



Società Italiana d'Estetica

Jerrold Levinson

Arte e contesto *

Inizierò con una citazione: «Il basso continuo della filosofia – la colonna portante della sua intera architettura – è la filosofia dell'arte». Questa dichiarazione, fatta nel 1800 dal filosofo idealista tedesco Friedrich Schelling, è piuttosto sorprendente, non solo per la sua solennità, ma anche perché contrasta con quanto la maggioranza dei filosofi contemporanei sarebbe disposta a dire riguardo a tale argomento. Vi è tuttavia un briciolo di verità nell'affermazione che vi sia una particolare connessione tra l'arte e la filosofia e nell'affermazione che l'estetica occupi un posto centrale nella filosofia. Innanzitutto, vale la pena notare che, anche se la filosofia dell'arte non ha giocato un ruolo fondamentale all'interno dei sistemi dei più grandi filosofi, o perlomeno della maggior parte di loro, essa ha occupato un posto importante nel pensiero di alcuni di loro, tra cui Platone, Aristotele, Hume, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, e Hegel. E un buon numero di filosofi importanti, seppur di rango inferiore – tra cui Croce, Collingwood, Dewey, Bergson, Sartre, Santayana, Gadamer e, naturalmente, Schelling – hanno anche loro elaborato una filosofia dell'arte, alla quale hanno forse dedicato più attenzione che ad altre discipline, come ad esempio l'etica. Perché questo legame naturale, seppur non necessario, tra la filosofia e l'arte?

In primo luogo, sia l'arte che la filosofia hanno per loro natura a che fare col valore supremo, con ciò che rende una vita degna di essere vissuta. In secondo luogo, sia l'arte che la filosofia rivelano un profondo interesse per le attività concernenti l'espressione, la chiarificazione e la formulazione, sebbene ciò non significhi che il contenuto di ciò che viene espresso, chiarificato o formulato sia lo stesso. In terzo luogo, sia l'arte che la filosofia sono prodotti particolarmente significativi dello spirito umano, prodotti che sono radicati nelle diverse culture e che testimoniano la natura di tali culture con una forza e una chiarezza senza eguali.

Ma il fatto che la filosofia dovrebbe interessarsi all'arte non può dipendere semplicemente da queste somiglianze generali tra le due discipline. È invece assai più probabile che dipenda dal fatto che l'arte è un fenomeno così pervasivo da occupare uno spazio importante in tutte le società, e che l'arte, da un lato ci offre uno sguardo privilegiato sulle operazioni della mente umana, e dall'altro lato, rivela aspetti del mondo in cui tali operazioni prendono forma, aspetti che non possono essere esplorati con altri metodi d'indagine.

Sofferamoci per un momento su questa presunta dimensione rivelatrice dell'arte, che la collega, in un certo senso, alla religione. Per molte persone, l'arte svolge oggi un ruolo che è stato precedentemente svolto principalmente dalla religione, e assolve alcune funzioni che una volta erano manifestamente riservate alla religione. Ad esempio, il donare un significato alle cose, l'invitarci a guardare oltre noi stessi, l'offrire una guida morale, il prometterci un contatto con la realtà più profonda, e l'imprimere all'esistenza di tutti i giorni un carattere rituale. Ma l'arte, in senso stretto, dischiude e trasmette delle verità? Se è così, lo fa con mezzi diversi da quelli del linguaggio ordinario e della scienza? In che modo l'arte ci rivela il mondo, e cosa rivela quando lo fa?

* *Lectio magistralis* tenuta il 20 maggio 2010 in Siracusa al Convegno "Estetica diffusa" promosso dalla Società Italiana d'Estetica. Traduzione italiana di Filippo Focosi.

