

Aesthetica Preprint

Supplementa

Dopo l'Estetica

a cura di Luigi Russo

Sped. in a.p. art. 2 comma 20/c legge 662/96 - Filiale di Palermo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

è la collana editoriale pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* a integrazione del periodico **Aesthetica Preprint[®]**. 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[®]** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint[®]** 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

25
Dicembre 2010

Centro Internazionale Studi di Estetica

Dopo l'Estetica

a cura di Luigi Russo

Nella ricorrenza del trentennale della sua fondazione (1980-2010) il Centro Internazionale Studi di Estetica ha promosso un'inchiesta fra alcuni dei suoi più eminenti soci e corrispondenti sullo stato dell'Estetica nei nostri giorni. Il presente volume raccoglie questa riflessione collettiva.

Indice

<i>La bellezza. Riflessioni sulla sua modalità d'essere</i> di Hans-Dieter Bahr	7
<i>Tre modi (più uno) d'intendere l'estetica</i> di Paolo D'Angelo	25
<i>Kallifobia nell'arte contemporanea</i> di Arthur C. Danto	51
<i>No aesthetics without meta-aesthetics</i> di Fabrizio Desideri	63
<i>Ripensare l'aura nella modernità</i> di Giuseppe Di Giacomo	75
<i>Il futuro anteriore dell'estetica</i> di Roberto Diodato	91
<i>Estetica come aisthesis</i> di Maurizio Ferraris	103
<i>Il mondo della vita e i simboli del moderno</i> <i>Una prospettiva per l'estetica</i> di Elio Franzini	119
<i>Dal bello all'atmosferico. Tra estetica e atmosferologia</i> di Torino Griffero	133
<i>L'immagine estetica</i> di José Jiménez	147
<i>Adieu a l'esthéticien?</i> di Jerrold Levinson	159
<i>Creatività e sapere estetico</i> di Giovanni Mateucci	167

<i>“Differenziazione estetica” e “mondo dell’arte”: per una critica di due critiche influenti</i> di Pietro Montani	183
<i>Aspetti dell’estetica culturale extraeuropea</i> di Mario Perniola	201
<i>L’atto estetico come articolazione fra teoria e pratica</i> di Baldine Saint Girons	217
<i>Narrazioni conclusive e nuove energie</i> di Richard Shusterman	231

La bellezza. Riflessioni sulla sua modalità d'essere
di Hans-Dieter Bahr *

Talvolta nel bel mezzo di quel bello che ci parla, ci fa gioire o ci tocca dolorosamente, che forse ci entusiasma e ci rapisce, affiora all'improvviso una tristezza cupa, come se, ancora mentre esso è presente, cominciamo a perdere quel bello che ci rapisce. Forse riesce a una forma di amore per la bellezza di volgere questa tristezza in desiderio per essa. In questo caso la bellezza si presenterebbe "in sé come un bene"¹ che cercheremmo di raggiungere per se stesso e di preservare. La bellezza non verrebbe, dunque, a essere sminuita alla stregua di un mezzo che sta al posto di qualcos'altro, né utilizzata soltanto come strumento necessario a Eros affinché i mortali prendano parte all'immortalità mediante la «creazione nel bello»², quanto piuttosto al contrario: è Eros che si voterebbe alla bellezza! E talvolta questo amore – a favore di siffatta bellezza – crea delle forme che possono nuovamente offrirsi all'assenso del bello. Spesso, a dire il vero, si gode a tal punto di cose, situazioni, fenomeni belli e, tanto più, di esseri viventi belli, come se la loro bellezza ci restituisse una particolare grazia e una benevolenza; come se venissimo perfino riamati da quella stessa bellezza di cui veniamo ricolmati. Quasi che la bellezza ci riservasse soltanto gioie! Una siffatta interpretazione ha potuto portare a ritenere che, in fin dei conti, la bellezza avesse il suo fondamento nel gioco amoroso tra i sessi³. Si potrebbe forse condividere il parere di Sigmund Freud, secondo cui l'amore per il bello in ultima analisi consisterebbe in una sublimazione della sessualità⁴. Cosa potrebbe, però, rivelare tutto ciò sull'essenza della bellezza? Così come non si può attribuire alla bellezza stessa un desiderio amoroso – tranne che nella personificazione mitica – allo stesso modo la bellezza non deriva dall'amore per lei, dal momento che è semmai essa a suscitare dapprima questo amore; un amore diretto anche alla bellezza dolorosa attraverso la quale soltanto il tragico e il tremendo ci divengono accessibili e non ci ributtano soltanto.

1. Un mistero sembra circondare la bellezza. Nel *Fedro* Platone fa dire a Socrate queste parole meravigliose: «Invece, allora, la Bellezza si vedeva nel suo splendore, in un coro felice avevamo una beata visione e contemplazione, mentre noi eravamo al seguito di Zeus ed altri erano al seguito di un altro degli dèi e ci iniziavamo a quella iniziazione che

è giusto dire la più beata, che celebravamo, essendo integri e non toccati dai mali che ci avrebbero aspettato nel tempo che doveva venire, contemplando nella visione misterica visioni integre, semplici, immutabili e beate, in una pura luce, essendo anche noi puri e non tumulati in questo sepolcro che ora ci portiamo appresso e che chiamiamo corpo, imprigionati in esso come l'ostrica. Un mistero sembra avvolgere la bellezza»⁵. In questo discorso “il corpo” è palesemente metonimico per ciò che ci “opprime” qui e ora, e che soprattutto mantiene l'essere mortale nella pena per se stesso. Questa corporeità sembra porsi come un velo tra noi e la bellezza più alta, anche se, secondo Platone, il suo mistero può essere in parte svelato da occhi e orecchi educati all'arte⁶. Basta ciò per potersi chiedere cosa sia questa bellezza più alta? È palese che non è possibile chiarire cosa essa sia soltanto nella sua estraneità, né attraverso gli oggetti belli, né attraverso l'accordo di determinati sentimenti. Ai mortali essa sembra risiedere in un tempo lontano, che è già stato o che forse verrà, e nel presente non soltanto la richiamiamo alla memoria con struggimento, ma essa può anche apparire improvvisamente e non solo laddove si presenta come “riflesso” di quella vera bellezza nascosta, ma piuttosto sovrappaccendoci e spostandoci in un'altra dimensione. Ma una siffatta “vera bellezza”, che a questo punto non si limiterebbe più a essere il contrario del brutto⁷, non rimanda forse alla enigmatica possibilità di venire ingannati nel momento in cui riteniamo essere bello qualcosa che in verità bello non è? In cosa consisterebbe dunque tale “ingannevole, falsa bellezza”, per la quale non si tratterebbe di simulare un caso felice? Può la bellezza affiorare in quel momento in cui non ci incalzano né il bisogno né il senso di oppressione e legare, in una sorta di sospensione raggianti o risonante, determinati oggetti o fenomeni ai sentimenti evocati e nonostante ciò essere falsa e ingannevole? Esiste una segretezza della “vera bellezza”, che nell'apparire delle cose e degli accadimenti belli può rivelarsi come loro mistero, e che purtuttavia può sottrarsi proprio in ciò che è apparentemente manifesto e non ha segreti⁸? Come dovremmo a questo punto fidarci di una bellezza lontana, più alta e vera che suscita quello stesso amore che vuole trascinarci dal bello a ciò che è più bello, e da questo a ciò che è più bello in assoluto? Non potrebbe essere falso anche ciò che noi riteniamo essere il più bello in assoluto, e che cerchiamo di raggiungere? Non si avrà alcuna certezza sulla verità o sulla falsità della bellezza! Tuttavia: perfino se, così come sosteneva il giovane Nietzsche, la bellezza fosse “apparenza” nel senso di una «illusione apollinea» per «nascondere l'abisso del dolore»⁹: *cos'è essa in sé?* Può forse servire ad altro oppure no? Ad ogni modo non basta sostenere con Franz Brentano, che il bello “in sé” non esiste e che il gusto estetico consista semplicemente nel fatto che il valore di una rappresentazione venga compreso in una «gioia vissuta realmente e caratterizzata come giusta»¹⁰. Non è la bellezza, al contrario, colei

attraverso la quale soltanto gli oggetti e le rappresentazioni appaiono belli e attraverso la quale si genera gioia per loro o sentimenti di apprezzamento come anche di dolore sottile? Come se essa non fosse affatto un fenomeno psichico?

Riguardo alla questione sulla “vera bellezza”, oggi si continua forse a rimandare alla fede in stati paradisiaci – più del *post* che dell'*ante-mortem* – che promettono felicità per mezzo del godimento di una bellezza suprema. Ma per quale ragione l'essere mortali, perché proprio *la morte* dovrebbe unirci alla bellezza suprema in modo che essa nel suo apparire negli oggetti ci allontana da sé? Possiamo a tutt'oggi continuare ad abbandonarci al grande sogno di vivere dopo la morte eternamente nel *medium* della bellezza celeste, mentre “in questa vita” dovremmo accontentarci di una intorbidata apparizione terrena del bello, che per di più è in grado di ingannarci? Le buone novelle religiose non hanno mai riguardato la bellezza in quanto tale, quanto piuttosto solo le promesse di felicità personale alla quale essa è tenuta semmai a servire. E dunque, diversamente dalle visioni poetiche ad esempio di un Dante Alighieri, tali promesse furono cieche nei confronti della bellezza tremenda, spaventosa, orrida del male e del diabolico, la quale prepara tutt'altro che “piacere” e “diletto”, nella misura in cui non ha a che fare con desideri di vendetta, con il piacere del male altrui o quello sadico di tormentare gli infelici. Un'epoca nella quale tutto ciò che si desidera deve offrire soltanto “piacere” può comprendere una forma di amore per la bellezza dolorosa in grado di rivelare l'essenza del terribile e del tremendo?

2. Generalmente si è soliti parlare di bellezza come se l'esser bello fosse una precisa qualità di cose o di proporzioni che ci piacciono. Per tale motivo si cerca di stabilire il bello delle cose secondo la sua qualità, la grandezza, il rapporto e la modalità, al fine di riportarlo oggettivamente al sentimento di piacere che offre. Iniziamo col seguire dapprima questa concezione debole di bellezza.

Una infinità di cose – un filo d'erba, un paesaggio, un volto o un vestito, un'atmosfera, o l'esecuzione di un'opera – si possono definire belle senza pensarci troppo; quando queste ci parlano e ci invitano, ci attraggono e conquistano in una determinata maniera per cui noi – in un certo qual modo interessati, totalmente rapiti in questo stato di sospensione –, volentieri torniamo ad esse e vogliamo custodirle o ricrearle. E se determinate caratteristiche delle cose siano belle o brutte, sembra lo si possa capire semplicemente considerando se esse piacciono per sé o non piacciono, senza tenere conto di altri interessi. Partendo dall'etimologia del termine “bello”, si tratta qui in primo luogo di cose e fenomeni di *bell'aspetto* che rilucono più chiari o più scuri, a uno o più colori, di cose che risplendono, brillano, luccicano o che anche elegantemente sbiadiscono, diventano invisibili a poco a

poco, oscurandosi. Ugualmente crediamo però di trovare il bello in determinati movimenti, in rumori fluttuanti, in colpi ritmici, in suoni melodici. Purtuttavia si può definire “bello” non soltanto ciò che è visibile e udibile, ma anche ciò che nelle cose è morbido o liscio, il loro calore o la freschezza, il loro odore o perfino l’aroma, nella misura in cui queste cose vengono utilizzate non soltanto come adeguati mezzi e strumenti utili a soddisfare bisogni differenti, ma anche quando il godimento che suscitano consiste piuttosto nell’utilizzarli perché piacevoli. Al contrario anche il bello che si vede e si sente può servire da semplice mezzo di brama per il possesso o per il sapere, per la bella presenza, per valorizzare qualcosa, per l’appagamento sessuale o per l’illusorio abbellimento del cattivo e del brutto.

Se dunque le teorie estetiche hanno privilegiato in senso estetico la vista e l’udito in qualità di “sensi della distanza”, i quali si suppone tengano gli oggetti percepiti a distanza, rispetto agli altri intesi come “sensi della vicinanza”, tutto ciò ha ragioni che non risiedono nella cosa stessa. Una distinzione simile rende del tutto incomprensibile come mai cose e fenomeni definiti “belli” non solo ci osservino o trovino favore “da lontano”, ma possano toccarci ogni volta e farsi così vicini a tal punto da farci rabbrivire e “toglierci i sensi”. Perfino se vedessimo con distacco le figure e le forme belle di ciò che si presume essere “soltanto” visibile e udibile, si presenteranno in esse dall’inizio le qualità tattili, termiche, olfattive, uditive, visive e motorie soltanto secondo il loro significato immaginario, e non secondo la percezione sensibile. Parliamo di bellezza dei “toni caldi di colori”, degli “accordi cristallini”, dei “movimenti leggiadri”, di “ballate malinconiche”, ecc... E queste cose o fenomeni belli non si presentano mai soltanto nella loro astratta singolarità, ma sempre, nello stesso tempo, nello schema generale della loro “specificità”, nei diagrammi della loro durata e delle loro variazioni, della loro storicità e nei loro contesti, verso orizzonti aperti. E ogni volta il bello udibile e visibile si muove in un contesto di apparenza che mette in moto ricordi, attese, conoscenze, fantasie e altri sentimenti. A ogni modo riflettendo è stato sempre possibile scoprire che la bellezza in sé non è una qualità di cose o fenomeni che si può stabilire in modo sensibile, né del loro splendore o suono, o del loro aspetto cromatico e fonico. Molte cose possono risplendere e risuonare senza tuttavia potervi percepire una bellezza. Quali tratti caratteristici della bellezza, dunque, mutano il risplendere o il risuonare delle cose, il profumo, la levigatezza, la loro freddezza e le loro trasposizioni – in parte figurative e in parte simboliche nei fatti – in qualcosa di bello? La bellezza non si posa forse su di essi soltanto come un raggio di luce fugace e casuale che scompare alla prima nuvola? In cosa potrebbero consistere i tratti caratteristici della bellezza che nella loro molteplicità sembrano in qualche modo sposarsi con le diverse proprietà delle cose e dei fatti, senza confondersi con essi?

3. Se si parla di grazioso, fine, delicato vengono subito in mente le proporzioni minute e belle delle cose; o se si parla della bellezza di media ed equilibrata grandezza di determinate cose o fenomeni, essi appaiono in stasi o in animata tensione o ancora in movimento; se infine si parla della bellezza di qualcosa di smisuratamente grande avviene qualcosa di diverso: nella sua dimensione che oltrepassa ogni misurabilità l'intero mondo è potuto apparire come *kosmos* e *harmonia mundi*; ciò significa in primo luogo che anche nell'eccesso delle dimensioni di determinate cose e fenomeni può affiorare bellezza, invece che monotonia, deformità e bruttezza. Ma la loro bellezza non si mostra nelle diverse dimensioni misurabili. Non è piuttosto, al contrario, che un'unità di misura della bellezza intima e nascosta determina come belle alcune dimensioni? Non si vorrà d'altronde supporre che le differenze delle dimensioni estensive ritenute belle si basino su quelle delle dimensioni intensive di differenti sentimenti estetici. Attraverso questi ultimi sperimentiamo diverse intensità di bello e non le diverse dimensioni belle delle cose. Come potrebbero, dunque, venire intesi questi tratti caratteristici della bellezza che fanno emergere il bello delle dimensioni esteriori, e che però fanno apparire come ridicolmente brutte o enormemente deformi altre cose di siffatta grandezza?

4. L'opinione più diffusa è probabilmente che la bellezza risieda in una determinata forma o figura, nelle disposizioni delle sue parti o in quelle tra differenti cose, o ancora in differenti sequenze di passi e negli "accordi" di fenomeni, così come si trovano in natura o vengono realizzati dagli uomini. Quando il mondo classico parlava di *armonia* in determinate proporzioni, simmetrie, ritmi, rapporti dinamici, ma anche in determinate metafore, analogie ecc., presumibilmente era ancora presente ciò che esprimeva su *Harmonia* il mito tramandato da Esiodo e Omero: che era cioè la figlia illegittima di Ares e Afrodite e che dunque non stava a rappresentare semplicemente l'accordo di una molteplicità in sé armonizzata contro la loro possibile dissonanza, ma che piuttosto conduceva il conflitto, in rottura con qualsiasi legge, di ciò che era vicendevolmente inconciliabile verso un incontro stabilmente compromesso, cioè: il placidamente delicato e il brutalmente bellicoso in un conflitto amoroso l'uno contro l'altro ¹¹. Eraclito divenne il suo pensatore più acuto ¹². Furono gli architetti e gli scultori, in musica i pitagorici, coloro i quali procedettero a trovare le misure nei rapporti armonici per poterli calcolare e istituirli come regole secondo cui gli artisti avrebbero dovuto operare ¹³. A essi fanno riferimento i ragionamenti di Platone nel *Filebo* e le esposizioni di Aristotele sui Pitagorici ¹⁴. A questi seguirono poi molti artisti del Rinascimento, del Classicismo e della Modernità. E tuttavia già Plotino, contro l'operazione di mettere sullo stesso livello bellezza e simmetria, aveva obiettato che quella derivasse soltanto da questa e che anzitutto ciò che è vivo è più bello di ciò

che è simmetrico ¹⁵. Così anche gli artisti e i pensatori del Manierismo, del Romantiscimo, dell'Espressionismo e del Postmoderno, misero in dubbio il valore delle unità di misura calcolabili, secondo le quali si credeva di potere immediatamente realizzare forme belle, senza darsi alla sterilità di semplici copie. Prima di analizzarle e mutarle in dimensioni calcolabili, le misure esemplari dovevano valere già come belle nella singola opera riuscita o, comparativamente, nello stile di un'epoca. Forse il segreto delle armonie può essere svelato matematicamente o analiticamente al fine di riportare le dimensioni meccanicamente; non però i segreti della bellezza stessa, anche se lo studio e l'impiego di proporzioni armoniche, che ogni epoca deve di volta in volta trovare da sé, può diventare la premessa per potere ottenere una straordinaria bellezza, non mancandola. Come si potrebbe allora determinare ad esempio la grazia, la finezza o l'eleganza attraverso proporzioni calcolabili esternamente; come, ancora, l'essere prestante e sublime, ciò che di splendido vi è in una passione, il decoro di un comportamento o la nobiltà di un'azione, laddove perfino un contegno morale può rivelarsi come bello? Anche se l'armonia, nel significato profondo del termine che non può essere ridotto a quello di "conciliazione", non è ancora in grado di garantire l'affiorare della bellezza, agevola comunque il suo possibile avverarsi.

5. Alexander Gottlieb Baumgarten, il fondatore dell'"Estetica" come specifica disciplina filosofica, cioè a dire come "scienza della bellezza", contrastò l'idea che in fin dei conti la bellezza risiedesse in elementi semplici e calcolabili ¹⁶. In accordo con il pensiero di Leibniz e Wolff, Baumgarten cercò di innalzare il bello dalla conoscenza sensibile oscura e confusa "al di sotto della soglia di una rigida distinzione logica" ad una "intensa chiarezza", nella quale l'elemento sensibile poteva mostrarsi come "perfezione composta" e come tale essere "bellezza" ¹⁷. La successiva critica di Immanuel Kant al concetto di bellezza come perfezione nel senso di una «conformità oggettiva a scopi» ¹⁸ non concorda con la concezione che ha Baumgarten di bellezza come perfezione, attraverso la quale questi cerca piuttosto di pensare una «massima armonia possibile del fenomeno», nella misura in cui essa è completa, cioè a dire nella misura in cui, escludendo il mancante, giunge alla presenza piena. Non diversamente da quanto farà più tardi Kant, Baumgarten ritenne che l'unisono avrebbe dovuto dominare nell'accordo del molteplice ¹⁹. Dunque la bellezza si rivela per Baumgarten come anche per Kant in una compagine del molteplice concettualmente non più scomponibile e in grado di organizzarsi in un'unità determinata. La bellezza affiora così in primo luogo in una varietà indeterminabile e in una complessità di rapporti e funzioni, la cui adeguatezza o inadeguatezza non si verificano attraverso l'intelletto che comprende, ma attraverso una facoltà di giudizio che la riflette in relazione al sentimento. A tale riguardo ci si rese

conto che la sensibilità e l'immaginazione non bastava a comprendere cosa potesse essere bello nelle cose. Baumgarten suppose che l'armonia destasse determinati sentimenti estetici e moti dell'animo; Kant e con lui Schiller posero il gioco al suo posto. In questo modo, per lo meno, si spianò la strada all'esperienza della bellezza non solo nelle cose e nei fenomeni, ma anche nelle rappresentazioni, nei frutti della fantasia, nei sogni o nei pensieri, perfino in determinati sentimenti, emozioni, passioni e comportamenti e non da ultimo nella lingua della poesia, nella quale tutto ciò può essere espresso in modo bello. Ma quali tratti caratteristici della bellezza permettono ad essa di affiorare in particolare nell'armonia di determinate disposizioni?

6. Moses Mendelsohn, in linea con Baumgarten e Shaftesbury, antepose alla bellezza una "unità del molteplice" e spiegò però la bellezza soltanto psichicamente derivandola dalla "sensazione", dal sentimento del piacere in essa ²⁰. Con ciò tuttavia non si comprende né come la bellezza, intesa come il bello nelle cose e nei fenomeni, possa apparire concretamente, né perché sia piuttosto essa a destare per prima determinati sentimenti. Oltre a ciò una sensazione alla quale ci si richiama, non funge certo mai soltanto da situazione emotiva passiva e soggettiva di un appagamento (o di un fastidio) in noi stessi, quanto piuttosto come *fiuto* e dunque come capacità di discernere qualcosa da qualcos'altro. Come potrebbe altrimenti esservi un criterio nel giudizio estetico per distinguere il bello gioioso da quello tremendo, e questi poi da ciò che è monotono e brutto? Non soltanto la ragione procede analizzando razionalmente e congiungendo, ma anche – contro la consueta opinione della loro cecità e irrazionalità – i sensi i quali possono sondare in modo oltremodo sottile e con una "raffinata sensibilità" dati di fatto proprio lì dove le parole che descrivono analiticamente non arrivano. Pur nondimeno l'essenza della bellezza non può risiedere nell'appagamento, il quale è semmai soltanto un modo del nostro accedere in modo sensibile ad essa e che può anche condurre fuori strada. In determinate opere, così come in contesti festosi, sereni o solennemente seri, che vengono a crearsi in certe condizioni, disposizioni, intrecci, circostanze, situazioni ed esecuzioni chiare o oscure, distinte o confuse, il sentimento può cogliere lo *stato d'animo* che sembra emanare e adornare la bellezza, *esprimendo approvazione* nel godimento; ma il godimento può anche mancare la bellezza e cioè – così come si può notare nel gusto delle masse – concretizzarsi in uno stravagante sentimento di piacere per ciò che è brutto. Dopo la critica di Kant a una definizione di bellezza soltanto psicologica, pensatori come Hegel si rivolsero nuovamente alla metafisica platonica, secondo la quale la bellezza risiede nell'apparire sensibile dell'idea infinitamente perfetta. Tuttavia nel far questo si è già operata una scelta a favore della concezione onto-teologica, così che la bellezza viene alla fine

compresa prendendo in primo luogo le mosse dalla esemplarità dei “capolavori creati”; alla fin fine dalla sua presunta creazione divina o come una “autocreazione” dello spirito assoluto che guarda²¹. Se Arthur Schopenhauer cercò di determinare l’Idea nuovamente a partire dalla sua “Eternità” immobile²², Ernst Schleiermacher la pensò immediata come il Dio che si rivela all’uomo nel sentimento religioso di una sostanziale dipendenza. Anche se resta poco chiaro come si giunga al sentimento della bellezza, pur sempre con ciò si allude alla basilare estraneità che accompagna tutto ciò che è bello in due modi contrastanti²³. In generale con l’interpretazione della bellezza intesa come manifestazione dell’Idea divina traluce, per lo meno, che essa per sé non può essere in fin dei conti compresa né come qualcosa di oggettivo, né come qualcosa di soggettivo e che non si lascia identificare logicamente, né si lascia individuare ontologicamente secondo una sostanza o una circostanza di fatto, e che dunque non consiste in un sentimento. La bellezza deve essere pensata soltanto come un preciso modo d’essere che accade e che ha una sua temporalità. Qualcosa ci porta a dire che la bellezza, quando affiora, appare sempre soltanto nell’altro da sé, in ciò che è oggettivo così come si presenta all’osservazione, nel soggettivo così come si rappresenta nel sentimento, nelle strutture armonicamente disposte, nell’atmosfera di determinati ambienti, nell’essenza delle cose come loro possibilità. Passando dunque dall’essente sensibile o immaginario all’Idea, è possibile comprendere veramente la bellezza partendo da essa stessa?

7. Il comparire della bellezza nell’altro da sé non ha di certo nulla a che fare con la sua irrealità. Il suo modo d’essere non obbedisce perciò ad alcuna modalità logica, non è un apparire che si distingue dalla realtà. Persino nei discorsi di ogni giorno essa viene concepita partendo in primo luogo dai suoi *effetti*. Si attribuisce bellezza a determinate cose, a costrutti della fantasia, al modo nel quale ci si comporta o nel quale si svolge qualcosa e al loro contesto, in primo luogo quando essi arrivano a dispiegarsi in modi diversificati e con differente intensità negli uomini e attraverso di essi; così che, cioè, si attribuisce il modo dell’*effetto* sul sentimento al bello stesso e non al soggetto che sperimenta, il quale si spiega in modo quasi fisico l’effetto delle cose belle nelle sue osservazioni, sentimenti e emozioni ed in esse può forse acquietarsi o animarsi, ma non lo produce.

