»<sup>4</sup>. Un dipinto può ad esempio possedere tutte le proprietà non-estetiche solitamente associate al termine “grazia” (come la presenza di linee curve, l'uso di colori pastello, ecc.) e ciononostante non essere “grazioso” (le suddette proprietà possono essere controbilanciate da altre proprietà di segno opposto, per cui l'effetto estetico che ne risulta è di fatto imprevedibile). Pertanto ciò che definisce i concetti estetici è il loro non essere in alcun modo governati da condizioni, se non negativamente: ad esempio, un dipinto contraddistinto da un tratto nervoso e frastagliato e da contrasti cromatici violenti non può dirsi grazioso. È più corretto allora parlare delle proprietà non-estetiche come di proprietà «caratteristicamente associate»<sup>5</sup> a delle qualità estetiche, piuttosto che di condizioni sufficienti all'applicazione di tali qualità.

Poniamo però che un oggetto possieda tutte le proprietà non-estetiche caratteristicamente associate alla qualità estetica della “grazia”, e non possieda alcuna proprietà non-estetica ad essa contraria (poniamo addirittura che non possieda altre proprietà non-estetiche al di



fuori di quelle caratteristicamente associate alla grazia): possiamo da ciò dedurre con certezza logica che tale oggetto è grazioso? Anche in questo caso la risposta è negativa, dal momento che la relazione tra proprietà estetiche e non-estetiche è empirica e contingente. Un oggetto è grazioso non solamente in quanto è curvo, bensì in quanto è curvo in quella particolare maniera in cui lo è; ovvero, la proprietà estetica della grazia dipende da una proprietà non-estetica determinata (l'essere curvo in una particolare maniera) e non da una proprietà non-estetica genericamente determinabile (l'essere curvo) <sup>6</sup>. La particolarità o non-concettualità dei giudizi estetici (ovvero delle attribuzioni di proprietà estetiche a un oggetto), aggiunge Sibley, dipende quindi dalla contingenza della relazione tra proprietà estetiche e non-estetiche, e non dalla (erroneamente) supposta individualità o irripetibilità delle opere d'arte – quanto detto finora vale anche per gli oggetti naturali o per gli artefatti non artistici che pure possiedono proprietà estetiche.

In tempi più recenti diversi filosofi di area analitica hanno ripreso la relazione individuata da Sibley tra proprietà estetiche e non-estetiche, qualificandola con la nozione di “sopravvenienza”. In breve, secondo i sostenitori della dottrina della sopravvenienza estetica gli attributi estetici di un oggetto sopravvivono sui suoi attributi non-estetici. Che cosa ciò significhi ce lo spiega Jerrold Levinson in un articolo del 1983 anch'esso divenuto un classico dell'estetica analitica: «Due oggetti (ad esempio, opere d'arte) che differiscono *estheticamente* necessariamente differiscono *non-estheticamente* (ovvero, non possono darsi due oggetti che siano esteticamente *differenti* ma non-estheticamente *identici*: quando si stabiliscono le proprietà non-estetiche di un oggetto si stabiliscono anche le sue proprietà estetiche)» <sup>7</sup>. Per proprietà o attributi non-estetici di un oggetto Levinson intende attributi strutturali (ovvero percepibili, come il disegno o i particolari colori di un quadro, le sequenze di note di una musica, ecc.), sub-strutturali (ossia fisici e non percepibili nella loro specificità, come il fatto che una linea sia lunga esattamente 3.3333 centimetri) e contestuali (comprendenti le relazioni tra l'oggetto e il contesto artistico o storico-culturale di provenienza); tuttavia egli si riferisce principalmente alla relazione tra proprietà estetiche e attributi non-estetici strutturali. Ciò che la teoria della sopravvenienza afferma è che le proprietà estetiche dipendono dalle proprietà non-estetiche (soprattutto strutturali) di base, co-variano con esse, ma non sono a queste ultime riducibili. Di che tipo è allora questa dipendenza?

Levinson difende una particolare forma di sopravvenienza che va sotto il nome di “emergentismo”, stando alla quale gli attributi estetici di un oggetto sono ontologicamente distinti da quelli strutturali e dipendono da questi ultimi in un modo causale e contingente (e quindi non logico) <sup>8</sup>. Ciò vuol dire che le proprietà estetiche non sono riducibili a complessi di proprietà strutturali determinate (come sostiene il riduzionismo fisico) o genericamente determinabili (come vuole la

*positive condition-governing theory* di Peter Kivy); gli attributi estetici non sottostanno a nessun tipo di condizione (nemmeno alle condizioni negative ammesse da Sibley). Per chiarire la natura dell'emergentismo, Levinson equipara il rapporto tra proprietà estetiche e proprietà strutturali sottovenienti al rapporto che intercorre tra le proprietà sensibili (ovvero proprietà come l'apparire gialli o retti, le quali sono una classe delle proprietà strutturali) e le loro basi fisiche. Le proprietà sensibili di un oggetto dipendono ovviamente dalle proprietà fisiche sottostanti, ed ogni cambiamento in queste comporta un cambiamento in quelle; tuttavia esse non sono analiticamente ricavabili dalle leggi intra-fisiche di base, in quanto la loro rilevazione implica la messa in gioco di principi ulteriori a tali leggi. Levinson chiama tali principi «fenomenici», dal momento che connettono le proprietà e le leggi fisiche dell'oggetto con le caratteristiche percettive del soggetto. Una linea può ad esempio possedere la proprietà della rettilineità visiva anche quando, pur non essendo tutti i punti della linea perfettamente allineati, essi danno comunque un'impressione fenomenica di rettilineità in un soggetto sano e in riferimento a condizioni standard di osservazione. Analogamente, sostiene Levinson, tra gli attributi estetici di un oggetto e le sue proprietà strutturali non-estetiche permane uno scarto, un «residuo irriducibile» dovuto al fatto che nella rilevazione dei primi entrano in gioco dei principi ulteriori alle leggi intra-fisiche e agli stessi principi fenomenici in atto nella percezione delle proprietà sensibili. Tali principi, che Levinson chiama «strutturo-estetici» o «fenomenico-estetici», permettono l'interazione e la fusione (a diversi livelli) delle proprietà strutturali e degli attributi estetici intermedi tra di loro e con il soggetto percipiente e senziente (ovvero con le sue facoltà percettive, affettive e intellettive); da tale duplice interazione dipendono gli attributi estetici salienti di un oggetto, ovvero la sua impressione estetica generale. L'emergentismo dà quindi in ultimo ragione del fatto che l'impressione estetica generale di un oggetto (ovvero l'insieme dei suoi attributi estetici salienti) non deriva dalla semplice giustapposizione degli attributi estetici intermedi e delle proprietà strutturali, ma è essa stessa un attributo olistico nel senso appena spiegato <sup>9</sup>.

La descrizione dell'impressione estetica generale (e quindi di ogni proprietà estetica di un oggetto) come olistica può far pensare che tutti gli attributi estetici siano per loro natura gestaltici. Ciò è quanto sostiene Monroe Beardsley, secondo il quale le proprietà estetiche di un oggetto sono tutte proprietà regionali, ovvero prodotte dalla sintesi delle parti percepibili dell'oggetto e delle relazioni che intercorrono tra di esse <sup>10</sup>. Levinson non è dello stesso parere, e fa l'esempio di proprietà estetiche non-regionali come un suono puro o una tela monocromatica. Si può tuttavia considerare questi ultimi casi come marginali e ritenere che, in generale, la maggior parte delle qualità estetiche siano regionali o gestaltiche. Levinson conviene invece con Beardsley

nell'attribuire alle qualità estetiche un'ulteriore caratteristica, quella di essere delle *value-grounding qualities*, ovvero delle qualità che possono essere citate come ragioni per supportare un giudizio normativo sul valore estetico di un oggetto. Questo rappresenta un altro fattore di differenza dalle proprietà non-estetiche, le quali non possono mai essere usate a supporto di un giudizio di merito estetico di per se stesse, ovvero senza che vengano ricollegate a delle qualità estetiche su di esse sopravvenienti<sup>11</sup>. Combinando le riflessioni di Sibley con quanto sostenuto dalla dottrina della sopravvenienza estetica, possiamo allora sinteticamente definire le proprietà estetiche come modi di apparire di ordine superiore, i quali dipendono in maniera olistica o emergente sui modi di apparire di ordine inferiore e sono rilevanti ai fini della valutazione estetica di un oggetto<sup>12</sup>. A ciò possiamo aggiungere che le proprietà estetiche sono (quasi) sempre qualità regionali o gestaltiche. La definizione appena fornita è condivisa dalla maggior parte degli studiosi che si occupano dell'argomento, e ben si accorda con le intuizioni comunemente diffuse al riguardo. Ciononostante, la teoria della sopravvenienza estetica, che è alla base di tale definizione, è stata oggetto nel corso degli anni di numerose critiche.