Si tratta di domande difficili, che hanno recentemente attirato l'attenzione degli studiosi di estetica, e che riguardano tanto le arti astratte come la musica, quanto le arti che hanno un contenuto rappresentativo, come la letteratura. Per quanto riguarda le prime, secondo alcuni pensatori la musica, o perlomeno certa musica, può incarnare e comunicare all'ascoltatore dei modi di essere, o dei possibili modi di essere propri dell'uomo, di cui l'ascoltatore non si era ancora avveduto, e verso i quali l'esperienza dell'ascolto attento può costituire una fondamentale chiave di accesso. Per quanto riguarda le seconde, secondo alcuni pensatori l'esperienza del capire un'opera letteraria può favorire una comprensione etica o psicologica di tipo pratico o concreto, una comprensione che va al di là delle possibilità indicate dalla stessa etica o dalla stessa psicologia, e al di là della semplice traduzione verbale del messaggio di un'opera. Queste affermazioni sollevano questioni difficili nel campo dell'epistemologia dell'apprezzamento estetico, che non intendo qui sviluppare ulteriormente. Tuttavia sono incline a pensare che tali affermazioni abbiano una loro plausibilità.

Tornando però alla connessione tra arte e religione, si potrebbe supporre quanto segue. Se Dio esiste, e se Lui è qualcosa di simile a una persona, quale modo migliore vi potrebbe allora essere per suggerire la Sua presenza senza dichiararla esplicitamente, del donare agli esseri umani la capacità di creare e apprezzare le più sublimi opere d'arte, opere che sembrano sollevarli dalla loro natura mondana, e che quindi sfidano l'idea che essi siano semplicemente i prodotti dell'evoluzione naturale? Forse nessuno.

Questo è quanto per ciò che concerne le aspirazioni più alte, quasi-religiose, dell'arte. Vorrei ora passare al ruolo del filosofo in relazione all'arte. Perché gli artisti, da un lato, o il pubblico più attento, dall'altro, dovrebbero interessarsi a ciò che i filosofi dell'arte hanno da dire? Ebbene, un gran numero di persone si impegnano nella ricerca delle particolari esperienze che l'arte è in grado di offrire, esperienze che coinvolgono l'espressione di emozioni, l'ampliamento delle nostre prospettive, l'acquisizione di idee morali, e l'accesso a stati mentali con i quali non abbiamo familiarità. In altre parole, le persone sono naturalmente interessate a ciò che l'arte, forse in modo peculiare, ha da offrire, sul versante produttivo, sul versante ricettivo, o su entrambi. Ma ci si può ancora chiedere se vi siano davvero delle idee filosofiche riguardanti l'arte alle quali coloro che producono e amano l'arte dovrebbero prestare maggiore attenzione di quanto non abbiano fatto finora. Ci si può chiedere, cioè, se chi è interessato all'arte dovrebbe interessarsi all'estetica o alla filosofia dell'arte in quanto tali. È noto che il pittore astrattista americano Barnett Newman ha risposto in senso negativo, almeno a nome di chi produce arte, quando ha osservato che "l'estetica sta agli artisti come l'ornitologia sta agli uccelli".

In un certo senso, sono d'accordo con Newman. Poiché l'estetica è, innanzitutto, fondamentalmente una disciplina filosofica; ovvero, un'attività intellettuale intrapresa dai filosofi e per i filosofi. Ciò significa che i problemi estetici sono problemi filosofici; essi fanno parte della stessa famiglia dei problemi della metafisica, dell'epistemologia, della filosofia della mente, della filosofia del linguaggio, e così via, con i quali essi condividono una somiglianza di famiglia. La questione diventa allora: perché una persona che non sia un filosofo dovrebbe essere interessata a ciò che i filosofi pensano o scrivono riguardo a un qualunque argomento?

Ora, è evidente che una persona che non sia un filosofo di professione può comunque avere interessi filosofici, curiosità filosofica, e spesso gli può capitare di porsi questioni di natura filosofica. In questi casi, sembra abbastanza normale che tale individuo sia portato a consultare degli esperti in materia di filosofia, ovvero persone che trascorrono molto tempo ad analizzare tali questioni e che sono allenate per affrontarle in un modo che sia più fruttuoso – o quanto meno più coerente, più sistematico, più esplicitamente argomentato – di quello con cui i dilettanti affrontano le medesime questioni. Dato che molti individui sembrano disposti a pensare filosoficamente su ciò che più amano o che è più importante per loro, e dato che per molte persone l'arte e l'esperienza estetica rientrano in tale ambito, allora interessarsi alla filosofia estetica sembra una cosa sensata da fare.