Nei suoi effetti, tuttavia, la bellezza si mostra per lo più così debole che si esita a dire qualcosa su di lei. Oggi, dopo il tramonto dell’arte religiosa e cortese, di quella contadina, artigianale e borghese nell’era industriale, la maggior parte della gente definisce di solito come “bello” tutte quelle figure o quei ritmi semplici e regolari che possibilmente non disturbano con giochi di anomalie, né risaltano a fronte della molteplicità e della complessità, ma che restano modeste

sgravando in primo luogo i loro sensi dall'incalzante sovrabbondanza di sensazioni e percezioni. Queste forme sgravanti, ritenute alla svelta belle e che rapidamente annoiano, sono in senso inverso accompagnate non soltanto, per esempio, dalla smania dei turisti di massa per i paesaggi gradevoli e per le cose lontane nel tempo che riportano nostalgicamente ai "tempi migliori". Il fatto è che la monotonia di ciò che è semplice e privo di interferenze viene soprattutto integrata con la pseudo-frivola avvenenza del kitsch, della canzonetta romantica, del cliché commovente di una narrativa sdolcinata, nei quali l'elemento raffinato e delicato – un tempo sottile forza del bello – è degenerato, oppure della brama di monumentalismi, di pseudo-brutali colpi di qualche ritmo fragoroso, o ancora della brama di "espressioni forti" pseudo-provocanti in una lingua nella quale il bello ha perso ogni forza. La massa degli uomini che non soffre di una tale mancanza di bellezza e che, semmai – discorso valido per l'architettura di massa odierna – si rassegna alla monotonia più desolata e alla triste bruttezza, è senz'altro consapevole del fatto che una possibile esperienza della bellezza avanzerebbe poi delle pretese nei loro confronti. Oggi ci troviamo alla fine di un enigmatico indebolimento e una banalizzazione del bello nella modernità, che non ha a che fare soltanto, come nel passato, con un virtuosismo mancante e con lo scarso senso per la bellezza. La bellezza appare sostituibile *tout court* attraverso lo spasso del gioco, la piacevolezza dei *design*, che o decorano la forma delle cose secondo la mania dei *comics* infantili o la riducono a funzioni puramente tecniche. Il decadimento della bellezza si è accompagnato a un decadimento dell'armonia, il cui inizio nel tardo ellenismo era già stato annunciato nel fatto che la bellezza veniva privata del sublime, del tragico, del tremendo, dell'immane, al fine di associarla sempre di più a ciò che era dolcemente conciliante e che prometteva felicità o a chissà quali gesti trionfali, atti a impressionare a mo' di potenti "rappresentazioni" i nemici latenti ²⁴. Il bello, ormai divenuto debole, deve soltanto continuare a dilettere, ad essere piacevole, a lusingare o a festeggiare trionfi virtuali. Per di più con l'assuefazione è scemata anche l'esperienza della bellezza, prima riservata a determinati luoghi o a festività cicliche, per cui le cose o i fenomeni belli, disponibili ovunque e in qualsiasi momento, se – come per i quadri di Carpaccio o Klee nei corridoi degli hotel, le suite di Bach o di Mahler nei nightclub o nelle boutique – non servono più a distrarre e divertire, bensì a decorare gli sfondi disadorni. E molti esempi dell'arte moderna, i quali non hanno più preteso per sé un contenuto di senso, hanno assunto le fisionomie di un lavoro di bricolage sperimentale, che a volte porta forse a riflettere ma non però a godere della bellezza. Essi evitano a buon diritto ciò che generalmente vale ancora come "bello" e in tal modo restano tuttavia spesso in balia di ciò da cui devono negativamente prendere le distanze e asceticamente astenersi ²⁵. Oppure cercano di rappresentare

il “caratteristico” che continua ad offrirsi quasi soltanto alle riflessioni dei semiotici e dei teorici della conoscenza ²⁶.

Qualche volta tuttavia si realizza un qualcosa di lieto, un qualcosa che rende felici e festanti per una possente bellezza, qualcosa che attrae, affascina, incanta, inebria e seduce, che viene vissuto meno come uno stato d’animo carico di piacere, persistente in se stesso e che gode di se stesso, quanto piuttosto come un modo nel quale la bellezza si manifesta nei suoi effetti sulle emozioni. Certamente qualcosa del genere possiamo trovarlo talvolta anche nei diversi allestimenti di grandi opere del passato, soprattutto però nei *kolossal* e nelle composizioni contemporanee, in certe opere poetiche e in certi quadri di oggi, per i quali tuttavia il pubblico è una minoranza infinitamente piccola. La bellezza irrita e può dispiegare una forza dietro la quale scompare ogni spensierato e piacevole godimento di sé, per manifestarsi nella festosità delle cose stesse. La sua “verità” sta forse in questa capacità di mutare, e però la sua “falsità” nella sua debolezza?

8. Proprio in riferimento all’incremento dell’esperienza della bellezza si può stranamente a questo punto osservare – così come sembra – il fenomeno di un crescente sottrarsi della lingua, nel momento stesso in cui essa continua a essere nominata. Ciò che passa per bello non è soltanto eccellente, pregiato, perfetto, forse incantevole e angelico, magari divino e celestiale, bensì talmente unico e inestimabile da essere ritenuto *inesprimibile* e *indescrivibile*. Ma in cosa consiste il presunto indicibile di una bellezza sconvolgente? Forse in quei sentimenti e quelle emozioni che essa è in grado di suscitare? A questo punto la mancanza della parola riguarderebbe soltanto la momentanea incapacità di un soggetto di descrivere e comunicare le sue esperienze. Spesso però si pensa che la bellezza, nella sua essenza “ultraterrena”, si sottragga fundamentalmente alla lingua e che forse la si possa nominare evocandola, ma non descriverla veramente come per le percezioni sensibili attraverso le parole disponibili, spiegarla e riproporla. Ma cosa si vuole intendere con ciò? Si crede forse possibile tradurre la bellezza stessa mediante proposizioni come se essa si lasciasse prima prendere e poi porgere alla stregua di un qualcosa che si possiede? La bellezza si esprime in primo luogo nel fatto che essa parla a noi uomini rendendosi accessibile mediante le nostre intuizioni e i nostri sentimenti. Essa è anche in grado di parlare in qualità di bellezza poetica della nostra lingua. La lingua bella può parlare anche di altre bellezze che non sono presenti in essa e che però attraverso di essa ricompaiono da lontano, come se una bellezza comunicasse con un’altra ²⁷. La bellezza è “indicibile” soltanto nel senso di un dire che cerca di afferrarla come se essa stessa fosse oggettivamente presente. “Muta” diviene soltanto nel discorso non poetico, utilizzato in modo strumentale e brutto.

9. La bellezza può dunque sopraffare a tal punto da far perdere all'uomo sconvolto la padronanza di sé e l'indiscutibilità del suo esserci: le cose, i fenomeni e i fatti stessi possono – in un senso pregno – essere *spaventosi, tremendi e incommensurabilmente belli*²⁸. E una bellezza veramente tremenda non garantirebbe in alcun modo che essa «calm[a] sdegn[i] di distruggerci»²⁹, non ci garantirebbe cioè di non dover perire in sua presenza – così come per Troia dinanzi alla bellezza di Elena o per Semele dinanzi a quella di Zeus. Se però iniziano a predominare orientamenti oggettivi e psicologici al fine di determinare la bellezza linguisticamente in modo non bello, allora in primo piano ecco stagliarsi l'intesa su ciò che il pubblico ritiene bello o non bello. Ciò può già essere un segno del fatto che la bellezza a suo tempo onorata comincia ormai a ritirarsi in una figura indistinta impalpabile e nebulosa, e che a cose, fenomeni e modalità di esperienze belli restano soltanto le ombre di una trascorsa gioiosità. Come visto, già nel pensiero occidentale a partire da Platone e tanto più da Plotino si era iniziato a interpretare il bello in modo tanto limitato da essere come se una materia “non bella” attraverso i fenomeni terreni offuscasse e indebolisse il risplendere di una bellezza infinitamente spirituale, invece di rivelarla in modo compiuto³⁰. La bellezza terrena verrebbe a essere soltanto *l'apparire*, offuscato dalla sensibilità, di una bellezza celeste, vera e puramente spirituale. Ma dove risiede la vera forza di un siffatto apparire della bellezza in grado perfino di penetrare “ciò che è velato”, alla quale Schelling poteva ancora ascrivere la facoltà di conciliare la natura non cosciente e lo spirito cosciente nella bellezza del mito³¹, e alla quale Friedrich Schiller volle accordare la forza utopica di promuovere con la moralità perfino la libertà politica³²; un pensiero che Hegel fece proprio e che elevò alla forma secondo cui si tratterebbe di una “libertà” dalle necessità della conoscenza e dell'azione, nella quale il sensibile in proporzione alla sua Idea viene innalzato a bellezza³³? Dovrebbero essere evocati in questo pathos del pensiero soltanto i ricordi di un orgiastico potere perduto della bellezza?

E come dunque, qualora volessimo invece affermare con Platone, che tutto ciò che è piacevole, grazioso, bello e meraviglioso, ciò che è spaventosamente bello e quello che è ancora molto più bello e, per concludere, il celestiale bello assoluto, sia soltanto il grado che indica quanto distanti o vicini *noi stessi* ci troviamo per potere essere catturati dalla “vera bellezza”? Come se ciò che è piacevole, grazioso e ameno o seducente, sublime e smisuratamente bello fosse soltanto la torbida gradazione di bellezze; offuscata da oggetti impropri o da sentimenti per i quali vale più il godimento personale che la propria forza disponibile, e che si posano come nebbia su qualcos'altro di bello. È forse che una bellezza indebolita non conferisce più agli uomini forza a sufficienza per poterla percepire e darle forma? Non cerchiamo noi forse incessantemente nei nostri desideri di sostituire la bellezza man-

cante mediante piacevoli intrattenimenti sociali, spassoso-concilianti o simbolico-violenti? Come se perfino i molti tentativi da parte delle arti di creare il bello rientrassero nello sforzo di avvicinare ciò che si presume essere l'aspetto benevolo della bellezza al fine di tenere lontano al contempo il suo aspetto tremendo? Dato che ciò non riesce più ormai da tempo, in talune "astrazioni" adesso si inscena, al contrario, una debole brutta copia decorativa della bellezza tremenda per mezzo di ciò che è semplicemente ignoto, la quale non sconvolge più nessuno nel suo modo di sentire.

Possiamo per lo meno dire che senza educazione artistica, ritenuta nel corso dei secoli come una pubblica pratica politica alla quale le arti e la poesia hanno preso parte in modo decisivo, e che però oggi viene bandita e spostata dal pubblico a qualsiasi forma privata; senza questa educazione, dicevamo, non ci accorgiamo più dell'approssimarsi della vera bellezza e in questo modo la manchiamo nella sua possibilità³⁴. Con l'eliminazione dell'educazione artistica si è seppellito proprio ciò che Immanuel Kant definì come quel *sensus communis* attraverso il quale poteva essere preteso dall'altro (soprattutto dal concreto *con-sensus* o *dis-sensus* nelle questioni che riguardano il gusto di un pubblico) un assenso al giudizio estetico, giacché questo assenso si riferisce a un "*piacere universale*" metapsichico-trascendentale e non solo al proprio piacere occasionale, che per l'appunto si prova o no³⁵. Fu proprio questo riferimento a un assenso universale a rendere possibile l'incontro con la bellezza al di là dei propri sentimenti individuali; a rendere dunque necessaria l'invocazione alle muse nella volontà di unirsi ad esse. Se ad ogni modo Kant pensò che questo piacere di unirsi può essere definito "estetico" soltanto se è accompagnato da un atteggiamento contemplativo (*contemplatio*), e non serve invece soltanto i propri interessi, fu allora che egli si espose al pericolo di perdere di vista quella forza della bellezza che può suscitare non soltanto un amore freddo e sobrio, ma anche un amore focoso. Arthur Schopenhauer e dopo di lui Arnold Gehlen, infine, videro la bellezza ancora soltanto sotto l'aspetto della sua premessa negativa, cioè a dire della transitoria liberazione dall'oppressione dell'esserci.

10. Per avvicinarsi in modo razionale a quell'essenza della bellezza che risponde al senso iniziale di "armonia" non basta ricordare il significato di ciò che di spaventoso risiede in essa e che è in grado di sopraffarci. La bellezza non affiora soltanto più debole o più forte nella sfera di ciò che è compiuto nella forma, laddove può essere goduta in modo apparentemente indisturbato. In determinati modi può giungere alla bellezza anche ciò che è monotono, privo di importanza e cattivo, ciò che è informe e deforme, brutto, orrendo, raccapricciante, pur non venendo tramutato in bello. In che modo però potrebbe mai affiorare bellezza in ciò che è brutto e ripugnante, informe, brutale, distruttivo,

mostruoso, diabolico? Non perderebbe tutto ciò in forza della bellezza le sue caratteristiche brutte? Può la bellezza, così come sembra, estendersi fino al suo contrario cioè al brutto e al ributtante, tale che non si tratterebbe soltanto di aumentare “il fascino del bello” per mezzo del contrasto ³⁶? Il brutto e il ributtante giungono semmai alla bellezza nella loro qualità di *spaventoso* e *doloroso*, il cui godimento perciò non può essere definito “piacevole” anche se poggia su un assenso, avvertito interiormente, verso ciò che è doloroso. Dovremmo ammettere che consideriamo ciò che è spaventoso semplicemente alla stregua di uno spettacolo fittizio che ci viene offerto, nel quale esso unitamente al terribile non sarebbe da prendere sul serio?

È noto che Aristotele aveva trasferito la possibilità di osservare con divertimento «ciò che noi nella realtà guardiamo soltanto con disagio» nella mimesis, nel senso di una «riproduzione il più possibile fedele» ³⁷. Così dunque ciò che è ripugnante potrebbe sì divenire il *sujet* di una rappresentazione metaforicamente bella, ma non ci apparirebbe perciò come bello in sé. Penso tuttavia che sia una domanda antica – posta però in modo errato – quella riguardo al come gli uomini possano provare “piacere” in ciò che è catastrofico, tragico, e per il male; posta in modo errato, perché qui non si tratta di un qualcosa di piacevole o di una gioia gradevole, quanto piuttosto di un sentimento estetico peculiare, attraverso cui in una situazione dolorosa viene resa accessibile la bellezza anche di ciò che è tremendo e doloroso, senza mutare, abbellendolo in qualcosa di attraente, ciò che è ripugnante, così come imputato dalla critica al cosiddetto “Estetismo”. Kant credeva di avere scoperto il bello terribile e violento nel sentimento contrastante del sublime, nel quale veniamo sopraffatti da una smisurata grandezza o virtualmente da una potenza irresistibile, pur sapendo tuttavia che il sublime concerne il nostro stato d’animo e non l’oggetto e che «nel pericolo non c’è nulla di serio» ³⁸. L’avversione a ciò che nella sua incommensurabile grandezza oltrepassa la nostra capacità di comprendere, e come potenza superiore oltrepassa la nostra capacità di resistere, è dunque accompagnata da una specie di piacere “morale” di libertà nel quale piuttosto godiamo della nostra capacità di orientarci secondo le idee pratico-morali della ragione. Schiller, il quale si riferisce a queste riflessioni, all’inizio del suo scritto *Sull’arte tragica* sfiorò nondimeno una dimensione nella quale parlava di una «legge psicologica generale» ³⁹ secondo cui non soltanto si viene disgustati dal dolore dell’altro, ma si è anche attratti da esso. Egli dubitò del fatto che questo crudo piacere derivasse da un confronto della nostra sicurezza con il pericolo percepito e rimandava a quel desiderio della massa dettato dalla curiosità di accompagnare «un criminale nel luogo delle sue pene». «È un fenomeno generale nella nostra natura, che ciò che è triste, terribile, perfino orrendo ci attira con un fascino irresistibile; che da scene di dolore e di terrore noi ci sentiamo respinti e con pari forza riattratti. Tutti si stringono pieni di aspettativa intorno

a chi racconta una storia di assassinio; noi divoriamo con avidità la più avventurosa favola di spettri, e l'avidità è tanto maggiore quanto più quella ci fa rizzare i capelli in testa. – Questo moto dell'animo si manifesta più vivo dinanzi ad oggetti della contemplazione reale»⁴⁰.

A mala pena parleremmo di bellezza laddove, al cospetto di ciò che è raccapricciante, il cattivo stato delle cose e i nostri contrastanti sentimenti ed emozioni si separassero per offrirsi a una curiosità che si mantiene al confine tra il ribrezzo e il piacere del male altrui. Ciò che Aristotele dice riguardo alla bellezza dolorosa che può coglierci al cospetto della rappresentazione di un tragico destino o di una disgrazia, sembra valere anche per la bellezza dell'orrido: la "paura" deve potersi trasformare e "purificare" dal predominio, come uno stato psichico che, a cospetto del brutto, riferiamo a noi stessi. Soltanto allora la disposizione d'animo e il tono prenderanno il carattere dello stesso oggetto avvertito dolorosamente, nel quale si manifesta la bellezza anche dell'orrido e dello spaventoso. Allo stesso modo la "compassione" deve "purificarsi" dal proprio dolore per il dolore altrui, così come deve liberarsi dall'impulso pratico di consolare o di aiutare, affinché mediante essa la bellezza dolorosa possa diventare manifesta nell'essenza del dolore.

Nel verdetto di Adorno secondo il quale dopo Auschwitz non è più possibile la poesia, penso sia sottesa l'idea che un fatto raccapricciante che oltrepassa ogni misura non può essere tematizzato in nessuna bellezza tremenda, soprattutto non in un'epoca nella quale essa stessa, indebolita, è relegata a ciò che è semplicemente piacevole. Soltanto in un'epoca come questa sembra infatti che tutto ciò che desideriamo debba necessariamente procurare piacere, poiché naturalmente nessuno brama di venire turbato dolorosamente dalla bellezza per potere comprendere l'essenza del male. Così non si percepisce più che per potere venire a conoscenza dell'essenza di ciò che è ributtante nella bellezza del tremendo e dello spaventoso si può desiderare il godimento di uno stato doloroso della bellezza.

Cos'è però riconoscibile in questo stato doloroso che tanto poco sopportiamo e soltanto come avversione, quanto poco lo salutiamo come un piacere gioioso⁴¹? Il fatto che questo qualcosa non si manifesti mai in una gioia vissuta in modo diretto o nello sgomento e nel dolore sperimentati, ma piuttosto dapprima nello sbigottimento provocato dallo *stupore* gioioso o doloroso che rivela la sua abissale estraneità, non risiede soltanto nel modo di ciò che è gioioso e rende felici, ma ugualmente nel modo di ciò che è tremendo e doloroso; una estraneità che non si lascia mai superare, conquistare, conoscere o rendere familiare, ma che resta lì in questa sua propria verità misteriosa. Un tempo si era convinti che lo stupore (*Thaumas*) unitamente all'apparire (*Elektra*) potesse rendere accessibile la bellezza come ciò che è estraneo e sospetto nelle cose e negli avvenimenti nei modi più svariati a tal punto che potevano emergere

forme di senso (*Sinngestalten*) del tutto diverse da quelle predominanti nella vita di ogni giorno. Anche il tremendo e lo spaventoso possono apparire nella bellezza qualora vengano compresi soltanto secondo la loro propria essenza, la quale per noi è però straniante, senza che vengano goduti con piacere o esecrati con dolore, ma attraverso il fatto che è una disposizione d'animo dolorosamente scettica a consentirli. Perché lo spaventoso e l'orrido non sono il semplice informe e smisurato, ma si mostrano piuttosto in una loro dimensione interna anche quando periscono proprio a seguito della loro smisuratezza. Nella bellezza l'essenza mostruosa del tremendo può trovare la sua approvazione senza che venga affermato ciò che è effettivamente tremendo e ributtante. Così come per l'essenza di ciò che è gioioso, anche l'essenza del tremendo, nella misura in cui viene innalzato a contenuto della bellezza, si mostra il volto straordinario e straniante del suo esserci. Come sarebbe, dunque, se la bellezza portasse alla luce ciò che è *proprio* dell'essente da esso derivato, senza che questa peculiarità debba essere commisurata ai bisogni degli uomini, ed essa piuttosto si sottraesse attraverso questa a ogni tentativo di appropriazione e però si manifestasse nello stupore come estraneità? Non è toccato agli uomini il senso della bellezza affinché potessero trovare il segreto del suo modo di essere? E ad alcuni la moderna tecnica non appare perciò come la pericolosa contrapposizione al bello, poiché essa amplia e garantisce soltanto accessibilità lacunose, esponendosi proprio in questo a ciò che è inquietante? In una modernità in generale così distante dalla bellezza e tanto nemica della sua verità e che si ramifica all'infinito esclusivamente nel consumo e nel piacere per sé, sono forse soltanto pochi coloro i quali soffrono della sua mancanza, che anelano alla sua *rinascita* e che nuovamente cercano tastonando quel differente *sensus communis*, il quale ha accompagnato i grandi cambiamenti di stile del bello nella storia europea. Costoro sarebbero forse capaci di interrogare anche la moderna tecnica sulla sua "vera bellezza".

11. Ho cercato di esporre come ciò che si manifesta come bellezza nell'incontro con l'essente armonioso e nel medium di situazioni sconvolgenti, sia gioiose che dolorose, non è un qualcosa di essente ma una *maniera di essere* (*Weise zu sein*), nella quale l'entità stessa delle cose e dei fatti diviene manifesta nella sua profonda estraneità, siano essi o no familiari e conosciuti. Non seguo dunque il pensiero del giovane Nietzsche il quale ascrisse la "bellezza" soltanto all'"apolíneo" metaforico e in questo vide il mezzo per nascondersi la verità gioendo, cioè a dire la sofferenza dell'esserci, al contrario del musicale inebriante "dionisiaco" che include in sé il dolore ⁴². Poiché una tale separazione esteriore della bellezza congiunta a quella che la oppone al sublime, che l'ha privata del tremendo annientandola nella semplice piacevolezza, misconosce a maggior ragione il senso iniziale di Harmonia quale figlia illegittima di Ares e Afrodite.

* Traduzione italiana di Davide Di Maio.

¹ Concepire “la bellezza in sé come un bene” significa il contrario della concezione che considera la bellezza come «un segno di bene futuro», Th. Hobbes, *Elements of Philosophy*, 1657, cap. 11 (*De Homine*); ed. it. a cura di A. Negri, *Elementi di filosofia. L'uomo - Il Corpo*, Torino 1972, p. 595.

² «Il gravido, quando si avvicina al bello si allietta e, rallegrato, si effonde, partorisce e genera», Platone, *Simposio*, 206 d; ed. it. a cura di G. Reale, in Id., *Tutti gli scritti*, Milano 2000, p. 514.

³ E. Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful*, 1757; ed. it. a cura di G. Sertoli, G. Miglietta, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Palermo 2002.

⁴ S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 1929; ed. it. a cura di E. Sagittario, *Il disagio della civiltà*, in Id., *Opere*, vol. 10, Torino 1989. Non risiede in questa concezione l'opinione ambigua secondo cui le soddisfazioni senza proroga potrebbero essere soltanto espressione di un eros grossolano e basso?

⁵ Platone, *Fedro*, 250 b; ed. it. cit., p. 559.

⁶ Ivi, 250 d.

⁷ Cfr. a proposito Platone, *Ippia I*, 291 a; ed. it. cit., p. 983.

⁸ Questo sembra sostenere J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764, quando scrive: «La bellezza, infatti, è uno dei grandi misteri della natura [...], mentre un'idea chiara e universale della sua essenza rimane tra le verità non ancora scoperte»; cfr. J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. it. di M. L. Pampaloni, Milano 1990, p. 112.

⁹ Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, 1872; ed. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, tr. di M. Montinari e S. Giametta, *La nascita della tragedia*, in Id., *Opere*, vol. III, t. 1, Milano 2009²⁸.

¹⁰ F. Brentano, *Grundzüge der Ästhetik*, Bern 1959, p. 32.

¹¹ Mi permetto, a tal proposito, di rimandare al mio *Zeit der Muße – Zeit der Musen*, Tübingen 2008.

¹² «Quel che si contrappone facendo convergere, e dai fattori divergenti la più bella connessione», Eraclito, *Frammento n. 47*, in *Die Vorsokratiker*, trad. di J. Mansfeld, Stuttgart 1999, p. 259; ed. it. a cura di A. Lami, *I presocratici. Testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle*, Milano 1997, p. 203 (DK, Fr. B8).

¹³ Si pensi ad esempio al “Canone di Policletto”, alle “bellezze della struttura del corpo umano”, che Winckelmann cercava ancora di determinare. Cfr. J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, ed. it. cit., pp. 120-121, o alle discussioni sulla statua del *Laocoonte*.

¹⁴ Nel *Filebo* Platone respinge la concezione secondo cui il bello non sarebbe né nei corpi né nelle altre cose, ma soltanto nell'anima e in questa solo il piacere. Ma senza non c'è bellezza. Aristotele nella sua *Metafisica* osserva che i Pitagorici avrebbero visto nella matematica l'origine di tutte le cose e ritrovato nei numeri le “affezioni e le proporzioni delle armonie”: «E per tutte queste ragioni essi concepirono gli elementi dei numeri come elementi di tutta la realtà, e l'intero cielo come armonia»; cfr. *Metafisica*, 986 a, trad. it. di A. Russo, Roma-Bari 1988, pp. 20-21.

¹⁵ Plotino, *Del Bello*, *Enneadi I*, 6 (1); tr. it. di G. Faggini, *Enneadi*, Milano 1992, pp. 126-29.

¹⁶ Riallacciandosi ad alcune riflessioni di Platone nel *Timeo* o nel *Filebo*, (51a, *Werke*, vol. V, cit., p. 121; ed. it. cit., p. 462) G. Th. Fechner esprime questa opinione (in *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig 1876).

¹⁷ A. G. Baumgarten, *Ästhetica*, 1750-58, § 14-24; ed. it. a cura di S. Tedesco, *L'Estetica*, Palermo 2000, pp. 29-31.

¹⁸ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, § 15; ed. it. a cura di E. Garroni e H. Hohe-negger, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino 1999, pp. 62-64.

¹⁹ A. G. Baumgarten, *Ästhetica*, cit., § 24, p. 15; ed. it. cit., pp. 30-31; cfr. a proposito: W. Janke, *Das Schöne*, in Id., *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, vol. 5, München 1974, p. 1260. Kant concede che «l'armonizzarsi del molteplice in un'unità [...] non dà a conoscere per sé in alcun modo una conformità a scopi oggettiva», solo una «conformità a scopi soggettiva delle rappresentazioni nell'animo di chi intuisce» (*Critica della facoltà di giudizio*, ed. it. cit., p. 65). E però così il rapporto della bellezza viene unilateralmente spostato dagli oggetti al sentimento soggettivo nel gioco con le forze della conoscenza.