La principale accusa che viene mossa alla dottrina della sopravvenienza estetica è che essa non è in grado di spiegare di che tipo sia la dipendenza tra proprietà non-estetiche ed estetiche. Essa ci dice solo che le seconde dipendono dalle prime per la loro esistenza e il loro carattere, ma non ci spiega in che modo, ovvero per mezzo di quali principi, le une derivino dalle altre. Il problema della dottrina della sopravvenienza non sarebbe quindi tanto quello di essere falsa, quanto piuttosto di essere «fin troppo evidentemente vera»<sup>13</sup> e quindi non sufficientemente esplicativa. Robert Wicks afferma a tal riguardo che la teoria della sopravvenienza si imbatte in un dilemma insolubile. Da un lato infatti essa, per sopperire al deficit di capacità esplicativa, dovrebbe specificare almeno alcune delle relazioni che inevitabilmente incorrono tra proprietà non-estetiche e proprietà estetiche: in tal modo però essa, stabilendo delle connessioni regolari tra i due insiemi di proprietà, negherebbe due delle qualità principali delle opere d'arte, ovvero l'originalità e l'unità organica (quest'ultima essendo costituita dal fatto che il minimo cambiamento nell'opera ne modificherebbe il carattere estetico)<sup>14</sup>. Dall'altro lato, l'unico modo per preservare queste qualità sarebbe quello di limitarsi ad affermare che due oggetti possiedono le stesse proprietà estetiche solo se sono perfettamente identici (dal punto di vista non-estetico): il che costituirebbe una verità quasi «triviale»<sup>15</sup>. In realtà il dilemma non sussiste se, come fa Zangwill, si riflette meglio sulla natura della relazione di sopravvenienza. Tale relazione non è, e non vuole essere, l'espressione di una legge: ciò che anzi giustifica l'adozione della stessa nozione di sopravvenienza è il fatto che essa descrive la relazione tra proprietà estetiche e non-estetiche

come una «relazione di dipendenza senza leggi» – il che avrebbe trovato d'accordo anche Kant, e di sicuro ci permette di dar conto delle qualità suddette dell'originalità e dell'unità organica<sup>16</sup>. D'altro canto, il dire che due oggetti sono esteticamente identici se lo sono anche non-esteticamente, non significa certo fornire una legge, triviale o banale che sia, in quanto si tratta di un'affermazione troppo particolare e troppo poco generale per essere considerata tale<sup>17</sup>.

La teoria della sopravvenienza è l'unico modo che abbiamo per giustificare l'originalità e l'unità organica delle opere d'arte da una lato e la particolarità dei giudizi estetici (per riprendere l'espressione di Sibley) dall'altro. Per quanto riguarda il primo aspetto, ha perfettamente ragione Levinson nel sostenere che il presunto deficit esplicativo della teoria della sopravvenienza è poca cosa se paragonato al ben più grave problema che le teorie riduzioniste o *condition-governists* devono affrontare, ovvero il loro non essere in grado di giustificare la particolare attrattiva che le proprietà estetiche suscitano in noi proprio in virtù della loro differenza ontologica rispetto alle proprietà non-estetiche<sup>18</sup>. Per quanto riguarda invece il secondo aspetto, la teoria della sopravvenienza non fa che riconoscere l'esistenza di una ineliminabile componente di soggettività nei giudizi estetici; soggettività che è dovuta al fatto che la percezione delle proprietà estetiche è una percezione «ampia», ovvero non limitata ai cinque sensi ma implicante la messa in gioco a vario livello delle nostre capacità sensibili, percettive, affettive e intellettive<sup>19</sup>. L'interazione tra tali facoltà è ovviamente assai più variabile e meno prevedibile della semplice percezione fenomenica – ragion per cui Levinson, nel descrivere i principî che regolano la relazione di sopravvenienza, parla di principî fenomenico-estetici, e non semplicemente fenomenico-percettivi. Ciò non vuol dire peraltro che gli attributi estetici siano entità non reali, effimere o chimeriche: sin da bambini impariamo ad usarli in maniera del tutto naturale e acquisiamo gradualmente familiarità con essi. Inoltre la storia dell'arte ci dimostra che esistono oggetti sul cui carattere estetico non vi sono dubbi di nessun genere: chi mai potrebbe negare, si domanda retoricamente Levinson, che «l'apertura della *Nona Sinfonia* di Beethoven è oscura e densa di presagi? Che *Broadway Boogie-Woogie* di Mondrian è vibrante ed esuberante? Che *Uccello nello Spazio* di Brancusi è levigato ed elegante? Che *Vertigo* di Hitchcock è tragico e angosciante?»<sup>20</sup>.

## 2. Due livelli di sopravvenienza

Quanto affermato dalla teoria della sopravvenienza estetica può essere ritenuto insufficiente per motivi diversi da quelli appena analizzati e derivanti piuttosto dall'ampiezza dello spettro delle proprietà estetiche. La lista delle proprietà estetiche abbozzata da Sibley e riportata all'inizio del precedente paragrafo comprende infatti termini alquanto diversi tra loro; tale diversità è peraltro destinata a crescere,

dato che la lista (per ammissione dello stesso Sibley) non è per nulla esaustiva, bensì solo indicativa. Ciò comporta una serie di problemi ai quali dobbiamo dare una risposta. Innanzitutto, vi sono delle proprietà estetiche che non sono pensabili senza la concomitante presenza (nello stesso oggetto) di determinate proprietà non-estetiche: tornando all'esempio precedente, difficilmente potremmo descrivere un dipinto come "grazioso" se esso non fosse caratterizzato da linee curve, colori tenui, ecc. L'esistenza di condizioni positive per l'applicazione di determinati attributi estetici contrasta quindi con la visione emergentista della sopravvenienza, la quale esclude la possibilità dell'esistenza di qualsiasi tipo di condizioni, siano esse negative o positive. In secondo luogo, attributi estetici come "allegro", "commovente" o "tragico" fanno chiaramente riferimento a una risposta affettiva da parte di un soggetto: classificarli semplicemente come modi di apparire risulta essere un'operazione restrittiva, in questi come in altri casi. Infine, se è vero che tutte le proprietà estetiche sono *value-loaded*, ovvero sono ragioni che giustificano il merito o il demerito estetico di un oggetto, alcune costituiscono dei meriti o dei difetti in se stesse, senza bisogno di essere poste in relazione con altre proprietà (si pensi a termini come "bello", "mediocre", "eccellente", "meritevole", "scadente", ecc.) rispetto alle quali sembrano appartenere a un livello superiore. Queste tre osservazioni corrispondono a intuizioni condivise e difficilmente confutabili; la definizione delle proprietà estetiche enunciata sopra, ed elaborata in conformità ai dettami della teoria della sopravvenienza estetica, sembra davvero essere una coperta troppo corta per poter ricoprire l'intero spettro delle proprietà estetiche realmente esistenti. Piuttosto che tirare ingenuamente la coperta da una parte o dall'altra, sarà più opportuno allora fare delle distinzioni all'interno dell'ampia e variegata famiglia delle proprietà estetiche; in tal modo si vedrà se basterà apportare delle modifiche alla teoria della sopravvenienza (e alla definizione delle proprietà estetiche ad essa collegata) o se invece occorrerà farle fare, per così dire, un salto di livello.

Riguardo alla prima questione, Levinson riconosce che taluni attributi estetici non sono pensabili senza l'esistenza di determinati attributi non-estetici: i primi sembrano non solo emergere su, ma addirittura essere costituiti da, i secondi. In effetti, non si può dire che un dipinto sia sfarzoso senza che abbia colori accesi e luminosi; pure, l'unità di una composizione musicale non può fare a meno dell'uso costante di ripetizioni e parallelismi strutturali. Levinson propone allora due possibili correzioni alla nozione di emergentismo, ipotizzando che: (1) gli attributi estetici formano un *continuum* che va dagli attributi interamente condizionati dalle proprietà strutturali sottostanti a quelli totalmente emergenti, passando per gli attributi in parte emergenti su, e in parte condizionati (e concettualmente dipendenti) da, gli attributi strutturali non-estetici; oppure (2) tutti gli attributi estetici sono in

parte emergenti su, e in parte determinati da, gli attributi non-estetici sottostanti <sup>21</sup>. Entrambe le correzioni sono da tenere in considerazione, sebbene la prima sia più capace di fornire un modello esplicativo che trova conferma non appena si passi a considerare il secondo punto in questione. Anche qui Levinson è disposto a fare delle concessioni alla sua teoria, e ammette che alcune proprietà estetiche sono fortemente *response-dependent*, ovvero sono proprietà che, per essere rilevate, implicano una risposta affettiva da parte del soggetto che viene posto di fronte a determinate proprietà non-estetiche di un oggetto. Le proprietà estetiche maggiormente *response-dependent* dipendono non tanto da come vengono percepite, ma da come il percepirle ci fa sentire. La soluzione sta quindi di nuovo nel concepire la famiglia delle proprietà estetiche come uno spettro ampio e continuo, che va dalle proprietà che sono correttamente definibili come modi di apparire fenomenici e che non implicano una consistente risposta affettiva da parte di un soggetto – tali sono soprattutto le proprietà formali (unito, equilibrato, dinamico, ecc.), ma anche quelle stilistiche (cubista, impressionista, classico, ecc.) –, passa per le proprietà che implicano una risposta emotiva più o meno elevata e comunque variabile – ovvero le proprietà espressive (divertente, tragico, commovente, malinconico, ecc.) – e arriva alle proprietà definibili quasi interamente come *response-dependent* – Levinson cita come esempi il sublime e la bellezza umana <sup>22</sup>. Che relazione c'è tra i due *continua*? È coerente con l'analisi fin qui svolta affermare che essi sono perfettamente sovrapponibili: pertanto possiamo rappresentare le proprietà estetiche come disposte lungo un unico spettro continuo che va dalle proprietà fenomeniche e in piccola parte (o per nulla) emergenti (sulle proprietà non-estetiche sottostanti) alle proprietà *response-dependent* maggiormente (o totalmente) emergenti.

