

Alessandro Bertinetto

SORTE ESTETICA.
SULLA (S)FORTUNA DI UN CONCETTO

Abstract

The notion of “aesthetic luck” has not had the same luck – no pun intended – of concepts such as “moral luck” and “epistemic luck.” In the aesthetic field, there is no debate similar to the ones ongoing in moral philosophy and epistemology. Whereas, when poking around in the literature one can bump, often by chance, into some lean hint to the topic, nevertheless we are far from having an open discussion on the subject. Why is that? One of the reasons for this absence could be the sterility, the impracticability or the implausibility of the very notion of aesthetic luck.

In this essay, I will explore this issue. I begin by briefly examining the relation between art and luck (§2). Artistic luck is understood mostly in structural analogy with moral luck. Then (§3), I discuss the idea of aesthetic luck as a kind of constitutive luck. Finally (§4), I critically explore three, at first glance promising, cases of aesthetic luck: the aesthetic appreciation of damaged nature, the gratuity of the aesthetic experience, and the justification of aesthetic judgment.

1. Introduzione

In ambito etico ed epistemologico la questione della sorte (o fortuna) ha ricevuto una certa attenzione, specialmente nella tradizione analitica, a partire dagli anni '60 del secolo scorso. Il concetto di *moral luck* è stato proposto al dibattito dal seminale saggio di Bernard Williams dall'omonimo titolo ed è stato poi discusso, tra gli altri, da Thomas Nagel¹. Al breve articolo di Gettier *Is Justified True Belief Knowledge?* (1963)² si deve invece l'origine della discussione intorno alla nozione di *epistemic luck*, poi dibattuta da diversi autori³. In entrambi i casi, per dirla molto superficialmente, parte dell'interesse filosofico per la sorte riguarda il fatto che se non siamo padroni del nostro agire e del nostro

¹ B. WILLIAMS, *Moral Luck* (1976), in ID. *Moral Luck*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, pp. 20-39; trad. it. R. Rini, *Sorte morale*, in ID., *Sorte morale*, Il Saggiatore, Milano 1987, pp. 33-59. TH. NAGEL, *Moral Luck* (1976), in ID., *Mortal Questions*, Cambridge University Press, New York 1979, pp. 24-38; trad. it. A. Besussi, *Sorte morale*, in ID., *Questioni mortali*, il Saggiatore, Milano 1986, pp. 30-43. Le tesi di entrambi gli articoli sono discusse criticamente da D. PRITCHARD (*Moral and Epistemic Luck*, in “Metaphilosophy”, 37 (2006), pp. 1-25), il quale sostiene che la sorte morale sia riconducibile alla sorte epistemica.

² E. GETTIER, *Is Justified True Belief Knowledge?*, in “Analysis”, 23 (1963), pp. 121-123.

³ Il classico in materia è D. PRITCHARD, *Epistemic Luck*, Clarendon Press, Oxford 2005.

conoscere, poiché non siamo in grado di controllare premesse e conseguenze delle nostre azioni o di giustificare adeguatamente le nostre credenze, siamo esposti alle intemperie dell'imprevedibile in un modo che mina alle fondamenta la possibilità di costruire solidi edifici morali e gnoseologici resistenti all'amoralismo e allo scetticismo. Uno dei problemi principali è capire se e in che misura l'intervento della sorte sia compatibile con l'imputabilità morale e con la veridicità delle nostre credenze.

La nozione di *aesthetic luck*, mi si passi il facile gioco di parole, non ha avuto la stessa fortuna. In campo estetico non c'è un dibattito analogo a quello in corso in etica ed epistemologia. Se è vero che rovistando nella letteratura specializzata ci si può imbattere, spesso per caso, in qualche scarso accenno al tema⁴, manca una pubblica discussione sull'argomento. Perché? Questa assenza potrebbe essere dovuta all'infertilità, all'impraticabilità o all'implausibilità stessa della nozione di sorte estetica.

Mi occuperò del problema cominciando da un breve esame della relazione tra arte e fortuna (§ 2), in base all'analogia strutturale tra sorte artistica e sorte morale. Quindi (§ 3) discuterò la nozione di sorte estetica come un tipo di sorte costitutiva. Infine (§ 4) esplorerò criticamente tre casi, apparentemente promettenti, di sorte estetica: l'apprezzamento estetico della natura disastrosa, la gratuità dell'esperienza estetica e la giustificazione del giudizio estetico.

Prima di entrare in *medias res* è opportuno un chiarimento terminologico. In inglese "*luck*" traduce normalmente "fortuna", termine che, almeno nel linguaggio quotidiano, si usa ormai in italiano per lo più in senso positivo, come contrario di "sfortuna", a indicare la "sorte" favorevole o buona. Usato in senso "neutro", "*luck*" può essere però inteso come sinonimo di "sorte": la possibilità di condizioni buone o cattive che, pur non dipendendo dal controllo dell'essere umano, interferiscono con la sua vita. Più ampia è l'applicazione del concetto di caso, che interessa qualunque avvenimento non controllabile dall'essere umano e non necessariamente connesso alla sua vita, le cui cause sono ignote (ma non per forza inesistenti) e/o la cui probabilità è scarsa. L'articolo sopra menzionato di Bernard Williams, *Moral Luck*, è stato tradotto in italiano con *Sorte morale*, probabilmente per mantenere l'elasticità dell'espressione inglese. Per la stessa ragione uso le espressioni "sorte estetica" e "sorte artistica" per rendere le espressioni inglesi "*aesthetic luck*" e "*artistic luck*". Quando adopero il termine "fortuna" (di cui propongo una definizione in § 4.2) mi riferisco (tranne in pochi casi inequivocabili) alla *buona* sorte, a ciò che, avvenendo per caso, comporta conseguenze favorevoli (per qualcuno, in un certo contesto, relativamente a certi scopi, interessi, bisogni, desideri). Fatta questa precisazione terminologica, cominciamo senz'altro la nostra riflessione.

⁴ Cfr. per esempio G. HAGBERG, *Art as Language*, Cornell University Press, Ithaca NY 1995, pp. 78-79; S.G. WILLIAMS, *Propaganda and Artistic Merit*, in W.E. JONES-S. VICE (a cura di), *Ethics at the Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2010, p. 65; D.I. GANDOLFO-S.E. WORTH, *Global Standpoint Aesthetics: Toward a Paradigm*, in A.C. RIBEIRO (a cura di), *The Continuum Companion to Aesthetics*, Continuum, London 2012, p. 251. Quest'ultimo articolo si riferisce al saggio in preparazione di A.C. RIBEIRO, *Aesthetic Luck*; purtroppo però, pur avendo la fortuna di conoscere l'autrice, non ho avuto quella di leggerne il manoscritto.