²⁰ M. Mendelsohn, *Über die Empfindung*, in *Ästhetische Schriften in Auswahl*, 1755-61; ed. it. a cura di L. Lattanzi, in Id., *Scritti di Estetica*, Palermo 2004.

²¹ G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Berlin 1823, nachgeschrieben von H. G. Hotho; ed. it. a cura di P. D'Angelo, *Lezioni di estetica*, Roma-Bari 2005.

²² A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819, vol. 1, 3; ed. it. a cura di G. Riconda, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano 1991, pp. 205-310.

²³ Fr. D. E. Schleiermacher, *Ästhetik*, [1819]; ed. it. a cura di P. D'Angelo, *Estetica*, Palermo 1988.

²⁴ Cfr. Pseudo Longino, *De Sublimitate*; ed. it. a cura di G. Lombardo, *Il Sublime*, Palermo 2007³.

²⁵ Cfr. a proposito Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt-M 1970; ed. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, *Teoria estetica*, Torino 2009; cfr. a proposito ancora le riflessioni critiche di H.-R. Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, 1972; ed. it., *Apologetica dell'esperienza estetica*, con un saggio di M. Imdahl, introd. di C. Gentili Torino 1985.

²⁶ Cfr. a proposito N. Goodman, *Languages of Art*; 1968; ed. it. a cura di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Milano 2003.

²⁷ A partire dal discorso di Esiodo sulle muse nella sua *Teogonia* (in *Sämtliche Gedichte*, trad. di W. Marg, Zürich-Stuttgart 1970; ed. it. a cura di E. Vasta, Milano 2004), dall'*Ars poetica* di Quinto Orazio Flacco (trad. di E. Schäfer, Stuttgart 1972; ed. it. a cura di E. Cetrangolo, in *Tutte le Opere*, Firenze 1978, pp. 529-53) fino al periodo del barocco furono numerosi i tentativi di esprimere in bella poesia la bellezza.

²⁸ Non si tratta soltanto del fatto che ci si può spaventare dinanzi al bello e addirittura essere assaliti dalla paura, prima di procedere con l'ammirazione e l'adorazione (Platone, *Fedro*, 250 e; ed. it. cit., p. 559) o del fatto che colui che lo guarda, viene assalito da un terrore "che non lo addolora" (Plotino, *Del Bello*, *Enneadi* 1.6.(1), ed. it. cit., p. 137). Si tratta piuttosto di notare nel bello in sé il terrificante, attraverso il quale esso stesso può apparire bello.

²⁹ Integralmente, però, l'inizio delle *Elegie Duinesi* di Rainer Maria Rilke recita: «Ma chi, se gradissi, mi udrebbe, dalle schiere/ degli Angeli? E se anche un Angelo a un tratto/ mi stringesse al suo cuore: la sua essenza più forte/ mi farebbe morire. Perché il bello non è/ che il tremendo al suo inizio, noi lo possiamo reggere ancora,/ lo ammiriamo anche tanto, perch'esso, calmo, sdegnato/ distruggerci. Degli Angeli ciascuno è tremendo» (*Duineser Elegien*, I, 1923; ed. it. a cura di E. ed I. De Portu, *Elegie Duinesi*, Torino 1978, p. 3, corsivo mio).

³⁰ Cfr. Plotino, *Del Bello* (*Enneadi*, I, 6. 2); *Del Bello intellegibile* (*Enneadi*, v, 8); ed. it. cit., pp. 129-31.

³¹ Fr. W. J. Schelling, *Hauptsätze der Philosophie der Kunst*, in Id., *System des transzendentalen Idealismus*, 6. Hauptabschnitt, 1800; ed. it. a cura di M. Losacco, *Sistema dell'Idealismo trascendentale*, Roma-Bari 1990, pp. 285-302.

³² Fr. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 1795; ed. it. a cura di G. Pinna, *L'educazione estetica*, Palermo 2009². Schiller definisce l'«apparire» dunque «autonomo ed estetico», se esso «né simula la realtà» e dunque non mette in gioco errori e bugie, né serve come strumento per scopi materiali. – Io dico "utopico", giacché Schiller stesso nella decima lettera nota che nessuna epoca di fioritura delle arti e del gusto è andata d'accordo con la libertà politica. Ivi, p. 203; cfr. ed. it. cit., pp. 42-45.

³³ G. W. Fr. Hegel, *Lezioni di estetica*; ed. it. cit.

³⁴ Cfr. a proposito il mio *Zeit der Muße*, cit.

³⁵ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, § 40; ed. it. cit., pp. 129-132.

³⁶ K. Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, 1853; ed. it. a cura di E. Franzini, *Estetica del Brutto*, Palermo 2004³, p. 35.

³⁷ Aristotele, *Poetica*, 4; ed. it. a cura di G. Paduano, Roma-Bari 1992, pp. 197-201.

³⁸ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, § 28; ed. it. cit., p. 98.

³⁹ Fr. Schiller, *Über die tragische Kunst*, 1792; ed. it., *Dell'arte tragica*, trad. di C. Baseggio, Torino 1959, p. 60.

⁴⁰ Ivi, pp. 59-60.

⁴¹ Cfr. il mio *Schmerz – der unmögliche Gast*, in E. Blume et al. (a cura di), *Schmerz. Kunst + Wissenschaft*, Katalog zur Ausstellung im Hamburger Bahnhof Berlin, Berlin 2007, pp. 25-36.

⁴² Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, in *Werke*, vol. 1, Leipzig 1906, p. 54; ed. it. *La nascita della tragedia*, cit., p. 21.

Tre modi (più uno) d'intendere l'estetica

di Paolo D'Angelo

Se veramente la parabola storica dell'estetica è giunta al termine, se veramente ci collochiamo ormai *dopo* l'estetica (ma non è questa, come vedremo, la prospettiva di chi scrive), allora siamo forse nella condizione più adatta per riflettere su cosa è stata l'estetica, sui modi in cui questa disciplina è stata intesa nella sua storia. Una storia non lunga, che non arriva ad abbracciare tre secoli, ma lungo la quale si sono avvicinati, spesso convivendo e intrecciandosi tra loro, almeno tre modi molto diversi di intendere la natura e il compito dell'estetica.

Estetica come teoria della sensibilità

L'idea che l'estetica sia una teoria del sensibile ci riporta alle origini stesse della disciplina, al suo battesimo settecentesco. "Estetica" è, in tutti i sensi, un nome artificiale. Quando Baumgarten lo utilizza per la prima volta nelle *Meditatione philosophicae de nonnullis ad poëma pertinentibus*, del 1735, egli muove dalla considerazione che, così come esiste una scienza dei contenuti intellettuali, la *logica*, allo stesso modo dovrebbe esistere una scienza dei dati sensibili della conoscenza, che andrebbe chiamata *estetica*. Si può chiamare *aisthetiké* (sottintendendo *episteme*) la disciplina che studia le sensazioni (*tá aisthetá*) in modo simmetrico a quel che la logica (*logiké episteme*) fa con gli aspetti intellettuali e razionali (*tá noetá*)¹.

Ricollegandosi a Wolff e, prima ancora, a Leibniz, Baumgarten sottolinea che la conoscenza progredisce non solo attraverso le idee chiare e distinte fornite dall'intelletto e che altrettanto importanti per lo sviluppo della nostra conoscenza sono le conoscenze *confuse* fornite dalle sensazioni. Nella sua visione, come in quella leibniziana, non c'è una contrapposizione radicale fra sensibilità e intelletto (come tornerà ad esserci in Kant). Tra il sensibile e l'intellettuale-razionale c'è piuttosto una scala ascendente che prevede una progressiva distinzione delle note caratteristiche dell'oggetto, dunque non uno iato, ma un percorso ascendente, dato che non ci sono salti tra l'oscurità e la distinzione, così come si transita dal buio della notte alla luce del giorno non d'improvviso, ma con il progressivo diffondersi della luce dell'aurora. Su queste basi è quindi possibile una *scienza della conoscenza sensibile* (*scientia sensitive quid cognoscendi*), simmetrica alla scienza che conosce

i contenuti chiari e distinti: è possibile una *estetica* accanto a una *logica*.

Non si può certo dire che il neologismo di Baumgarten non abbia avuto fortuna. La carriera del termine “estetica” come nome di una disciplina filosofica è stata però tutt’altro che lineare. Sebbene il termine incontrasse subito una qualche fortuna in Germania, non ebbe diffusione immediata. Ancora Kant non lo amava (in tutta la *Critica del Giudizio* il sostantivo “estetica” ricorre una volta soltanto) e nella *Critica della ragion pura* lo utilizzava nel senso di una dottrina della sensibilità. Nella terza *Critica*, invece, impiega molto l’aggettivo *estetico*, intendendo con esso però ciò che ha a che fare col sentimento di piacere o dispiacere provato dal soggetto, non quel che riguarda i sensi in generale. Si può capire, dunque, perché nelle lingue diverse dal tedesco il neologismo *estetica* e i suoi derivati faticassero non poco a farsi strada. In Italia, ancora nel 1818, Giovanni Berchet doveva spiegarlo come termine arcano a un’ipotetica lettrice del “Conciliatore”; in Inghilterra, persino nella seconda metà dell’Ottocento John Ruskin lo considerava frutto di un pericoloso fraintendimento, che degradava l’apprezzamento dell’arte e della bellezza a semplice operazione dei sensi; il grecismo, egli pensava, era solo il pretenzioso abbellimento di una «broda da porci». Il termine “estetica” non diventa corrente, in Gran Bretagna, che grazie alla voga del cosiddetto *Aesthetic Movement*, l’estetismo di Pater e Wilde (per i quali, come per tutti gli *esteti*, l’esperienza della bellezza era effettivamente qualcosa di prettamente sensuale), e in Italia si afferma definitivamente solo con l’*Estetica* di Benedetto Croce, del 1902, che non a caso ripropone l’idea dell’estetica come scienza generale dell’intuizione (sensibile).

Ma se il nome si afferma, sia pure lentamente, la concezione dell’estetica come teoria della sensibilità sembra perdersi abbastanza rapidamente. I romantici la considerano un ferro vecchio, al punto che Peter Szondi ha potuto scrivere che «dopo il 1800 “estetica” è il nome di una scienza che non ha più il significato indicato dal suo nome», e Paul Oskar Kristeller poteva osservare, negli anni Cinquanta, che «il significato originale del termine *estetica* è oggi quasi dimenticato». Già Valéry, del resto, aveva scritto che «il nome *estetica* mi ha sempre sinceramente meravigliato e produce ancora su di me un effetto di stupore».

Ma anche se la concezione dell’estetica come teoria della sensibilità è stata rapidamente rimossa dagli sviluppi successivi della disciplina, nulla sarebbe più sbagliato che considerarla tramontata per sempre. Tutt’al contrario, essa è tornata prepotentemente ad affacciarsi negli ultimi decenni, tanto che non si andrebbe lontano da vero a volerla considerare, tra le varie maniere di intendere l’estetica, quella che riceve oggi i maggiori consensi.

Certo, essa risulta tuttora ostica e pressoché incomprensibile agli esponenti dell’estetica analitica i quali restano fermi, come vedremo tra breve, all’idea dell’estetica come filosofia dell’arte e intendono il

nome e il concetto di “estetica” (*stricto sensu*, ossia come teoria delle sensazioni) come un tranello pericoloso. Valga per tutti l’esempio di un filosofo come Arthur Danto, del quale basterà vedere la prefazione all’opera teorica più importante, *La trasfigurazione del banale* (1982). Danto è fermamente convinto che quel che vale la pena costruire è una filosofia dell’arte, e per di più una filosofia dell’arte che rinunci a considerare necessari per l’opera d’arte proprio gli aspetti “estetici”, cioè sensibili, quelli che possiamo vedere o udire, dato che a fare l’opera d’arte è in primo luogo quel che *sappiamo*, non quel che *sentiamo*. Tutto il resto, cioè le sensazioni piacevoli, e in particolare quella speciale forma di piacevole che chiamiamo bellezza, riguardano l’arte di massa, il cattivo gusto, la vita quotidiana ed è evidente che Danto dubita che da questo coacervo si possa ricavare qualcosa di filosoficamente interessante ². Sembra rivivere qui la diffidenza nei confronti dell’estetica che si era fatta strada tra i teorici della cosiddetta *Pura Visibilità*, per i quali la filosofia dell’arte era un terreno solido, sul quale si poteva costruire qualcosa, in quanto andava ben oltre la mera sfera sensibile, mentre l’estetica, come campo incerto e sempre opinabile delle preferenze sensoriali soggettive, finiva per essere messa da parte in quanto incapace di decantarsi veramente a scienza. L’opposizione tra *Aesthetik* e *Allgemeine Kunstwissenschaft* teorizzata da Emil Utitz e Max Dessoir in fondo non faceva che radicalizzare questa opposizione, sicché l’estetica come scienza della sensibilità era ridotta ad *asylum* di tutte quelle cose che ci piacciono senza che si possa dire perché.

Ma se si lascia il campo della filosofia analitica e ci si sposta in quello della filosofia europea continentale, non tardiamo molto ad accorgerci che il rapporto tra estetica come filosofia dell’arte ed estetica come teoria della sensibilità si inverte quasi specularmente, nel senso che è l’idea dell’estetica come filosofia della sensibilità o teoria della percezione sensibile ad essere dominante e, agli occhi di molti, a costituire l’unica via praticabile per la disciplina. Questo ritorno in forze del significato baumgarteniano dell’estetica ha avuto i suoi prodromi negli anni Ottanta del Novecento, probabilmente in relazione alla crisi delle estetiche strutturalistiche e semiotiche, che per un paio di decenni avevano tenuto banco. Per esempio Emilio Garroni, a partire da *Senso e paradosso*, del 1986 ³, ha sostenuto che l’estetica non può essere una filosofia dell’arte (l’arte è qualcosa di troppo vario, mutevole, indefinibile perché si possa circoscriverla), ma piuttosto una filosofia del *senso*, cioè di una condizione *sentita* e non appresa intellettualmente, del nostro conoscere in genere. In questa determinazione agiva un poco l’ambiguità del termine “senso”, che già Hegel tematizzava nelle sue lezioni di estetica: “senso” è una parola ancipite, dato che indica insieme l’organo della esperienza sensibile (“il senso del tatto, il senso della vista ecc.”), e il significato o il valore di qualcosa (“dare un senso a questa storia”) ⁴. In altre parole, per Garroni non si poteva

esattamente dire che l'estetica fosse la filosofia delle sensazioni, ma si apriva la via per intenderla anche così.

Questa via l'avrebbero percorsa poi in parecchi, accentuando sempre di più il legame con la sensibilità *stricto sensu*. In Italia, Maurizio Ferraris ha sostenuto che l'unica strada per fare dell'estetica una disciplina ragionevole e insegnabile è, per così dire, ritornare a Baumgarten, intendendola come una scienza della sensazione. L'estetica è nata in questa forma, e solo per accidente si è orientata su qualcosa, l'arte, che con la sensazione non è prioritariamente collegata. Dunque occorre tornare a vedere nell'estetica una dottrina della sensazione e della percezione, lasciando al loro destino le teorie delle arti, le poetiche e le precettistiche ⁵. Qualcosa di simile hanno proposto in Germania, anche se su basi e con scopi diversi, Wolfgang Iser e Martin Heidegger, per i quali l'estetica ha a che fare in primo luogo con il nostro percepire in generale, dunque qualcosa di molto più ampio dell'arte. Per Heidegger, essa è una teoria dell'apparire o delle apparenze, cioè della conformazione sensibile di un oggetto percettivo ⁶. Chi si è spinto più avanti in questa direzione è però Gernot Böhme. Il titolo del volume in cui espone la sintesi delle sue teorie, *Asthetik* anziché *Aesthetik*, è già eloquente, perché vuole rimarcare proprio il nesso tra "estetica" e *aisthesis*, tra estetica e sensazione. Ma ancora di più lo è il sottotitolo, *Lezioni sull'estetica come dottrina generale della percezione* ⁷. La nostra percezione, scrive Böhme, è sempre percezione non tanto di cose, ma di *atmosfera*. "Vedere un albero" è un'esperienza assai diversa da "cercare rifugio dalla pioggia o dalla calura sotto la grande chioma di un albero". Nel primo caso tutta l'attenzione verte sull'oggetto, nel secondo ho a che fare con una vasta gamma di sensazioni e stati affettivi che risultano per me indisciungibili dal puro vedere. Non *vedrò* soltanto, ma avvertirò la maestosità della chioma e l'elevarsi del tronco, proverò il contrasto repentino tra la vampa del sole e la fresca ombrosità, o il sollievo del passaggio dall'imperversare della pioggia ad un luogo protetto; l'altezza e l'imponenza dell'albero non saranno più dei dati esterni ma dei fatti *sentiti*. Capisce cosa è un'atmosfera chi fa il suo ingresso in un ambiente o in una cerchia di persone, dal momento che la prima cosa che avvertirà sarà una impressione di freddezza o di allegria, di imbarazzo o di contentezza. Si comprende che su queste basi l'arte può essere al massimo *uno* dei referenti dell'estetica, e nemmeno quello centrale, dato che assai più legati alla nozione di atmosfera sembrano la percezione della natura o le esperienze della vita quotidiana.

La concezione dell'estetica come teoria della sensibilità e filosofia della percezione sembra andare incontro, tuttavia, ad alcune obiezioni difficilmente aggirabili. Intanto, si potrebbe osservare che siccome ci sono già scienze che studiano la sensazione e la percezione, per esempio la psicologia o le scienze cognitive, non si vede bene in che modo l'estetica possa qui dare un contributo, anche perché per studiare se-

riamente sensazione e percezione bisognerebbe andare in laboratorio e fare osservazioni sperimentali, mentre la proposta di affiancare lo studio empirico all'estetica teorica non sembra aver fatto molta strada⁸. In secondo luogo, anche se la filosofia potesse fare una buona teoria della sensazione o della percezione, di per sé questo non escluderebbe che essa si possa occupare anche dei fenomeni artistici o della bellezza naturale. L'osservazione che non lo si può fare perché l'arte non è circoscrivibile, è mutevole storicamente, ha confini sfumati non sembra in proposito una buona risposta, perché è proprio delle cose difficili da afferrare che si deve occupare la filosofia, per quelle facili bastando il buon senso. E sarebbe oltremodo strano che si possa filosofare su tutto, dalla politica al diritto alla religione al linguaggio, ma non sull'arte, che è fenomeno certo non meno importante. L'estetica razionale di Ferraris in questo è più conseguente di Böhme o Seel, perché affianca alla proposta di considerare l'estetica una percettologia la convinzione che la critica dell'arte e della letteratura sono sufficienti a se stesse e non hanno bisogno della filosofia, anche se per sostenere questo punto di vista deve ridurre la prima all'attribuzionismo e la seconda alla filologia.

Anche se la filosofia potesse fare una buona percettologia (ed è tutt'altro che sicuro), resta il fatto che una teoria della sensazione non esaurisce quel che c'è da dire sull'arte o sulla bellezza naturale. Certamente, le opere d'arte sono apprese attraverso i sensi, e, come diceva Kant, se fossimo solo esseri razionali, per esempio angeli, dell'arte non sapremmo che farcene. Si dimentica però che Kant aggiungeva anche che se fossimo esseri puramente *sensibili*, come a suo parere gli animali non umani, ne avremmo altrettanto poco bisogno. Il punto debole della teoria delle atmosfere sta tutto qui: proprio perché è vero che percepiamo sempre "atmosfericamente", risulta controintuitivo pensare che percepire atmosfericamente sia percepire esteticamente. Un cavallo o un cane percepiscono persino più di noi atmosfere e non cose, ma è difficile pensare che perciò abbiano più esperienze estetiche. Molto più accettabile risulta pensare, senza farsi abbagliare dall'etimologia, che non tutte le sensazioni sono esperienze "estetiche". Udire un fruscio nel buio è un'esperienza sensibile, e molto atmosferica, ma non è estetica nel senso in cui lo è ascoltare una sinfonia; e vedere gli alberi, il fiume, le colline è un'esperienza sensibile ma non è ancora vedere un paesaggio, cioè avere un'esperienza estetica. Certo, bisogna sentire e vedere per ascoltare musica o per ammirare un paesaggio, ma evidentemente c'è anche dell'altro, altrimenti dovrei dedurre che anche la pecora al pascolo vede un paesaggio, perché trova il pascolo e si abbeverava al fiume.

Ancora meno si può sorvolare sulla reciproca, che non viene mai presa in considerazione dai teorici dell'estetica come teoria della sensibilità: a dispetto dell'evidenza, e ancora una volta dell'etimo, non tutte le esperienze estetiche sono esperienze sensibili o percettive. Un dipinto viene visto, e se la mia percezione è distorta o limitata, per

esempio se sono daltonico o ipovedente, non potrò entrare in contatto con l'opera d'arte. Ma se leggo una poesia o un romanzo dovrebbe essere chiaro che la sensazione o la percezione c'entrano poco. Certo, devo vederci per poter leggere e devo sentirci per poter udire quel che viene letto, ma è difficile sostenere che l'esperienza estetica sia quella di decifrare lo stampato o di udire i suoni della lingua. Qualcuno talvolta ci ha provato, e ha pensato per esempio che la poesia (per la prosa il discorso è molto più difficile) sia un'esperienza estetica per via della dolcezza o musicalità dei suoni della lingua, indipendentemente dal significato. Ma in questa direzione si fa poca strada, dato che basta farsi recitare una poesia e un elenco di nomi in una lingua assolutamente ignota per accorgersi che risulta persino difficile dire qual è l'uno e qual è l'altra. E quando in Dante leggo di Matelda che va cantando ed iscegliendo fior da fiore io non *odo* il canto e non *vedo* i fiori, non più di quanto veda o senta il ribollire della pece in Malebolge, o, se si vuole, li sento e li vedo, ma allo stesso modo in cui avverto la sensazione di freddo e di cedevole quando, sempre in Dante, leggo dei ruscelletti del Casentino che fanno i lor canali freddi e molli o allo stesso modo in cui sento il lezzo della Città di Dite. Cioè, come si usa dire, li vedo e li sento, ma solo con l'immaginazione. Li immagino. E l'immaginazione è la capacità di rappresentarsi qualcosa anche quando è assente, quando non l'ho davanti agli occhi. Teniamolo presente, anche perché il legame tra arte e immaginazione è uno dei fili più tenaci che percorrono l'estetica occidentale, da Plotino a Bacone, da Vico a Croce, da Kant a Scruton.

Forse non è un caso che la concezione baumgarteniana dell'estetica come teoria della sensibilità sia durata, se si va poi a vedere, l'*espace d'un matin*. A parte il fatto che lo stesso Baumgarten identificava lo scopo dell'estetica nella *perfezione* della conoscenza sensibile, con ciò introducendo un discrimine valutativo (la perfezione della conoscenza sensibile è la bellezza, e l'imperfezione la bruttezza), e a parte il fatto che nel corpo della sua opera parlava quasi soltanto di poesia e di retorica, già il suo principale allievo, Georg F. Meier, divulgava il pensiero del maestro in un'opera dal titolo *Fondamenti primi di tutte le belle scienze* (e grosso modo intendeva con ciò belle arti), e nella seconda metà del Settecento la più nota e diffusa opera sull'argomento, la *Teoria generale delle belle arti* di Johann Sulzer, definiva l'estetica «filosofia delle arti belle»⁹.

Estetica come filosofia dell'arte

Al di fuori del quadro della filosofia continentale, per trovare nell'estetica di lingua inglese qualcosa di simile alle concezioni che abbiamo appena criticato occorre spostarsi al di là dell'ambito analitico. Una posizione abbastanza prossima a quella che vede nell'estetica una teoria della sensibilità è stata avanzata da uno studioso che si colloca piuttosto

nel solco della tradizione pragmatista. In *Pragmatist Aesthetics* Richard Shusterman si rifà addirittura a Baumgarten per proporre una filosofia che dedichi ampia attenzione alle forme della esperienza sensibile, e in particolare ai modi di sentire del corpo. Una posizione interessante, che mira a costituire in qualche modo un ponte tra l'estetica analitica e la tradizione filosofica europea, ma relativamente isolata nel contesto angloamericano. Nel quale, come abbiamo già avuto modo di ricordare, a dominare largamente è la veduta più tradizionale che intende l'estetica come una filosofia dell'arte.

Questo modo di considerare l'estetica non ha dalla sua parte solo il fatto di essere il più consueto, ma anche quello di essere il più facilmente intelligibile. All'ingrosso, se diciamo che l'estetica è quella parte della filosofia che riflette sulla natura, le funzioni, e i destini dell'arte, possiamo essere capiti anche da chi sa poco o nulla di filosofia. Così come altre parti della filosofia riflettono sul linguaggio, sulla scienza, sulla religione, sulla politica o sulla morale, l'estetica prende in considerazione quei particolari prodotti che sono le opere d'arte. Avremmo a che fare non con una disciplina filosofica generale, come la metafisica o l'ontologia, ma con una disciplina filosofica specialistica. Niente di male, senza dubbio, dato che l'enfasi sulla filosofia come disciplina sovradisciplinare, costitutivamente versata sulla universalità, insofferente di partizioni e steccati fra i saperi è in buona misura un ferro vecchio retorico: gran parte della filosofia *viva*, che produce risultati e discussioni interessanti è, oggi, *filosofia di qualcosa*, per esempio filosofia della mente, o del linguaggio, mentre le grandi costruzioni metafisiche sembrano sempre più appartenere al passato.