Per affrontare il terzo e ultimo dei problemi poco fa abbozzati, è necessario tornare nuovamente a Sibley, il quale divide i termini che vengono utilizzati in un giudizio estetico in tre classi distinte <sup>23</sup>. La prima è costituita dai termini intrinsecamente valutativi (come bello, brutto, eccellente, mediocre, ecc.), i quali sono usati per indicare il fatto che un oggetto ha un certo valore, senza che si specifichino le proprietà in virtù delle quali tale valore è conseguito. La seconda è costituita dai termini descrittivi, i quali indicano delle proprietà di per sé neutrali (dal punto di vista valutativo) dell'oggetto: tali sono ad esempio gli attributi formali (bilanciato, dinamico, equilibrato, ecc.). Infine vi è la classe dei termini «a valutazione aggiunta» (*evaluation-added terms*), i quali insieme indicano sia delle proprietà dell'oggetto sia il fatto che il soggetto che li utilizza li considera dei valori o dei disvalori per l'oggetto stesso. Questa terza classe comprende la maggior parte dei termini estetici usati in un giudizio estetico (soprattutto i termini espressivi, come allegro, angosciante, agitato, ecc.). Ora, Sibley ritiene (e così pure Levinson) che per i termini appartenenti a questa terza classe sia pos-

sibile separare la componente descrittiva o sostanziale – ovvero quella ancorata alle proprietà strutturali di un oggetto e fenomenicamente emergente su di esse – dalla sua componente valutativa o preferenziale – ovvero l’attribuzione di valore o disvalore a tali termini. Ciò significa che un termine come “sfarzoso” può essere approssimato con termini descrittivi come “luminoso” o “non-armonico” – i quali registrano delle impressioni fenomeniche sulle quali vi è un accordo generale (tra persone percettivamente sane) – e allo stesso tempo può essere citato da alcuni come un pregio e da altri come un difetto per il medesimo oggetto – a seconda del diverso modo in cui la componente descrittiva viene valutata in relazione all’oggetto nel suo complesso <sup>24</sup>.

Stando alla divisione, operata da Sibley e ripresa da Levinson, tra i termini utilizzati in un giudizio di merito estetico, ne consegue che anche da un punto di vista valutativo le proprietà estetiche possono essere concepite come disposte lungo un *continuum*, che va dai termini in cui la componente descrittiva è più forte a quei termini in cui è la componente preferenziale a prevalere. Possiamo allora sovrapporre questo *continuum* agli altri due e ottenere così un unico spettro delle proprietà estetiche? Sì e no. Sì, in quanto le proprietà con maggiore componente descrittiva corrispondono alle proprietà più oggettive e ancorate alle proprietà strutturali di un oggetto, mentre le proprietà con una maggiore componente valutativa sono anche quelle più emergenti e *response-dependent*. No, poiché l’eventuale sovrapposizione lascerebbe fuori le proprietà che occupano l’estremità di destra del *continuum* descrittivo-preferenziale, ovvero i termini intrinsecamente valutativi. Tali termini indicano infatti il valore (o disvalore) globale di un oggetto, e appartengono quindi a un livello superiore alle altre proprietà estetiche, le quali possono rappresentare solo valori (o disvalori) parziali dell’oggetto stesso. Allo stesso tempo, i termini intrinsecamente valutativi dipendono dalle proprietà estetiche di ordine inferiore, in quanto il valore che viene attraverso essi assegnato a un oggetto nel suo complesso dipende dal modo in cui i valori parziali si combinano insieme e dall’effetto che tale combinazione produce. Ciò che abbiamo fin qui ricavato da un astratto confronto di modelli rappresentativi, è peraltro confermato dall’analisi di alcuni importanti filosofi analitici. Tra questi, Nick Zangwill è quello che più esplicitamente riconosce alla bellezza e alla bruttezza un ruolo preminente rispetto alle altre proprietà estetiche. Egli infatti afferma che, come le proprietà non-estetiche hanno un peso in un giudizio di merito estetico (su un dato oggetto) solo se sono ancorate alle proprietà estetiche su di esse sopravvenienti (le quali, come detto, sono tutte a vario livello *value-loaded*), così queste ultime hanno senso in un siffatto giudizio solo in relazione al modo in cui contribuiscono o meno alla bellezza o alla bruttezza dell’oggetto in questione <sup>25</sup>.

Se così stanno le cose, bisogna allora ammettere l’esistenza di un

ulteriore livello di sopravvenienza, questa volta interno alle proprietà estetiche. Lo stesso Levinson usa l'espressione «aesthetic-value supervenience» per definire la relazione che intercorre tra le proprietà estetiche intrinsecamente valutative e le proprietà estetiche sottostanti<sup>26</sup>; relazione che possiede perciò le medesime caratteristiche di dipendenza, co-varianza e non-riducibilità che marcano il rapporto tra le proprietà estetiche e quelle non-estetiche. Levinson accenna a tale ulteriore livello di sopravvenienza in una nota aggiuntiva, ma non vi dedica ulteriori riflessioni; tali riflessioni sono però necessarie se si vuole dare un quadro esauriente delle proprietà estetiche e delle relazioni che intercorrono tra di esse. Occorre allora riprendere le questioni che erano state sollevate a proposito dell'*aesthetic supervenience* e riproporle nello stesso ordine per l'*aesthetic-value supervenience*. Innanzitutto, le proprietà intrinsecamente valutative (bello, brutto, mediocre, eccellente, ecc.) sono totalmente emergenti sulle altre proprietà estetiche o sono in parte emergenti e in parte condizionate da queste ultime? Quali sono i principî che legano le une alle altre? In secondo luogo, sono la bellezza e la bruttezza proprietà *response-dependent*? Se sì, in che grado? Di che tipo è la reazione affettiva ad essa associata (è tale reazione dello stesso tipo di quella che le altre proprietà estetiche provocano, o si tratta di un tipo di reazione diversa)? Infine, quali sono le caratteristiche del valore estetico che tali proprietà rappresentano? Può il valore estetico esaurire il valore artistico di un oggetto? Rispondendo a queste domande saremo in grado di fornire un quadro più dettagliato della sopravvenienza del valore estetico (e insieme completare la nostra analisi delle proprietà estetiche); quadro che ci permetterà altresì di approfondire i concetti di esperienza, piacere e valore estetico.

### 3. I principî della sopravvenienza del valore estetico

I principî che regolano la sopravvenienza delle proprietà strutturali secondarie (come i colori) sulle proprietà fisiche di base sono, come visto, di tipo fenomenico-percettivo, mentre i principî che regolano la sopravvenienza delle proprietà estetiche su quelle strutturali (ovvero non-estetiche) sono fenomenico-estetici (in quanto chiamano in causa una reazione soggettiva, più o meno rilevante, ad un'impressione fenomenica). Di che tipo sono i principî che regolano la sopravvenienza delle proprietà estetiche intrinsecamente valutative sulle proprietà estetiche sottostanti? Dato che si tratta della relazione che intercorre tra le proprietà estetiche di un oggetto e l'attribuzione di valore estetico allo stesso, i principî che stiamo cercando non possono che essere i criteri su cui si fonda il giudizio critico-estetico<sup>27</sup>. Secondo Monroe Beardsley occorre a tal proposito distinguere tra criteri primari e criteri secondari di giudizio<sup>28</sup>. I criteri positivi primari del valore estetico sono costituiti da quelle proprietà tali che l'aggiunta o l'incremento di una di esse, senza



che si abbia la perdita o la diminuzione di un'altra proprietà primaria, farà sempre sì che l'oggetto che le possiede sia migliore (da un punto di vista estetico; il che significa che vi sarà un incremento del valore estetico dell'oggetto in questione). Viceversa un criterio positivo secondario del valore estetico è una proprietà la cui aggiunta o il cui incremento all'interno di un dato insieme di proprietà (sempre secondarie) produrrà sempre un incremento in uno o più dei criteri primari. Entrambi i criteri sono regole generali dell'attività critico-estetica, ma solo i primi possono fungere da condizioni necessarie e sufficienti all'attribuzione di valore a un oggetto, laddove i secondi sono subordinati ai primi.