2. Arte e fortuna

In ambito artistico il rapporto con il caso è sicuramente interessante. Sin dall'antichità abbondano gli aneddoti concernenti l'influsso della sorte sulla produzione artistica – il che esemplifica il modo in cui in balia del caso è l'esistenza umana nel suo complesso. Pensiamo per esempio al racconto di Plinio circa la fortuna di Protogene, che per la frustrazione di non riuscire a riprodurre la schiuma delle fauci di un cane lancia una spugna contro il quadro che sta dipingendo e così riesce a provocare per caso l'effetto invano cercato con le tecniche pittoriche⁵. Oppure ricordiamoci delle raccomandazioni di Leonardo, che consiglia all'apprendista pittore di prestare attenzione alle macchie sui muri e alle figure che possono comparire nella cenere e nelle nuvole, perché nelle loro forme casuali si possono trovare «invenzioni mirabilissime, che destano l'ingegno del pittore a nuove invenzioni»⁶.

In questi e moltissimi altri casi di influsso della sorte sulla produzione artistica⁷, si tratta però, come ho sostenuto altrove⁸, di sorte *artistica*, piuttosto che di sorte *estetica*. Il concetto di sorte artistica ha la funzione di rendere feconda l'applicazione dell'idea di sorte alla sfera artistica, così come il concetto di sorte morale applica la nozione di sorte all'agire, in un modo che risulta interessante per i problemi e i paradossi che ne derivano. Esaminiamo alcuni sensi di applicabilità di tale nozione.

1. Anzitutto, essa riguarda il fatto che l'artista può farsi suggerire i temi delle proprie raffigurazioni dalle «invenzioni mirabilissime» delle forme casuali della natura e può anche non essere in grado di esercitare un completo controllo sui procedimenti, sulle tecniche e sui materiali adoperati nella creazione artistica. Così, le conseguenze incontrollabili di azioni in principio finalizzate a tutt'altro (magari a danneggiare o a distruggere l'opera), l'accadere di eventi impreveduti (per esempio la rottura di uno strumento musicale che inaspettatamente produce una modifica capace di sortire felici effetti sonori, come nel caso della tromba di Dizzy Gillespie piegata per una caduta accidentale) o la specifica qualità “casuale” dei materiali possono risultare eventi fortunati, cui dev'essere attribuita la responsabilità della buona riuscita dell'opera o della performance. Quindi la nozione funziona nel caso specifico di quegli impreveduti (relativi alle tecniche, alle procedure, agli strumenti, ai materiali, eccetera) che, invece di impedire o danneggiare la riuscita dell'opera o della performance (come sarebbe legittimo aspettarsi), sono (almeno in parte) responsabili del suo successo. In tal senso la buona sorte può imporsi non *malgrado* la cattiva sorte, ma *a causa* della cattiva sorte⁹.

2. Si può tuttavia anche arguire che la produzione artistica sia di per sé esposta alla sorte e che il colpo di fortuna impreveduto *à la* Protogene non faccia che esemplificare un

⁵ Cfr. PLINIO IL VECCHIO, *Storia naturale*, libro 35, §§ 102-103 (trad. it. A. Corso, R. Mugellesi e G. Rosati, Einaudi, Torino 1988, vol. V, pp. 403-405).

⁶ LEONARDO, *Trattato della pittura*, Giunti Demetra, Firenze 1997, § LXIII.

⁷ Sul rapporto tra arte e caso cfr. CH. JANECKE, *Kunst und Zufall*, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 1995; C. HILMES-D. MATHY (a cura di), *Spielzüge des Zufalls*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1994; P. GENDOLLA-T. KAMPHUSMANN (a cura di), *Die Künste des Zufalls*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999.

⁸ A. BERTINETTO, *On Artistic Luck*, in “Proceedings of the European Society for Aesthetics”, 5 (2013), pp. 120-140.

⁹ Cfr. O. MARQUARD, *Glück im Unglück*, Fink, München 1995.

tratto costitutivo della creatività artistica. Se si accetta l'idea che l'artista non controlla totalmente i materiali e il processo di produzione, perché il suo fare creativo è spontaneo, e quindi, pur applicando tecniche e procedure precedentemente apprese e pur pianificando l'opera da produrre, ogni volta deve inventare la specifica norma che regola il successo della singola opera, allora un elemento di imprevedibilità, di mancanza di controllo, e quindi di sorte, sembra come tale intrinseco alla creatività artistica. Poiché la creatività ha certo presupposti, ma non dipende da ricette, dato che altrimenti il risultato non sarebbe creativo, una dose di fortuna sembra imprescindibile per la felice riuscita dell'opera. Per quanto in questo senso venga applicata in modo forse eccessivamente generale e lasso, la nozione di sorte artistica sembra rendere comunque conto del fatto che la felice (e appunto fortunata) riuscita dell'opera non risulta solo dalla padronanza di tecniche e materiali (la quale normalmente è comunque un prerequisito necessario del successo), ma anche dal carattere spontaneo dell'invenzione creativa. Il fare artistico non può prevedere e pianificare tutto il processo di produzione, ma deve saper adattare la norma al caso specifico e quindi, estremizzando, generarla mentre fa l'opera¹⁰. In tal senso, e il riferimento a Pareyson è scontato, l'arte è «un tal fare che, mentre fa, *inventa il modo di fare*»¹¹. La giustificazione delle procedure adoperate per produrre una certa opera avviene dunque *ex-post*. È la riuscita dell'opera che le giustifica, non viceversa. Si tratta di un caso analogo a quello che, rispetto all'influsso della sorte sulla moralità dei progetti esistenziali, è stato discusso da Bernard Williams, secondo cui soltanto grazie alla sua riuscita una certa scelta è giustificata moralmente¹². Analogamente, soltanto la riuscita dell'opera giustifica mezzi, materiali e procedimenti adoperati per produrla, e non viceversa.

3. Poiché la riuscita dell'opera dipende dal valore artistico che le si attribuisce, sembrerebbe insomma possibile parlare di “sorte artistica” per indicare l'idea che il *valore* artistico/estetico di un'opera d'arte può essere indipendente dal controllo dell'artista, così come le azioni di un agente possono avere conseguenze che egli non può dominare. Soprattutto nel caso di opere che richiedono un'esecuzione, l'artista (il compositore o il drammaturgo, per esempio) non può controllare il valore dell'esecuzione dell'opera, la quale può influire sul modo in cui l'opera stessa verrà recepita e giudicata. In questo caso, però, la sorte riguarda l'esecuzione, non l'opera.

Come suggerisce S.G. Williams¹³, si può però aggiungere a questa spiegazione delle conseguenze della mancanza di controllo dell'artista sul valore dell'opera una glossa epistemologica, mediante cui possiamo estendere a tutta l'arte la validità della nozione di sorte artistica come perdita di controllo da parte dell'artista sul valore dell'opera. Avremmo così a che fare con l'idea che la capacità di *riconoscere* il valore estetico di

¹⁰ Mi permetto di rimandare a A. BERTINETTO, *Performing the Unexpected. Improvisation and Artistic Creativity*, in “Daimon”, 57 (2012), pp. 61-79.