Questi sono dunque i motivi per cui la maggior parte di coloro che si interessano all'arte sono spinti a guardare all'estetica filosofica per avere un'illuminazione. Quando si guarda, però, cosa si trova? Tra le intuizioni filosofiche sull'arte che l'estetica contemporanea offre per quanto riguarda la creazione, l'ontologia, il significato, l'interpretazione e la valutazione delle opere d'arte, da parte

mia sarei disposto a dare il posto d'onore ad una prospettiva sull'arte che può essere etichettata come contestualismo. Forse il modo migliore per vedere che cosa si intende per contestualismo è quello di contrapporlo ad altre prospettive. Il contestualismo in materia di arte si oppone, da un lato, a diversi tipi di formalismo, di strutturalismo e di empirismo, e dall'altro lato, a diversi tipi di relativismo, di nichilismo e di decostruzionismo. Pertanto, prima vi spiegherò cosa intendo per contestualismo in materia di arte, e quindi tratteggerò in breve alcuni di questi punti di vista contrastanti in modo da mettere ancor di più in luce la prospettiva contestualista.

Il contestualismo sostiene che un'opera d'arte è un artefatto di tipo particolare – esso è un oggetto, un evento, o una struttura, che viene prodotto dall'invenzione umana riconducibile a uno o più particolari individui i quali operano in un dato momento e in un determinato ambiente – e che tale circostanza ha delle conseguenze su come propriamente esperiamo, interpretiamo e valutiamo le opere d'arte. Per il contestualismo, le opere d'arte sono essenzialmente oggetti radicati nella storia, ovvero oggetti che non possiedono né lo status artistico, né un'identità determinata, né delle proprietà estetiche definite, né dei chiari significati, al di fuori dei, o a prescindere dai, contesti di produzione o di creazione dai quali essi provengono.

Per venire meglio a capo di cosa siano le opere d'arte per una concezione contestualista, può essere utile tracciare delle analogie con i concetti di enunciazione, azione e risultato. Un'opera d'arte inquadrata in un contesto è per diversi aspetti simile a un'enunciazione fatta in una specifica situazione linguistica, a un'azione compiuta in specifiche circostanze storiche, e al risultato conseguito da un particolare individuo che lavora sotto vincoli specifici su un problema specifico relativo a un dato dominio. Se il contesto storico fosse diverso, l'opera stessa sarebbe diversa, poiché l'enunciazione artistica di cui si fa portavoce, le azioni artistiche che essa incarna, il risultato artistico a cui perviene, sarebbero sempre diversi. E tutte queste differenze comportano ulteriori differenze in ciò che l'opera rappresenta, esprime, o esemplifica in modi esteticamente rilevanti. “Nessuna opera è un'isola” è un buono slogan per riassumere ciò che intendiamo per contestualismo in materia di arte, e due celebri storie di Jorge Luis Borges – ‘Pierre Menard, autore del Chisciotte’, che introduce l'idea che vi possano essere delle opere letterarie che sono identiche per ciò che riguarda il testo e che tuttavia sono diverse dal punto di vista artistico, e ‘La Biblioteca di Babele’, che evidenzia la totale inutilità di una biblioteca composta da tutti i testi possibili ma priva di libri reali – rimangono le migliori, seppur finzionali, dimostrazioni pratiche del perché il contestualismo sia inevitabile se vogliamo davvero dare un senso a come le opere d'arte sono create, interpretate e valutate.