I criteri secondari sono quindi costituiti dalle proprietà estetiche descrittive e da quelle a valutazione aggiunta, ovvero dall'intero ambito delle proprietà estetiche, eccezion fatta per quelle intrinsecamente valutative. In cosa consistono i criteri positivi primari del valore estetico? Beardsley li identifica con le proprietà dell'unità, della complessità e dell'intensità<sup>29</sup>. Per supportare tale identificazione, egli conferma l'argomento usato da Paul Ziff a favore del criterio dell'unità – basato sul ragionamento secondo cui, poiché un dipinto (o un qualsivoglia oggetto che venga giudicato da un punto di vista estetico) non potrà mai essere considerato bello in quanto disorganizzato, allora l'organizzazione (ovvero l'unità) sarà sempre un pregio dell'oggetto che la possiede – e lo estende agli altri due criteri da lui indicati<sup>30</sup>. Sulla scia di Ziff, Beardsley afferma che non basta descrivere una sequenza musicale come vigorosa e drammatica per trarre delle conclusioni circa la sua bellezza (o bruttezza); a tal fine occorre mostrare che le suddette qualità estetiche contribuiscono (o meno) ad aumentare il grado di unità e di complessità del brano in questione e ad accrescere l'intensità delle sue singole qualità regionali (comprese le proprietà citate). Nel corso degli anni la proposta di Beardsley è stata oggetto di alcune critiche, sia per la limitatezza dei criteri da lui indicati come primari, sia per il fatto che l'eventuale interazione tra i criteri della triade beardsleyana potrebbe non essere necessariamente positiva dal punto di vista del valore estetico. Il tentativo di trovare dei principi critici intermedi che connettano il valore estetico di un oggetto con i giudizi particolari sulle proprietà (estetiche e non) dello stesso, non è però rimasta un'impresa isolata in ambito analitico. Tra gli autori che hanno intrapreso una ricerca analoga a quella di Beardsley c'è Jerrold Levinson, il quale, pur concentrandosi sul solo ambito musicale, perviene a risultati che a mio avviso illuminano quelli del suo illustre predecessore.

Levinson individua un primo insieme di principi che legano le osservazioni musicali di base (concernenti le proprietà ritmiche, melodiche, contrappuntistiche, ecc.) al valore di un brano musicale. Tali principi sono costituiti da: (1) «come la musica procede», ovvero la struttura formale della musica, il suo procedere da un motivo a un altro motivo, l'alternarsi di aspettative e di soddisfazioni (o delusioni)

musicali nell'ascoltatore; (2) «ciò che la musica comunica» riguardo alla nostra vita (in termini di emozioni, pensieri, azioni, ecc.); (3) «ciò che la musica comunica in relazione al modo in cui procede», ovvero al modo in cui un certo contenuto è incorporato nella forma e prodotto attraverso questa. Tali principi, che insieme formano quello che Levinson chiama Modello 1, sono da lui sinteticamente nominati rispettivamente forma cinetica (o configurazionale), contenuto espressivo e forma significante. Ovviamente tali principî sono distinguibili solo a posteriori, mentre nell'ascolto di un brano musicale essi sono fusi insieme nella medesima esperienza. Levinson osserva a questo punto che lo stesso contenuto espressivo può essere dotato di una propria forma, costituita dalla struttura secondo cui i diversi pensieri o stati d'animo comunicati dalle diverse sequenze ritmiche o melodiche si susseguono e si intrecciano durante l'ascolto di un brano, e che comporta un ulteriore livello di complessità del contenuto. Per dar conto di questo ulteriore e più alto livello di composizione formale e di complessità semantica, dobbiamo allora formulare una seconda triade di principi, parallela alla prima e articolata nel seguente modo: (1) «come la musica procede a un livello espressivo» (forma espressiva); (2) «cosa la musica comunica in relazione a come procede a livello espressivo» (contenuto drammatico); (3) «cosa la musica comunica drammaticamente in relazione a come procede espressivamente» (forma significante, o contenuto immanente, globale). In realtà nemmeno questi principi, che insieme costituiscono quello che Levinson chiama il Modello 2, esauriscono l'insieme dei principî intermedi di cui siamo alla ricerca; a tal fine occorrerebbe considerare anche le interazioni tra i diversi principî delle due triadi. Tra queste, Levinson sottolinea l'importanza della relazione tra forma configurazionale e forma espressiva (in quanto il contenuto drammatico di un brano musicale può essere prodotto tanto dall'una quanto dall'altra) e della relazione tra contenuto espressivo e contenuto drammatico <sup>31</sup>.

Che relazione c'è tra l'analisi di Bearsdley e quella di Levinson? Per rispondere a questa domanda sarà necessario dare uno sguardo più approfondito a quest'ultima. Ora, non credo sia una forzatura equiparare i due Modelli di Levinson ai due livelli di sopravvenienza estetica. Il Modello 1 spiega infatti il modo in cui, dalla percezione della combinazione di proprietà non-estetiche (formali e non) si possa giungere ad attribuire proprietà estetiche a un oggetto. Chi esprime un giudizio critico-estetico su un oggetto deve dimostrare che questo possiede delle proprietà estetiche, prima ancora di stabilirne il valore; per far ciò deve anzitutto indicare le proprietà non-estetiche, formali e non formali, possedute dall'oggetto. Le proprietà non-estetiche formali rappresentano la forma configurazionale del Modello 1 di Levinson e sono costituite dalle relazioni tra le parti percepibili o intelligibili di un oggetto. Queste parti possono essere le linee e i colori di un dipinto, le note di un

brano musicale, i singoli passi di una danza; esse però possono essere anche rappresentate da unità più complesse, come una melodia, una sequenza ritmica, una frase musicale, la figura rappresentata da un dipinto, i personaggi di un racconto, ecc. Queste unità più complesse sono le proprietà non-estetiche non-formali, che insieme costituiscono il contenuto espressivo di cui parla Levinson nel citato Modello 1. Nella musica abbiamo a che fare soprattutto (oltre che ovviamente con le proprietà non-estetiche formali) con proprietà non-estetiche espressive, ovvero con delle sequenze musicali che in virtù della loro struttura dispongono l'ascoltatore a provare una certa emozione. Nella pittura prevalgono invece le proprietà non-estetiche rappresentative (ovvero quelle combinazioni di segni e colori che in virtù della loro costituzione spingono l'osservatore a rilevare una qualche somiglianza tra esse e il mondo esterno), laddove la letteratura è caratterizzata anche da proprietà non-estetiche simboliche (ovvero da determinati insiemi di parole che stimolano il lettore ad ampliare il loro significato letterale)<sup>32</sup>. Affinché però si possa dire che l'oggetto possiede delle proprietà estetiche, la forma configurazionale e il contenuto espressivo devono essere indissolubilmente unite l'una con l'altro: ciò che il critico (secondo il Modello 1 di Levinson) deve spiegare, conformemente alla teoria della sopravvenienza estetica, è che da tale unione deriva il carattere estetico dell'oggetto. Tale carattere è costituito dalla forma significativa o contenuto immanente, i quali sono inscindibili l'uno dall'altro e sono sopravvenienti sulla forma configurazionale e sul contenuto espressivo.

Col Modello 1 siamo ancora al primo livello della sopravvenienza estetica; è compito del Modello 2 farci comprendere i principi che regolano l'*aesthetic-value supervenience*. Prima però dobbiamo chiederci se i due Modelli siano collegati tra loro. Se è vero, come ritengo, che essi corrono paralleli ai due livelli di sopravvenienza estetica, la risposta non può che essere affermativa. Può però non essere facile capire da subito che cosa li unisca. A tal fine occorre dimostrare che il punto di arrivo del Modello 1 è anche la base di partenza del Modello 2. Ma cosa altro sono la forma espressiva e il contenuto drammatico, se non la forma significativa e il contenuto immanente scissi dalla loro fusione reciproca e considerati separatamente, in virtù di un'astrazione senza la quale non vi potrebbe essere giudizio critico alcuno? Le proprietà estetiche formali e non formali (ovvero rappresentative, espressive, simboliche, ecc.), che sono fuse insieme nell'esperienza e che insieme costituiscono il carattere estetico di un oggetto (ovvero la sua forma significativa/contenuto immanente) sancito dal Modello 1, rappresentano quelli che per Bearsdley sono i criteri secondari del giudizio critico-estetico; laddove i criteri primari (unità, complessità e intensità) corrispondono alla forma significativa (o contenuto immanente) globale. Il Modello 2 di Levinson mostra come la forma significativa globale costituisca un livello di unità superiore a quella

rappresentata dal Modello 1, in quanto si tratta dell'unione di forma e contenuto considerate già come proprietà estetiche, le quali a loro volta derivano dall'unione (estetica) delle proprietà non-estetiche. Tale unità comporta anche un livello superiore di complessità (della sintesi tra proprietà) e di intensità (delle singole qualità estetiche), e (insieme a questi) determina l'attribuzione di valore estetico a un oggetto. Se la lettura appena fornita è corretta, allora i modelli di Levinson, piuttosto che contraddire i principî di Beardsley, ne rappresentano un'integrazione, in quanto riescono a spiegare il modo in cui i principî della triade beardsleiana operano durante lo svolgimento dell'esperienza estetica di un oggetto.