¹¹ L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Bompiani, Milano 2010, p. 59.

¹² Cfr. B. WILLIAMS, *Moral Luck*, ed. cit.

¹³ S.G. WILLIAMS, *Propaganda and Artistic Merit*, ed. cit., p. 65. Per la precisione, Williams parla di “sorte estetica”, non di “sorte artistica”, il che è giustificato dal fatto che il valore artistico dipende dal giudizio estetico dei fruitori (su questo mi soffermerò in § 4.3). Qui intendo però ancora vagliare la bontà del concetto di sorte artistica, prima di passare a partire dal § 3 a quello, ad esso strettamente legato, ma con esso non del tutto coincidente, di sorte estetica.

un'opera d'arte può dipendere da circostanze su cui l'artista non esercita alcun potere. La fortuna di un'opera dipende dalla risposta del pubblico e dei critici, e questa risposta non può essere pre-determinata dall'artista¹⁴. Quindi, un elemento di incontrollabilità sembra essere implicito nel riconoscimento del valore di un'opera (e anche di un artista), così consegnato, ovviamente in gradi diversi, alla sorte.

Se già nel senso discusso in § 2.2 la nozione di sorte artistica rischia di essere così generale da smarrire una precisa valenza semantica, è assai più dubbio il senso per cui la mancanza di controllo dell'artista sul (riconoscimento del) suo valore artistico sarebbe un caso di sorte *specificamente* artistica. La fortuna di un'opera o di un autore sembra essere artistica se è intesa come il favore (o lo sfavore) con cui l'opera e/o l'artista sono recepiti da interpreti, critici e pubblico. In tal senso, ci riferiamo al modo in cui l'opera (o l'artista) è accolta da una comunità di gusto che essa stessa contribuisce a plasmare. L'opera può avere un'accoglienza sfortunata all'epoca della sua produzione e ricevere più favorevoli attenzioni soltanto in seguito, magari dopo la morte dell'artista. Ebbene, se è vero che si tratta di un caso non raro, non mi pare un fenomeno specificamente artistico, ma assai più generale. Molte scoperte, idee, teorie, invenzioni hanno un'accoglienza "sfortunata" nell'epoca e nel contesto in cui vengono proposte, espone o annunciate e vengono riconosciute soltanto successivamente (spesso per ricadere in seguito nell'oblio). La fortuna di un'opera o di un autore letterario (ad esempio) differisce dalla fortuna di una teoria filosofica o di una scoperta scientifica soltanto per l'ambito di applicazione. Il che è evidente quando con questa espressione ci riferiamo agli eventi "casuali" (vicende biografiche per esempio) grazie a cui un'opera o un artista sono "scoperti".

Pertanto, una simile sorte non ha nulla di specificamente artistico, ma concerne, in generale, l'incontrollabilità del riconoscimento da parte dell'oggetto del riconoscimento. Riguarda il fatto che le azioni e le idee sono giudicate in modi incontrollabili da parte del soggetto che le produce e più in generale il fatto che l'essere umano, per quanto pianifichi la sua esistenza, non può sottrarsi all'imprevisto; il quale può comportare la necessità o l'opportunità di rivedere i propri progetti e può risultare determinante per condurli al fallimento o, proprio al contrario, per ottenere risultati insperati e magari impensati. In tale generalissimo senso è banalmente vero che l'attività artistica è consegnata alla sorte e ai capricci del caso. Ciò vale, però, per qualunque vicenda e pratica umana.

4. Un problema filosoficamente più interessante – analogo a quello generato dall'idea di sorte morale¹⁵ – deriva invece dal diretto "sfruttamento" della sorte per scopi artistici. Ciò avviene nell'*arte aleatoria* delle avanguardie (un nome su tutti, per intenderci: John Cage), in cui il caso diventa un ingrediente consapevolmente e intenzionalmente adoperato dall'artista per produrre le sue opere. Esso è chiamato deliberatamente in causa come metodo e a volte anche come tema dell'operare artistico. Non si tratta più

¹⁴ Sebbene l'artista possa cercare il favore del pubblico e dei critici, venendo incontro a quelli che pensa siano i loro gusti, questo atteggiamento accondiscendente può risolversi in un fallimento, piuttosto che in un successo estetico: sia perché l'artista può sbagliarsi nell'identificare i presunti gusti di critici e pubblico, sia perché così facendo si produrranno facilmente risultati banali, "kitsch", esteticamente insignificanti, proprio perché prevedibili e condivisi dai più.

¹⁵ Cfr. TH. NAGEL, *Moral Luck*, ed. cit.

dell'evento imprevisto che produce un'emergenza non direttamente controllabile, che l'artista volge a suo favore o che diventa elemento implicitamente costitutivo del fare artistico come fare spontaneo e creativo. Si tratta invece di un volontario consegnare le qualità dell'opera d'arte ai capricci della sorte. Questo *modus producendi* comporta il paradosso che, nei casi limite, né l'artista né l'opera sono più tali.

Infatti, per un verso, per poter con qualche ragione essere definito tale, l'artista deve intrattenere una qualche relazione causale e/o (almeno) intenzionale con un oggetto o un evento prodotto. L'artista deve poter interagire con il caso o almeno dare inizio a un processo di cui poi, in certa misura, perderà il controllo (salvo però poi intervenire per dichiarare la fine del processo di produzione dell'opera o la fine della performance); inoltre, il modo aleatorio di produzione deve contribuire al valore artistico dell'opera: deve cioè essere un elemento responsabile di qualità artistiche specifiche di cui altrimenti l'opera sarebbe priva. Se invece questa relazione viene a mancare, e l'"artista" non è più in alcun modo responsabile del processo di produzione di un certo oggetto o di certe azioni, non si capisce in che senso possa essere definito tale.

Per altro verso, un oggetto è opera d'arte se la sua produzione può essere attribuita a qualcuno: deve essere cioè *a opera di* qualcuno. Infatti, a costituire il valore artistico complessivo di un'opera d'arte o di una performance artistica non sono soltanto qualità estetiche formali e materiali e proprietà contestuali storico-culturali (originalità, esemplarità, eccetera). Responsabile di parte del valore dell'opera è quello che Dworkin ha chiamato il *performance value*, cioè il valore che l'opera possiede per il fatto di essere il risultato di una prestazione finalizzata¹⁶. Se l'oggetto o l'evento in questione sono privi di questo valore, si può certo trattare di un fenomeno estetico, magari pregevole, ma non di un'opera d'arte¹⁷. In modo analogo, se un evento non ha alcun rapporto con un agente che ne sia, seppur alla lontana, responsabile, esso non può essere articolato mediante categorie morali (almeno per i difensori dell'etica della responsabilità). Può dunque essere una questione di sorte, ma non di sorte morale. Anche nel caso di un oggetto privo di *performance value*, possiamo parlare di *sorte*, per esempio relativamente alla relativa pregevolezza delle sue qualità formali e materiali; ma non possiamo parlare di *sorte artistica*. L'oggetto può essere considerato dal punto di vista estetico, anche laddove l'attribuzione di un valore artistico non sia pertinente¹⁸.