Il contestualismo si contrappone a tutte le altre concezioni che prima abbiamo brevemente menzionato. Il formalismo artistico afferma che, per quanto riguarda l'apprezzamento delle opere d'arte, la forma manifesta è l'unica cosa importante, e che lo status, il contenuto e il valore di un'opera d'arte risiede unicamente nella sua forma. Ma se il contestualismo è giusto, può succedere che oggetti che condividono la stessa forma manifesta non abbiano in realtà lo stesso status, lo stesso contenuto o lo stesso valore artistico. Come è noto, Arthur Danto ha sottolineato che per ogni opera d'arte ci potrebbe essere un oggetto percettivamente indistinguibile il quale costituisce o un'altra opera d'arte avente un significato completamente diverso dalla prima, oppure un oggetto che non è affatto un'opera d'arte. L'empirismo in materia di opere d'arte afferma che l'essenza di un'opera d'arte risiede nei suoi aspetti percettivi, nelle sue qualità manifeste; pertanto, per comprendere un'opera d'arte è sufficiente percepirla, e non è necessario prestare attenzione alla sua provenienza storica o alle problematiche con cui si confronta. Di nuovo, se il contestualismo è giusto, allora l'empirismo in materia di arte non può essere giusto. Una delle note dominanti dello strutturalismo in estetica, in quanto connesso con, ma distinto dal formalismo ed dall'empirismo, è l'idea che certe strutture, motivi, o schemi, in qualunque forma o stile o periodo si manifestino, possiedono una loro precisa valenza o forza estetica, a prescindere dal modo in cui sono incorporati o impiegati. Lo strutturalismo è dunque una forma di ottimismo circa l'esistenza di universali estetici individuabili a livello di forme manifeste. Ma, ancora una volta, se il contestualismo è corretto, le pretese dello strutturalismo sono infondate e il suo ottimismo è fuori luogo.

Per quanto riguarda il relativismo in materia di arte, si tratta della tesi secondo cui cosa un'opera

d'arte significhi, quale contenuto estetico possieda, che grado di valore estetico possiamo assegnargli, sono tutti fattori relativi ai singoli spettatori o alle singole classi di spettatori. Se vogliamo respingere un tale punto di vista, in favore di un oggettivismo moderato in materia di arte, diventa indispensabile capire, secondo il modello contestualista, cosa innanzitutto rende qualcosa un'opera d'arte – a mio avviso, un certo tipo di intenzione sottostante che chiami in causa la storia; che tipo di oggetto è un'opera d'arte, una volta che si configura come tale – a mio avviso, una struttura storicamente determinata o una struttura particolare; e in che modo il significato e il contenuto di un'opera sono generati – a mio avviso, in quanto sono funzioni sia della forma manifesta dell'opera sia del suo contesto di creazione.

Infine, vi è il decostruzionismo, che è una forma particolarmente virulenta di relativismo. Il decostruzionismo sostiene che non ci sono significati stabili o consistenti in nessun discorso, nemmeno nei testi scritti, poiché ogni discorso in qualche modo si erode dall'interno. Ora, non è questo il luogo in cui svolgere un trattato sul decostruzionismo e sui suoi mali, ma mi sembra che il suo errore principale sia quello di concludere che, poiché la forza o il contenuto di un discorso – sia esso un'osservazione fatta durante una conversazione, un articolo di giornale, una poesia, o un racconto di finzione – può a volte essere messo in discussione facendo leva in particolar modo sui suoi 'limiti', sulle sue 'lacune', o sulle sue 'aporie', allora il discorso non possiede nessuna forza o contenuto centrale e intersoggettivamente dimostrabile. Sia come sia, più rendiamo sofisticato e stabile il contestualismo, meno saremo tentati di cedere alla indeterminatezza semantica promessa dal decostruzionismo – un'indeterminatezza che, va notato, è ampiamente alimentata dalle tendenze formaliste, empiriste e strutturaliste esaminate poco fa, dal momento che nel liberare un'opera dai suoi ormezzi intenzionali, storici, stilistici e categoriali, si spalanca la porta a tale indeterminatezza di contenuto. Sotto tale aspetto, il decostruzionismo non è altro che il frutto naturale – seppur marcio – del formalismo e dello strutturalismo in materia di arte.