Ma la determinazione dell'estetica come filosofia dell'arte arriva alla filosofia analitica attraverso un tragitto molto lungo, e viene recepita come inevitabile frutto di una tradizione che non ci si sogna nemmeno di mettere in discussione: l'estetica è una filosofia dell'arte, non può essere niente di diverso, e lo è nel modo più diretto, in quanto fornisce definizioni che consentono di identificare quel che è arte e quel che non lo è (che poi vi riesca male, o non vi riesca affatto è un altro discorso). L'autocomprensione in termini di filosofia dell'arte non viene praticamente mai messa in discussione. Almeno alle sue origini, infatti, la filosofia analitica intende il proprio compito come quello di una chiarificazione *linguistica* dei problemi filosofici: si tratta di prendere in esame il linguaggio col quale discorriamo di determinati problemi, analizzarlo e dissolvere le difficoltà che vengono prodotte sia nel discorso comune sia in quello più formalizzato. Poi la filosofia analitica è diventata molte altre cose, anche più interessanti, ma negli anni Cinquanta portava appieno l'impronta appena descritta¹⁰. Così stando le cose, era pressoché inevitabile che l'estetica si concepisse come filosofia dell'arte. Infatti il discorso sulle arti è nel mondo contemporaneo assai sviluppato e strutturato – basti pensare alla critica letteraria, a quella

d'arte, alla storia letteraria e artistica, a tutte le scritture e i discorsi che circondano l'opera d'arte nei musei, nelle gallerie, nei teatri e nelle sale da concerto – mentre altri tipi di esperienza estetica sono invece accompagnati precisamente dalla caratteristica opposta, cioè mancano di un discorso critico, esplicitivo o descrittivo che li accompagni.

Buona parte dell'estetica analitica ha dunque preso la forma di una *filosofia della critica d'arte*, secondo un parallelismo piuttosto prevedibile: come la teoria della conoscenza o l'epistemologia analizzano, discutono, o tentano di fondare, i discorsi delle varie scienze, così l'estetica mira a fare altrettanto in rapporto alle discipline critiche che hanno ad oggetto le varie arti. Un titolo come quello del volume di Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*¹¹, pubblicato nel 1958 ma poi varie volte ristampato, può essere assunto a simbolo di questo modo di intendere l'estetica. Un modo tutt'altro che tramontato nell'ambito analitico, se per esempio una introduzione generale all'estetica scritta qualche anno fa da uno dei principali esponenti attuali dell'estetica analitica, Noël Carroll, ha potuto prendere il titolo *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*, e se un altro dei suoi maggiori esponenti, Peter Kivy, ha fatto della necessità di distinguere le specificità delle singole arti uno dei *Leitmotive* della sua estetica¹².

Intendere l'estetica come una filosofia dell'arte comporta come conseguenza più facilmente afferrabile – ma, come vedremo, ve ne sono anche altre meno immediate ma non meno importanti – il fatto che non si riconosca tra i suoi oggetti quello che è stato per molti secoli il terreno deputato dell'esperienza estetica: la bellezza naturale. Nell'estetica analitica per molti anni si è del tutto trascurato questo versante, semplicemente dimenticando che si possono fare esperienze estetiche anche nella natura, e non solo di fronte all'arte. Già negli anni sessanta Ronald W. Hepburn ha segnalato questa limitazione, che ha cominciato ad essere attenuata, anche se non rimossa, solo a partire dai tardi anni Settanta, e sull'onda più della voga degli orientamenti ecologici che di un riesame teorico della questione¹³.

Anche in questo caso, però, si trattava di una tendenza che proveniva da lontano, e si trovava ad essere accolta senza che venisse problematizzata. Kant è stato l'ultimo filosofo per il quale si poteva discutere di bellezza davanti a un fiore o un animale, oltre che davanti ad un'opera d'arte, cosa che invece era parsa del tutto ovvia per millenni, finché si è pensato che l'arte era bella perché rappresentava o interpretava la bellezza della natura. Dopo di lui i grandi filosofi del Romanticismo e dell'Idealismo hanno ristretto con sempre maggiore convinzione al bello artistico l'oggetto proprio dell'estetica: Schelling è stato probabilmente il primo ad intitolare le sue lezioni *Filosofia dell'arte*, e “dottrina dell'arte” è la denominazione adottata dai primi teorici della *Romantik*, come August Schlegel o Friedrich Ast¹⁴. Hegel annunciava i suoi corsi ora come lezioni di Estetica, ora come Filosofia dell'arte, e nella Introduzio-

ne alle *Lezioni di Estetica* leggiamo che il nome veramente appropriato sarebbe il secondo, il primo potendosi mantenere solo in forza dell'uso invalso, e solo perché i nomi non hanno veramente importanza.

Noi vediamo bene, però, che non si trattava soltanto di una questione di nomi: lo spostamento verso la filosofia dell'arte va di pari passo col processo di sacralizzazione ed enfaticizzazione del ruolo della "grande arte" che ha luogo con il Romanticismo e si consolida nel corso dell'Ottocento. Schopenhauer e Nietzsche sono ancora pienamente su questa linea: l'arte è ben più di un prodotto della cultura umana sullo stesso piano di molti altri, è una via di accesso privilegiata alla conoscenza, alla filosofia, alla trasvalutazione di tutti i valori. È il modo di guardare all'arte nato con il Romanticismo a dominare in larga misura i due secoli seguenti, e a far convergere sull'arte una sorta di culto e di celebrazione che tende sempre più ad eccettuarla dalle altre attività, a caricarla di capacità superiori, riconoscendole ad esempio un potere conoscitivo maggiore di quello stesso della filosofia o della scienza. Con ciò l'estetica appare sempre più come un fenomeno concomitante, forse più conseguenza che causa, della moderna *religione dell'arte*¹⁵. Il celebre saggio del 1936 di Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, appartiene ancora pienamente a questa linea, quando sostiene che l'arte è uno dei modi supremi nei quali si storicizza la verità – gli altri essendo la filosofia o la politica – su di un piano incommensurabile rispetto a quei saperi, per esempio la scienza, ai quali resta irrimediabilmente precluso l'accesso alle regioni superiori del vero.

Anche le Avanguardie artistiche del Novecento sembrano ancora completamente prigioniere di questo paradigma che esalta la funzione dell'arte, dato che assegnano alle arti un ruolo propulsivo e la capacità di cambiare la stessa vita sociale.

Se ciò è stato vero, capiamo che c'è anche un altro senso nel quale l'idea dell'estetica come filosofia dell'arte sembra aver fatto il suo tempo: tramontate le Avanguardie, pare destinato al tramonto anche l'ideale della grande arte, dell'arte che trasforma la vita, mentre sempre più spazio sembra prendere un'arte che non si propone come foriera di grandi rivolgimenti. L'arte di massa, con i suoi caratteri di intrattenimento diffuso ed il suo volto tutt'altro che rivoluzionario, non appare più, come ai tempi delle Avanguardie, come la non-arte o il *Kitsch*. E l'idea dell'estetica come filosofia dell'arte, se pure continua a mantenersi, si mantiene in un senso ben diverso da quello che rivestiva quando l'arte era al contempo religione dell'arte.

Estetica come teoria della bellezza

Fino a qualche anno fa, parlare di estetica come teoria della bellezza sarebbe apparso un incomprensibile arcaismo, una cosa del tutto fuori tempo, ancor più che discorrerne come di una scienza della sensibilità. Il discorso sulla bellezza sembrava potesse riportare solo più indietro della

fondazione settecentesca dell'estetica come disciplina autonoma. Infatti una parte cospicua del campo di riflessione che poi sarà presidiato, a partire dalla metà del Settecento, dalla disciplina chiamata "estetica" è occupato, a vario titolo, nei millenni precedenti, da riflessioni sulla bellezza. Si noti che dobbiamo ricorrere a questa formulazione un po' involuta perché non sarebbe legittimo affermare semplicemente che prima del Settecento quello che per noi è estetica era teoria della bellezza. Infatti nella nozione antica di bellezza si mescolano molti aspetti che non hanno un rapporto diretto con l'esperienza estetica, e che pertengono piuttosto all'etica o alla metafisica. Non ostante il peso riconosciuto retrospettivamente all'arte classica nella fissazione dello stereotipo dell'arte "bella", infatti, occorre dire che la teoria antica non vede una relazione vincolante, anzi non vede neppure un rapporto privilegiato tra *bellezza* da un lato e *arte* dall'altro. Aristotele può scrivere tutta la *Poetica*, o almeno la parte che ce ne è rimasta, quella sulla tragedia, senza usare mai la parola bellezza, che infatti nella *Poetica* è un *hapax*, e ricorre per di più in una frase incidentale. E Platone è bensì l'elaboratore di una influentissima teoria della bellezza, dal *Fedro* al *Simposio* al *Timeo*, ma appunto tale teoria ha poco o nulla a che fare con la teoria dell'arte, come del resto dimostra già la semplice circostanza che l'esaltazione platonica della bellezza può convivere senza alcuna contraddizione con la condanna dell'arte promulgata nei libri terzo e decimo della *Repubblica*.

Da un lato il bello, per Platone come del resto per la società greca, è un valore che si approssima assai più al bene che all'arte, riguarda i comportamenti e le azioni assai più che i prodotti artistici; dall'altro esso è un'idea che vive al di là di ogni sua incarnazione terrena, e alla quale si può ascendere mediante un esercizio di progressiva spiritualizzazione. Buona parte della riflessione successiva sulle arti sarà occupata proprio dal transito, dalla traslazione della teoria della bellezza alla teoria delle arti, e alla loro saldatura. Il processo si avvia già con la dottrina del *bello ideale*, cioè quella teoria che vede nell'arte lo sforzo di rappresentare una realtà *più bella e più perfetta* di quella che possiamo osservare in natura, perché emendata e resa esente da difetti sulla base di un modello non ricavato dalla realtà, ma contemplato con gli occhi della mente. Si tratta di una teoria che troviamo già attestata in Cicerone, quando scrive che Fidia, per scolpire i suoi capolavori, non si basava su di un individuo reale, dal quale trarre la somiglianza, ma su di una superiore apparenza di bellezza che contemplava con la sua mente. Un passo essenziale nella congiunzione di teoria della bellezza e teoria dell'arte sarà poi compiuto, nel III secolo dopo Cristo, da Plotino nelle sue *Enneadi*: le arti non imitano le cose visibili, ma si elevano alle forme ideali, dalle quali la stessa natura deriva. Il classicismo rinascimentale opererà definitivamente la saldatura tra arte e bellezza, e "belle arti" finirà per diventare dapprima un sintagma obbligato, poi un pleonasma.

La determinazione dell'estetica come teoria della bellezza è certa-

mente la più tradizionale, sia nel senso che è la più antica, precedendo storicamente il battesimo stesso dell'estetica, sia nel senso che è quella che per lungo tempo è apparsa più remota rispetto alla riflessione contemporanea. Per molto tempo tuttavia l'estetica ha continuato a comprendersi come una teoria della bellezza, e non si contano le opere di estetica nei titoli delle quali spicca il termine "bello", ancora nel Sette- e nell'Ottocento. Dai trattati di Crousaz (*Traité du Beau*, 1714) e di André (*Essai sur le Beau*, 1747), dall'*Origine della Bellezza* di Hutcheson alle *Osservazioni sulla bellezza* di Winckelmann, il Settecento sente ancora risuonare quasi ovunque il termine "bello", e ciò accade fin nell'Ottocento, dall'*Erwin* di Karl F. Solger (sottotitolo: *Quattro dialoghi sulla bellezza*, 1815), al *Sistema di estetica come scienza dell'Idea della bellezza* dell'hegeliano Christian Hermann Weisse alla *Filosofia del Bello* di Eduard von Hartmann. Significativamente, è solo a partire dalla fine dell'Ottocento e dall'inizio del Novecento che le parole bello e bellezza tendono a sparire dai titoli delle opere di estetica (e perfino quando vi compaiono, come ne *Il senso della Bellezza* di Santayana, non indicano più un valore diverso dalla riuscita estetica in genere).

L'indebolimento della categoria del bello, che poi va di pari passo col riconoscimento del carattere semplicemente descrittivo che esso può avere, è stato un lungo processo, che ha portato all'affermarsi, accanto a quella della bellezza, di altre e diverse categorie estetiche, cioè di altri modi di caratterizzare la riuscita dell'esperienza estetica descrivendola. La teoria, per esempio, ha impiegato moltissimo a legittimare quella presenza del *brutto* che pure ha un ruolo eminente nell'arte fin dalla più remota antichità. Nella filosofia greca il brutto è avvertito solo come disvalore, come negazione o privazione della bellezza; esprimendo unicamente *privazione* di bellezza e assenza di forma, la nozione di brutto non può che assumere un valore negativo. Solo lentamente verranno valorizzati alcuni germi di teorie migliori già presenti nell'antichità, come l'intuizione aristotelica secondo la quale «quelle cose medesime le quali in natura non possiamo guardare senza disgusto, se invece le contempliamo nelle loro riproduzioni artistiche ci recano diletto»¹⁶. Ma è soprattutto la riflessione da un lato sulla tragedia, cioè su di una forma letteraria che sembra produrre una sorta di piacere negativo, scaturente dalla visione di cose terribili e dolorose, che si origina dalla violenza, dalla sofferenza e dalla smisuratezza, dall'altro sulla commedia, un genere letterario nel quale è di casa il ridicolo, il brutto e il deforme, a preparare quel riconoscimento della funzione positiva del brutto in arte, e dunque la comprensione del valore descrittivo e non più reprobato che il termine può avere, riconoscimento che si fa strada nel Settecento dapprima timidamente, poi con sempre maggior franchezza.

Non ci saremmo soffermati su queste vicende ben note se alla concezione dell'estetica come teoria della bellezza non fosse accaduto qualcosa di molto simile a quello che abbiamo visto accadere all'estetica come

teoria della sensibilità. Considerata a lungo come irrimediabilmente invecchiata, proprio l'idea dell'estetica come comprensione filosofica della bellezza è tornata inaspettatamente ad affacciarsi sulla scena teorica degli ultimi decenni, e sono tornate a fiorire le opere di estetica che contengono nel loro titolo le parole "bello" e "bellezza". A partire da *Beauty Restored* di Mary Mothersill, quasi non si contano più: *Sulla bellezza e sull'essere giusti* di Elaine Scarry; *I cinque nomi della bellezza* di Crispin Sartwell; *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art* di Alexander Nehamas; *Cinque meditazioni sulla bellezza* di François Cheng, e anche *The Abuse of Beauty* di Danto, che riprende nel titolo la minaccia di Rimbaud: farò sedere la bellezza sulle mie ginocchia e la insulterò. L'Italia non è stata da meno, a partire da *La Bellezza* di Stefano Zecchi, fino a *Giustizia e bellezza* di Luigi Zoja. Se però la bellezza è solo *una* delle possibili organizzazioni dell'esperienza estetica (e sia pure a lungo la più usufruita perché può sfruttare elementi di attrattiva extraestetici, e quindi garantire apparentemente, ma solo apparentemente, una maggiore possibilità di successo) ogni tentativo di restituirla un primato, e, a maggior ragione, l'esclusività, è destinato al fallimento. Tutti i tentativi di riabilitare la bellezza come fenomeno centrale dell'esteticità mostrano infatti la corda, o, fuor di metafora, mostrano di essere originati da motivazioni contingenti e da intenti polemici. Spesso l'appello alla bellezza, che ci aspetteremmo venato di estetismo, rivela invece la nostalgia per le accezioni pre-moderne del termine, cioè per i tempi in cui bellezza e bontà erano nozioni congiunte e intimamente inseparabili, come nell'antica Grecia, dove il bello era un valore morale prima e più che estetico. Da questo punto di vista il gran parlare della bellezza si rivela un sintomo di quella involuzione moralistica dell'estetica che è uno dei tratti salienti della situazione odierna. Altre volte, il tema della bellezza nasconde l'avversione profonda all'arte contemporanea, e, se talvolta può far propria la diffidenza post-moderna per l'avanguardia, spesso si traduce in un semplice vagheggiamento passatistico delle epoche in cui l'arte era "bella" e consolava, mentre oggi è brutta e irritante. Più in generale, si esprime attraverso il discorso sulla bellezza la giusta esigenza che sia riconosciuto il carattere *valutativo* del riconoscimento estetico, e che il valore estetico recuperi la sua posizione fondante all'interno della esperienza dell'arte: solo che si scambia *un* valore, come tale contingente e variabile, con *il* valore in generale. Il duplice carattere del termine "bello", come indice di apprezzamento e come *descrizione* dell'opera, ingenera inopinatamente una confusione pericolosa. Accade qui qualcosa di analogo a quel che si potrebbe notare per la voga del concetto di *canone*: in quest'ultimo caso si tratta di far subentrare una definizione del valore di tipo estensivo ad una di tipo intensivo, che non si è in grado di produrre. Qui si tratta di appellarsi al valore per antonomasia, il bello, perché si è incapaci di vedere la struttura del valore anziché il suo caso eminente.

Non metterebbe quasi conto di insistere su questo aspetto, se un nuovo campo di studi, che ha acquisito negli ultimi anni una risonanza sempre maggiore, non rischiasse di portare acqua al mulino dei “restauratori” della bellezza, rinforzando un equivoco che riteniamo pernicioso. Ci riferiamo all’approccio ai problemi dell’estetica che va sotto il nome di *neuroestetica*, e copre in generale i tentativi di far luce sul fenomeno estetico a partire dall’osservazione della nostra attività cerebrale studiata con le moderne tecniche di *brain imaging*. Beninteso, sotto l’etichetta generica di “neuroestetica” si raccolgono molte cose diverse, alcune molto serie, come le ricerche sugli effetti delle lesioni cerebrali sull’attività creativa di pittori, scultori e letterati, oppure ricerche di psicologia della percezione, o ancora indagini sul rapporto tra emozioni, empatia e i cosiddetti neuroni specchio. In generale, gli studi di neuroestetica mostrano come nell’esperienza estetica concorrono molte aree cerebrali interagenti tra loro, cioè non solo aree cerebrali demandate a funzioni direttamente percettive, ma anche aree della corteccia frontale, e sistema limbico, cioè sistema delle emozioni. Inoltre l’esperienza estetica sembra attivare anche meccanismi di ricompensa, legati al rilascio di sostanze neuromodulatrici. Tutto ciò è altamente interessante, perché sembra confermare che quella estetica non è una esperienza di *natura* diversa dall’esperienza comune, ma piuttosto una diversa *finalizzazione* e *organizzazione* della stessa, al punto che in essa vengono coinvolte le attività percettive ed emotive che sono presenti nella nostra comune esperienza, ma indirizzate all’ottenimento di una soddisfazione che prescinde dal risultato concreto dell’esperire.

Ma, come purtroppo accade, non sono gli aspetti più seri delle indagini neurologiche quelli più noti o quelli che si conquistano maggiore attenzione. I più conosciuti esponenti della neuroestetica, Semir Zeki e Vilaymur Ramachandran (e, in misura minore, Jean-Pierre Changeux), sembrano intendere come compito fondamentale della neuroestetica quello di *fondare, al livello neurologico, alcuni principi tradizionali della bellezza*. Con effetti curiosi, e frequentemente contraddittori. Si prenda per esempio la lista degli *universali estetici* (cioè di principi dell’attività artistica svincolati da condizionamenti culturali e quindi presenti in ogni luogo e in ogni epoca) fissata dal neuroscienziato indiano Ramachandran: «Peak Shift; Grouping; Contrast; Isolation; Perception Problem Solving; Symmetry; Abhorrence of Coincidence; Repetition, Rythm and Orderliness; Balance; Metaphor». A parte il fatto che questi universali non sono poi così universali, dato che altri autori li individuano in modo del tutto diverso, e Ramachandran stesso prima ne identificava otto e non dieci, viene spontaneo notare che molti di essi ricordano i più tradizionali principi della teoria della bellezza, come proporzione, ordine e simmetria. Altri vanno invece in una direzione molto diversa, per esempio il primo. “Peak shift” si può tradurre con «spostamento verso il massimo», e può essere riformulato come “iperbole, esagerazione,

distorsione”. L’arte non mirerebbe ad una resa realistica, ma piuttosto a sottolineare, accentuare, estremizzare ciò che è proprio dei soggetti che rappresenta. Ora, questo principio è ben noto alla storia dell’estetica, e si è espresso attraverso la dottrina del *caratteristico*: la vera bellezza consiste nel rappresentare l’individuo con tutte le sue particolarità, anzi accentuando quei caratteri che lo discostano dalla media, persino se ciò porta verso il brutto, cioè verso quello che chiamiamo *caricatura*. Ma allora viene spontaneo chiedersi come può questo principio armonizzare con l’altro che Ramachandran chiama dell’isolamento o attenuazione, e che consisterebbe al contrario nell’abbassamento dei tratti caratteristici: se un nudo di Klimt può essere più evocativo di una foto su “Playboy”, dove va a finire il principio dell’accentuazione?

In generale, sembra che la neuroestetica, nelle declinazioni ora viste, consideri proprio compito quello di fissare delle norme circostanziate di bellezza e di riuscita artistica, ma così facendo per un verso incontra principi tradizionali, e che già si sono dimostrati incapaci di fondare una normatività estetica veramente universale (Changeux, ad esempio, si riduce a dire che la bellezza consiste nella proporzione delle parti e nella parsimonia espressiva, rinverdendo così nientemeno che la vecchissima teoria che vedeva nella bellezza l’*apta partium coniunctio*), per un altro non riesce a dar conto della variabilità storica delle norme del gusto, se non trincerandosi dietro generalità prive di qualsiasi presa. È un po’ come se la linguistica, invece di andare in cerca delle universalità nelle strutture profonde del linguaggio, cercasse di dare un fondamento biologico alla variabilità storica dei significati: esiste certamente una *normatività* generale dell’estetica, ma da ciò non segue che le *norme* concrete e continuamente variabili siano riconducibili o ricavabili da una struttura neurologica.

Estetica come filosofia dell’esperienza

Se i tre modi di intendere l’estetica che abbiamo passato in rassegna esaurissero la gamma delle possibilità, potremmo veramente concluderne che ormai possiamo solo collocarci *dopo* l’estetica, ossia non tanto cercare un nuovo approccio alla disciplina, quanto abbandonarla al suo destino, come cosa del passato. Nessuno di essi, infatti, appare convincente, per le diverse ragioni che abbiamo esaminato.

C’è però una maniera diversa di intendere l’estetica. Non stiamo pensando ad una *nuova* idea dell’estetica. Supporre qualcosa del genere sarebbe non solo presuntuoso (il che, alla fine, riguarderebbe solo l’ego del proponente), ma getterebbe un sospetto di inattendibilità sulla proposta avanzata, dato che è per lo meno curioso pensare che la concezione che più si dimostra produttiva, o, se vogliamo dire una parola grossa, più si avvicina alla verità, non sia stata intravista ed elaborata da nessuno dei grandi studiosi che hanno riflettuto sull’estetica. Tutt’al contrario, ci riferiamo ad un modo di intendere la disciplina che ha

avuto illustri sostenitori, e del quale si potrebbe anzi dimostrare, in sede storiografica, che ha rappresentato il filone più vivo e significativo dell'estetica, al punto da rappresentare la vera novità costituita dall'estetica *moderna* rispetto a quei tentativi e a quelle ricerche che, pur vertendo su aspetti e problemi indubbiamente di pertinenza dell'estetica, non si erano però inseriti in una disciplina unitaria¹⁷.

Ci riferiamo – lo si sarà compreso – all'idea dell'estetica come *filosofia dell'esperienza*, o meglio come a quella filosofia che, riflettendo su quella particolare esperienza che è l'esperienza estetica (non ristretta alla sola esperienza dell'arte), arriva a riconoscere qualcosa di significativo per la nostra esperienza in genere.

Naturalmente sappiamo bene che anche questa concezione dell'estetica è stata oggetto di critiche molto aspre, che contro di essa si sono indirizzati attacchi tanto dal fronte analitico che da quello continentale. In particolare, è stata la nozione stessa di esperienza estetica a essere bersaglio di critiche che si presentavano come distruttive.

Da più parti ci si è chiesto, ad esempio, cosa ci autorizza a parlare di esperienza estetica in genere, a ritenere cioè che l'esperienza estetica sia più ampia di quella che compiamo quando guardiamo o ascoltiamo un'opera d'arte. Cosa può giustificare il fatto di usare la stessa espressione, esperienza estetica, per un dipinto e per un paesaggio, per una poesia e per un oggetto di design? Molto spesso questo passaggio viene compiuto senza darne giustificazione. Per esempio Mikel Dufrenne, nella sua *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, per identificare i caratteri dell'esperienza estetica muove da quella artistica, pur sostenendo che quest'ultima non è l'unica esperienza estetica che compiamo. Qualcosa di molto simile avviene anche in *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* di Hans Robert Jauss: i caratteri dell'esperienza estetica vengono fin da subito assimilati a quelli dell'esperienza che compiamo con le opere d'arte. In questi casi il rischio è quello di una identificazione completa tra esperienza estetica ed esperienza artistica, che diventerebbero, anche contro le esplicite intenzioni, due insiemi coincidenti. La seconda obiezione è più radicale, ed è rappresentata da tutte quelle teorie che negano ogni specificità all'esperienza estetica, la quale sarebbe solo una proiezione ideologica, connessa all'avvento della società borghese moderna. In base a questa veduta, l'estetica nascerebbe nel Settecento proprio per sostenere surrettiziamente l'esistenza di un campo di esperienza autonomo, che però non avrebbe in sé nessuna giustificazione al di là di quella di fornire una legittimazione ai modi di vita delle classi dominanti.

Questo secondo tipo di obiezione alla identificabilità di un'esperienza estetica è stato formulato da studiosi marxisti come Terry Eagleton, e da sociologi come Pierre Bourdieu. Il primo vede nell'estetico una sorta di collante sociale, mediante il quale la nascente borghesia attenua il rigorismo del potere assoluto del sovrano e crea uno spazio di comunicazione che non sarebbe possibile tra semplici soggetti

economici o portatori di diritti astratti¹⁸. Bourdieu, invece, ravvisa nell'estetico un segnale di differenziazione sociale, una strategia di distinzione che serve solo a marcare una diversità di accesso al capitale culturale¹⁹. Ma il trionfo di questo attacco all'esperienza estetica si è celebrato soprattutto nei cosiddetti *Cultural Studies*, per i quali il discorso estetico è sempre un esercizio del potere culturale, che copre interessi concreti di egemonia, in campo sociale, di genere, o nei rapporti tra culture diverse. In tal modo si crea un sistema di astrazioni che non ha consistenza autonoma, ma funziona soltanto come strategia di allontanamento dalle basi economico-sociali, un apparato di occultamento che deve essere smascherato e mostrato come una superfetazione illusoria²⁰.