¹⁶ Cfr. R. DWORKIN, *Justice for Hedgehogs*, The Harvard University Press, Cambridge MA-London 2011, pp. 197-198.

¹⁷ Non è necessario discutere qui se il semplice decretare che un oggetto è un'opera d'arte possa "magicamente" trasformare un oggetto in opera d'arte. Senza scomodare la *teoria istituzionale dell'arte* di Dickie (cfr. G. DICKIE, *Art and the Aesthetic. An institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca-London 1974) o la nozione di *trasfigurazione* resa celebre da Danto (A. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge MA-London 1981; trad. it. S. Velotti, *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Roma-Bari 2008), mi limito a supporre che in certe situazioni e in certi contesti, per esempio nella prassi dell'arte concettuale, a costituire il valore di prestazione attinente a un'opera possa bastare la palese indicazione in questo senso fornita pubblicamente da parte di un artista, riconosciuto come tale grazie al suo gesto dichiarativo.

¹⁸ L'oggetto non sarebbe un'opera d'arte, perché non sarebbe il risultato coronato da successo di un "achievement", di una realizzazione da parte di un agente. In tal senso, la ragione per cui gli effetti del colpo di fortuna di Protogene sono degni di considerazione artistica è che il pittore li riconosce come significativi per l'opera e quindi li integra nella sua realizzazione. Il colpo di fortuna risulta perciò

3. Sorte estetica e sorte costitutiva

La riflessione sul rapporto tra arte e sorte ci conduce quindi a rivolgere l'attenzione alla nozione di sorte estetica, che dovrebbe concernere non solo la sfera dell'arte, ma quella dell'esperienza estetica nel suo complesso. La nozione di sorte *artistica* si è rivelata plausibile in due sensi, sebbene il secondo sia probabilmente troppo generico (cfr. § 2.1 e § 2.2). Si tratta ora di verificare se anche la nozione di sorte *estetica* sia plausibile: ciò sembra dipendere dalla possibilità di applicare in modo fecondo il concetto di sorte all'esperienza estetica in generale.

1. In un primo senso, assai ampio, sembrerebbe possibile farlo. Le qualità estetiche di oggetti naturali non dipendono dal nostro controllo¹⁹. Ciò ci interessa in modo particolare quando tali “oggetti” siamo noi. Nasce belli o brutti non dipende da noi. Le cause che fanno sì che si nasca belli o brutti sfuggono al nostro controllo. È possibile che i genitori cerchino di condurre una vita sana, anche per dare alla luce figli “belli”. È pure possibile praticare tecniche eugenetiche di controllo delle nascite, cosa che storicamente ha avuto applicazioni anche aberranti. Tutto ciò, comunque, a parte non escludere del tutto la possibilità di un fallimento, anche nel caso di riuscita non è qualcosa che sia in potere del nascituro: dalla sua prospettiva si tratta certamente di una condizione dipendente dalla sorte. Infatti, il nascere belli è una qualità relativamente rara, di grande valore (inutile negarlo) e che l'individuo non può controllare (anche se potrà poi cercare di migliorare il proprio aspetto). Dunque, anche il nascere belli o brutti può essere inteso come una questione di sorte buona o cattiva.

Questo tipo di sorte estetica è un caso particolare della *sorte costitutiva* (così la definisce Bernard Williams)²⁰ con cui la vita di ciascuno deve fare i conti. Veniamo al mondo in una certa epoca, in un certo ceto sociale, in una certa famiglia, dotati di particolari caratteristiche fisiche, e questa condizione di partenza pre-determina gran parte della nostra esistenza. Tutti siamo esposti a questo tipo di casualità che si potrebbe essere tentati di avvicinare alla *Geworfenheit* o *gettatezza* heideggeriana²¹. Come, quando, dove veniamo al mondo non dipende da noi; la nostra esistenza è in balia di una situazione di

compatibile con il requisito che l'opera sia compiuta dall'artista, cosa che (tendenzialmente) non accade in casi estremi di arte aleatoria, dove l'artista intende non interferire con il caso. Pritchard segnala un altro caso in cui la sorte è compatibile con il fatto che un certo risultato sia imputabile al lavoro di un agente, anche nella prassi artistica: si tratta della sorte ambientale (*environmental luck*); un artista può dirsi fortunato nel caso in cui ci sia un'alta probabilità che un evento disturbi o impedisca la realizzazione della sua opera o della sua performance e l'evento per motivi fortuiti non si verifichi o comunque non ostacoli l'artista (cfr. D. PRITCHARD, *Achievements, Luck, and Value*, in “Think”, 25 (2010), pp. 1- 12). Tuttavia, la sorte ambientale non è specificamente artistica o estetica.

¹⁹ Invece quando tali qualità vengono controllate e tecnicamente modificate, l'oggetto perde un po' della sua naturalità (si pensi all'artificialità delle arance o delle mele lucidate per apparire più belle ed appetibili): in questo caso la bellezza non è frutto della sorte.

²⁰ B. WILLIAMS, *Moral Luck*, ed. cit., p. 20; it., p. 33. Per una difesa della coerenza di questa nozione, cfr. A. LATUS, *Constitutive Luck*, in “Metaphilosophy”, 34 (2003), pp. 460-475.

²¹ Cfr. M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit* (1927), Niemeyer, Tübingen 1993¹⁷, pp. 175-180; trad. it. P. Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1990⁹, pp. 221-225 (§ 38).

fatticità costitutiva che predetermina le nostre capacità e le nostre predilezioni, in qualche modo indirizzando i nostri progetti, le nostre ambizioni, i nostri rapporti con gli altri, e anche le nostre scelte e la nostra vita morale. La bellezza e la bruttezza fisica sono parte di questa sorte costitutiva.

Tuttavia, com'è stato anche recentemente ricordato²², il concetto di *bellezza* è ambiguo. In esso convivono, non senza contrasti, un'accezione *verdettiva* e un'accezione *descrittiva*. La prima indica il giudizio di approvazione o disapprovazione circa il valore di una cosa, a partire dalla reazione che essa suscita nel soggetto. In tal senso nel giudicare bello un oggetto non diamo alcuna informazione sulla sua natura. Il termine è usato in senso esclusivamente valutativo, a indicare che l'oggetto favorisce la riuscita dell'esperienza. Se usiamo il concetto nella sua seconda accezione, invece, non intendiamo soltanto lodare l'oggetto, ma attribuirgli determinate caratteristiche (gradevolezza, amabilità, piacevolezza...) misurabili in base a criteri (proporzioni, ordine, misura...) che, essendo di tipo intellettuale, esulano dall'ambito dell'estetica.