Una concezione non-contestualista – ad esempio, strutturalista, formalista, o empirista – di cosa le opere d'arte sono, o di cosa vogliono dire, o di come esse si relazionano ai loro autori e al mondo sociale che le circonda, è niente di più che una concezione inutilmente restrittiva e impoverita. L'arte è qualcosa di molto più ricco, interessante, importante, se viene giustamente vista come il prodotto di individui storicamente collocati aventi determinati scopi e intenzioni, pensieri e sentimenti, e che cercano di comunicare dei contenuti o di trasmettere certe esperienze lavorando all'interno di media concreti, anziché essere vista semplicemente come un insieme di forme o schemi astratti la cui provenienza, i cui antecedenti, e la cui portata culturale potrebbero essere tutti messi da parte o tra parentesi, in quanto ininfluenti ai fini dell'apprezzamento dell'arte. Se li astraiano dal loro contesto umano, gli oggetti artistici non hanno né più attrattiva, né più potenziale significativo, delle forme e dei modelli che troviamo in natura. Ovviamente, gli oggetti naturali possono essere belli e possono possedere altre proprietà estetiche, ma il contenuto artistico è qualcosa che va oltre tutto ciò. Inoltre, le qualità estetiche che un oggetto possiede in quanto opera d'arte saranno in generale diverse da quelle possedute da un oggetto naturale o da un artefatto non-artistico che pure sono percettivamente indiscernibili dall'opera in questione.

Un altro vantaggio di una prospettiva contestualista sull'arte è questo. Essa può in pratica fungere da utile risorsa nella lotta contro alcune tra le più comuni reazioni irriflessive e filisteie all'arte d'avanguardia o alle opere più stravaganti. Si pensi ad esempio all'osservazione “questo è stato fatto prima”, riferita a un qualcosa che è esteriormente simile a una qualche opera precedente. Una volta appurato che l'arte è qualcosa che viene fatto, e non una semplice apparenza esteriore, non è così evidente che l'opera in questione sia stata fatta prima. Oppure si pensi all'ancor più sprezzante “il mio fratellino avrebbe potuto farlo”. Siamo sicuri che egli avrebbe davvero potuto farlo? In altri termini, quello che vostro fratello avrebbe potuto fare, avrebbe avuto la stessa portata di quello che un vero artista, considerato l'intero corpus della sua produzione artistica precedente, è riuscito a fare? O, ancora, si prenda il ben noto slogan anti-elitario “una copia esatta di un Rembrandt ha lo stesso valore artistico di un Rembrandt originale”. Se un'opera d'arte ha una dimensione storica, è una creazione legata a una certa persona e a un particolare momento, presenta uno stile ed incarna il raggiungimento

di un risultato, allora la veridicità di un tale slogan è alquanto dubbia. Il dipinto originale è il luogo e il veicolo dell'attuazione dell'intenzione artistica di Rembrandt, ed è quindi incommensurabilmente più prezioso, non solo monetariamente ma artisticamente, di qualsiasi replica di esso.