L'analisi compiuta nel tempo da Beardsley riguardo al concetto di esperienza estetica conferma quanto appena detto. Beardsley sostiene che possiamo definire l'esperienza di un oggetto come estetica quando possiede la prima delle seguenti cinque caratteristiche e almeno una delle restanti quattro: (1) la focalizzazione sull'oggetto, ovvero l'essere guidati, attraverso la successione coerente dei nostri stati mentali, dalle proprietà fenomeniche (qualità e relazioni) di un campo percettivo (la combinazione di linee e colori in un quadro, la composizione di un brano musicale, ecc.) o intenzionale (il significato simbolico di un dipinto figurativo, l'intreccio narrativo di un romanzo, ecc.) sul quale la nostra attenzione è concentrata; (2) il senso di libertà dai problemi della vita quotidiana; (3) il distacco emotivo dall'oggetto verso il quale la nostra attenzione è diretta; (4) la scoperta attiva delle connessioni tra gli elementi percettivi e intenzionali di un oggetto; (5) il senso di interezza, ovvero di coerenza degli stati mentali (percezioni, sentimenti, idee) che si succedono nel corso dell'esperienza, e il senso di integrità, ovvero di coerenza tra i vari elementi (di nuovo percettivi, affettivi e intellettivi) che compongono il nostro io<sup>33</sup>. Ora, alla luce di questa nuova formulazione fornita da Beardsley, possiamo interpretare la prima delle caratteristiche dell'esperienza estetica come l'esperienza della forma significante di un oggetto (Modello 1 di Levinson), e interpretare l'esperienza estetica nel suo complesso (includente soprattutto la quinta caratteristica) come l'esperienza della forma significante globale (Modello 2), ovvero dei principî beardsleiani dell'unità, della complessità e dell'intensità: il che ci consente di ripristinare quella continuità tra oggetto-esperienza-giudizio che connette tra loro i due livelli di sopravvenienza estetica.

A questo punto possiamo tornare al primo dei nostri tre nuclei di questioni relative all'*aesthetic-value supervenience*, e affermare che i principî che regolano la sopravvenienza delle proprietà intrinsecamente valutative sulle altre proprietà estetiche sono i principî dell'unità, della complessità e dell'intensità, ovvero (conformemente al Modello 2) il principio dell'unità di forma espressiva e contenuto drammatico (denominato da Levinson forma significante globale). Ciò comporta

che i principî che regolano la sopravvenienza delle proprietà estetiche su quelle non-estetiche possono essere racchiusi (conformemente al Modello 1) sotto il principio dell'unione di forma configurazionale e contenuto espressivo: l'importante è che si sottolinei come in ambo i casi i principî che regolano le due tipologie di sopravvenienza siano dei principî di unione o integrazione, e che tale integrazione avvenga tra le proprietà (non-estetiche o estetiche) dell'oggetto e coinvolga anche le facoltà (percettive, affettive, intellettive e, nel caso della sopravvenienza del valore estetico, anche critiche) del soggetto. Rimane da stabilire se le proprietà intrinsecamente valutative siano totalmente emergenti o se invece siano anch'esse in parte costituite da una base strutturale sottostante. Da quanto detto finora, credo si possa sostenere che tale base esista e che sia costituita dalle proprietà estetiche formali, e ciò in quanto gli stessi principî primari dell'unità, della complessità e dell'intensità da cui il valore estetico dipende sono dei principî formali, sebbene operanti a un livello più alto. Le proprietà estetiche formali rivestono quindi nella *aesthetic-value supervenience* lo stesso ruolo delle proprietà formali non-estetiche per la *aesthetic supervenience*, e ne costituiscono la componente descrittiva.

La componente descrittiva appena indicata non esaurisce però la bellezza (e gli altri termini intrinsecamente valutativi). L'esperienza estetica di un oggetto è infatti esperienza del suo contenuto, oltre che della sua forma; dato che il contenuto è costituito da proprietà estetiche (soprattutto espressive) che implicano una risposta emotiva (di grado variabile) nel soggetto (e sono perciò definibili come *response-dependent*), il giudizio di valore estetico (che di tale esperienza rappresenta il correlato oggettivo) non può che essere anch'esso *response-dependent*. Di che tipo è allora tale risposta emotiva? Dato che l'*aesthetic-value supervenience* è, come detto, una sopravvenienza di secondo livello, la risposta emotiva associata alla percezione della bellezza e di altre proprietà intrinsecamente valutative non può ridursi alle risposte emotive corrispondenti alle proprietà estetiche sottostanti. Dal punto di vista di un giudizio normativo (ovvero del giudizio sulla bellezza di un oggetto), tali risposte rappresentano delle reazioni di primo livello, le quali possono variare per grado e tipo (possiamo avere reazioni allegre, tristi, divertite, angosciate, ecc., a determinate proprietà). Ciò che accompagna la percezione della bellezza di un oggetto è piuttosto il sentimento dell'unità tra tali reazioni di primo livello che il contenuto dell'oggetto provoca e le proprietà formali dell'oggetto stesso. Tale sentimento è ciò che viene comunemente chiamato piacere estetico.

Sul fatto che il piacere estetico abbia una struttura duplice e consista in una meta-risposta a delle reazioni di base più o meno variabili, la maggior parte dei filosofi analitici che si sono occupati dell'argomento è concorde. Kendall Walton afferma ad esempio che «provare piacere estetico equivale ad elogiare qualcosa con piacere». Quando ascoltiamo un

quartetto di Beethoven o leggiamo *Guerra e Pace* di Tolstoj, noi non solo ammiriamo ed elogiame tali opere, ma proviamo piacere nell'elogiarle: se non sentiamo il bisogno di esclamare «che bello! Che meraviglia!» al termine dell'ascolto o della lettura, significa che non stiamo provando un piacere estetico<sup>34</sup>. Analogamente, Levinson sostiene che «il piacere che proviamo per un oggetto è estetico quando deriva dalla percezione del, e dalla riflessione sul, carattere e contenuto individuale dell'oggetto, sia considerati in se stessi, sia considerati in relazione alla base strutturale sulla quale riposano»<sup>35</sup>. Da quest'ultima formulazione soprattutto, appare chiaro che il piacere estetico non può ridursi alla risposta affettiva alle proprietà a valutazione aggiunta (espressive, semantiche, ecc.) o al piacere connesso alla percezione delle proprietà descrittivo-formali, bensì deriva dalla percezione della fusione reciproca di tali proprietà, ovvero di forma e contenuto; il che è coerente con la lettura dell'esperienza estetica e del giudizio critico precedentemente fornita. La soddisfazione estetica, afferma ancora Levinson, non proviene «tanto dall'acquisizione di una certa porzione di conoscenza scientifica, di un'intuizione morale o di un giudizio politico presi per se stessi, quanto dalla valutazione della maniera in cui questi aspetti sono incorporati in, e comunicati da, gli elementi e l'organizzazione specifica dell'opera». *Morte a Venezia* di Thomas Mann, tanto per fare un esempio, ci procura piacere estetico non in quanto contiene importanti riflessioni sulla vita e sull'arte, ma per il fatto che tali riflessioni sono incorporate nella particolare forma del romanzo e sono esperite come tali (ovvero come fuse con la forma specifica dell'opera): «i contenuti simbolici e morali sono appresi nel corpo stesso dell'opera letteraria, attraverso le sue frasi, i suoi paragrafi, gli eventi finzionali»<sup>36</sup>.

#### 4. *Tre livelli di sopravvenienza?*

Abbiamo quindi risposto ai primi due problemi relativi alla sopravvenienza del valore estetico; rimane però ancora da specificare in cosa consista specificatamente tale valore, denotato da termini come bellezza, eccellenza, ecc., (laddove i termini opposti, come bruttezza, mediocrità e simili, denotano una mancanza di valore estetico). Da quanto detto fin qui, segue abbastanza naturalmente che il valore estetico di un oggetto equivale al valore intrinseco dell'esperienza estetica che esso produce in virtù dell'interazione tra le sue proprietà estetiche (in relazione a uno spettatore qualificato)<sup>37</sup>. Dato che l'esperienza estetica è sempre accompagnata da un particolare tipo di piacere che va sotto il nome di piacere estetico, sembra altrettanto naturale ricondurre a quest'ultimo il valore estetico di un oggetto<sup>38</sup>. L'associazione tra valore e piacere è parsa a molti un'operazione riduttiva, ma le perplessità possono essere immediatamente fugate non appena ci si ricordi della natura riflessiva e stratificata del piacere estetico<sup>39</sup>. È proprio in virtù della natura complessa dell'esperienza estetica e del piacere ad essa associato

che Alan Goldman può legittimamente definire il valore estetico un «overarching value»: esso è un valore superiore ai valori corrispondenti alle singole qualità estetiche (formali, espressive, simboliche, ecc.), in quanto risulta dall'interazione (non semplicemente sommativa) tra tali proprietà e capace di produrre un'esperienza unica e stimolante<sup>40</sup>. Più precisamente, Goldman sostiene che il valore di ogni proprietà (o insieme di proprietà) estetica stia soprattutto nel suo contribuire, (quasi) mai isolatamente ma (quasi) sempre in combinazione con le altre proprietà (o insiemi di proprietà), alla produzione di un'esperienza avente un grado di coerenza, complessità e intensità (la triade beardsleiana) altrimenti non raggiungibile nell'esperienza quotidiana: è in questo particolare tipo di esperienza (definibile come estetica) che risiede il valore estetico di un oggetto. Così, spiega Goldman, il valore delle proprietà espressive, rappresentative e simboliche sta soprattutto nel fornire basi ulteriori per l'elaborazione di più elevati livelli di unità formale (che può quindi connettere tra loro emozioni, caratteri, elementi reali o immaginari, oltre che puramente strutturali), così come il valore delle proprietà formali sta nel loro permettere alle proprietà espressive, rappresentative e simboliche il loro massimo effetto (che può essere quello di comunicare uno stato d'animo in tutte le sue sfumature emotive, di mostrare il conflitto tra emozioni contrastanti, di imitare un paesaggio naturale, di intrecciare i personaggi e i caratteri in un romanzo, ecc.).