A una negazione così radicale dell'esperienza estetica si può rispondere in vario modo. Si può osservare, ad esempio, che essa risulta del tutto incapace di spiegare quell'uso *diffuso* dei termini estetici nella lingua comune, che abbiamo rilevato quando abbiamo parlato delle proprietà estetiche, e che contrasta apertamente con l'idea che l'estetico sia soltanto una costruzione egemonica perseguita deliberatamente. Scendendo poi sul terreno concreto delle critiche, ci si accorge che le cose non funzionano affatto così bene come i critici dell'estetica quale costruito ideologico sembrano pensare. Eagleton, ad esempio, fatica a mettere realmente in comunicazione l'ordine storico degli avvenimenti e la costruzione ideologica (l'esperienza estetica, appunto) che ne scaturirebbe, e sembra egli stesso indeciso tra l'aspetto repressivo e quello emancipativo che è possibile attribuire al discorso sull'estetica. Bourdieu è costretto a far coincidere estetica ed estetismo, finendo per fare di Kant (dell'ascetico Kant, che in casa sua aveva come unico ornamento un ritratto di Rousseau) un campione degli atteggiamenti estetizzanti, quasi fosse uno Wilde o un D'Annunzio²¹. L'approccio alle opere d'arte in molti saggi riconducibili ai *Cultural Studies* si risolve in generalità sociologiche, al punto che non si capisce più perché dovremmo chiedere all'opera d'arte quello che potremmo ottenere in maniera più chiara e più diretta attraverso l'indagine sociale o quella antropologica. Infine, tutti questi orientamenti danno per sicuro proprio quel che dovrebbe essere dimostrato, ossia che l'esperienza estetica si manifesti soltanto quando se ne comincia a dare la teoria, lasciando aperto dunque il problema di come giustificare quei comportamenti che ci appaiono retrospettivamente estetici anche se prodotti da società e culture che non possedevano una teoria estetica, e dunque una consapevolezza della loro natura.

Il primo tipo di obiezione, quello che nega la necessità di postulare una esperienza estetica per spiegare l'opera d'arte, e quindi accetta che si parli solo di artisticità, ma non di esteticità, sembra più ristretto ma non meno insidioso. In effetti, in buona parte dell'estetica analitica angloamericana si è assistito, a partire dagli anni Sessanta, ad una cri-

tica radicale dell'esperienza estetica, una tendenza che ha accomunato, per esempio, due autori di caratura così diversa come George Dickie e Arthur Danto. L'estetico è stato ristretto alla sola sfera dell'arte, e così si è pensato che venisse meno ogni necessità di postulare una più comprensiva esperienza estetica. L'attacco all'esperienza estetica sferrato dall'estetica analitica ha dunque creduto di poter sbaragliare e sgombrare dal campo tutte le determinazioni classiche di tale esperienza, quelle che la filosofia aveva elaborato in almeno due secoli di riflessione.

L'esperienza estetica era stata tradizionalmente descritta in termini di "distanziamento" dall'oggetto. Rispetto alle esperienze che compiamo comunemente, assisteremmo insomma ad un coinvolgimento meno diretto, ad una sorta di sospensione degli effetti immediati di ciò che abbiamo dinanzi a noi. È la ben nota tesi kantiana del "disinteresse" come nota caratteristica dell'esperienza estetica. Dickie attacca la teoria della "distanza psichica" e la teoria del disinteresse allo scopo di sbarazzarsi di quello che ritiene «an encrusted article of faith». L'esperienza estetica diventa ai suoi occhi un *mito* dal quale sbarazzarsi al più presto ²²: perché moltiplicare gli enti senza necessità e parlare di nuovi stati di coscienza, quando abbiamo di fronte semplicemente una *forma di attenzione*? Un atteggiamento "non distanziato" e "interessato" nei confronti dell'opera d'arte sarebbe solo un modo di non prestare attenzione all'opera. Porsi in atteggiamento estetico per Dickie significa soltanto "guardare attentamente" un'opera d'arte: non ci sono tratti caratteristici che differenzino l'esperienza estetica da altre esperienze, e dunque quest'ultima può essere identificata soltanto se si è prima e indipendentemente definito che cos'è un oggetto estetico. La strada conduce non dall'esperienza estetica all'arte – come invece, a nostro parere, accade – ma caso mai in senso inverso, dall'opera d'arte all'esperienza estetica.

La medesima conclusione ci si fa avanti se prendiamo il caso, indubbiamente più rilevante per complessità della cultura che lo ispira, di Arthur Danto. Il quale non accetta la teoria istituzionale proposta da Dickie, ma ne condivide le critiche alle nozioni di disinteresse e di atteggiamento estetico. Danto rifiuta queste nozioni, come pure quella di "distanziamento estetico", osservando che è possibile assumere un atteggiamento "distanziato" o "disinteressato" nei confronti di qualsiasi oggetto o avvenimento, non solo dell'opera d'arte; inoltre egli fa notare che intere epoche non hanno affatto ascrivuto all'arte le caratteristiche che sembrano scaturire da tali nozioni, e per esempio a lungo hanno riconosciuto all'arte una serie di scopi pratici che noi invece tendiamo ad allontanare da essa. Per Danto basare una teoria estetica sul tipo particolare di esperienza che compiremmo dinanzi alle opere d'arte significa chiudersi in un circolo (arte è ciò che produce un'esperienza estetica, e l'esperienza estetica è quella prodotta dall'arte); tutto al contrario,

per apprezzare un'opera d'arte noi dobbiamo già sapere che quell'oggetto è un'opera d'arte, e questo non lo sappiamo dall'esperienza che compiamo di fronte all'oggetto, ma dalla teoria e dalla storia dell'arte.

Ma le cose stanno veramente così? O non è vero piuttosto il contrario, e cioè che rinunciando alla nozione di esperienza estetica la teoria dell'arte si impoverisce e finisce per avvitarci sempre più su se stessa, sterilendosi? L'arte sembra chiudersi in un isolamento che ha poco di splendido, rescindendo i legami con quanto avviene nella nostra vita. Una volta messisi su questa strada, sembra che l'unica via percorribile sia quella di dare conto dell'arte in termini puramente istituzionali, come avviene in Dickie, e di farne quindi una attività sociale con i suoi luoghi deputati e i suoi attori riconosciuti, come il *bridge* o gli scacchi, oppure di considerarla la palestra per le elucubrazioni di pochi teorici, come accade in Danto. L'importanza che riconosciamo all'arte, il ruolo che le assegniamo nell'educazione, il modo in cui la utilizziamo per entrare in rapporto con le epoche del passato risultano difficilmente spiegabili se non ammettiamo che esiste una esperienza estetica e che essa interagisce in modo essenziale con la nostra restante esperienza. Proprio quei teorici che insistono sul fatto che l'attività artistica, nelle forme in cui la conosciamo oggi, rappresenta un fenomeno storico recente, dovrebbero essere indotti a chiedersi se tale fenomeno non si radichi in qualcosa di più permanente, e di riscontrabile anche in epoche diverse. Dovrebbero chiedersi se è veramente possibile operare un taglio netto tra i nostri atteggiamenti nei confronti dell'opera d'arte e i nostri atteggiamenti nei confronti della natura, o degli oggetti della vita quotidiana. L'alternativa, lo ripetiamo, è ridurre l'arte a qualcosa di puramente autoreferenziale.

Ma non solo sono i rischi a cui va incontro la negazione dell'esperienza estetica a sconsigliare di seguirne la strada. Ci sono argomenti più cogenti. E in particolare uno: il fatto che le stesse teorie che pensano di poter fare a meno dell'esperienza estetica non vi riescono affatto. Dickie, per esempio, definisce l'opera d'arte come un artefatto che possiede degli aspetti che lo hanno «candidato all'apprezzamento» da parte di uno o più soggetti che agiscono a vantaggio del mondo dell'arte. Ora, è sufficiente fermarsi un momento a riflettere per capire che, se si trattasse di un apprezzamento qualsiasi, cioè poggiante su qualunque motivo, l'oggetto artistico non potrebbe distinguersi da qualunque altro oggetto che sia apprezzato per qualche ragione (utilitaria, religiosa, morale, ecc.). Se invece diciamo che deve trattarsi di un apprezzamento *specifico* dell'opera d'arte, allora l'esperienza o l'atteggiamento estetici che erano stati cacciati dalla porta rientrano, ma a pieno titolo, dalla finestra. In modo simile, Danto esclude dalla considerazione dell'opera d'arte le proprietà che Duchamp avrebbe chiamato "retiniche", cioè quelle che hanno a che fare con l'*aspetto* dell'opera, e lo fa perché è colpito dal fatto che due oggetti esteriormente identici possono rivelarsi l'uno un'opera d'arte, l'altro no. Ma

poi reintroduce una nozione come quella di *stile*, che non ha senso se non sulla base di considerazioni *estetiche* (e cioè, nella accezione che siamo venuti sviluppando, anche *valutative*)²³.

Le determinazioni dell'esperienza estetica che abbiamo proposto possono parere ancora povere, e per di più sono suscettibili di entrare in conflitto tra di loro. Per un verso, infatti, l'esperienza estetica appare sostanzialmente coestensiva rispetto alla nostra esperienza in genere, della quale condivide molti aspetti; per un altro, quelle stesse caratteristiche che si trovano nell'una e nell'altra esperienza appaiono nell'esperienza estetica trasposte, modificate, tanto che si può persino dubitare che si tratti dello stesso ordine di fenomeni. L'esperienza estetica appare vicina alle esperienze conoscitive, ma al tempo stesso non sembra che in essa si acquisisca vera conoscenza; appare fortemente connotata in senso emotivo, ma non sembra che in essa si provino sentimenti "veri", autentici, come quelli che proviamo nella vita quotidiana.

Piuttosto che insistere su questo presunto contrasto, però, la cosa giusta da fare è precisamente tenere assieme queste due determinazioni. Se lo facciamo, possiamo arrivare a vedere che *l'esperienza estetica è una sorta di radduplicazione, di raddoppiamento dell'esperienza* che solitamente compiamo, e che in questa duplicazione i caratteri dell'esperienza vengono al tempo stesso attenuati ed intensificati. Attenuati, in quanto l'esperienza estetica si stacca dagli scopi immediati, sembra darsi "gratuitamente", in assenza di fini identificabili da perseguire; intensificata, in quanto proprio questo orientamento su se stessa fa emergere con particolare forza la natura dell'esperienza che compiamo. L'esteticità non è fatta di una stoffa diversa dalla esperienza comune, ma è una *diversa organizzazione e finalizzazione* di questa esperienza.

Questo bisogno di produrre una organizzazione dell'esperienza anche là dove non ce ne sarebbe a stretto rigore alcuna necessità è in effetti una delle caratteristiche salienti del comportamento umano. Si prenda per esempio il caso della *decorazione*. La volontà di ornare gli oggetti di uso comune, il proprio corpo e il proprio viso è un impulso che si trova pressoché in tutte le culture. Ma che cos'è l'ornamento, se non appunto la possibilità di trovare una qualche organizzazione là dove mi aspetterei di trovare una nuda superficie o la semplice naturalità? Non ornata, essa mi sembrerebbe vuota e priva di senso; organizzata da un *pattern* decorativo, essa assume l'aspetto di qualcosa nella quale posso ritrovarmi, perché è un'esperienza organizzata e non lasciata a se stessa. Aveva ragione Hegel quando, nelle sue *Lezioni di estetica*, metteva in rapporto i tatuaggi, le scarificazioni, le trasformazioni anche più dolorose e apparentemente assurde inflitte al corpo nelle culture più remote con il gesto banale del ragazzino che getta pietre nell'acqua del lago o del fiume al solo scopo di bearsi guardando i cerchi concentrici che se ne dipartono²⁴. Nel lessico di Hegel, questo gesto stava a significare la volontà dell'essere umano di ritrovare se stes-

so nella estraneità naturale, di togliere al dato naturale la sua “riottosa estraneità”. Noi potremmo dire che la sua molla segreta è quella di non lasciare il dato naturale alla *propria* organizzazione, che è un’organizzazione imposta, ma di ordinarlo secondo la *nostra* organizzazione. Anche là dove non sembrerebbe essercene motivo alcuno.

Molti fenomeni elementari di esteticità possono spiegarsi così, con la sovrapposizione di un’organizzazione creata dall’uomo, e apparentemente del tutto priva di scopo o addirittura controproducente, su fenomeni che seguono una logica diversa. È il caso del *ritmo*, col quale segmento il tempo e trovo delle ricorrenze che posso fare aderire ai gesti che compio per svolgere un lavoro. Alla strutturazione richiesta dal gesto necessario associa una strutturazione che è arbitraria, che è prodotta, ma proprio perciò può servirmi per alleggerire la meccanicità del gesto o per compierlo in sintonia con altri. Il medesimo accade col linguaggio verbale, quando lo strutturo metricamente o lo intesso di ripetizioni di suoni: al corso della parola aggiungo una struttura, una organizzazione, che non ha una funzione comunicativa in sé, ma porta un nuovo ordine nel discorso, accrescendone l’efficacia e la memorabilità.

Questa duplicazione dell’esperienza che avviene mediante l’attività estetica non si manifesta però solo come duplicazione di forme, ma anche come duplicazione di contenuti. Non a caso una larga parte dell’attività estetica prende la forma del lavoro di *finzione*, del far credere. Qui emerge senza possibilità di dubbio quel carattere di *raddoppiamento dell’esperienza* che abbiamo indicato come essenza stessa dell’estetico. L’invenzione, la finzione, mi trasportano in un altro mondo, creano un mondo *parallelo* a quello esistente. L’arte, si dice spesso, crea una seconda realtà, una realtà che può assomigliare a quella che conosciamo ma può anche sovvertirla completamente. Quel che importa però è che anche questo altro reale avrà le sue leggi, la sua logica, la sua coerenza. In una parola, esibirà una propria *organizzazione* dell’esperienza, diversa da quella quotidiana.

Se penso all’attività estetica come a un supplemento di esperienza, posso capire meglio perché i caratteri dell’esperienza ordinaria sono e non sono quelli dell’esperienza estetica, perché cioè essi vi appaiano in una forma diversa, modificata. Si prenda l’aspetto conoscitivo dell’esperienza. L’arte viene spesso pensata come un’esperienza cognitiva, ma d’altra parte sembra difficile indicare quali conoscenze effettive essa produca. Se però osserviamo che l’arte elabora una esperienza parallela, un raddoppiamento dell’esperienza, possiamo veder molto chiaramente che l’arte non è conoscenza, ma piuttosto esercizio delle condizioni della conoscenza. Non dobbiamo aspettarci da essa che ci dia nozioni o contenuti conoscitivi (anche se questo può sicuramente avvenire *per incidens*), perché il suo contributo al conoscere è di ordine diverso, e infinitamente più importante. Non consiste nel farmi acquistare un sapere determinato, ma per così dire nel *mantenere in*

esercizio le mie capacità conoscitive, nel farle lavorare anche in assenza di una conoscenza determinata da raggiungere, conservandole così aperte e disponibili per una conoscenza possibile.

Qualcosa di analogo può essere detto per l'aspetto emotivo dell'esperienza estetica. Da un lato i sentimenti che proviamo nell'arte (restringiamoci anche in questo caso all'esperienza artistica, che però non è tutta l'esperienza estetica, ma ne rappresenta una parte, per quanto cospicua) ci sembrano sorprendentemente simili a quelli che proviamo nella vita reale, dall'altro ci appaiono molto lontani da essi. Amleto si meraviglia che si possa piangere per Ecuba: ma per Ecuba non si piange come se i suoi figli fossero i nostri. Da qui i numerosi tentativi di tracciare un discrimine tra i sentimenti reali e quelli rappresentati, indicando questi ultimi come sentimenti fittizi, attenuati, o comunque remoti da quelli reali. E tuttavia si tratta per l'appunto di sentimenti *rappresentati* e non *provati*, o per meglio dire provati solo in quanto rappresentati: sono sentimenti figurati, attraverso i quali apprendiamo a calarci in situazioni che non abbiamo sperimentato nella vita reale, o confrontiamo il nostro comportamento in circostanze analoghe. Chi ha definito l'arte un supplemento d'anima ha forse peccato un po' di melodrammaticità ma non è andato poi lontano dal vero.

L'attività estetica, insomma, ci si mostra sempre più come un *esercizio parallelo dell'esperienza*, un suo funzionamento per così dire "a vuoto", ma carico di conseguenze. La duplicazione dell'esperienza che ha luogo in essa, infatti, permette non solo di mantenere efficienti le nostre capacità, ma anche di creare una *anticipazione* di esperienza (imparo a confrontarmi con varie possibilità), e al tempo stesso una *intensificazione* di essa (mi concentro su determinati aspetti di quello che accade) e una *riserva* di esperienza (tramite l'attività estetica posso entrare in contatto con tante situazioni che non ho potuto effettivamente esperire).

Se poi si obietta che interpretando l'attività estetica come la produzione di un raddoppiamento d'esperienza si perde ogni diversità rispetto alla sfera del gioco, e l'arte viene ad essere equiparata a una attività ludica, prima di respingere questo avvicinamento o di dichiararlo distruttivo per la teoria, converrà considerare se proprio questa prossimità non sia un ulteriore elemento a favore delle osservazioni che si sono fatte. Non solo la vicinanza dell'arte al gioco è stata spesso sottolineata dalle teorie estetiche, come accade in particolare nel caso estremamente significativo di Schiller, ma in effetti molta parte dell'attività estetica presenta appunto un carattere ludico. Non tutti i giochi sono però dello stesso tipo, e accanto a giochi nei quali è molto forte la componente *suppletiva* che abbiamo visto caratteristica dell'attività estetica (si pensi a tutti i giochi nei quali "si fa finta di..."), altri ve ne sono nei quali questa componente è ridotta o assente. Non tutti i giochi sono arte, dunque, anche se tutta l'arte, almeno sotto un certo profilo, è gioco.

Il fatto che nell'esperienza estetica produciamo una sorta di raddoppiamento della esperienza, costituiamo per così dire una riserva di esperienze possibili, anche se non attualmente vissute, è stato intravisto parecchie volte nella storia dell'estetica, seppure spesso è stato espresso attraverso formulazioni indirette. La stessa dottrina della *mimesi*, che vedeva nelle arti una *imitazione* della realtà, e che ha costituito per tanti secoli il modo in cui l'Occidente ha dato ragione dell'esperienza artistica, non può essere interpretata come una semplice *riproduzione* della realtà, come un meccanico *rispecchiamento* delle cose che il mondo ci offre, come se essa mettesse capo alla generazione di *copie* delle cose reali. L'immagine del poeta come uno specchio che si aggira per il mondo restituendo sulla sua superficie quello che di volta in volta gli accade di incontrare lungo il suo percorso, immagine che si trova in Platone (dove per altro serve egregiamente a *screditare* la funzione mimetica dell'arte), ma anche in Shakespeare, non rende ragione al senso profondo della teoria della *mimesi*. La quale non produce tanto delle *copie*, dei *simulacri* delle cose esistenti, quanto una *rappresentazione* di esse su di un piano e con mezzi diversi. Non è una duplicazione delle *cose* del mondo, ma molto di più, se correttamente interpretata, una duplicazione *della nostra esperienza del mondo*. Non a caso le più profonde dottrine della *mimesi* insistono sull'essere essa imitazione di *azioni* (secondo la celebre formula della *Poetica* di Aristotele), non di oggetti, di caratteri, non di accadimenti. Molte delle affermazioni di Aristotele circa la poesia non avrebbero semplicemente senso se interpretassimo la *mimesi* nel senso ristretto della copia, per esempio il luogo in cui la *Poetica* afferma che la poesia è qualcosa di più filosofico della storia, perché rappresenta non ciò che è accaduto in una determinata circostanza, ma ciò che potrebbe accadere, oppure la stessa nozione di *verisimile* e la veduta correlata, secondo la quale è da preferirsi, in arte, un impossibile credibile a un possibile che abbia le fattezze del non credibile ²⁵.

Ma il carattere dell'estetica come libera organizzazione dell'esperienza è adombrato anche dai frequentissimi collegamenti che si incontrano lungo la storia dell'estetica tra arte e *immaginazione* o *fantasia*, e che sono divenuti per noi quasi inevitabili. Talora l'immaginazione è stata intesa, riduttivamente, come una mera ripresentazione dei dati sensibili; assai più spesso però, almeno in associazione ai discorsi sulle arti, se ne è accentuato il carattere libero, di trasposizione su di un piano ideale, di invenzione, rispetto ai puri dati del senso. Già nell'antichità si è avanzata l'idea che l'artista crea seguendo una propria immagine mentale, assai più perfetta di quelle imperfette che possono venirci dai sensi (così, rielaborando pensieri platonici e mutando loro di senso, afferma Cicerone nell'*Orator*, a proposito di Fidia), e questa convinzione è stata ripresa varie volte nel Rinascimento. È proprio nel Rinascimento che l'associazione tra arte e immaginazione diventa corrente, come dimostra la tripartizione delle facoltà che troviamo nell'*Advancement of Learning*

di Francesco Bacone, e che mette in relazione la memoria con la storia, la ragione con la filosofia, e appunto l'immaginazione con la poesia. Un collegamento simile, che accentua però il nesso tra immaginazione e memoria e la tensione rispetto alle facoltà intellettive, lo troviamo poi in Giambattista Vico, per esempio nel *De nostri temporis studiorum ratione*.

Ma in Vico troviamo anche qualcosa di molto più nuovo e importante, l'idea di una *sapienza poetica*, cioè appunto di una organizzazione dell'esperienza di tipo estetico: Vico la riferisce ad un'epoca remota, la colloca cioè cronologicamente in precedenza allo sviluppo di una organizzazione intellettuale del sapere; questo però non ci impedisce di pensare i due tipi di "sapienza" non come scalati nel tempo, ma compresenti come due modi diversi di organizzare l'esperienza. Una vera comprensione della funzione complessiva dell'esteticità richiede che si sia sviluppato quel concetto di esperienza che è caratteristico della filosofia moderna, da Cartesio in poi, e che non vede più la conoscenza come adeguazione ad un mondo di oggetti dati rispetto al quale l'attività del soggetto conoscente si annulla, ma mette al centro precisamente il rapporto del soggetto col mondo.

Solo quando questo concetto moderno di esperienza si è formato, può acquistare senso pieno l'idea che l'esperienza estetica si spieghi in rapporto con essa, come una forma di anticipazione e duplicazione dell'esperienza che, pur non fornendo conoscenze effettive, partecipa integralmente al nostro modo di stare nel mondo e di organizzarlo. Soprattutto per questo, e non per il fatto contingente che è stato Baumgarten a battezzarla nel Settecento, ha la sua verità la convinzione che l'estetica sia una scienza moderna. Molti dei problemi su cui riflette l'estetica sono già ben presenti nell'antichità e si può dire attraversino tutte le epoche; ma una adeguata riflessione sull'esperienza estetica può prendere forma solo là dove essa può essere pensata in relazione alla nozione di esperienza in genere. Non per caso, questo accade in particolare in Kant. Ciò che abbiamo detto circa il carattere di supplemento di esperienza che è proprio dell'estetico acquista un senso preciso se pensiamo al modo in cui Kant, nella *Critica del Giudizio*, spiega l'attività estetica come un *libero gioco di facoltà*. Ad essere implicate sono in particolare le facoltà che sono proprie della nostra conoscenza (ma non solo esse, come attesta secondo Kant l'esperienza del sublime), cioè l'immaginazione e l'intelletto. Esse però nella esperienza estetica non si legano in vista di una conoscenza determinata, ma per dir così agiscono liberamente, fornendo una specie di *esercizio* dell'esperienza svincolato da scopi determinati, e tuttavia indispensabile affinché il conoscere effettivo possa svilupparsi. Né la riflessione sull'estetica come filosofia dell'esperienza è estranea al Novecento: basti pensare, per fare un nome soltanto, al caso particolarmente significativo di Dewey.

Se ci siamo soffermati su questi antecedenti storici non è stato con

la pretesa che essi esauriscano il quadro di un'estetica considerata come filosofia dell'esperienza; siamo ben consapevoli che molti altri nomi potrebbero e dovrebbero essere fatti. Ma qui non si trattava di fare una storia, anzi in un certo senso quel che volevamo fare era esattamente il contrario, ossia argomentare una maniera di intendere l'estetica che non appartiene, dal nostro punto di vista, (soltanto) al passato, ma è ancora capace di offrirci una direzione in cui muoverci. Contro le facili retoriche della fine, contro lo scontato profetismo di chi annuncia, oramai da troppo tempo e dopo che troppi lo hanno fatto, la fine dell'arte, della filosofia, e, *si parva licet*, dell'estetica, vale la pena di ricordare che questi toni altisonanti e melodrammatici della profondità hanno spesso solo l'apparenza, e che c'è molta più saggezza nel vecchio adagio: *hic Rhodus, hic salta*.

¹ A. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poëma pertinentibus*, tr. it. *Riflessioni sulla poesia*, Palermo, Aesthetica, 1999, § 116. Sulla questione del nome, si veda in particolare l'*Introduzione* di L. Amoroso nel volumetto A. G. Baumgarten, I. Kant, *Il battesimo dell'estetica*, Pisa, ETS, 1993.

² A. Danto, *La trasfigurazione del banale*, Roma-Bari, Laterza 2008; degno di nota è il fatto che il libro teorico più recente di Danto, *L'abuso della bellezza*, tr. it. Milano, Postmedia 2008, rappresenta almeno in parte una palinodia di queste precedenti posizioni.

³ E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

⁴ G. W. F. Hegel, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1972, p. 148; id., *Lezioni di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 58.

⁵ M. Ferraris, *Estetica razionale*, Milano, Raffaello Cortina, 1997.

⁶ W. Welsch, *Grenzgänge der Aesthetik*, Stuttgart, Reclam, 1996; M. Seel, *Aesthetik des Erscheinens*, Frankfurt, Suhrkamp, 2003.

⁷ G. Böhme, *Aisthetik. Vorlesungen über Aesthetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, Fink, 2001. Sulle teorie di Böhme si può vedere ora, in italiano, T. Griffero, *Atmosferaologia*, Roma-Bari, Laterza 2010.

⁸ Inizialmente Ferraris ha proposto di integrare la sua estetica razionale con un'estetica sperimentale, ma la sua ricerca sembra si sia rivolta poi verso altre direzioni. Cfr. comunque M. Ferraris, *Estetica sperimentale*, in M. Ferraris e P. Kobau (a cura di), Torino, Einaudi, 2001.