A quale nozione di bellezza ci si riferisce nel parlare della sorte del nascere belli o brutti? Ritengo che si stia usando la nozione descrittiva di bellezza, piuttosto che quella verdettiva. In questo contesto, definendo bello un corpo che ha certe proporzioni e misure, un certo ordine tra le parti, e via dicendo, facciamo riferimento a una concezione extraestetica di bellezza²³. Non ci riferiamo a quel "non so che" che un corpo può esibire, e che, magari volutamente accentuato da un modo di vestire, camminare, eccetera, può risultare attraente, sebbene non risponda a criteri canonici di bellezza (descrittiva). Questo secondo tipo di bellezza corporea non dipende solo da ciò che si riceve in sorte dalla natura, bensì dalla capacità del singolo di sfruttare un tratto somatico ricevuto in sorte per generare un certo effetto estetico: in tal senso non è raro sentir dire che "quel tale non è bello (descrittivamente), ma piace (verdettivamente)". Dunque, l'applicazione della nozione di sorte estetica alla bellezza corporea sembra rivelare un'inadeguatezza nella combinazione dei due termini. O è inadeguato il sostantivo (nel sapersi rendere attraenti il fattore sorte gioca un ruolo limitato) o è inadeguato l'aggettivo (definendo "estetica" la sorte del nascere belli o brutti si usa il termine "estetica" in modo improprio).

Inoltre, anche volendo includere il concetto descrittivo di bellezza fra le competenze dell'esperienza estetica, rammentare quanto siamo fortunati (se lo siamo) a essere belli può forse essere utile, per esempio dal punto di vista psicologico dell'autorealizzazione, per guardare alla vita con fiducia; ma la cosa sembra essere di scarsa rilevanza filosofica.

2. Si può tuttavia applicare l'idea di una sorte costitutiva estetica anche ad altre evenienze che attengono alle nostre esperienze estetiche: per esempio, nascere in un luogo ricco di bellezze naturali e artistiche o dotati di certe particolari capacità o

²² Cfr. P. D'ANGELO, *Contro la bellezza*, in "Studi di estetica", 46 (2012), pp. 115-141, in particolare pp. 119-128.

²³ Si potrebbe comunque obiettare che la bellezza dei corpi ha carattere storico-culturale e non solo naturale. I modelli di bellezza umana variano, infatti, culturalmente. Dunque, non si nasce belli o brutti in generale, ma belli o brutti rispetto ai criteri di bellezza vigenti in un determinato contesto storico-culturale. Pur concedendo che entro certi limiti le cose stiano così, questo non influirebbe sul carattere fortuito del nascere belli o brutti. Basta aggiungere la glossa: relativamente a criteri che in un certo contesto storico-culturale hanno carattere oggettivo.

incapacità percettive e cognitive. Avere la fortuna di poter ammirare, in virtù della propria *Geworfenheit* o sorte costitutiva, cose belle piuttosto che brutte, ovvero nascere in un contesto favorevole alla gratificazione estetica è un dono del caso (o, se si preferisce, della Provvidenza): qualcosa che sfugge al nostro controllo e alla nostra responsabilità.

Analogamente, la capacità di cogliere la bellezza e altre più specifiche qualità estetiche è anch'essa in qualche modo indipendente dal nostro controllo. Per quanto il gusto possa essere raffinato con l'esperienza e l'educazione, i recettori del gusto variano da individuo a individuo. I nostri apparati sensoriali e cognitivi personali possono essere caratterizzati da idiosincrasie magari tali da impedirci di apprezzare la bellezza formale o cromatica di una composizione pittorica oppure da risparmiarci la sgradevolezza di un suono o di un odore. Più in generale, essi influiscono sull'apprezzamento e sul giudizio estetico, in modi non del tutto gestibili e dominabili. Allo stesso modo, le esperienze che facciamo – senza poterle completamente guidare e indirizzare –, grazie alla nostra posizione sociale e culturale, influenzano (a loro volta spesso in maniere imprevedibili) i modi in cui si sviluppano non solo le nostre possibilità morali ed epistemiche, ma anche quelle estetiche: per esempio la raffinatezza, l'originalità o l'intelligenza del gusto e del giudizio. Una situazione esteticamente privilegiata può regalarci la possibilità di fare esperienze estetiche migliori di quelle degli altri e fornirci il bagaglio critico richiesto per la formulazione di giudizi estetici affidabili²⁴.

Tuttavia, la plausibilità e la correttezza di quest'uso della nozione di sorte estetica sono dubbie per due ragioni. In primo luogo, la prima impressione è che anche in questo caso, piuttosto che di sorte *estetica*, si stia parlando di sorte *tour court*. Il fatto che, per ragioni soggettive, legate alle nostre facoltà percettive e cognitive, o per ragioni oggettive, connesse agli oggetti che abbiamo la probabilità di incontrare e alle esperienze che abbiamo la probabilità di fare data la nostra situazione esistenziale, non abbiamo sotto pieno controllo le cause della generazione di un'esperienza estetica, non sembra rilevante per riflettere sulla peculiarità di questa esperienza. Sarebbe un po' come identificare la sorte epistemica di un individuo con il suo quoziente intellettuale o con la fortuna di nascere in un luogo dove abbondano le biblioteche. Invece, la nozione parrebbe filosoficamente feconda, qualora riguardasse strettamente la sfera estetica e le sue dinamiche. A questo riguardo, in secondo luogo, non è peraltro detto che l'equazione "la sorte epistemica sta alla sorte estetica come un alto quoziente intellettuale e un luogo ad alta densità di biblioteche stanno a un gusto raffinato e a un luogo ad alta densità di opere d'arte o di meraviglie naturali" regga. Infatti, proprio nel caso dell'esperienza estetica, per un verso la prospettiva di chi è *outsider* rispetto al livello standard di possibilità estetiche in una certa cultura può comportare non uno svantaggio, ma un privilegio estetico, e per altro verso lo stesso verificarsi dell'esperienza può risultare da situazioni tutt'altro che apparentemente favorevoli.

²⁴ Cfr. D.I. GANDOLFO-S.E. WORTH, *Global Standpoint Aesthetics*, ed. cit., p. 251.

4. Sorte ed esperienza estetica

Si tratta dunque di capire in che senso una situazione possa dirsi esteticamente privilegiata, un'esperienza estetica migliore di un'altra, e un giudizio più affidabile di altri, e quindi di domandarsi, ancora una volta, a che titolo il concetto di sorte estetica possa acquisire rilevanza e fecondità. I tre casi, almeno in apparenza promettenti, che discuterò in questo paragrafo, ruotano attorno agli snodi problematici appena menzionati.