Dal fatto che le opere d'arte sono, tra gli oggetti artificiali, quelli maggiormente in grado di produrre esperienze estetiche di alto livello in osservatori qualificati e sensibili, molti autori (tra cui Budd, Beardsley e Goldman) hanno concluso che il valore artistico di un oggetto coincida col suo valore estetico. Vi sono però anche autori che si oppongono a tale equazione. Levinson in particolare, rispondendo a Malcolm Budd, individua tre motivi per cui non è corretto identificare il valore artistico di un oggetto col valore intrinseco dell'esperienza estetica che tale oggetto è in grado di procurare. Innanzitutto, Levinson osserva come non sia sempre possibile distinguere ciò che costituisce un'esperienza (o anche parti di essa) dagli effetti che da questa scaturiscono: in taluni casi non è facile stabilire l'inizio e soprattutto la fine di esperienze che anche quando sembrano concluse continuano in realtà a produrre nella nostra coscienza una sorta di eco o riverbero (si pensi alle esperienze traumatiche o anche all'ascolto di un brano musicale). In secondo luogo, anche se fosse possibile distinguere tra gli elementi costitutivi di un'esperienza e i suoi effetti, ovvero tra valore intrinseco e valore strumentale dell'esperienza stessa, non è comunque corretto identificare il valore artistico col primo dei due tipi di valore appena indicati. Dal nostro contatto con le opere d'arte possono infatti scaturire dei benefici strumentali di tipo emotivo (ad esempio l'acquisizione di una maggiore sensibilità), cognitivo (il

potenziamento delle nostre facoltà percettive e intellettive) e morale (la scoperta di nuovi punti di vista sul mondo, la trasfigurazione della nostra stessa personalità). Tali effetti benefici sono tanto consonanti con le intenzioni storicamente attribuite agli artisti quanto impliciti nella maggior parte dei giudizi sull'arte, e pertanto non possono essere estromessi dalla considerazione del valore artistico di un'opera. Infine, vi sono valori che, pur non rientrando tra quelli intrinseci o strumentali dell'esperienza estetica, entrano a buon diritto a costituire il valore artistico di un'opera. Levinson ne elenca tre: (1) l'«influence-value», ovvero la capacità (realmente attestata) di un'opera di influenzare la creazione di opere d'arte ad essa successive e a loro volta dotate di valore (questo è uno dei pregi che capolavori come l'*Eroica* di Beethoven o il *Sacre du Printemps* di Stravinsky indubbiamente possiedono); (2) il «problem-solving value», ovvero la capacità (realmente attestata) di un'opera di risolvere problemi di natura formale o espressiva lasciati insoluti dalla tradizione artistica precedente; (3) l'«originality-value», ovvero il carattere di originalità e di novità di un'opera d'arte rispetto alla tradizione artistica a cui appartiene <sup>41</sup>.

Gli argomenti usati da Levinson, pur essendo ben fondati, si rivelano a una più attenta analisi insufficienti a farci abbandonare l'equazione tra valore artistico e valore estetico. Partiamo dal primo punto. Alle osservazioni circa l'indeterminatezza dei limiti di un'esperienza si può controbattere che, al di là di tale indeterminatezza, un'esperienza (in particolar modo se estetica) si configura come tale anche in virtù della sua completezza, in quanto parte del suo significato può esserci rivelato solo alla fine. Si pensi di nuovo, suggerisce Beardsley, all'esperienza dell'ascolto di un brano musicale: è solo nei momenti conclusivi, quando «la gestalt è completa», che alcune delle aspettative maturate durante l'ascolto vengono soddisfatte, le tensioni interne al brano trovano una soluzione e il brano stesso acquista nel suo complesso una maggiore intensità <sup>42</sup>. Il secondo argomento elaborato da Levinson è apparentemente più difficile da controbattere: come negare infatti ad opere come *I Fratelli Karamazov* di Dostoyevsky, l'*Esecuzione del 3 maggio* di Goya o la *Missa Solemnis* di Beethoven (per usare alcuni degli esempi da lui stesso riportati) il potere di sensibilizzarci, di farci riflettere su fatti sociali o politici, di innalzarci verso verità religiose o metafisiche? Eppure questi aspetti sono concepibili come elementi interni all'esperienza dell'opera piuttosto che come effetti staccati da essa. Lo stesso Levinson riconosce che è corretto percepire tali aspetti morali, psicologici, religiosi o sociali come parti dell'esperienza di un'opera, in quanto inscindibilmente ancorate alla sua struttura formale – il che fa perdere loro quell'universalità che ne farebbe dei valori a se stanti. «Ciò che più consideriamo degno di merito del movimento lento della *Sinfonia Eroica* di Beethoven – spiega Levinson – non è tanto un'introspezione generale sul dolore quanto piuttosto l'immer-



sione illuminante in una concreta successione di stati angosciosi in quanto intimamente uniti e sostenuti dallo specifico processo musicale escogitato dal compositore. Analogamente, l'espansione delle facoltà cognitive che il *Quartetto per archi n. 4* di Bartòk produce in noi non è tanto un effetto generale di tal sorta, quanto invece uno specifico stato di stimolazione inseparabile dai particolari cambi di ritmo della pagina, estremamente raffinata, di Bartòk»<sup>43</sup>.

Levinson aggiunge tuttavia che l'apprezzamento estetico di siffatti importi di carattere morale, spirituale o cognitivo – ovvero l'apprezzamento del modo in cui essi sono prodotti attraverso una forma specifica – non esaurisce il valore artistico di un'opera, la quale è capace di produrre un'elevazione spirituale (o morale) o un'espansione delle facoltà cognitive tout court, indipendentemente dal modo estetico attraverso cui tali importi sono ottenuti. Egli fa l'esempio della *Sonata per pianoforte op. post. D 959* di Schubert, la quale raggiunge un livello di eccellenza, da lui chiamato «unità trascendente», superiore a quello rappresentato dalla forma significativa (o contenuto immanente) globale e tale da trasfigurare realmente (ovvero non soltanto di dare l'impressione di essere trasfigurati nel tempo limitato alla durata del brano) la personalità di chi ascolta la *Sonata*<sup>44</sup>. Se è vero quanto afferma Levinson a proposito della *Sonata* di Schubert (che è usata come esempio paradigmatico delle grandi opere d'arte), ovvero che esiste una unità superiore alla stessa forma significativa globale e in cui in ultimo il valore di un'opera d'arte in quanto tale e nella totalità dei suoi aspetti si identifica, allora si dovrebbe ammettere anche l'esistenza di un terzo livello di sopravvenienza, che riguarda il rapporto tra valore artistico e valore estetico e che potremmo chiamare *artistic-value supervenience*.

Vi sono però dei ragionevoli dubbi sulla credibilità di questa proposta. Goldman osserva ad esempio come spesso venga erroneamente attribuita alla pittura figurativa la capacità di trasformare il nostro modo di osservare il mondo, quando in realtà le opere d'arte possono solo modificare il nostro modo di osservare altre opere d'arte: avere familiarità con le nature morte dipinte da Cezanne difficilmente ci porterà a riflettere sulla bellezza di una mela quando siamo sul punto di darle un morso<sup>45</sup>! Analoghe obiezioni possono essere rivolte, in ambito musicale, ai cognitivisti come Peter Kivy, i quali sostengono che il valore della musica sta nel fornirci un quadro approfondito delle nostre emozioni e di migliorare la nostra conoscenza in proposito: a tal fine, osserva giustamente Goldman, è assai più utile la psicologia che non la musica<sup>46</sup>. Non è quindi affatto certo che l'arte sia in grado di provocare i rimarchevoli effetti di cui parlano Levinson e altri (l'elevazione morale, l'accrescimento delle nostre conoscenze, l'espansione delle nostre facoltà, ecc.); inoltre, anche se ciò fosse possibile, tali effetti possono essere considerati come dei valori secondari (data l'incertezza della loro stessa realtà e la limitatezza del campo di opere

a cui eventualmente si riferiscono) rispetto al valore primario costituito dall'esperienza estetica intrinsecamente (e non strumentalmente) considerata. Possiamo quindi rigettare l'ipotesi dell'esistenza di un terzo livello di sopravvenienza; due livelli sono sufficienti a spiegare tutto ciò che c'è da sapere sui giudizi estetici e soprattutto sulle proprietà, sugli effetti e sul valore delle opere d'arte <sup>47</sup>.