⁹ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1792-94, rist. an. Hildesheim 1967-1970, *ad vocem* "Aesthetik".

¹⁰ Per una rapido sguardo ai caratteri dell'estetica analitica mi permetto di rinviare al volume P. D'Angelo (a cura di) *Introduzione all'estetica analitica*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

¹¹ M.C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt, 1958.

¹² P. Kivy, *Philosophies of Art. An Essay in Differences*, Oxford, Clarendon Press, 2002.

¹³ R. W. Hepburn, *Declino dell'interesse per la bellezza naturale nell'estetica contemporanea*, in B. Williams e A. Montefiore, *Filosofia analitica inglese*, tr. it. Roma, Lercici, 1967.

¹⁴ F. W. Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802-1804); A. Schlegel, *Die Kunstlehre* (1801); Fr. Ast, *System der Kunstlehre* (1805).

¹⁵ Il fenomeno al quale ci riferiamo è stato analizzato acutamente da un punto di vista teorico da J. M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. Esthétique et philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

¹⁶ Aristotele, *Poetica*, 1448 b 10-13.

¹⁷ Sul problema della storia dell'estetica mi permetto di rinviare alla mia voce *Storia dell'estetica*, in G. Carchia, P. D'Angelo, *Dizionario di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

¹⁸ T. Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell, 1990.

¹⁹ P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, tr. it. Bologna, Il Mulino, 1983.

²⁰ Si veda per esempio T. Bennett, *Really Useless 'Knowledge': a Political Critique of Aesthetics*, in Id., *Outside Literature*, London, Routledge, 1990, pp. 133-66.

²¹ Per la distinzione tra estetica ed estetismo mi permetto di rinviare al mio *Estetismo*, Bologna, Il Mulino, 2003.

²² G. Dickie, *The Myth of the Aesthetic Attitude*, in "American Philosophical Quarterly", 1964, 1, pp. 55-66.

²³ Si veda su ciò la prefazione di S. Velotti all'edizione italiana de *La trasfigurazione del banale*, cit.

²⁴ G. W. F. Hegel, *Estetica*, tr. it. cit.

²⁵ Cfr. *Poetica* 49 b 24; 51 b 4-8; 60 a 27-35.

Kallifobia nell'arte contemporanea

di Arthur C. Danto *

Detesto quando mi accorgo
che qualcosa mi piace, quando sono
capace di fare qualcosa, e così
lo rifaccio, e potrebbe diventare
un'abitudine.

Allora smetto subito.
Anche se minaccia di diventare
bello.

Dieter Roth ¹

La *kallifobia* di Dieter Roth – per richiamare con un indispensabile termine clinico ciò che è stato una vera e propria epidemia nei circoli delle avanguardie dai primi anni Venti – utilizza l'idioma della minaccia per qualcosa che in qualsiasi contesto, tranne in quello dell'arte, sarebbe un motivo di gioia. Chi direbbe che “minaccia” di essere una bella giornata – a parte un venditore di ombrelli – o che la figlia di qualcuno “minaccia” di diventare una bella ragazza – se non per paura della gelosia degli déi? Nella maggior parte dei contesti della vita umana, noi parleremmo piuttosto della promessa e non della minaccia della bellezza: quindi la *kallifobia* richiama la diagnosi, mentre la *kallifilia* – per usare il suo antonimo – è ciò a cui si potrebbe pensare come a una condizione estetica deficitaria per gli umani, connessa con fortuna e felicità, con la vita al suo meglio, e con un mondo in cui vale la pena di vivere. Ma come è possibile che la bellezza, considerata dai tempi del Rinascimento come il punto di partenza e l'obiettivo delle arti visive, nella nostra era sia diventata artisticamente controindicata al punto da assomigliare a una fobia?

La *kallifobia* appartiene alla sindrome esemplificata da ciò che nel mio libro *L'abuso della bellezza* ² ho chiamato “L'intrattabile Avanguardia”. Si trattava innanzitutto dei membri del movimento Dada di Zurigo ai tempi della Prima Guerra Mondiale, che decisero di sopprimere la bellezza come gesto di disprezzo nei confronti di una società responsabile di una guerra in cui milioni di giovani uomini si massacravano a vicenda. Era una specie di sciopero in cui gli artisti, anziché creare la bellezza, si impegnavano in varie forme buffonesche di cabaret. La

bellezza veniva politicizzata attraverso una flagrante banalizzazione. Non era di per sé una questione banale che la bellezza dovesse diventare la vittima sacrificale in una guerra simbolica contro la guerra: infatti solo in un ambiente in cui l'arte e la bellezza avevano una importanza che oggi difficilmente riusciremmo a comprendere, l'anti-esteticismo del Dada poteva essere ritenuto un provvedimento efficace dagli artisti che decisero di farlo proprio. Lo spettacolo di artisti che si comportavano come buffoni – come facevano i Dadaisti al caffè Voltaire di Zurigo – poteva essere interpretato come un gesto importante di critica solo se l'artista, l'Artista, era visto innanzitutto come un esaltato. Solo se la bellezza veniva considerata un elemento di venerazione il suo rifiuto poteva essere visto come una privazione significativa. Per il titolo del mio libro ho preso spunto da un verso di un poema che Arthur Rimbaud ha scritto nel 1873, *Une saison en enfer*. Rimbaud scrive: «Una sera, ho fatto sedere la Bellezza sulle mie ginocchia, e l'ho trovata amara, e l'ho insultata». Mi è sembrato che questo esprimesse alla perfezione l'atteggiamento dei tardi artisti Dada, secondo i quali la bellezza era amara perché loro stessi erano amareggiati da una società che venerava la bellezza. Mentre si scatenava una terribile guerra, veniva insultata la giustizia. Come punizione simbolica, gli artisti insultarono la bellezza.

Ecco un passo non insolito di un'opera pubblicata per la prima volta nel 1836, intitolato *Du vrai, du beau et du bien*, del filosofo francese Victor Cousin:

L'artista è innanzitutto un artista, ciò che lo anima è il sentimento del bello e vorrebbe trasmettere all'anima dello spettatore quel medesimo sentimento che riempie la sua. Egli si è aperto alla virtù della bellezza e la fortifica con tutto il potere e tutta la grazia dell'ideale; poi deve lasciare che la bellezza faccia il suo dovere, mentre l'artista ha fatto il suo se è stato capace di procurare il raffinato sentimento della bellezza ad alcune nobili anime. Questo sentimento puro e disinteressato è un prezioso alleato dei sentimenti morali e religiosi, poiché li risveglia, li preserva e li sviluppa. Tuttavia l'arte – che è fondata su questo sentimento, è ispirata da esso e lo espande – è a sua volta un potere indipendente: pur essendo naturalmente associata a tutto ciò che nobilita lo spirito insieme alla morale e alla religione, l'arte non sorge che da se medesima³.

Max Ernst aveva prestato servizio nell'artiglieria e aveva raggiunto i Dadaisti dopo la guerra:

Per noi il movimento Dada era innanzitutto una reazione morale. La nostra rabbia puntava a una totale sovversione. Una guerra orribile e inutile ci aveva rubato cinque anni della nostra esistenza. Abbiamo fatto esperienza del ridicolo e abbiamo provato vergogna per tutto ciò che era presentato come giusto, vero e buono. I miei lavori di quel periodo non volevano essere attraenti, volevano fare urlare le persone⁴.

Il movimento Dada ha dato agli artisti tedeschi – che sapevano per esperienza personale che cos'era davvero la guerra – una missione molto diversa da quella che i filosofi, nello spirito dell'idealismo, avevano

descritto. Anziché essere una visione nobilitante, l'arte era diventata un mezzo per mostrare le bassezze morali della società che li aveva gettati in un simile inferno. Il Dadaista George Grosz, che tentò il suicidio pur di non ritornare al fronte, disse, secondo quanto riporta la *Grove Encyclopaedia of Art*, «Ho disegnato e dipinto lo spirito di contraddizione, cercando con i miei lavori di convincere il mondo che era qualcosa di brutto, malato e bugiardo». Non c'è niente di bello nei dipinti di Grosz di quei tempi, né in quelli di Otto Dix, che era stato un mitragliere, o in quelli di Max Beckmann che aveva avuto un crollo nervoso nelle Fiandre dove prestava servizio come medico attendente.

Era l'arte, considerata quasi il simbolo della bellezza, a essere dichiarata morta dal Movimento Dada di Berlino nel 1922. Da questo punto di vista è difficile non vedere la famosa impresa di Adolf Hitler nel 1937 di mostrare l'arte d'avanguardia come degenerata semplicemente come uno sforzo per riportare l'arte allo stato precedente. Fu proprio perché si voleva conferire bellezza alle classi lavoratrici nei dipinti del realismo socialista che, in Unione Sovietica, l'arte delle avanguardie fu criminalizzata; così come fu nello spirito dell'americanismo patriottico che i regionalisti [*Regionalists*] hanno rappresentato l'America come bella e l'arte d'avanguardia come sovversiva ed estranea. La storia dell'arte nel XX secolo è stata di gran lunga più convulsa di quanto lo sia stato il realizzarsi lineare di movimenti che, uno dopo l'altro, hanno portato nell'arte analisi di tipo storico, come il *Modernismo 101*. In seguito a queste agitazioni la bellezza fu politicizzata in modi che filosofi come Cousin avrebbero difficilmente potuto immaginare, e le avanguardie si sono assunte tanto seriamente quel ruolo di critica sociale cominciato dal Dada da ritenere sufficiente, per considerare commerciale un'opera, che questa fosse vagamente bella. «Le avventure dell'estetica» ha scritto Hal Foster nella prefazione al suo libro *Anti-Eстетica* uscito nel 1983, «fanno parte di una delle maggiori narrazioni della modernità»⁵.

Foster vuole che il suo titolo «metta in evidenza che la stessa nozione di estetica, la sua rete di idee, sia messa in discussione», e sebbene pochi dei saggi che egli raccoglie sotto questo titolo parlino direttamente del tema dell'estetica, egli ha voluto intendere il libro come se domandasse, penso retoricamente, «le categorie dell'estetica sono ancora valide?». Per come la vedo io, Foster voleva esplicitare una opposizione tra Modernismo e Post-Modernismo, da lui cautamente identificata come anti-estetica, ecco perché lo considero uno che ha preso nei confronti dei valori estetici la posizione che l'Intrattabile Avanguardia ha preso nei confronti della storia dell'arte moderna: ha interpretato il Post-Modernismo come una critica politica della società borghese nella forma di una critica di quei valori estetici con i quali la società borghese era associata da coloro che avevano elaborato quella critica. L'Anti-estetica apparteneva a quel medesimo complesso di idee sulla Morte della Pittura o sulla Morte del Museo. Come il movimento Dada sei decenni prima, l'Anti-estetica

(si legga: il Post-Modernismo) era alimentata da una fede commovente nel potere dell'arte per porre in atto trasformazioni politiche tramite la modulazione estetica.

Quale che fosse la rivoluzione nella quale Foster e i suoi pari credevano, non si realizzò. La pittura non morì e il museo non passò a miglior vita. Invece successe quello che ho chiamato «La fine dell'arte»⁶. Nelle due decadi successive alla pubblicazione di *Anti-estetica* è diventato sempre più evidente che la nostra è un'era di radicale apertura in cui ogni cosa è possibile come arte. Quello che forse è meno evidente è che questo pluralismo si estende anche all'estetica: se ogni cosa è possibile come arte, allora è anche possibile che ogni cosa abbia una dimensione estetica. Ritengo che questa sia in larga parte l'eredità dell'Intrattabile Avanguardia che si è aperta a forme di arte che sarebbero state inimmaginabili quando il perseguimento della bellezza era visto come un obiettivo fondamentale dell'arte.

Nei primi tempi del Modernismo, per ragioni che rimangono ancora storicamente poco chiare, i paradigmi accademici dell'esattezza mimetica cessarono di essere vincolanti per i pittori e per i loro più informati spettatori. Forse gli artisti stessi non sapevano come dovessero essere interpretate le loro opere. Etichette come “fauve” o “cubista” non chiarivano quale fosse la spiegazione da dare per le radicali deviazioni tanto rispetto alla conformità mimetica quanto a quella estetica. Di solito la spiegazione che si dava era che gli artisti erano matti, che stavano scherzando e che non sapevano come dipingere. In effetti, che cosa faceva Matisse in *Nu Bleu* o ne *La Femme au chapeau*? E perché lui e tanti altri abbandonarono i risultati pittorici considerati la gloria della civiltà occidentale e la prova della sua superiorità?

Sono rimasto particolarmente colpito da una osservazione fatta da Roger Fry in risposta alla sfilza di attacchi ricevuti per le mostre che ha organizzato nel 1910 e poi nel 1912, e che avevano come tema la pittura Post-Impressionista. «Molto è stato detto di questi artisti che cercano ciò che è brutto anziché consolarci con la bellezza» ha scritto Fry «ma si dimentica che ogni nuova opera di disegno creativo è brutta fino a che non è bella»⁷. Fry dava per scontato, mi sembra, che se i dipinti sono artisticamente eccellenti, allora essi devono essere belli, a patto che abbiamo imparato a guardarli come dovrebbero essere guardati. In *L'abuso della bellezza* sostengo una posizione diametralmente opposta, cioè che i dipinti contestati di Matisse mostrino precisamente come sia possibile per i dipinti essere artisticamente eccellenti e, al tempo stesso, brutti, e per quanto io ammiri Fry per le cose eccitanti che ha fatto e per la sua preveggenza critica, ritengo che il suo obiettivo sarebbe dovuto essere quello di mostrare questo punto, vale a dire che non è necessario che l'arte sia bella perché sia buona. Ma a cominciare da Platone, l'identità di bontà e bellezza è stata considerata uno dei grandi apriori metafisici del pensiero occidentale.

Vale la pena di sottolineare nell'argomento di Fry l'aggiunta spontanea di bellezza e consolazione, dato che getta una certa luce sul rifiuto Dada della bellezza: perché dovrebbero consolare quelli che fanno la guerra? È anche più importante comunque riconoscere che se Fry avesse ragione, il progetto Dada sarebbe compromesso fin dall'inizio, perché non sarebbe possibile fare un'arte che sia in qualche modo buona senza farla al tempo stesso bella. L'immenso contributo del Dada alla filosofia dell'arte è stato quello di creare uno scarto concettuale tra l'arte e la bellezza, scarto in cui confluiscono altre qualità estetiche – anche la bruttezza – che fanno sì che per gli artisti della guerra tedesca sia possibile mostrare gli orrori della guerra e usare l'arte come specchio morale. Kant ha osservato che non c'è niente – con eccezione del disgusto (*Ekel*) – di così brutto che non possa essere rappresentato come bello, e la guerra è uno dei suoi esempi ⁸. Ma perché gli artisti dovrebbero abbellire le cose? Perché non dovrebbero mostrare ciò che è brutto come brutto? E quale utilità avrebbe una operazione del genere se alla fine l'arte fosse vista come bella?

La bellezza è sempre facile da vedere, non richiede allenamento per essere percepita più di quanto ne richieda la percezione del rosso e del verde. I filosofi sono stati disinvolti nel respingere quei giudizi che considerano bello qualcosa come meramente soggettivi e slegati dalla realtà. I positivisti logici in via del tutto generica sottoscrivevano una teoria emotivista [*emotivist theory*] del significato che comprendeva anche i termini estetici e quelli morali e che spiegava come tali termini fossero privi di un significato descrittivo e avessero l'unica funzione di esprimere sentimenti di piacere. Per loro dire che qualcosa è bello quindi sarebbe un po' come fischiare in segno di approvazione in presenza di qualcosa. Questo approccio non cattura l'effetto di consolazione del quale i critici di Fry lamentavano la mancanza nelle sue mostre. «Ora molte enunciazioni linguistiche sono analoghe al riso» ha scritto il filosofo positivista Rudolf Carnap nel suo *Filosofia e sintassi logica* del 1935, «nel fatto di avere soltanto una funzione espressiva e non una funzione rappresentativa. Sono esempi di ciò grida come "Oh, Oh", o, ad un livello più alto le composizioni liriche» ⁹. Parole come "giusto" e "buono", "brutto" e "cattivo" non hanno un riferimento oggettivo.

Dieter Roth tuttavia sapeva perfettamente che cosa voleva fare nella sua arte e, sulla base delle caratteristiche principali delle sue opere, è difficile credere che sia potuto accadere così spesso che la presenza invadente della bellezza lo abbia costretto a fermarsi. Si consideri il suo *Tibidabo* del 1978, che consiste di 24 ore ininterrotte dell'abbaiare di un cane. Mi è capitato di ascoltarlo al MACBA di Barcellona, in una galleria che presentava le sue opere, e la mia opinione è che la nostra risposta all'opera sia esattamente uguale a quella che daremmo nella vita reale a un abbaiano ininterrotto: dà sui nervi, dà fastidio. Quello che invece pensiamo non sia possibile è che qualcuno dica: ho

imparato a trovare la bellezza nell'abbaiare costante dei cani. Proprio per questa ragione non posso immaginare che Roth si sia fermato perché di fatto *egli* trovava bello l'abbaiare; siamo tutti simili quando si tratta dell'abbaiare dei cani, e Roth non può essere stato tanto diverso da tutti noi. L'argomento è semplice: nel momento stesso in cui egli lo avesse trovato bello, dati i suoi principi, sarebbe stato obbligato a smettere di farlo. E questo vale in generale per tutte le opere che Roth ha realizzato, con le quali ha dimostrato di considerare belle le stesse cose che chiunque altro considera belle, però senza volere che queste facciano parte della sua arte.

Roth era un membro del movimento *Fluxus*, che a volte si definiva anche Neo-Dada. Un importante obiettivo del manifesto del Fluxus era quello di «superare lo scarto tra arte e vita». Roth ha preso questo imperativo più seriamente di chiunque altro mettendo letteralmente la sua vita *nell'arte*, che infatti consiste di cose che facevano parte della sua vita quotidiana: sostanze prese dal *Lebenswelt* – che non avevano mai avuto un posto nella storia dell'arte come il cioccolato, il formaggio o gli escrementi – diventano materiali artistici. Queste sostanze non subiscono alcuna trasformazione quando diventano arte: esse conservano, nella loro nuova veste di oggetti artistici, esattamente le stesse qualità estetiche che hanno nella vita. La mostra che ho visto delle opere di Roth a Barcellona si chiamava *The Skin of the World* [La pelle del mondo] e includeva delle diapositive di tutte le case a Reykjavik, in Islanda, in cui l'artista aveva vissuto – 36 000 diapositive stipate in 400 giotre rotanti. Non ci troviamo di fronte a un tentativo di abbellimento di ciò che è mostrato: le case di Reykjavik sono proprio così. Roth ha tolto il pavimento dalla sua postazione di lavoro e l'ha trasformata in una installazione. La sua opera incorpora l'estetica della vita di tutti i giorni in quanto vissuta, non bella, non brutta, ma semplicemente così com'è. Kant aveva uno schema tripartito: il bello, il brutto e l'ordinario. L'ordinario è ciò che Duchamp aveva in mente quando parlava di “anestetico”. Non abbiamo uno specifico vocabolario estetico per la maggior parte delle opere di Roth, ma questo non significa che non siano estetiche. Il vocabolario degli adolescenti americani ci ha offerto il termine “grunge”. *Grunge* veniva usato perlopiù in stile Dada, per creare uno scarto tra quelli che lo usavano e le figure dell'autorità – i genitori, gli insegnanti, tutto il mondo degli adulti. *Grunge* si avvicina all'estetica di Dieter Roth.

In *Una giustificazione per le scuse* – l'articolo in cui il filosofo di Oxford J. L. Austin articola il suo programma relativo a ciò che egli considera la “ricerca sul campo” in filosofia del linguaggio – si legge: «Quanto sarebbe auspicabile che un *lavoro sul campo* di questo genere fosse intrapreso presto anche, per esempio, in estetica: se solo potessimo dimenticare per un momento il bello e scendere invece al delicato e al malinconico»¹⁰. Nel mettere tra parentesi il bello sostituendolo con il delicato [*dainty*] e il malinconico [*dumpy*], Austin stava chiara-

mente cercando di mettere fuori gioco la Bellezza, insieme al Vero e al Buono, il triumvirato classico dei valori fondamentali. In quell'epoca della filosofia analitica si usava rifuggire l'edificazione e usare gli esempi meno edificanti che si riuscivano a trovare. Quando Austin discusse per esempio l'*akrasia*, ovvero "la debolezza della volontà" – un'idea importante in psicologia morale, molto discussa dagli antichi – portò come esempio – anziché quello euripideo nella tragedia di Medea, ovvero l'uccisione degli amati figli – la richiesta di un pezzo extra di dessert, in un contesto nel quale sappiamo che è disponibile solo un pezzo per ospite, e che è sbagliato avanzare una simile richiesta. Al tempo stesso, proprio mettendo tra parentesi il bello e sostituendolo con il delicato e il malinconico, in una atmosfera filosofica in cui "bello" era considerato avere esclusivamente un significato emotivo, Austin introduceva anche l'idea che si trattasse di una parola che doveva svolgere un onesto lavoro descrittivo.

L'idea di Austin era la seguente:

Il nostro comune assortimento di parole incorpora tutte le distinzioni che gli uomini hanno considerato meritate tracciare, e le connessioni che hanno considerato meritate mettere in evidenza, nella vita di molte generazioni: dato che hanno superato il lungo esame della sopravvivenza del più adatto, queste sicuramente sono probabilmente più numerose e più valide, e più sottili, almeno in tutte le questioni pratiche ordinarie, di qualsiasi altra che voi o io si abbia la possibilità di pensare stando il pomeriggio in poltrona – che è il metodo alternativo di gran lunga preferito ¹¹.

Questo tipo di approccio non è sopravvissuto a lungo dopo la prematura scomparsa di Austin, nel 1958, ma voglio comunque richiamarmi a esso per sottolineare come il nostro vocabolario estetico sia decisamente più ampio di quanto il discorso tradizionale dell'estetica filosofica ci abbia fatto credere. I testi classici, da Burke a Kant, avrebbero aggiunto "sublime" a "bello" come parte di ciò con cui hanno a che fare gli estetici, e Kant prestò particolare attenzione al "brutto" – sebbene per lo più in connessione con il modo in cui «le furie, le malattie, le devastazioni della guerra e simili» ¹² possono essere rappresentate come belle grazie ai servigi della rappresentazione artistica. Nella *Critica del Giudizio* Kant si è soffermato sulle ulteriori risorse alle quali si può ricorrere nella descrizione estetica: «chiamiamo spesso gli oggetti belli della natura o dell'arte con termini che sembrano avere per principio un giudizio morale. Diciamo maestosi e magnifici degli edifici e degli alberi, ridenti e gai i campi; anche i colori li chiamiamo innocenti, modesti, teneri, perché eccitano sensazioni, le quali hanno qualcosa di analogo con la coscienza di uno stato d'animo prodotto da giudizi morali» ¹³.

Ciò nonostante, e probabilmente per buone ragioni, il delicato e il malinconico se mai comparvero nella tradizione, lo fecero molto di rado; e proprio per questa ragione l'idea interessante di Austin è stata

che se noi non possiamo farci venire in mente una possibile analisi di queste proprietà, allora abbiamo poca speranza di fare progressi esaminando la bellezza che si porta dietro gli strascichi della metafisica da Platone e Plotino a Kant e Hegel. Bisogna riconoscere però che è piuttosto comico immaginare un corso a Oxford intitolato “Ricerca Estetica: dal delicato al malinconico” in cui un gruppo di docenti siede attorno al tavolo di un seminario ed elabora le regole d’uso dei termini estetici che cadono sotto la lettera “d” nell’Oxford English Dictionary, procedendo per via alfabetica come i membri dell’Académie Française, da “dapper” [azzimato e vivace] a “dappled” [screziato] e “dashing” [affascinante] attraverso “delicate” [sensibile] e “dirty” [sporco] a “drab” [scialbo], “dreary” [monotono] e “dull” [ottuso], lasciando che ci si domandasse quando, se mai, sarebbe successo che qualcuno chiedesse in virtù di quale criterio si poteva dire che un termine è estetico.

Il ceramista Jun Keneko modella grandi quantità di argilla in forme di ceramica su larga scala, da lui chiamate *Dangos*, un termine che indica i fagottini dolci della cucina giapponese. “Fagottino” [*dumpling*] è un termine affettuoso nella lingua inglese, a volte si usa come vezzeggiativo per indicare qualcuno di tenero e dolce. Keneko vuole che le sue opere trasmettano un sentimento amichevole piuttosto che uno prepotente – come se fossero degli amabili giganti con i quali ci relazioniamo in uno spirito giocoso – e i motivi con i quali li decora sottolineano la loro natura ludica. In *Dombey e figlio* di Dickens (ho trovato questa cosa sull’Oxford English Dictionary) a un uomo viene detto che «dovrebbe prendersi in moglie una persona piccolina e grassottella, un fagottino». Questa non è una formula che si userebbe per descrivere una bella moglie, ma per descriverne una affettuosa, magari anche abbastanza carina. L’Oxford English Dictionary cita un testo del 1865: «Non immaginava che ci potesse essere alcuna grazia in una figura grassottella, in un fagottino».