1. Normalmente siamo portati a giudicare belli una natura ecologicamente intatta o un paesaggio in cui l'intervento umano interagisce armoniosamente con la natura. Può però accadere di valutare in modo esteticamente positivo luoghi molto diversi da questi. Eventi disastrosi (di tipo naturale, come i terremoti, o provocati dagli esseri umani, come lo sfruttamento industriale, le guerre, eccetera) possono sortire effetti estetici collaterali positivi. Può succedere, nostro malgrado, che non si possa fare a meno di apprezzare esteticamente le conseguenze di una catastrofe ecologica, sebbene ci siano note le cause sfortunate che hanno provocato tali effetti estetici. Si può quindi concedere che la nozione di sorte estetica si applichi alla *bellezza di luoghi ecologicamente devastati*²⁵. Le qualità estetiche della natura danneggiata sorgono in questo caso non soltanto *malgrado*, ma proprio *a causa* della catastrofe che – sotto la prospettiva morale, ecologica, o scientifica – dev'essere giudicata come negativa.

Questo tipo di esperienza, che sembra per certi versi rientrare nella sfera del sentimento estetico del sublime²⁶, potrebbe essere inteso come paradigmatico della sorte estetica per due ragioni: a) l'esperienza estetica qui è inaspettata, incontrollata e non del tutto desiderata (dato che, tutto sommato, avremmo preferito che l'evento catastrofico *non* si fosse verificato); b) tuttavia assegniamo a questa esperienza sorprendente un alto valore, per esempio perché grazie ad essa, magari precisamente in virtù del suo carattere disturbante, acquisiamo anche una maggiore sensibilità circa aspetti (storici, sociali, culturali...) connessi all'ambiente disastrato. Il valore estetico della contemplazione di un paesaggio disastrato può dunque dipendere non soltanto dall'ingannevole bella parvenza che nasconde l'orrore della natura violata, ma dallo spettacolo della natura violata che appare come esteticamente gratificante anche per il modo in cui, grazie allo shock cui sottopone lo spettatore, fa riflettere (per esempio) sull'urgenza della questione ecologica.

2. La dinamica dell'insorgere di un piacere estetico dovuto alla natura disastrata sembra però solo un caso (per quanto eclatante) della più generale *gratuità dell'esperienza estetica*: l'aspetto contingente, non controllabile, e quindi "fortunoso" dell'esperienza estetica, un'esperienza che desta meraviglia, sorprendendo – e a volte travolgendo – il fruitore in modo inatteso. Secondo il concetto ordinario di fortuna, un evento o un'esperienza sono fortunati se sono rari, non controllabili o programmabili (quindi

²⁵ Sul tema cfr. M.J. ALCARAZ LEÓN, *Morally wrong Beauty as a Source of Value*, in "The Nordic Journal of Aesthetics", 22/40-41 (2011), pp. 37-52.

²⁶ Sulla questione cfr. almeno R. BODEI, *Paesaggi sublimi*, Bompiani, Milano 2008; A. CARRANO, *Sublime*, Guida, Napoli 2008; B. SAINT-GIRONS, *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire/Edima, Paris 1993; trad. it. C. Cali e R. Messori, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, Aesthetica, Palermo 2003. Mi permetto di rinviare anche ad A. BERTINETTO, *Negative Darstellung. Das Erhabene bei Kant und Hegel*, in "Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus/International Yearbook of German Idealism", 4 (2006), pp. 124-151.

inaspettati) e soddisfano (più o meno) pregevolmente nostri interessi soggettivi (desideri) o oggettivi (bisogni)²⁷.

L'esperienza estetica risponde a questi criteri. Sembra difficile negare che si tratti di qualcosa di pregevole, in quanto soddisfa un nostro desiderio e un nostro bisogno. Inoltre, anche se possiamo prepararci ad essa, anche se possiamo dirci meglio o peggio attrezzati per fare esperienze estetiche gratificanti, i nostri sforzi non sono una condizione sufficiente e neppure un requisito necessario perché l'esperienza davvero si verifichi. Infatti, si può valutare soltanto retrospettivamente se una pre-condizione sia migliore o peggiore per innescare un'esperienza estetica.

In altri termini, non siamo responsabili del fatto che qualcosa ci appaia per esempio come bello (in senso estetico, verdetivo); perciò non abbiamo un controllo diretto sull'insorgere dell'esperienza. Riceviamo questa esperienza come un dono che ci sorprende, perché non possiamo aspettarcela: non è "rule-governed"²⁸ – proprio per questo il concetto estetico di bellezza non è descrittivo – e il suo verificarsi non è programmabile. Di fronte allo stesso oggetto, un soggetto può fare un'esperienza estetica, un altro no; oppure i due soggetti possono fare due esperienze estetiche diverse. La percezione delle qualità oggettive dell'oggetto non è sufficiente a produrre l'esperienza estetica. Anche rivolgere intenzionalmente l'attenzione a certi aspetti dell'oggetto, piuttosto che ad altri, pur potendo favorire la possibilità di fare un'esperienza estetica dell'oggetto, non è garanzia della sua riuscita.

Ciò dipende proprio dal fatto che l'esperienza estetica è di tipo valutativo. In altri termini, gli stessi elementi oggettivi percettivamente afferrabili possono essere valutati in base a parametri interpretativi diversi dai diversi soggetti (o dallo stesso soggetto in momenti diversi)²⁹. Perciò non esistono ricette per procurarsi esperienze di gratificazione estetica. In fondo lo sosteneva già Kant (senza usare l'espressione "esperienza estetica")³⁰: l'esperienza estetica non ha meramente a che fare con la percezione di particolari proprietà oggettive, e non è controllabile mediante principi universali di tipo intellettuale. Riguarda piuttosto la riflessione del soggetto sul sentimento di piacere o dispiacere in lui generato dall'oggetto, che varia in rapporto alle componenti soggettive e circostanziali dell'esperienza, e che com'è noto Kant spiega con l'operare armonico e libero delle facoltà conoscitive. L'esperienza estetica è indipendente da particolari bisogni e desideri così come dall'obbedienza alla legge morale: è l'esperienza di un piacere che, essendo disinteressato, si riferisce al *favore*. Il suo darsi è in tal senso gratuito e incontrollabile, e sotto questo aspetto è legato alla sorte.

²⁷ Cfr. E.J. COFFMAN, *Thinking about Luck*, in "Synthese", 158 (2007), pp. 385-398; N. BALLANTYNE, *Luck and Interest*, in "Synthese", 185 (2012), pp. 319-334.

²⁸ Su ciò ha insistito, tra gli altri, R. SCRUTON, *Beauty*, Oxford University Press, Oxford 2009; trad. it. L. Majocchi, *Bellezza*, Vita e Pensiero, Milano 2011. Si veda anche P. D'ANGELO, *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011.

²⁹ Cfr. C. TODD, *Why We Don't Perceive Aesthetic Properties*, in A. REBOUL (a cura di), *Mind, Value and Metaphysics: philosophical papers dedicated to Kevin Mulligan*, Springer, Berlin et al., in corso di stampa.

³⁰ Cfr. I. KANT, *Kritik der Urtheilskraft*, in ID., *Kant's gesammelte Schriften*, a cura della Reale Accademia Prussiana delle Scienze, Akademie-Verlag, Berlin-Leipzig 1900ss., vol. V; trad. it. A. Gargiulo riv. V. Verra, *Critica del Giudizio*, Laterza, Bari 1963, §§ 1-5.