Rimane ancora da vedere che peso hanno, nel giudizio sul merito artistico di un'opera, i valori esterni all'esperienza (intrinseca o strumentale) dell'opera stessa (da Levinson etichettati come *influence-value*, *problem-solving value* e *originality-value*). A tal fine può esserci d'aiuto la distinzione che lo stesso Levinson ha altrove introdotto tra «meaning» e «significance», ovvero tra il senso intrinseco di un'opera d'arte (direttamente ricavabile dalle sue proprietà) e il suo significato estrinseco (rappresentato dalle sue relazioni con fattori esterni di tipo sociale e culturale) <sup>48</sup>. Mentre il *meaning* è fissato una volta per tutte al momento della creazione dell'opera, il *significance* può essere modificato a seconda di come gli stessi fattori sociali e culturali con i quali l'opera si relaziona si modificano nel corso della storia. Ciò vuol dire che i valori che rientrano nel *significance* e non nel *meaning*, vale a dire l'originalità di un'opera d'arte e la sua capacità di influenzare altre opere o di risolvere problemi estetici ereditati dal passato, sono per loro natura dei valori instabili, incerti, fluttuanti – col passare del tempo un'opera d'arte può non apparire più originale come all'inizio, opere di scarso valore artistico possono essere prodotte in seguito alla sua influenza (che in altre circostanze era stata benefica), le soluzioni da essa proposte a problemi formali ed espressivi preesistenti (e inizialmente valutate come efficaci) possono essere messe in discussione in un secondo momento – e quindi fondamentalmente inessenziali alla determinazione del valore artistico dell'opera, il quale rimane ancorato al suo valore estetico.

Identificare il valore artistico, ovvero il valore di un'opera d'arte in quanto tale, col solo valore estetico, ovvero col valore intrinseco dell'esperienza estetica che l'opera è in grado di produrre (in uno spettatore sensibile e qualificato) per mezzo dell'interazione tra le proprietà estetiche possedute – mettendo quindi da parte ogni considerazione circa i valori estrinseci all'opera, siano questi correlati all'esperienza dell'opera in quanto suoi effetti o siano invece indipendenti da tale esperienza –, è tutt'altro che un'operazione riduttiva. Ciò a cui le opere d'arte tendono, e che costituisce la fonte del loro valore per gli esseri umani, è la produzione – in virtù di una complessa e coerente integrazione di proprietà estetiche (formali, espressive, semantiche, ecc.) – di un'esperienza ricca e coinvolgente sotto vari aspetti (sensoriale, percettivo, affettivo e cognitivo) interrelati tra loro e inscindibili dalla particolare struttura dell'opera, e la cui intensità (ovvero l'intensità dell'esperienza) è tale da trasportarci in un altro mondo, dove tempo

e spazio sono condensati<sup>49</sup>, le preoccupazioni e gli interessi pratici sono abbandonati e il nostro io si avverte (seppur nel limitato tempo dell'esperienza dell'opera) integrato e potenziato. Non mi sembra che siano cose da poco.

<sup>1</sup> Frank Sibley, *Aesthetic Concepts* (1959), ora in Neill. A. e Ridley A. (a cura di), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, New York, McGraw-Hill 1995, pp. 312-13.

<sup>2</sup> Id., *Aesthetic and Non-Aesthetic* (1965), ora in Id., *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press 2001, p. 34.

<sup>3</sup> Id., *Aesthetic Concepts*, cit., p. 314.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Ivi, p. 317.

<sup>6</sup> Id., *Particularity, Art and Evaluation* (1974), ora in Id., *Approach to Aesthetics*, cit., pp. 88-103.

<sup>7</sup> J. Levinson, *Aesthetic Supervenience* (1983), ora in Id., *Music, Art and Metaphysics*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press 1990, p. 135.

<sup>8</sup> Levinson riprende il concetto di emergentismo da M. Beardsley, *The Descriptive Account of Aesthetic Attributions*, "Revue Internationale de Philosophie", 28 (1974), pp. 336-52.

<sup>9</sup> J. Levinson, *Aesthetic Supervenience*, cit., pp. 145-54.

<sup>10</sup> Monroe Beardsley, *What is An Aesthetic Quality?* (1973), ora in Id., *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, Ithaca, Cornell University Press 1982, pp. 93-110. A tal proposito alcuni obiettano che, sullo sfondo di contesti appropriati, qualsiasi proprietà (anche non-estetica, come "l'essere scuro") può essere citata come ragione per giustificare un giudizio normativo. Secondo Beardsley una siffatta proprietà può rientrare in un giudizio di merito estetico solo se messa in relazione con una proprietà estetica (ad es. l' "essere dinamico"), di modo che il giudizio assuma una forma del tipo: "(l'oggetto) è così scuro che il contrasto dinamico viene meno" (in tal caso si tratterebbe verosimilmente di un giudizio di demerito).

<sup>11</sup> Ivi, pp. 103-06.

<sup>12</sup> Vedi J. Levinson, *What Are Aesthetic Properties?* (2005), ora in Id., *Contemplating Art*, Oxford (N. Y.), Clarendon Press 2006, pp. 342-43.

<sup>13</sup> Alfonso Ottobre, *La sopravvenienza estetica*, "Rivista di estetica", 36 (2007), p. 225.

<sup>14</sup> Robert Wicks, *Supervenience and Aesthetic Judgment*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 46 (1988), pp. 509-11.

<sup>15</sup> Idem, *Supervenience and the "Science of the Beautiful"*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 50 (1992), pp. 322-24.

<sup>16</sup> Nick Zangwill, *Supervenience Unthwarted: Rejoinder to Wicks*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 52 (1994), pp. 466-69.

<sup>17</sup> Ivi, p. 469. Vedi anche N. Zangwill, *Long Live Supervenience*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 50 (1992), pp. 319-22.

<sup>18</sup> J. Levinson, *Aesthetic Supervenience*, cit., p. 154.

<sup>19</sup> La distinzione tra percezione ampia e ristretta (quest'ultima essendo limitata ai cinque sensi, a differenza della prima) si trova in J. Shelley, *The Problem of Non-Perceptual Art*, "British Journal of Aesthetics", 43 (2003), pp. 363-78.

<sup>20</sup> J. Levinson, *Aesthetic Properties, Evaluative Force and Differences of Sensibility* (2001), ora in Id., *Contemplating Art*, cit., p. 335.

<sup>21</sup> Id., *Aesthetic Supervenience*, cit., pp. 154-55.

<sup>22</sup> Id., *What Are Aesthetic Properties?*, cit., pp. 147-50.

<sup>23</sup> F. Sibley, *Particularity, Art and Evaluation*, cit., pp. 88-94.

<sup>24</sup> L'esempio è tratto da J. Levinson, *Aesthetic Properties, Evaluative Force and Differences of Sensibility*, cit., pp. 517-18.

<sup>25</sup> Nick Zangwill, *The Beautiful, The Dainty and the Dumpy*, "British Journal of Aesthetics", 35 (1995), pp. 317-29. Qui Zangwill si oppone ad autori come Wittgenstein, Austin o Goodman, le cui osservazioni tendono a limitare l'importanza della bellezza (famoso ad

esempio è il motto di Austin, citato da Zangwill come da molti altri: «se solo potessimo dimenticare per un momento il bello e scendere invece al delicato e al malinconico»). Zangwill intende invece proporre una visione piramidale delle proprietà estetiche, al cui vertice sono collocate le proprietà intrinsecamente valutative (bellezza, bruttezza, eccellenza, mediocrità, ecc.). A tal proposito si veda anche Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca, Cornell University Press 2001.

<sup>26</sup> J. Levinson, *Aesthetic Supervenience*, cit., pp. 157-58.

<sup>27</sup> Per capire cosa si intenda con tale espressione, occorre tener presente che, secondo Beardsley, assumere un punto di vista estetico nei confronti di un oggetto equivale a prendere interesse nei confronti del suo valore estetico (M. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, 1970, ora in Id., *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, cit., pp. 15-23). Quando poi tale interesse assume la forma del giudizio razionale (che cerca le ragioni su cui fondare l'attribuzione di valore estetico a un oggetto), allora esso va sotto il nome di critica estetica – la quale a sua volta, quando viene indirizzata verso le opere d'arte, diventa a tutti gli effetti la critica d'arte (M. Beardsley, *What Are Critics For?*, 1978, ora in Id., *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, cit., pp. 147-150).

<sup>28</sup> Beardsley spiega la differenza tra i due criteri in *The Generality of Critical Reasons* (1962), ora in Id., *The Aesthetic Point of View. Selected Essays*, cit., pp. 208-18.