Il termine *delicato*, per rimanere ancora tra le parole che cominciano con la “d”, era stato scelto da Frank Sibley in un articolo sorprendentemente originale e molto discusso al tempo – *Aesthetic Concepts* (1959)¹⁴ – in cui sosteneva che i concetti estetici come classe non hanno “condizioni di governo”, almeno nel senso che non ci sono condizioni necessarie e sufficienti per la loro applicazione. Secondo Sibley noi li applichiamo con riferimento al gusto, che è come dire che noi semplicemente percepiamo che qualcosa è delicato in un modo di percezione normale; tuttavia questo richiede una distinzione che in Sibley praticamente non c’è. Noi usiamo il termine “delicato” tanto in senso estetico quanto in senso non estetico. Per esempio diciamo che qualcuno è “delicato di salute”, per dire che si tratta di una persona che deve prendere precauzioni che le persone con una salute normale possono anche trascurare. In maniera simile diciamo che un ingranaggio delicato deve essere protetto dagli urti per funzionare correttamente. La maggior

parte dei disegni sono delicati in questo senso, il che, di per sé, non ha bisogno di avere niente a che fare con l'estetica. Però se parliamo di un disegno come *estheticamente delicato*, allora non diciamo qualcosa che ha a che fare con il modo in cui il disegno deve essere protetto o conservato. Quindi se, per usare l'esempio di Sibley, parliamo della delicatezza di un vaso Ming, non vogliamo necessariamente parlare di come il vaso dovrebbe essere trattato per evitare di essere rotto. D'altra parte, qualsiasi cosa fatta di porcellana è delicata nel senso che dovrebbe essere maneggiata con cura, tuttavia non tutti gli oggetti di porcellana sono esteticamente delicati. Ovviamente le cose possono essere delicate in entrambi i sensi, proprio come le cose possono essere "rothiane" in due sensi, a seconda che siano parte della vita o parte dell'opera artistica di Roth.

I sapori delicati richiedono una fine capacità di discernimento per essere riconosciuti, qualcosa è descritto in maniera delicata se l'autore ha prestato significa che l'autore ha prestato molta attenzione nella scelta degli aggettivi, ecc. Ma in generale la delicatezza appartiene a ciò che potremmo chiamare l'estetica dell'ordinario – a *L'Air de Paris* di Duchamp, per esempio, che sarebbe stata una semplice ampolla da farmacia se non fosse stata un'opera d'arte, e la sua delicatezza è dovuta al materiale di cui è fatta, cioè il vetro.

Ma c'è qualcosa di distintivo dei concetti estetici come classe al di là dei principi di applicazione, e questo qualcosa ha a che fare con l'effetto che hanno su di noi gli oggetti che cadono sotto di essi quando li percepiamo. Ciò che è disgustoso, per esempio, è qualcosa che ci influenza visceralmente in maniera negativa, come risulta dall'etimologia del termine con il suo riferimento tacito al gusto. Ma anche oltre a ciò, c'è una più ampia questione relativa a quale sia il contributo della delicatezza al significato del vaso Ming, e questo non appartiene tanto alla fenomenologia della percezione estetica quanto a quella che potremmo chiamare la logica della descrizione estetica delle opere d'arte. Le qualità estetiche dell'opera di Roth forniscono un contributo al significato dell'opera, significato che deve emergere tenendo presenti le considerazioni del *Fluxus* e, in particolare, nell'uso che ne ha fatto Roth, l'idea che si debba escludere la bellezza; anche se, come ho osservato più sopra, non c'erano molte possibilità che la bellezza trovasse un posto nel mondo di Roth che sfoggiò nella sua arte il suo stile di vita bohémien.

Questo mi riporta alla bellezza come *primus inter pares* nel lessico, veramente vasto, della terminologia estetica. Non c'è davvero un motivo interno al concetto di arte che obblighi gli artisti a limitarsi alla bellezza o ad altre qualità estetiche che evocano un piacere visivo, però la bellezza ha, come ho detto all'inizio di questo articolo, un ruolo nella vita degli uomini che è importante, e che è indipendente da qualunque ruolo essa giochi nell'arte. Sarebbe perfettamente possibile – è quasi

reale – che noi premiassimo la bellezza nel *Lebenswelt* e che invece disprezzassimo la sua manifestazione nell'arte. La sua importanza per noi come esseri umani spiega perché essa sia considerata uno dei valori fondamentali, insieme alla verità e alla bontà: sarebbe impossibile avere una vera e propria forma di vita umana senza la verità o la bontà, e non ci vuole molto a rendersi conto che un mondo senza bellezza non sarebbe un mondo in cui vorremmo vivere se potessimo scegliere. Questo discorso però non si può estendere all'arte, e infatti occorre un argomento indipendente per giustificare la bellezza nell'arte. Non è, per così dire, una condizione di *default* per l'arte, ci deve essere una ragione della sua presenza.

Il principale contributo filosofico di *L'abuso della bellezza* è la distinzione tra quella che io chiamo bellezza "interna" e la bellezza "esterna". La bellezza nell'arte è interna quando la sua presenza in un'opera d'arte fa parte del significato dell'opera. Spesso questo fa sì che si distingua tra un'opera e l'oggetto che è la sua incarnazione [*embodiment*] materiale, dove bisogna decidere se una proprietà dell'oggetto viene mantenuta come proprietà dell'opera oppure no, e di solito si tratta di una decisione che richiede interpretazione. Un buon esempio è *Fountain* di Duchamp, dove l'oggetto è un comune orinatoio bianco di porcellana. L'orinatoio – si disse nel 1917 quando Duchamp cercò di far sì che fosse accettato alla mostra della Society of Independent Artists – ha effettivamente una bella forma e presenta delle affinità con le sculture di Brancusi. Poniamo che sia vero. Ne dovrebbe quindi seguire che l'opera sia bella? Solo se opera e oggetto sono identici, ma non è necessariamente detto che lo siano. Nel 1917 si trattava di un'opera molto ardita, tuttavia l'orinatoio in sé era di fattezze abbastanza ordinarie, per niente ardite. Se lo avessero esposto nella vetrina di un negozio di sanitari non sarebbe stata una mossa audace, mentre sarebbe stato audace esporlo a una mostra d'arte. Ciò che ha dato a *Fountain* un ruolo di grande importanza nella storia dell'arte è diverso da ciò che ha dato all'orinatoio una grande importanza nella storia dei sanitari. Penso sia corretto dire che la bellezza dell'orinatoio era esterna al significato di *Fountain*, perché non faceva assolutamente parte del suo significato.

Invece la bellezza di Maya Lin del Monumento dei Veterani del Vietnam è interna al suo significato: la bellezza dell'opera infatti è interna al processo di guarigione che il memoriale era inteso portare a compimento nella vita americana. Faccio riferimento alla Bibbia, al libro di Isaia, a questo proposito. Il profeta scrive: «per dare loro la bellezza al posto della cenere»¹⁵. Questo è quello che si spera succeda a Ground Zero a New York. L'artista Ellsworth Kelly ha proposto come monumento del World Trade Center Towers una collinetta coperta d'erba, come i grandi tumuli indiani dell'Ohio, visibile dal ponte di New York. La bellezza sarebbe interna al suo significato. C'è una certa bellezza interna al significato delle *vanitas* del XVII secolo. Spesso raffigurano una

candela accesa, per esempio, dello stesso tipo che era usato nei santuari spontanei che erano stati creati a New York all'indomani dell'attacco dell'11 settembre. Nelle *vanitas* la candela è intesa sottolineare la brevità della vita e ricordare allo spettatore che sarebbe meglio pensare alle cose eterne; ma la bellezza della vita fa parte di ciò che ci distrae dal nostro destino superiore. Le ultime parole della mistica francese Maria Bashkiertseff, una bella ragazza, convinsero che il mondo certamente era stato lasciato alle spalle, e tuttavia erano: «Maman, maman, c'était pourtant si beau la vie». Il "pourtant" è ciò che conferisce alle sue parole la loro intensità. La bellezza del mondo non può essere negata, anche se la nostra mente dovrebbe essere rivolta alle cose superiori ed eterne. Questo è anche il messaggio della *vanitas* la cui bellezza è intesa fare in modo che lo spettatore rifletta e cambi la sua vita.

Recentemente ho pensato a un grande esempio di bellezza interna – il *Marat assassiné* di J.-L. David del 1793: aiuta a capire che la bellezza nell'arte non deve essere antitetica all'azione politica, come invece sembrano pensare alcuni difensori dell'anti-estetica, intendendo in maniera più o meno specifica *anti-bellezza*. Bisogna sapere qualcosa su Marat e sulla Rivoluzione Francese per vedere questo come un dipinto politico, ma quando David lo ha dipinto chiunque sapeva queste cose ed era perfettamente a conoscenza delle circostanze. Marat, il feroce polemico, era stato ucciso a tradimento da una giovane donna, Charlotte Corday, una donna assassina suicida della Rivoluzione Francese, che sperava di riportare ordine in Francia uccidendolo. David non ha dipinto l'atto dell'omicidio, ma l'effetto, attraverso ciò che Baudelaire descrive come un poema visivo. Il dipinto sembra una Deposizione dalla Croce: Marat tiene in mano la penna con cui stava mettendo in pratica un atto di gentilezza nei confronti della sua assassina firmando una petizione; c'è un coltello sul pavimento e il sangue macchia il foglio che è diventato il suo sudario. Bisogna vedere Marat come Gesù ed essere mossi a pietà nell'identificare la sua causa e il suo sacrificio. Noi sappiamo quali sentimenti dovremmo provare, ma *non* li proviamo perché non facciamo parte del contesto storico all'interno del quale il dipinto è stato creato. Non possiamo tradurre in azione i nostri sentimenti, però le azioni che il dipinto è supposto provocare sono politiche, come dovrebbero esserlo i sentimenti stessi; e se quello che noi possiamo fare è poco più che guardare il dipinto, questo non significa che i sentimenti e le azioni che esso può suscitare non appartengano a quella esperienza. Il dipinto era supposto provocare determinate reazioni, e questo potere si sente ancora. Come filosofo quello che mi stupisce è che la bellezza visiva sia, in quest'opera, interna al suo effetto politico. *Allons enfants de la patrie...*

* Le citazioni presenti nel saggio rimandano all'edizione italiana del testo relativo qualora

questa sia riportata in nota. In caso contrario, il rimando è all'edizione citata e il passo è stato direttamente tradotto da Carola Barbero. La traduttrice desidera ringraziare Tiziana Andina per la revisione del testo e gli utili consigli.

¹ Questo passo di Roth fu utilizzato come soffietto editoriale per un libro sulla sua opera. Tale utilizzo mette in evidenza come la predisposizione verso la bellezza possa costituire una attrattiva per gli acquirenti.

² A. C. Danto, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art* (2003), cap. 2, trad. it. *L'abuso della bellezza*, Milano, Postmedia, 2008.

³ V. Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, 1869, pp. 185-86.

⁴ M. Dachy, *The Dada Movement: 1915-1923*, New York, Skira Rizzoli, 1990, p. 122.

⁵ H. Foster (a cura di), "Preface", in *Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*, Port Townsend (Wash), Bay Press, 1983.

⁶ A. C. Danto, *After the End of Art* (1998), trad. it. *Dopo la fine dell'arte: l'arte contemporanea e il confine della storia*, Milano, Bompiani, 2008.

⁷ R. Fry, "The Grafton Gallery: An Apology", in C. Reed (a cura di), *A Roger Fry Reader*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 113.

⁸ I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft* (1872), trad. it. *Critica del giudizio*, Roma-Bari, Laterza, 2008, § 28, § 83.

⁹ R. Carnap, *Logische Syntax der Sprache* (1934), trad. it. *Filosofia e sintassi logica*, Pisa ETS, 1996, p. 45.

¹⁰ J. L. Austin, *Philosophical Papers* (1961), trad. it. *Saggi filosofici*, Milano, Guerini e Associati 1990, p. 176.

¹¹ Ivi, p. 175.

¹² I. Kant, cit., § 48.

¹³ Ivi, § 59.

¹⁴ F. Sibley, "Aesthetic Concepts" (1859), trad. it. "Concetti estetici", in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 177-207.

¹⁵ Isaia 61: 3.

No aesthetics without meta-aesthetics

di Fabrizio Desideri

Aesthetics is of necessity a border-line science,
which does not always know its own boundaries.

Robert Morris Ogden

Un buon punto di partenza per la nostra questione, quella di pensare cosa c'è o ci può essere "Dopo l'estetica", potrebbe essere quello di considerare il ruolo decisivo assunto dall'esteticità delle interfacce digitali nella trasformazione delle nostre attuali forme di vita. Se non altro per il fatto che a questo proposito non ci si può più limitare a parlare semplicemente di oggetti definiti da una loro pur relativa autonomia né, sul versante opposto, di atteggiamenti o esperienze. Non è sufficiente infatti a render conto del carattere estetico delle interfacce un'analisi di tipo oggettuale (una teoria degli oggetti estetici) o una considerazione relativa a disposizioni soggettive e atteggiamenti nei confronti del mondo (una teoria dell'attitudine estetica). È, infatti, proprio la tradizionale scissione tra questi due possibili approcci alla dimensione estetica dell'esperienza a essere messa radicalmente in questione con le attuali interfacce, in particolare quelle relative alla interconnessione (di tipo web 1.0 e 2.0) tra singoli, comunità e istituzioni. In quanto, appunto, siamo di fronte a dispositivi di mediazione attiva tra mente e mondo, caratterizzati da una ricerca di esteticità che funzioni da vettore e da acceleratore del formarsi di spazi d'interattività, dove mutano e s'intrecciano reciprocamente – sia in forma di micro-routine consuetudinarie sia in forme di macroeventi consapevolmente partecipati – rapporti sociali, nuovi orizzonti cognitivi e trasformazioni di tipo culturale.

Sono riflessioni, queste, che mi sono state suggerite dalla lettura di un recente articolo apparso su l' "International Journal of Human-Computer Studies", *Facets of visual aesthetics*, scritto da due studiosi di psicologia, Morten Moshagen dell'Università di Mannheim e Meinald T. Thielsch dell'Università di Münster ¹. Il saggio dei due studiosi tedeschi è, infatti, sostanzialmente dedicato a definire in senso operativo un'estetica visuale delle interfacce digitali e a sviluppare, di conseguenza, i criteri per misurare la percezione estetica dei siti web. L'idea è quella di delineare un modello capace di integrare percettiva-

mente usabilità, soddisfazione estetica e piacere. A questo proposito Mosagen e Thielsch indicano quattro aspetti o sfaccettature (*facets*) del modello: la semplicità e la differenziazione (la varietà) come parametri formali degli oggetti estetici, quindi i colori come proprietà tradizionalmente critica di essi e infine quella sapienza artigianale (*Craftsmanship*) capace di indirizzare in un'abile e coerente integrazione le dimensioni rilevanti del *design*. Quanto mai istruttiva è anche la bibliografia a corredo del saggio. Scorrendola apprendiamo come la letteratura sull'argomento sia ormai molto ricca (lo stesso Thielsch è autore di un volume sulla estetica dei siti Web ²) e come questa letteratura non sia affatto sprovvista e priva di riferimenti a classici dell'estetica moderna, soprattutto relativi al suo rapporto con la psicologia (da Fechner a Arnheim, ad esempio).

Da questo iniziale riferimento traggo due elementari riflessioni. La prima è che l'oggetto dell'estetica – ciò di cui essa si occupa a partire da Baumgarten – e in particolare quel plesso denso e problematico costituito dalla qualità delle dinamiche percettive (e dal conseguente annodarsi in esse di dimensioni emotive e cognitive) è ancora oggi di assoluta rilevanza per le nostre forme di vita. Queste ultime, infatti, sono cambiate non solo in virtù dell'impatto con le nuove tecnologie digitali, ma anche, e in misura decisiva, in forza della loro esteticità. Non si può parlare, quindi, di un "Dopo l'estetica" riferendoci al suo oggetto classicamente inteso (quello che si disegna pur problematicamente, per intenderci, tra Baumgarten, Hume e Kant), a meno che non si accetti la riconfigurazione idealistica di tale oggetto nei termini di una filosofia dell'arte ³. La seconda riflessione è, di conseguenza, che il "dopo" riguarda un certo modo di intendere l'estetica come esercizio teorico-filosofico; vale a dire, che destinata inesorabilmente a tramontare è un'estetica che non si misura con i problemi adombrati nelle battute iniziali della mia riflessione e, più in generale, con quanto sta dinanzi ai nostri occhi e, nello stesso tempo, ci sta inevitabilmente trasformando quanto ad abitudini, percezioni, modi di vedere il mondo. Più in generale credo che sia già sul viale di un inarrestabile declino un'estetica che privilegia contenuti culturali e risvolti esistenziali; un'estetica, per essere più espliciti, risolta in ermeneutica, appunto perché ritiene che suo unico oggetto di esercizio siano la grande arte e la grande letteratura, magari per lamentarne la fine. Il fatto è, poi, che questa fine non viene mai e noi possiamo continuare a leggere romanzi straordinari come quelli di Philip Roth o di Orhan Pamuk o vedere opere di fortissimo impatto visivo, di notevole spessore simbolico-filosofico e di indubbia innovazione tecnico-linguistica come i video-quadri di Bill Viola ⁴.

Ma non è questo il problema. Il problema è quello di pensare positivamente un "Dopo l'estetica", se non si vuole che a occuparsi in maniera diretta delle nuove forme e configurazioni assunte dal suo og-

getto siano studiosi di altre discipline (dalla critica d'arte alla *computer science*, dalla psicologia cognitiva alle neuroscienze) lasciando alla tribù di coloro che si occupano professionalmente di estetica lo studio della sua storia. Anche in questo caso si assisterebbe a una dissoluzione dell'estetica, non più per estenuazione, ma per smembramento del suo nucleo tematico costitutivo in una molteplicità di direzioni, inevitabilmente poco preoccupate di una considerazione tematizzante suscettibile di uno sviluppo teorico coerente. Si tratta, per evitare questo rischio, di mettere ordine in casa propria, un ordine sia metodologico sia concettuale (nel senso di un lavoro sui concetti costitutivi di un'estetica non dimentica del proprio nome e della propria origine): un ordine provvisorio (non certo l'Ordine con la maiuscola), ma tale da rendere possibile e, anzi, da favorire un'operatività analitica, muovendo dai fenomeni più ordinari di impatto della questione estetica (dalle implicazioni estetico-antropologiche delle interfacce tecnologiche al nesso quanto mai attuale tra estetizzazione e politica). A questo scopo sostengo che, se non ci si vuole rassegnare ad amministrare in senso critico-storiografico il tradizionale patrimonio filosofico della disciplina (o almeno quello che, di volta in volta, viene ritenuto tale), allora è necessario che il passo da compiere "Dopo l'estetica" (dopo il tramonto di una certa concezione e pratica di essa) sia verso una meta-estetica. Riassumendo la mia proposta in un ironico slogan, potrei anche affermare che solo una meta-estetica ci salverà (salverà l'estetica dalla sua dissoluzione).

L'espressione "meta-estetica" in questo contesto potrebbe essere intesa almeno in tre modi. In primo luogo, come una riflessione su atteggiamenti, esperienze, percezioni, relazioni e oggetti di tipo estetico. Una riflessione che può assumere anche il carattere trascendentale o quasi-trascendentale di un'analisi relativa alle condizioni di possibilità e, quindi, alla legittimità di ciò che si presenta come estetico, in particolare nella forma proposizionale del giudizio. Una tesi del genere è stata sostenuta da Jean-Marie Schaeffer in un libro del 1992, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'Art du XVIII^e siècle à nos jours* e ripresa con assenso da Gérard Genette ne *La relation esthétique*⁵. Naturalmente il riferimento di Schaeffer è alla *Critica della facoltà di giudizio* di Kant e in particolare al fatto che la sua analisi legittimante (in senso trascendentale) del giudizio estetico caratterizza la sua impresa come meta-estetica, differenziandosi a tale proposito in maniera radicale da quella teoria oggettuale che caratterizzerebbe la teoria speculativa dell'arte propria della filosofia romantica e dell'idealismo. Così, sostiene, Schaeffer, Kant dimostrerebbe che nel campo dell'estetica, ivi compreso quello delle belle arti, è «impossibile qualsiasi genere di *dottrina*». C'è però da osservare al riguardo che se la "critica" nel senso kantiano impedisce una dottrina, d'altra parte non può caratterizzarsi positivamente in senso meta-estetico. A meno di non far coincidere il suo campo concettuale con quello di riflessivo o, in un senso più caratterizzante,

riflessivo-trascendentale. La mia tesi in proposito è che, una volta che abbiamo preso definitivo congedo da una identificazione dell'estetica con una filosofia speculativa dell'arte, il termine "meta-estetica" risulta concettualmente ridondante rispetto a "estetica", in quanto quest'ultimo contiene già una dimensione riflessiva e quasi normativa⁶ così come la contiene quello di "etica", dove la normatività e la valutatività è esplicita (ad esempio quando si sostiene che il comportamento di qualcuno non è stato "etico"). Già in Hume ed in Kant, nonostante tutte le elencabili differenze tra le loro filosofie generali, è ad esempio evidente come l'analisi del giudizio estetico in quanto giudizio di gusto implichi non solo una dimensione valutativa (seppur non inferenzialmente mediata), ma anche una istanza comparativa e di validazione non privatistico-individuale (non tutti i giudizi estetici si equivalgono) nel presupposto di un *sensus communis* (nel caso di Kant) o nella ricerca di uno *standard* ovvero di una regola del gusto a partire da condizioni ottimali del suo esercizio e dall'autorità degli esperti (nel caso di Hume). Pur precisando che, sia nel caso dell'emotivismo umano sia in quello del libero gioco kantiano tra immaginazione e intelletto, la regola è sempre da pensarsi in necessaria connessione con la forza dell'esempio, siamo comunque di fronte a un'istanza normativa o meglio quasi-normativa (come se lo fosse). Ed è proprio questa istanza, implicata per così dire nella grammatica dei termini "estetici", a impedire una divisione tra fatti e valori relativamente a ciò cui tali termini si riferiscono (e dunque ad atteggiamenti, giudizi, artefatti, oggetti per così dire generici, situazioni ecc.) così che nella considerazione di questi ultimi il confine tra analisi e riflessione, tra descrizione e valutazione necessariamente labile e incerto.

Un secondo significato di "meta-estetica" potrebbe essere quello di intenderla come una meta-teoria delle teorie estetiche, una sinossi critica delle virtù e dei limiti di ciascuna o delle zone di frizione paradigmatica rilevabili tra diverse prospettive. Sarebbe senz'altro legittimo "parlare di" e "praticare" una "meta-estetica" così come oggi, in particolare in una filosofia di orientamento analitico, si "parla di" e si "pratica" una meta-etica⁷. Di questo modo di intendere l'espressione non contesto certamente la legittimità, ne contesto piuttosto l'opportunità. A parte la diffidenza che nutro nei confronti delle meta-teorie, in quanto troppo spesso maschera scettica di una teoria che rinuncia a emergere esplicitamente, una prospettiva di ricerca del genere più che rappresentare l'antidoto per un'estetica poco in salute, agirebbe come un *pharmakon* che ne affretta la fine. Magari in forma di un neutralizzante relativismo pluralistico oppure, nel meno nobile dei casi, legittimando un'idea di estetica come quella forma di letteratura filosofica dove ogni tipo di discorso è possibile.

Scartato il primo significato per ridondanza e il secondo per inopportunità, resta un terzo significato di "meta-estetica": quello di un lavoro concettuale teso a definire i confini, sia in senso verticale sia in

senso orizzontale, dell'estetico. Nel primo caso, quello relativo ai confini verticali dell'oggetto dell'estetica, l'indagine riguarda direttamente la dinamica della costituzione non tanto della disciplina, quanto piuttosto della dimensione dell'esperienza che tematizza e, quindi, del territorio problematico che l'estetica scopre come qualcosa di concettualmente specifico e irriducibile⁸. Centrale diviene, in questa prospettiva, il problema della genesi dell'estetico nel paesaggio umano: quali sono i suoi vincoli per così dire ambientali e i suoi presupposti psico-antropologici. La domanda a cui qui si tratta di rispondere è, dunque, quella relativa alle condizioni di sfondo dell'emergenza di un'attitudine estetica come costante trans-culturale e, quindi, alle conseguenze di tale emergenza per una comprensione della stessa identità umana⁹. Nel secondo caso, i confini da stabilire in senso per così dire orizzontale sono quelli tra l'estetica e le altre discipline filosofiche: in particolare penso qui all'ontologia, all'etica, alla filosofia della mente e a quella del linguaggio. Ovviamente le due direzioni nelle quali dovrebbe muoversi una meta-estetica così intesa sono rigorosamente interconnesse. Ciò implica che nella definizione del senso complessivo di questo programma di ricerca non è decisiva unicamente (come potrebbe sembrare) la sua dimensione verticale, dove il confronto con la ricerca scientifica nell'ambito della psicobiologia cognitiva, delle neuroscienze e dell'antropologia dovrebbe essere costante. Anche dal suo sviluppo in "orizzontale" ossia dal confronto con altre prospettive disciplinari di tipo filosofico potrebbero, se non addirittura *dovrebbero* risultare correzioni di rotta, riconfigurazioni delle cornici teoriche, affinamenti dei dispositivi concettuali messi in campo e cose del genere. Il significato per così dire programmatico di una meta-estetica quale quello che qui si propone non ha né il valore di una fondazione né la pretesa di pervenire a una sistematica compiutezza. La sua esigenza è piuttosto quella di affiancare il lavoro analitico sulla rilevanza dell'esteticità per la comprensione di molti fenomeni del presente (a partire, come si è accennato all'inizio, dalle forme della vita ordinaria e dalle relative metamorfosi del comune sentire) con un lavoro sulla costituzione del suo campo concettuale e sulle dinamiche della sua genesi (sia in senso filogeneticamente evolutivo sia nel senso di uno sviluppo ontogenetico, senza per questo dover ammettere tra le due prospettive una sorta di parallelismo *ad hoc*). Un lavoro che miri a sottrarre l'estetica come a una condizione di beata (o dannata) insularità nei confronti di altre pratiche filosofiche. Questo allo scopo di attivare uno scambio effettivo su problemi determinati, senza limitarsi ovviamente a prendere in prestito soluzioni teoriche e corredi categoriali definiti in altri ambiti. Si tratta, in altri termini, di vincere residue timidezze e di mettere i piedi nel piatto di altre direzioni della ricerca filosofica contemporanea, nella convinzione che considerare secondo la prospettiva dell'estetica certi problemi filosofici, tradizionalmente considerati di competenza della

filosofia del linguaggio o di quella della mente (tanto per fare un esempio), non è senza conseguenze nei confronti della loro soluzione. E, naturalmente, viceversa: ossia anche il considerare da altre prospettive teoriche certi problemi tipicamente propri di una riflessione estetica, siano essi classici o di recente formulazione, può tornare del tutto a vantaggio di una loro migliore definizione. Il fatto è che, se si vuole che una meta-estetica nel senso qui suggerito abbia delle conseguenze filosofiche di valore generale, non si può prescindere dall'affrontare certe questioni. Mi limiterò qui a indicarne quattro, senza la pretesa di conferire a esse e alla loro successione una valenza sistematica.