Vorrei fare alcuni ulteriori chiarimenti per quanto riguarda il tipo di contestualismo che ho qui difeso. In primo luogo, la prospettiva contestualista sull'apprezzamento dell'arte riguarda non tanto lo spiegare in senso causale in che modo un'opera viene creata, quanto il capire quali proprietà l'opera possiede e che cosa essa esprime o comunica una volta che è stata creata; se vogliamo evitare che le opere d'arte collassino negli oggetti naturali, allora una comprensione del contesto storico-culturale si rende necessaria per la seconda operazione, se non per la prima. In secondo luogo, per quanto riguarda il significato artistico, ciò che conta non è costituito dalle reali intenzioni semantiche degli artisti, le quali sono forse inaccessibili, ma piuttosto dalle intenzioni che un pubblico adeguatamente preparato e in possesso delle informazioni relative al contesto di creazione dell'opera può ragionevolmente ipotizzare abbiano governato la realizzazione dell'opera stessa; solo allora possiamo correttamente afferrare ciò che l'artista voleva dire con la sua opera. In terzo luogo, l'idea che ciò che si deve fare nella fase dell'apprezzamento è "concentrarsi sull'opera stessa", idea che sembra incontestabile, non ci porta da nessuna parte senza una concezione sostenibile di ciò che l'opera è, e, come ho cercato di suggerire, una concezione contestualista, temporalmente-collocata, e intenzionalista, delle opere d'arte, è palesemente superiore ad una concezione formalista o empirista. In quarto luogo, l'idea che se l'artista non sa che cosa la propria opera, o parte di essa, significhi, allora nessuno lo sa, così come l'idea che l'artista possieda un accesso privilegiato ai propri stati mentali, è un'idea che, dopo Wittgenstein, non può essere seriamente proposta. Il significato, totale o parziale, di un'opera, può benissimo essere colto con più chiarezza da un pubblico adeguatamente preparato che non dall'artista stesso. Inoltre, ciò che un'opera significa, in quanto dichiarazione effettuata all'interno di un contesto, non sempre coincide con ciò che l'artista, allorché effettua tale dichiarazione, può aver inteso realizzando la sua opera. Infine, è ovvio che qualsiasi teoria dell'arte dovrebbe ritenere che uno dei principali scopi del nostro interagire con l'arte sia costituito dall'entrare in connessione con ciò che possiamo realmente trovare nell'opera, e in particolare attraverso le forme e le strutture – come le parole, i colori, i suoni, le figure – che compongono il suo nucleo percepibile, e da cui ogni ulteriore qualità o significato che essa possiede dipende. Ma ciò non è affatto incompatibile con il rivendicare il fatto che, se si vuole esperire e comprendere un'opera d'arte in quanto tale, anziché semplicemente essere stimolati da essa, bisogna vedere quelle forme e quelle strutture non come venute fuori dal nulla, né come cadute dal cielo, ma come il frutto della scelta operata da un individuo collocato all'interno di un determinato contesto storico-culturale, e che lavora in un determinato medium, confrontandosi con le relative e sedimentate convenzioni e procedure. Accostarsi a un'opera "ad occhi chiusi" – cioè, senza collocarla all'interno di un qualche contesto – a volte può essere divertente, o anche gratificante dal punto di vista esperienziale, ma non equivale ad accostarsi all'arte in quanto attività umana espressiva e comunicativa.

Non pretendo di aver qui fornito una descrizione esaustiva del contestualismo, ma un tale compito potrebbe certamente essere assolto attingendo dalla letteratura recentemente prodotta in ambito estetico, e in particolare dai contributi offerti da Arthur Danto e da Kendall Walton, i quali a loro volta hanno preso spunto dalle pionieristiche intuizioni di Ernst Gombrich e di altri ancora. Nessuno tra coloro i quali operano nell'ambito di tale letteratura ha a mio avviso potuto fare a meno di riconoscere che il contestualismo relativamente alla natura e al contenuto delle opere d'arte è sostanzialmente corretto, anche se permangono alcune comprensibili discrepanze sul grado e sulla portata della sua validità. Possiamo dire che il contestualismo si impone a noi come la migliore spiegazione possibile di quelle che sono le nostre tradizioni consolidate di esperienza, descrizione, critica, valutazione e riflessione aventi per oggetto le opere d'arte. Le strutture o le forme di per sé, staccate dalle tradizioni, dagli stili, dall'oeuvre, dai momenti storici, all'interno dei quali si collocano, sono semplicemente incapaci di trasmettere i significati, i risvolti culturali e le ripercussioni che la critica e il pubblico, sulla base delle conoscenze acquisite e delle reazioni esperite, normalmente attribuiscono alle opere d'arte.