Le cose sono però più complicate. Da un lato ogni esperienza estetica è caratterizzata da questo carattere di gratuità e di esposizione alla sorte. In tal senso la nozione di sorte estetica varrebbe qui in modo così generale da coincidere con ogni autentica esperienza estetica, così come la nozione di sorte artistica esaminata in § 2.2 è così ampia da caratterizzare il produrre artistico in generale. Tuttavia, se ogni esperienza estetica è fortunata, poiché fare esperienze estetiche è di per sé una questione di fortuna, allora ancora una volta la nozione di sorte estetica sembra tornare a essere priva di uno specifico mordente filosofico. Infatti, il problema della sorte morale ed epistemica è che esse sembrano esprimere una *contraditio in adjecto*, un ferro ligneo: se le nostre giustificazioni morali o epistemiche sono infondate, per quanto le conseguenze e/o le premesse del nostro agire siano “buone” e le nostre credenze “vere”, sembra problematico sostenere di aver agito in modo morale o di possedere conoscenza. In ambito estetico, invece, sembra che la sorte sia un elemento costitutivo dell’esperienza e che i casi in cui l’intervento della fortuna si manifesta con più forza – gli effetti esteticamente pregevoli di un “errore” o di un “incidente” artistico oppure di un disastro naturale; la vanità dei tentativi dell’artista di determinare il (riconoscimento del) valore della sua opera – non siano qualitativamente diversi dalla norma. E ciò precisamente perché (lo dico con uno slogan, senza argomentarlo a dovere)³¹ in ambito estetico la norma è l’assenza di norme, o meglio: la norma esiste, ma è il caso singolo a istituirlo.

Tuttavia, si potrebbe forse allora tornare a ritenere plausibile e fruttuoso il concetto di sorte estetica, proprio in riferimento a quei casi particolari che esibiscono l’eccezione come intrinseca alla normatività estetica: le cosiddette subculture, l’arte di massa, e anche, perché no?, abitudini estetiche altrimenti considerabili rozze o kitsch che contraddicono, stravolgono, trasformano in modo più meno originale, impreveduto ed efficace il gusto standard dominante, le sue pratiche (in particolare quelle concernenti la formazione e l’educazione), le sue istituzioni e i suoi luoghi simbolici (il museo, la natura incontaminata, ecc.). Esperienze marginali rispetto all’ideologia normativa del gusto potrebbero risultare addirittura privilegiate, dal punto di vista della riuscita, proprio per il modo in cui, non soltanto *malgrado*, ma *grazie* alla loro condizione apparentemente peggiore (rispetto ai criteri standard) suscitano un piacere che risulta qualitativamente più elevato, in quanto derivante dall’esercizio di un’immaginazione più libera dal potere istituito del gusto “normale”³². Grazie a un simile ragionamento potrebbe risultare più comprensibile e “digeribile” anche la bellezza delle catastrofi naturali.

3. Dando per buono quanto si è appena suggerito, si può ancora tentare di provare l’utilità della nozione di sorte estetica anche considerando la *giustificazione del giudizio estetico*, cioè il giudizio circa il valore estetico di un oggetto (o di un evento). Se la nozione di sorte artistica mostra analogie con quella di sorte morale, la nozione di sorte estetica si rivelerebbe prossima alla nozione di sorte epistemica, che concerne il problema della possibilità di conoscenze vere, ma ingiustificate. Il caso tipico è quello in cui le nostre credenze sono vere, ma la catena inferenziale che le dovrebbe giustificare è erronea. Per esempio si può conseguire una cognizione vera grazie a una testimonianza intenzionata a

³¹ Mi permetto però di rinviare nuovamente ad A. BERTINETTO, *Performing the Unexpected*, ed. cit.; cfr. anche *infra* § 4.3.

³² Cfr. D.I. GANDOLFO-S.E. WORTH, *Global Standpoint Aesthetics*, ed. cit., pp. 252-253.

ingannare che casualmente finisce per asserire la verità. Trascurando qui complicazioni concettuali di tipo epistemologico – e in particolare la questione se queste credenze vere, ma non giustificate, siano o no casi di conoscenza genuina³³ –, cerchiamo di capire se in campo estetico si dia una situazione analoga.

Il problema della sorte estetica a questo riguardo dovrebbe essere formulato come segue: sono possibili, e se sì in che senso, credenze estetiche ingiustificate, acquisite in modo fortunoso, ma comunque valide? Si può rispondere affermativamente alla domanda soltanto se nel dibattito tra *realismo* e *soggettivismo* circa la giustificazione del giudizio estetico (dibattito di cui non è possibile rendere conto qui)³⁴ si prende partito per il realismo, cioè per la tesi secondo cui il giudizio di gusto si configura *grosso modo* come un giudizio epistemico circa le proprietà estetiche di un oggetto e può essere giustificato soltanto dalla realtà di tali proprietà: esso, cioè, sarebbe vero se attribuisce all'oggetto giudicato le “giuste” proprietà estetiche (bellezza, eleganza, graziosità ecc.), intese come proprietà *disposizionali* riconoscibili anche senza provare la reazione responsabile del valore che assegniamo all'oggetto nel quale riconosciamo quelle proprietà³⁵. Per il realismo, insomma, non è necessario fare esperienza diretta dell'oggetto. Mentre per apprezzare esteticamente qualcosa devo farne esperienza diretta, per averne una conoscenza estetica posso ricorrere alla testimonianza altrui. In tal caso la mia conoscenza sarà giustificata se i testimoni sono affidabili.

Stando così le cose, la sorte estetica parrebbe possibile. Si pensi alla seguente situazione. Un amico molto esperto di moda e notoriamente affidabile ci comunica che un vestito che ha visto esposto in una vetrina è elegante. In tal caso, senza aver visto di persona quel vestito, saremmo giustificati a giudicarlo elegante. Potrebbe però accadere che quel vestito sia sì elegante, ma per ragioni diverse da quelle comunicateci dall'amico. Responsabile dell'eleganza del vestito non è, poniamo, la particolare linea pulita del taglio sartoriale, ma piuttosto la raffinatezza del tessuto e il suo colore. La nostra credenza circa l'eleganza del vestito sarebbe vera, ma in modo fortunoso, cioè ingiustificato, perché le ragioni portateci dal testimone risulterebbero scorrette.