<sup>29</sup> La prima formulazione della suddetta triade di criteri risale a M. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt Brace 1958. Successivamente egli tornerà più volte sull'argomento (si veda ad es. M. Beardsley, *The Relevance of Reasons in Art Criticism*, 1982, ora in Id., *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, cit., pp. 332-51).

<sup>30</sup> Ziff sostiene che «alcuni buoni dipinti sono in qualche modo disorganizzati; essi sono buoni nonostante il loro essere disorganizzati. Ma nessun dipinto è buono in virtù del suo essere disorganizzato, e molti sono non buoni principalmente perché sono disorganizzati» (Paul Ziff, *Reasons in Art Criticism*, 1958, ora in E. Kennick, a cura di, *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, New York, St. Martin Press 1979, cit., p. 669).

<sup>31</sup> J. Levinson, *Evaluating Music* (1998), ora in Id., *Contemplating Art*, cit., pp. 195-204. Per chiarire meglio in cosa consista la forma espressiva in campo musicale, può essere utile pensare alla musica come a un racconto in cui si avvicinano più personaggi, ciascuno col proprio carattere (corrispondente a un particolare motivo melodico o ritmico), i quali interagiscono tra loro in vari modi (corrispondenti ad esempio alla variazione sul tema, al contrappunto, ecc.). Peraltro lo stesso Levinson ha elaborato una teoria, da lui chiamata teoria della «persona musicale» (la quale afferma, in breve, che una musica esprime una data emozione se un ascoltatore qualificato è capace di immaginare, nel corso dell'ascolto del brano musicale in questione, una persona alla quale attribuire tale emozione), che favorisce un siffatto modello di interpretazione del linguaggio musicale (si vedano a tal proposito *Musical Expressiveness*, in Id., *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press 1996, pp. 90-125, e *Musical Expressiveness and Hearability-as-Expression*, 2006, ora in Id., *Contemplating Art*, cit., pp. 91-108).

<sup>32</sup> Si deve ad Alan Goldman il merito di aver chiarito come tra le proprietà non-estetiche (che egli chiama «base-properties», ovvero proprietà di base) vi siano anche proprietà non-formali (vedi Alan Goldman, *Aesthetic Value*, Boulder (Colorado), Westview Press 1995, pp. 45-92). Ciò può sembrare in contraddizione con quanto sostenuto nella formulazione classica della dottrina della sopravvenienza, dove le proprietà non-estetiche vengono identificate principalmente con proprietà strutturali, ovvero formali. In realtà la contraddizione è solo apparente, dal momento che le proprietà non-estetiche non-formali sono del tutto identificabili con la loro struttura formale (il che fa dire a Goldman che tra le proprietà di base, quelle formali sono le più basilari di tutte); semplicemente, esse costituiscono un primo livello di unità formale, la quale può spingere uno spettatore a provare una certa emozione, a riconoscere una certa somiglianza con alcune porzioni di realtà o a intuire un certo significato più o meno profondo, e ad attribuire quindi determinate proprietà estetiche espressive, rappresentative o simboliche a un brano musicale, a un dipinto o a un romanzo. L'attribuzione di tali proprietà estetiche dipende tanto dalla struttura delle proprietà non-estetiche espressive, rappresentative e simboliche e dal modo in cui esse si relazionano alle altre parti di un'opera, quanto dall'effetto che l'insieme di queste proprietà e relazioni (ovvero l'unità organica delle proprietà non-estetiche, formali e non) suscita nel soggetto percipiente e giudicante.

<sup>33</sup> M. Beardsley, *Aesthetic Experience* (1982), in Id., *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, cit., pp. 285-27.

<sup>34</sup> Kendall Walton, *How Marvellous! Toward a Theory of Aesthetic Value*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 51 (1993), pp. 504-06.

<sup>35</sup> J. Levinson, *What is Aesthetic Pleasure?* (1992), ora in Id., *The Pleasures of Aesthetics*, cit., p. 6.

<sup>36</sup> Ivi, p. 7.

<sup>37</sup> Ciò è quanto sostiene, tra gli altri, Malcolm Budd in Id., *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*, London, Penguin 1995, pp. 1-44.

<sup>38</sup> Così hanno fatto ad es. Kendall Walton e Monroe Beardsley.

<sup>39</sup> Le caratteristiche del piacere estetico sono chiarite e riassunte in J. Levinson, *Pleasure and the Value of Works of Art* (1992), ora in Id., *The Pleasures of Aesthetics*, cit., pp. 12-18.

<sup>40</sup> Alan Goldman, *Aesthetic Value*, cit., pp. 6-9. Ciò corrisponde chiaramente a quanto affermato da Beardsley (con la distinzione tra principi secondari e primari del valore estetico) e da Levinson (con la distinzione tra Modello 1 e Modello 2).

<sup>41</sup> J. Levinson, *Evaluating Music*, cit., pp. 184-95. Si veda anche J. Levinson, *Art, Value and Philosophy: A Critical Notice*, "Mind", 105 (1996), pp. 667-82.

<sup>42</sup> M. Beardsley, *Aesthetic Experience Regained* (1969), ora in Id., *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, cit., pp. 84-86.

<sup>43</sup> J. Levinson, *Pleasure and the Value of Works of Art*, cit., pp. 22-23.

<sup>44</sup> Id., *Evaluating Music*, cit., pp. 204-07.

<sup>45</sup> Alan Goldman, *Aesthetic Value*, cit., pp. 73-75.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 59-60.

<sup>47</sup> Nel parlare di livelli di sopravvenienza, ci siamo qui limitati a considerare la sopravvenienza che riguarda a vario titolo le proprietà estetiche (intese sia, nel primo livello, come proprietà sopravvenienti, sia, nel secondo e terzo livello, come basi di sopravvenienza) e che quindi interessa maggiormente i nostri giudizi sulle opere d'arte. Se si estende il campo di ricerca, si possono ovviamente ravvisare altri tipi di sopravvenienza – il concetto di sopravvenienza è stato applicato anche in campi diversi da quello estetico, in particolare in quello cognitivo o morale (a tal proposito, si vedano rispettivamente gli scritti di J. Kim e di G.E. Moore) – sebbene non necessariamente altri livelli – nell'ipotizzare l'esistenza, in ambito estetico, di un secondo ordine di sopravvenienza, vale a dire la sopravvenienza del valore estetico, Levinson trae spunto dall'ambito morale, dove accanto alla sopravvenienza delle proprietà morali (come la carità, il coraggio, la gentilezza, ecc.) sulle proprietà psicologiche e comportamentali più specifiche, si può legittimamente sostenere l'esistenza di un secondo ordine di sopravvenienza, vale a dire la sopravvenienza del valore morale (la bontà in senso lato) sulle stesse virtù appena citate, oltre il quale non è però possibile supporre ulteriori livelli di sopravvenienza.

<sup>48</sup> J. Levinson, *Artworks and the Future* (1987), ora in Id., *Music, Art, and Metaphysics*, cit., pp. 189-93.

<sup>49</sup> Nel ristretto spazio di un dipinto o nella limitata durata di un racconto, di un film o di una sinfonia, noi sperimentiamo situazioni ed emozioni che nella vita reale occuperebbero un tempo (o uno spazio) assai più lungo (o vasto) e che rispetto a queste ultime (ovvero rispetto alle emozioni o situazioni reali) generalmente presentano un grado di coerenza e di completezza di gran lunga superiore (A tal proposito, vedi M. Beardsley, *Aesthetic Experience Regained*, cit., pp. 86-9; M. Beardsley, *Definitions of Arts*, 1961, trad. it. *Le definizioni delle arti*, in P. Kobau, G. Matteucci e S. Velotti, a cura di, *Estetica e Filosofia Analitica*, Bologna, Il Mulino 2007, pp. 29-53; A. Goldman, *Aesthetic Value*, cit., pp. 150-70).

Aesthetica Preprint®  
**Supplementa**

Collana editoriale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andaloro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Mario Costa, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffiero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Carmelo Calì, Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di redazione Emanuele Crescimanno

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

## *New Aesthetics Prize*

The Società Italiana d'Estetica (<http://www.siestetica.it>) has launched the New Aesthetics Prize, a biennial prize that will be awarded to the most noteworthy essays published by the Society's younger members.

The present volume collects the essays selected for the 2009 prize: Carola Barbero's "Can One Learn from Literature?", Francesco Paolo Campione's "Toward an Aesthetics of Crime: From Sade to Lombroso", Delfo Cecchi's "Food Aesthetics and Theories of the Sensible. Aesthetic-Alimentary Paradigms in the Wake of Modernity", Pietro Conte's "Johann Jakob Bachofen and Thomas Mann: A (Non) Elective Affinity?", Emanuele Crescimano's "Reality and Representation: Musil, Baláz, Arnheim and the Experience of Cinema", Filippo Focosi's "Two Levels of Aesthetic Survival", Michele Gardini's "The Image and Nothingness: The Metaphysics of Imagination in the Early Sartre", Marcello Ghilardi's "The Unity of Good, Beautiful, and True in Nishida Kitarō's Aesthetics", Luca Vargiu's "*Andacht nah bildlicher wise*. Hans Belting and Devotional Figurations".