Consideriamo ora, per un momento, il rapporto tra arte e scienza. Arte e scienza sono, senza dubbio, attività tra di loro connesse: entrambe presuppongono la creatività e l'immaginazione, ed entrambe, probabilmente, si impegnano nella ricerca della verità. Ma esse non sono attività identiche, e il loro significato e il loro valore non sono regolati dagli stessi criteri. I teoremi numerici di Ramanujan e la teoria dello spazio-tempo di Einstein non sono, in quanto tali, veicoli di espressione o di comunicazione artistica, e non deve sorprendere che non siano nemmeno legati a contesti particolari. Quando abbiamo a che fare con la scienza, ciò che ci interessa è esclusivamente il contenuto di ciò che viene trasmesso, non il mezzo con cui esso viene trasmesso. Ma quando abbiamo a che fare con l'arte, le cose stanno diversamente. Il concentrare l'attenzione sul contenuto, in quanto trasmesso attraverso una specifica forma e in determinate circostanze, è ciò che in pratica definisce l'aver un interesse estetico per un oggetto, e in particolare per un'opera d'arte.

Alcuni hanno indicato nell'esistenza di universali nell'arte delle diverse culture umane un motivo per resistere a una concezione rigorosamente contestualista. E i fatti sembrano suggerire che tali universali possano essere trovati. Ad esempio, sembra che ci sia una generale preferenza per i paesaggi che richiamano la savana, il che è dovuto a circostanze relative alla preistoria del genere umano, e sembra esserci una propensione nei sistemi musicali a favorire gli intervalli di ottava, di quinta, e, in misura minore, di terza, il che può avere la sua origine nelle caratteristiche fisiche delle vibrazioni delle corde. Tuttavia fatti del genere non sono affatto sufficienti a suggerire che la maggior parte del significato e degli effetti dell'arte risieda unicamente nella forma o nell'aspetto, indipendentemente dal contesto in cui tali forme ed aspetti sono inseriti.

Si consideri un albero rosso, una svastica, una linea curva, un accordo di settima diminuita, una imprecazione. Ciò che questi oggetti significano o comunicano o evocano in determinati contesti – ad esempio, nei paesaggi espressionisti di Mondrian, nei film della propaganda nazista, nei ritratti di odalische di Ingres, nelle sinfonie di Mozart, nei romanzi di D. H. Lawrence – è del tutto diverso da ciò che significano o comunicano o evocano in altri contesti – ad esempio, negli interni decorati di Matisse, nell'arte indiana antica, nelle astrazioni di Kandinsky, nelle opere di Wagner, nelle rappresentazioni teatrali di David Mamet. Lo stesso tema ha, per così dire, un diverso valore semantico ed espressivo a seconda del contesto, diacronico o sincronico, in cui figura.

Oppure si prendano le allusioni, le citazioni, le parodie, la satire, gli adattamenti, le variazioni o gli omaggi, che sono molto diffusi nelle arti; questi comuni fenomeni artistici sono inspiegabili se adottiamo un punto di vista a-contestuale delle opere d'arte. Tanto per dare un esempio, qualsiasi significato o valore il film di Woody Allen del 1980 intitolato *Stardust Memories* possieda, esso non è indipendente dal fatto che tale film fa evidentemente riferimento e si ispira al film di Federico Fellini del 1963 intitolato *8 1/2*. Entrambi sono film di registi impegnati in un'attività di ricerca spirituale condotta attraverso il cinema, ma la ricerca di Allen si svolge consapevolmente sulla scia della ricerca intrapresa da Fellini, e quindi un adeguato apprezzamento e una corretta valutazione critica del primo richiede che si conosca il secondo.