Tuttavia, il realismo delle proprietà estetiche, da cui dipende il concetto di sorte estetica che stiamo vagliando, non coglie nel segno. Esso elude la specificità dell'esperienza estetica, spostando l'attenzione sulla conoscenza proposizionale di predicati estetici. In proposito sembra più plausibile sostenere (come fa il soggettivismo o anti-realismo) che il giudizio estetico si distingue dal giudizio conoscitivo, perché, in quanto giudizio verdetivo (cfr. § 3.1), richiede l'apprezzamento, che a sua volta richiede l'esperienza diretta. Sapere che “l'abito x è elegante” perché qualcuno me lo dice non è un autentico sapere estetico, fintantoché non viene confermato dall'esperienza specifica del modo in cui la proprietà in questione (l'eleganza) è manifestata da quello specifico abito X. La correttezza dell'uso dei predicati estetici dev'essere ogni volta confermata dall'esperienza specifica. Nel giudizio estetico, quindi, è il caso singolo a esigere una norma in base a cui possa essere compreso. Il giudizio, con cui, muovendo dal piacere o

³³ Per un primo approccio alla questione cfr. M. ENGEL, *Epistemic Luck*, in *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/epi-luck/>, 2011.

³⁴ Per un'introduzione al tema cfr. M.J. ALCARÁZ LEÓN, *The Rational Justification of Aesthetic Judgments*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 66 (2008), pp. 291-300.

³⁵ Cfr. M. BUDD, *Aesthetic Essays*, Oxford University Press, Oxford 2008, pp. 87-88.

dispiacere, giudichiamo l'oggetto bello o brutto (o elegante, grazioso, malinconico, eccitante, toccante, divertente...), prende le mosse dal caso particolare e ricerca una norma (un senso); non determina concettualmente l'oggetto in base a un concetto. Perciò non esistono, a monte, principi e regole o nozioni empiriche capaci di giustificare il giudizio estetico: infatti, questo richiede l'esperienza diretta da parte del giudicante, che non si può basare sulla testimonianza altrui³⁶. Il modo in cui facciamo esperienza dell'oggetto – indipendentemente dalle cause dell'esperienza e dalla testimonianza altrui – è parte del significato cognitivo e affettivo veicolato dall'esperienza dell'oggetto³⁷ e quindi «il giudizio estetico va di pari passo con l'esperienza di colui che lo formula»³⁸.

Dunque non esiste una sorte estetica, dipendente da una modalità *sui generis* di acquisire conoscenze estetiche. Infatti, la sorte implica che da un lato ci sia una sostanziale differenza tra le condizioni oggettive e soggettive dell'esperienza e dall'altro un'accidentale identità tra i risultati di entrambe le condizioni. Invece, contrariamente a quanto sostiene il realista, nel caso dell'esperienza estetica le modalità soggettive dell'esperienza sono una parte sostanziale del suo significato. Sebbene cognizioni empiriche e teoriche circa l'oggetto (se è un'opera d'arte, per esempio, sapere quando è stata prodotta e conoscere i programmi artistici che la supportano) possano essere una condizione necessaria per una corretta esperienza estetica (ma chiediamoci comunque: chi e come stabilisce i criteri di correttezza?), esse non costituiscono una condizione sufficiente per giustificare il giudizio estetico. Così l'acquisizione di nuove informazioni circa l'oggetto dell'esperienza estetica è rilevante per l'esperienza soltanto se la modifica³⁹. Ne consegue che non può sussistere una coincidenza accidentale tra le cognizioni oggettive e l'esperienza soggettiva, dato che questa è parte sostanziale di quelle. Quindi non possiamo e non dobbiamo impegnarci né a riconoscere né a rifiutare l'esistenza di una sorte estetica come “sorte epistemica applicata al giudizio estetico”: si tratta di una nozione senza senso per chi sostiene l'irriducibilità del giudizio estetico alla conoscenza di proprietà.

Tuttavia, ciò non toglie, come si diceva sopra (§ 3.2), che le facoltà percettive e cognitive degli esseri umani siano caratterizzate da idiosincrasie di vario tipo: poiché tali facoltà sono il presupposto per la percezione, la comprensione e la valutazione estetica, su cui influiscono fattori di ordine sociale, culturale, economico ecc., il giudizio estetico è soggetto anch'esso alla sorte estetica relativa alla pre-determinazione delle nostre preferenze, che non possiamo del tutto controllare; possiamo però coltivarle e confrontarle con quelle altrui. Pertanto, secondo questa concezione la giustificazione del giudizio estetico fa leva sulla capacità/esigenza di articolare in comune le nostre esperienze estetiche, condividendole con altri soggetti, anche qualora esso si basi su preferenze particolarmente originali e “fuori dal comune”.

³⁶ Si tratta dell'*Acquaintance Principle* difeso da R. WOLLHEIM (*Art and Its Objects*, Cambridge University Press, Cambridge 1980, p. 233) e R. SCRUTON (*Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*, Methuen, London 1974) e rifiutato, tra gli altri, da M. BUDD, *Aesthetic Essays*, ed. cit., pp. 48-61.

³⁷ Per questo argomento si veda K. LEHRER, *Art, Self, and Knowledge*, Oxford University Press, Oxford-New York 2012.

³⁸ R. SCRUTON, *Beauty*, ed. cit., p. 140; it., p. 123.

³⁹ Cfr. *ibidem*, ivi.

5. Conclusione

Questo sembra farci tornare all'idea della sorte estetica come un caso di sorte costitutiva e sembra implicare nuovamente un'analogia con l'idea di sorte morale. Infatti, si potrebbe pensare che le idiosincrasie che, poniamo, indeboliscono o precludono la nostra capacità di provare certi piaceri estetici (per esempio si può essere “sordi” alla “buona” musica), impedendoci di produrre giudizi estetici affidabili, siano analoghe alle condizioni sfortunate in cui nasce un soggetto per questo portato (o addirittura costretto) ad agire immoralmente – e/o a non riconoscere l'immoralità delle sue azioni. Tuttavia, l'agire immorale sembra restare tale anche se favorito da cause sfortunate; più difficile è invece argomentare che il gusto corrotto resta tale, anche se tale corruzione è favorita da cause sfortunate.

Come ho accennato a conclusione di § 4.2, nell'esperienza estetica sono infatti in gioco le stesse norme in base a cui dovremmo giudicare della fortuna o sfortuna che predetermina le nostre preferenze. E se il fare esperienze estetiche è di per sé una questione di fortuna (o di favore), ciò appare evidente proprio in situazioni marginali, che esorbitano o esulano da condizioni *apparentemente* favorevoli all'esperienza estetica. Proprio questo, lo ribadisco, mi pare il senso più plausibile, fecondo e appropriato della nozione di sorte estetica, così come il senso più appropriato dell'idea di sorte artistica è quello esaminato in § 2.1: l'imprevisto che, lungi dall'ostacolare la riuscita dell'opera, è, in gradi diversi, causa del suo successo⁴⁰.

⁴⁰ Sono molto grato a Enrico Guglielminetti e a un anonimo revisore per numerosi preziosi consigli e puntuali osservazioni critiche, che mi hanno consentito di migliorare l'articolo, correggendo e integrando diverse sue parti. Ovviamente, sono io l'autore degli errori che esso – sfortunatamente, ma forse non per caso – ancora contiene.