Ecco un altro esempio, questa volta musicale, dell'importanza di adottare una prospettiva contestualista sulle opere d'arte. Stavo ascoltando di recente un brano contrassegnato dalla dicitura 'Fuga: non rapidamente'. Come suggerisce la dicitura, si trattava di una fuga piuttosto lineare, che potrebbe essere descritta come sobria, cupa, e soffusa di una certa nobiltà. O almeno è così che la si potrebbe descrivere, se la si ascoltasse presumendo che sia stata composta da, ad esempio, Bach o Reger, nel qual caso le suddette attribuzioni ben si adatterebbero a descrivere la musica in quanto considerata unicamente per come suona. Se la si ascoltasse, tuttavia, presumendo che sia stata composta dall'irriverente Erik Satie – e in effetti si tratta proprio di una sua composizione, tratta dagli *Aperçus désagréables* del 1908 – allora la nostra descrizione dovrebbe essere modificata, poiché non appena viene adeguatamente collocato sullo sfondo del corpus Satiano fatto di titoli ironici, pastiche stilistici, e provocazioni musicali di ogni genere, il brano in questione assume un duplice carattere, sobrio e serio da un lato, ma sottilmente ironico e dolcemente beffardo dall'altro. Quello che il brano dice, esprime e comunica in quanto opera composta da Satie non equivale a quello che esso dice, esprime e comunica in quanto opera composta da Bach, anche se tutte le note sono esattamente

le stesse. Naturalmente, ciò che esso dice, esprime e comunica in quanto opera di Satie differisce anche, seppure in modo più sottile, da ciò che dice, esprime e comunica in quanto opera di Reger: se lo si ascolta come una composizione di quest'ultimo, ovvero di un epigono di Bach che si trova a comporre verso la fine del diciannovesimo secolo, esso si presenta come un lavoro di emulazione forse fin troppo adulatorio, e non come un lavoro bonariamente irrispettoso.

Vorrei ora affrontare brevemente la questione del grado di intellettualità della risposta che si ritiene essere appropriata all'arte, dal momento che può sembrare che una prospettiva contestualista in ambito estetico chieda troppo al pubblico a tal riguardo. Ma questa preoccupazione è decisamente fuori luogo. Difatti, un estimatore che si accosta a un'opera non deve necessariamente essere in grado di articolare riflessivamente la conoscenza di base o lo sfondo percettivo che sono richiesti per esperire un'opera d'arte in modo corretto – cioè per esperirla come una dichiarazione o un gesto storicamente inquadrato –; egli ha bisogno semplicemente di essere in possesso di tale conoscenza o di tale sfondo. E un estimatore acquisisce le necessarie conoscenze o il necessario sfondo principalmente attraverso un processo di osmosi con la cultura circostante e facendo sufficientemente esperienza della forma d'arte in questione. Quello che il filosofo Richard Wollheim chiama “bagaglio di conoscenze”, o il musicologo Leonard Meyer chiama “norme interiorizzate”, e che secondo loro sono essenziali per l'adeguato apprezzamento, rispettivamente, della pittura e della musica, sono in gran parte acquisibili tacitamente, e può darsi che essi non siano facilmente acquisibili in maniera discorsiva. In una prospettiva contestualista sull'ontologia e sul significato delle opere d'arte, quello di cui una persona ha bisogno per un adeguato apprezzamento di un'opera è fondamentalmente l'acquisizione di una certa familiarità con lo stile, il periodo e il genere relativi all'opera in questione, e non tanto una comprensione intellettuale delle relazioni contestuali che sono alla base di tale ontologia e di tale significato.

Concludo questa lectio affermando una cosa che credo tutti noi saremmo disposti a sostenere, ovvero che l'aspetto più importante dell'arte è l'esperienza che ne facciamo, e che l'impatto che l'arte ha sulle nostre vite è la sua principale ragion d'essere. Ma ciò non implica che tale esperienza e tale impatto non siano, inevitabilmente e convenientemente, culturalmente mediati, storicamente informati, e contestualmente inquadrati. Se la si pensasse diversamente, vale la pena ripeterlo, rischieremo di ridurre il nostro coinvolgimento con l'arte al coinvolgimento con dei semplici schemi formali, per quanto attraenti o belli. Ma l'arte è qualcosa di più di semplici schemi formali – essa abbraccia l'animo umano nella sua interezza e nella sua infinita varietà.