La prima riguarda la centralità di un'analisi della struttura e della dinamica della percezione per ogni discorso sull'estetica, nella convinzione, beninteso, che per motivi sia di natura internamente concettuale sia di tipo più genericamente culturale "estetico" non può comunque mai esser ritradotto in meramente "perceptivo". Con questa precisazione resta comunque certo che per sviluppare un'analisi del fatto percettivo nel quadro problematico e categoriale di un'estetica non possiamo prescindere dall'affrontare il problema, oggi assai dibattuto, del contenuto non concettuale della percezione. Dal tipo di risposta che si dà a questo problema deriva anche, tra l'altro, l'indicazione della via da percorrere per definire il rapporto tra attitudine estetica e cognizione. Il secondo problema potrebbe riguardare il rapporto tra senso e riferimento in un qualsiasi giudizio estetico. In che misura il senso identificato dalla proprietà estetica che si predica di un oggetto è vincolato al suo riferimento? E quali sono, nel caso si risponda positivamente alla necessità di un riferimento, i suoi livelli di oggettività e di trascrizione categoriale? Non si dovrà piuttosto ricorrere all'idea di un riferimento in termini di *focus* attenzionale, come qualche anno fa ha proposto, su un piano filosofico generale, John Campbell nel saggio *Reference as attention*¹⁰. Il terzo problema potrebbe riguardare il tipo di contributo che un'analisi del rapporto tra atteggiamento estetico e intenzionalità può dare al problema di definire i livelli di congruenza, di intersezione trasversale e/o di differenziazione che mettono in relazione le nozioni di attenzione, intenzione e coscienza (un problema su cui dibatte molta filosofia della mente contemporanea sia di ispirazione cognitivista sia di ispirazione fenomenologica). Un quarto problema, infine, potrebbe essere quello della rilevanza ontologica dei fatti estetici (se vi sono e a quali condizioni). In breve che tipo di ontologia implica un'estetica che non si voglia risolvere in un soggettivismo emotivistico o, nel migliore dei casi, in una teoria dei sentimenti? Distinto, ma non abissalmente distante da questo tipo di problema più generale potrebbe essere quello della specificità ontologica sia degli oggetti estetici genericamente intesi sia delle opere d'arte. Basta a questo proposito parlare di oggetti sociali che hanno la funzione di produrre sentimenti in chi ne fruisce (come mi pare pensi Maurizio

Ferraris ¹¹) o non si deve piuttosto parlare, soprattutto a proposito di quanto viene identificato come arte, di oggetti che incorporano una peculiare intenzionalità (secondo la nota tesi di Alfred Gell ¹²)? E, in appendice a questo problema, la stessa possibilità di pensare l'opera d'arte nei termini di una ontologia dinamica ¹³ ha delle conseguenze rilevanti per una differenziazione dell'ontologia secondo livelli e strati (alla Hartmann, tanto per intendersi)?

Sottolineare il carattere aperto e internamente mosso di questo modo di intendere una meta-estetica (premessa necessaria a un'estetica che pur nella fedeltà alla sua origine illuministica ¹⁴ sia capace di una nuova configurazione ¹⁵ adeguata alle sfide del contemporaneo) non deve tuttavia dare l'impressione di una indifferenza alla teoria che si spinge fino all'*anything goes*. Decisiva, al riguardo, è la coerenza e la fecondità dell'idea di partenza, la tesi di sfondo che dovrebbe funzionare da filo conduttore alla pluralità di vie in cui si tenta la ricerca. Per questo non basta più un'impostazione di tipo trascendentale o quasi-trascendentale e può essere accolto, *cum grano salis*, anche quel programma di naturalizzazione della fenomenologia (e la connessa idea di una "cognizione incarnata") avviato qualche anno fa, insieme a diversi altri, da Jean Petitot e Francisco J. Varela ¹⁶. Ma soprattutto è necessario riprendere l'idea cara a Wilfrid Sellars che tra i compiti della filosofia vi è anche quello di formulare ipotesi e fingere modelli (la filosofia, dice appunto, Sellars «può forse essere la casta musa della chiarezza, ma è anche la madre delle ipotesi» ¹⁷) senza dimenticare che ipotesi e modelli vanno messi alla prova ¹⁸. Inevitabilmente l'ipotesi di partenza circa la genesi e la natura dell'estetico deve riguardare anche il suo rapporto con quanto, dal punto di vista delle funzioni e degli atteggiamenti umani, appartiene a campi semantico-concettuali differenti.

L'ipotesi-guida dell'idea di meta-estetica che propongo qui come un obiettivo da perseguire riguarda anzitutto il carattere attivamente anticipante dell'estetico (dell'esercizio di un'attitudine estetica) nei confronti tanto del cognitivo quanto dell'etico. Si tratta di una tesi che trae liberamente spunto da quanto Kant sostiene nella *Critica della facoltà di giudizio* a proposito del giudizio estetico come anticipazione della forma di una conoscenza in generale. L'idea, esposta più distesamente in altri miei lavori ¹⁹, muove dalla preoccupazione di difendere il valore generale dell'estetico e il suo carattere meta-funzionale appunto nella forma di un'attitudine umana nei confronti del mondo che si presenta strutturalmente costante (non dipendente, cioè, da contesti culturali, epocali o da fasi dello sviluppo individuale). Il nucleo generativo di tale idea è offerto da un'analisi della percezione come dinamica che si innesta in (e nello stesso tempo alimenta) una trama memoriale inscritta in una corporeità non idealizzata in "carne", ma comunque vissuta. In questa dinamica, la differenziazione tra il tenore emotivo e l'aspetto cognitivo è da considerarsi come successiva al loro presentarsi

in stato di fusione e cioè come una sintesi densa, rispetto alla quale l'idea di una netta distinzione tra emozione e cognizione ha il valore per così dire "economico" di un'astrazione funzionale. Una distinzione e, talvolta, anche una perseguita separazione che non possono comunque risolvere il problema di una tensione e/o di un interagire tra i due aspetti facendo leva sul valore cognitivo delle emozioni. Pur ammesso, questo valore non esaurirà mai il differenziale di senso che caratterizza il tenore emotivo implicato, naturalmente in maniera variabile, nella dinamica delle percezioni. Peculiarità dell'estetico, nella sua emergenza (e quindi nel suo carattere di intonazione dell'esperienza a partire dal commercio percettivo tra una mente *embodied* e l'ambiente) è così proprio quella di stringere un vincolo virtuoso tra l'elemento della risonanza emotiva e quello della discriminazione cognitiva di uno scambio percettivo. "Virtuoso" per il motivo che tale vincolo non è sentito-percepito come costrizione, appunto in quanto contraddistinto da gradi di libertà che permettono di muoversi con agio al suo interno e, di conseguenza, anche nello spazio di una connessione tra vincoli percettivi di primo livello (ossia vincoli modulari di carattere subpersonale) e vincoli culturali/rappresentazionali di secondo livello. Presentandosi nella forma logicamente paradossale di un vincolo libero e in quanto tale gratificante, l'estetico sarebbe, però, limitato nel suo significato meta-funzionale e nel suo valore anticipante qualora fosse definito nei termini di una «prestazione cognitiva a soddisfazione interna»²⁰. Una definizione senz'altro acuta nella sua formula, ma limitante, in quanto confina il ruolo dell'emotivo (il piacere, nei termini di Hume e di Kant) a una conferma interna della valenza cognitiva della relazione estetica. La soddisfazione o gratificazione riguarda qui, piuttosto, l'accordo o consonanza che si instaura tra interno ed esterno, tra il riferirsi a sé di una mente incarnata e l'ambiente. Se commisurato a tale "consonanza" l'aspetto cognitivo non può esaurire la dimensione estetica dell'esperienza umana. Poiché la preferenza che si accorda a un qualsiasi oggetto, manifestata dal carattere valutativo della ricognizione estetica²¹, ha sia il valore di una scoperta sia quello di una conferma rispetto a delle pur indeterminate attese nei confronti del mondo o di una parte specifica di esso (ad esempio nei confronti degli appartenenti alla mia stessa specie). Non solo le informazioni che veicola un'esperienza estetica sono, allora, sia di tipo cognitivo sia di tipo emotivo, ma i due tipi di informazione, in questo caso, si rafforzano anche reciprocamente fino a stabilire un vincolo "estetico" con l'ambiente che è già di per sé emozionalmente intonato²² (ha un tono e dunque una risonanza che riguarda l'armonizzarsi di esterno e interno). Un vincolo "fecondo", potremmo dire, proprio grazie alla simpatetica relazione che la mente instaura con l'oggetto dell'attenzione, dove il tenore cognitivo e quello emotivo, costituenti ogni fatto percettivo, si stringono nell'unità (di senso) di una connessione favo-

revoles. Ed è proprio nell'aspetto favorevole di tale connessione che l'anticipazione cognitiva (anche nella forma di una strategica differenza tra le modalità del comprendere e quelle del conoscere²³) assume anche i caratteri di una anticipazione etica, quale premessa e promessa di una buona relazione con gli altri e con il mondo.

Se intesa alla luce di questa ipotesi meta-estetica di sfondo, l'estetico lungi dal ridursi a una funzione accessoria o residua (o, nel migliore dei casi, come una funzione specializzata nella fruizione di opere d'arte e affini) si configura, piuttosto, come una dimensione che permea l'intero campo della nostra vita mentale (e la trama percettiva e memoriale che ne configurano il "paesaggio"), presentandosi nella forma di un'attitudine complessiva all'origine di un atteggiamento al confine dell'intenzionalità (quasi-intenzionale)²⁴ che assume la valenza di una funzione generale o meglio di una meta-funzione. Un'attitudine genericamente meta-funzionale, dunque, che ha la caratteristica di presentarsi nella forma quasi paradigmatica di esperienze esemplari, dove la singolarità del fatto percettivo acquisisce il valore generale di un primo orientamento nei confronti del mondo: una prima capacità di organizzarne sensatamente le informazioni fino ad intonarle, facendone risuonare internamente il senso, unificando complessi emozionali in sentimenti.

In quanto primo orientamento – primo sia in senso genetico sia in senso strutturale rispetto all'emergere e allo stabilizzarsi funzionale di altri atteggiamenti intenzionali, in particolare di quello cognitivo e di quello etico – l'atteggiamento estetico non può, perciò, nemmeno essere risolto e pienamente identificato con gli schemi culturali, e con le relative ontologie, in cui si concretizza e si sviluppa. Semmai l'estetico, anche a motivo del ruolo decisivo che vi svolge la prestazione immaginativa (matrice di ogni ipotesi gettata sul mondo come una rete, secondo l'immagine di Novalis ammirata da Popper), può agire all'interno di questi schemi come una dinamica generativa di senso capace sia di allentarne la rigidità sia di rinnovarli e riconfigurarli (anche a partire da *micro-bricolages*). A tale riguardo si potrebbe essere anche tentati di risolvere il problema del relativismo culturale in cui si incarna l'atteggiamento estetico, fino quasi a veder messa in discussione la sua caratteristica di costante antropologica, identificandolo con un originario atteggiamento mitico o mitico-religioso nei confronti del mondo. Ma una soluzione del genere – blandamente vichiana o esplicitamente cassireriana – ometterebbe del tutto la questione del persistere dell'atteggiamento estetico ben oltre i contenuti mitopoietici nei quali si fosse inizialmente espresso, privilegiando di esso il versante dei suoi contenuti semantici a scapito del suo significato strutturale non necessariamente vincolato a una coscienza mitica. Piuttosto si potrebbe sostenere che di tale forma della coscienza l'atteggiamento estetico ne mantiene l'eco e per così dire la memoria. Considerato come una meta-funzione strutturale soggiacente a significazioni mitico-affabulatorie con valore olistico

nei confronti del senso della realtà e delle ontologie che intenzionano, ma nient'affatto riducibile a queste, l'emergenza dell'estetico nel paesaggio umano assumerebbe così il valore di un passaggio al confine tra biologia e cultura, tra disposizioni naturali e significazioni. Un passaggio estetico, appunto, che non sta soltanto alle nostre spalle, in quanto la virtuosità dei vincoli tra la nostra mente e il mondo attende di essere costantemente rinnovata. Sta appunto anche in ciò il motivo che ci fa concludere con una punta di ottimismo nei confronti della domanda di cosa ci sia "Dopo l'estetica". Dal momento che il suo oggetto coinvolge il senso stesso dell'identità umana e la possibilità di una sua fioritura, "dopo" – come si è anticipato (e probabilmente alle condizioni che si è detto) – c'è ancora un'estetica.

¹ M. Moshagen e M. T. Thielsch, *Facets of visual aesthetics*, "International Journal of Human-Computer Studies", vol. 68, issue 10 (ott. 2010), pp. 689-709.

² M. T. Thielsch, *Ästhetik von Websites. Wahrnehmung von Ästhetik und deren Beziehung zu Inhalt, Usability, und Persönlichkeitsmerkmalen*, MV Wissenschaft, Münster 2008.

³ Cfr. F. Desideri, *Del senso dell'estetica (e della sua non identità con la filosofia dell'arte)*, in di A. Di Bartolo e F. Forcignanò (a cura di), *Estetica e filosofia dell'arte. Un'identità difficile*, Albo Versorio, Milano 2005, pp. 13-18.

⁴ Naturalmente arte e letteratura sono argomenti degnissimi e irrinunciabili di una considerazione estetica, a condizione, però, che non ne esauriscano l'oggetto, preconstituendone i binari metodologici. La tesi che il nocciolo dell'estetica sia costituito dal problema dell'arte non è, certamente, un'esclusiva della filosofia di orientamento ermeneutico. Seppur declinata in maniera radicalmente diversa, la convinzione che tutto quanto riguarda l'esperienza estetica nella sua quotidianità sia semplicemente preparatorio all'analisi dell'opera d'arte è difesa da un filosofo di orientamento analitico come Richard Wollheim. Si veda, al riguardo, R. Wollheim, *The Core of Aesthetics*, "Journal of Aesthetic Education", vol. 25, n. 1, Special Issue: More Ways of Worldmaking (Spring, 1991), pp. 37-45. Analizzo e discuto estesamente la tesi contenuta nel breve saggio di Wollheim in un altro lavoro, di prossima pubblicazione.

⁵ Cfr. J.-M. Schaeffer, *L'arte dell'età moderna. Estetica e filosofia dell'arte dal XVIII secolo ad oggi*, tr. it. di S. Poggi, il Mulino, Bologna 1996, p. 94, e G. Génette, *L'Opera dell'arte. La relazione estetica*, a cura di F. Bollino tr. it. di R. Campi, Clueb, Bologna 1998, p. 80.

⁶ Appunto in questa direzione vanno gli importantissimi studi – da *Senso e paradosso* (Laterza, Roma-Bari 1986) a *Estetica. Uno sguardo-attraverso* (Garzanti, Milano 1992) – di Emilio Garroni, dove, attraverso una rinnovata e acutissima lettura della terza Critica kantiana, si perviene ad un trascendentalismo *soft* per il quale l'estetica anziché una filosofia speciale è una riflessione a valenza filosofica generale sulle condizioni di senso dell'esperienza. Oltre il quadro di questa impostazione (e più vicino al senso di una meta-estetica che proporrò più avanti in questo saggio) mi pare, però, che vada l'ultimo notevolissimo libro di Garroni, *Immagine, Linguaggio, Figura*, Laterza, Roma-Bari 2005.

⁷ Seppur non frequentissimo, nell'ambito della filosofia analitica è comunque presente l'uso del termine "meta-aesthetics"; si vedano solo a titolo di esempio M. Rose, *Nature as Aesthetic Object: an Essay on Meta-aesthetics*, "British Journal of Aesthetics", 16, 1976, pp. 3-12; Th. Heyd, *Aesthetics and Rock Art: an Introduction* in Th. Heyd e J. Clegg, *Aesthetics and Rock Art*, Ashgate Publishing, Aldershot 2005, p. 5; R. Stecker, *Value in Art*, in J. Levinson, *The Oxfords Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2005, p. 307.

⁸ In questa direzione muove il saggio di L. Bartalesi, *La nascita dell'animale estetico. Indagine preliminare a una filogenesi della relazione estetica*, in "Aesthetica Preprint. Supplementa", 23, aprile 2009, pp. 41-64.

⁹ Alcuni passi in questa direzione ho cercato di muoverli in alcuni miei recenti lavori; penso in particolare a: F. Desideri, *Estetica e meta-estetica: vincoli percettivi, gradi di libertà, anticipazioni cognitive*, in: F. Desideri, G. Matteucci, J. M. Schaeffer (a cura di), *Il fatto esteti-*

co: tra emozione e cognizione, ETS, Pisa 2009, pp. 29-44; Id., *Vincoli percettivi e anticipazioni di libertà: per una revisione del modello kantiano (sul senso dell' "estetico")*, in M. Di Monte e M. Rotili (a cura di), in: *Vincoli / Constraints - Sensibilia 2.2008*, Mimesis, Milano 2009, pp. 85-100; Id., *Emergenza dell'estetico tra sopravvenienza e sopravvivenza*, in A. Pavan e E. Magno, *Antropogenesi. Ricerche sull'origine e lo sviluppo del fenomeno umano*, il Mulino, Bologna 2010, pp. 609-24.

¹⁰ Cfr. J. Campbell, *Reference as attention*, in "Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition", vol. 120, n. 1/3, Proceedings of the Thirty-Fifth Oberlin Colloquium in Philosophy: Philosophy of Perception (Jul. - Sep., 2004), pp. 265-76; ma si veda anche il precedente lavoro dello stesso autore e la relativa discussione di Michael Martin: J. Campbell e M. Martin, *Sense, Reference and Selective Attention*, in "Proceedings of the Aristotelian Society", Supplementary Volumes, vol. 71 (1997), pp. 55-98.

¹¹ Cfr. M. Ferraris, *La fidanzata automatica*, Bompiani, Milano 2007.

¹² Cfr. A. Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford 1998.

¹³ Cfr. per questo F. Desideri, *Ontologie statiche e dinamiche. Danto vs. Goodman (e oltre)*, in "Paradigmi", anno XXVIII, n. 2 – nuova serie – aprile-settembre 2010, pp. 25-42; il numero, a cura di G. Di Giacomo e L. Marchetti, è interamente dedicato a "L'oggetto nella pratica artistica".

¹⁴ Si veda per questo E. Franzini, *Elogio dell'illuminismo*, Bruno Mondadori, Milano 2009.

¹⁵ Anche nel senso di una esteticità del sapere come condotta antropologica che riconfigura di continuo il senso del mondo; si veda per questo il recente lavoro di G. Matteucci, *Il sapere estetico come prassi antropologica. Cassirer, Geben e la configurazione del sensibile*, ETS, Pisa 2010.

¹⁶ Cfr. J. Petitot, F. J. Varela, B. Pachoud, J.-M. Roy (a cura di), *Naturalizing phenomenology. Issues in contemporary phenomenology and cognitive science*, Stanford University Press, Stanford (California), 1999; ma si veda anche S. Gallagher e D. Zahavi, *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, tr. it. e postfazione di P. Pedrini, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

¹⁷ W. Sellars, *Science and Metaphysics: Variations on Kantian Themes*, Routledge & Kegan Paul, London 1968, p. 12; traggio la citazione dal notevole libro di P. Tripodi, *Dimenticare Wittgenstein. Una vicenda della filosofia analitica*, il Mulino, Bologna 2009, p. 350.

¹⁸ Anche nel senso, ancora sottolineato da Sellars, che non bisogna confondere il fatto che la filosofia wittgensteinianamente non è una scienza, con il fatto che non ha bisogno della scienza.

¹⁹ Si veda per questo la nota 8.

²⁰ È la tesi sostenuta da Jean-Marie Schaeffer in *Les célibataires de l'art*, Gallimard, Paris 1996 e, soprattutto, in *Adieu à l'esthétique* [tr. it., *Addio all'estetica*, Sellerio, Palermo 2002], PUF, Paris 2000.

²¹ Nel senso appunto che il riconoscimento/attribuzione di una proprietà estetica non ha un valore puramente osservativo-constativo. Sono infatti gli stessi termini "estetici" a implicare una qualche valutazione.

²² Potrebbe essere considerata qui l'estetica delle atmosfere studiata da Tonino Griffero; cfr. Id., *Atmosferaologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010.

²³ Per questo rimando a F. Desideri, *Del comprendere. A partire da Wittgenstein*, in "Atque", n. s., 5 (2008), pp. 135-54.

²⁴ Per una spiegazione della idea di atteggiamento estetico come atteggiamento al confine dell'intenzionalità e addirittura come capace di prefigurare la genesi debbo rimandare ad un lavoro di prossima pubblicazione. Intanto segnalo qui l'importante libro di J. Benoit, *I confini dell'intenzionalità. Ricerche fenomenologiche e analitiche*, a cura di L. M. Zanet, Bruno Mondadori, Milano 2008.

Ripensare l'aura nella modernità

di Giuseppe Di Giacomo

Lo sviluppo della filosofia analitica da una parte e dell'arte contemporanea dall'altra ha suscitato un considerevole movimento di riflessione sulla natura dell'opera d'arte; tale riflessione è stata accompagnata dalla consapevolezza che, negli ultimi trent'anni, l'arte ha subito una molteplicità di cambiamenti. Dal dopoguerra a oggi, infatti, si è assistito a una sempre più forte intensificazione dell'assimilazione e omogeneizzazione dell'arte nell'industria culturale e nello spettacolo. Di qui la necessità di chiedersi dove vadano oggi le pratiche artistiche, se esistono ancora spazi al di fuori dell'attuale processo di omogeneizzazione, o se dobbiamo piuttosto riconoscere che in genere gli stessi artisti non si vogliono porre al di fuori di questo processo, dal momento che è molto incerto che possano sopravvivere eventuali forme d'arte a esso esterne. È infatti indubbio che, se alla fine degli anni Sessanta e ancora negli anni Settanta, alcune neo-avanguardie mantenevano una qualche carica utopica, legata alla volontà di tenere ferma l'autonomia estetica, vale a dire la distinzione tra arte e realtà, dagli anni Ottanta in poi, la produzione artistica appare ormai pienamente integrata nell'industria culturale, dove invece quella stessa distinzione viene annullata e dove, di conseguenza, sempre più l'arte è valutata come merce.

Nella *Dialettica dell'illuminismo* (1947), Max Horkheimer e Theodor W. Adorno affermano che l'identità borghese ha implicato proprio l'autonomia estetica e, quindi, la dimensione del piacere senza interesse. È quanto mostra la figura di Odisseo e, in particolare, l'episodio delle Sirene, nel quale la bellezza del canto, intesa come promessa di felicità, rappresenta la dimensione utopica dell'arte, vale a dire la sua capacità di trasformare l'esistente. Perduta con Odisseo, e dunque con la modernità, tale dimensione utopica, che implicava la stretta connessione di arte e vita, l'arte stessa si riduce a una dimensione puramente contemplativa, con la conseguenza di fare dell'esistente l'unica e intrascendibile realtà. Il risultato è che l'arte tende a fare sempre più tutt'uno con lo spettacolo: si tratta di quella industria culturale, teorizzata dallo stesso Adorno, e di quella società che Guy Debord definirà appunto dello spettacolo (1967), che daranno luogo a un realismo in arte caratterizzato, paradossalmente, dalla perdita di ogni riferimento critico alla realtà. Del resto, ogni tentativo di trasformare l'autonomia

in una condizione ontologica dell'esperienza estetica si presenta come irrimediabilmente problematico: a ben vedere, infatti, la formazione del concetto di "autonomia estetica" non è affatto autonoma.

Come mostra proprio la *Dialettica dell'illuminismo*, c'è qui un paradosso insuperabile: una concezione dell'arte basata appunto sull'autonomia esprime, nell'età della borghesia liberale, la più alta forma strumentalizzata, vale a dire prodotta dalla ragione strumentale, di un'esperienza, quale quella estetica, che non è strumentalizzata. Questo significa che tale concetto di autonomia si è formato sia grazie alla logica strumentale della razionalità borghese, e insieme grazie alla logica capitalistica della produzione di merci, sia in opposizione a essa. È dunque un'estetica dell'autonomia così intesa che ha reso possibile il passaggio, del quale parla Walter Benjamin nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), dal valore culturale a quel valore espositivo dell'opera d'arte che è strettamente connesso alla mercificazione di quest'ultima. Non a caso lo stesso Adorno, nella *Teoria estetica*, sostiene che l'autonomia artistica può essere garantita, paradossalmente, soltanto dal *consapevole* farsi merce dell'opera d'arte.

Ma, al di là di un'autonomia dell'opera che implica appunto la sua struttura di merce, secondo Adorno l'autonomia, oggi, è relativa soltanto alla forma, il cui tratto distintivo è quello di dire e disdire contemporaneamente: solo così l'opera può evitare di cadere all'interno dell'industria culturale. A ben vedere, invece, è proprio in contrasto a una tale estetica dell'autonomia che sorgono, negli anni Venti, sia quei movimenti dell'avanguardia che hanno lo scopo di integrare arte e vita, sia un'estetica della riproduzione tecnica alla quale faranno seguito nel dopoguerra, come s'è detto, l'industria culturale e la società dello spettacolo. Il rifiuto dell'autonomia dell'opera d'arte caratterizza sia alcune delle avanguardie storiche, sia soprattutto le neo-avanguardie della seconda metà del Novecento, come la Pop Art e il Minimalismo. Tuttavia, nei due casi, il rapporto arte-vita appare invertito: se infatti Marcel Duchamp, e con lui il Dadaismo, porta l'oggetto della vita quotidiana nel contesto artistico, al contrario la Pop Art e il Minimalismo portano l'azione-installazione artistica nel contesto quotidiano, nell'intento di creare una sorta di cortocircuito tra la finzione e la realtà, e quindi tra l'arte e la vita.

Comunque, la perdita della differenza tra arte e realtà, ossia tra oggetto artistico e oggetto comune, con la conseguente rinuncia alla forma artistica e quindi alla sua autonomia, sono caratteristiche che giungono all'arte attuale proprio attraverso la mediazione delle neo-avanguardie della seconda metà del Novecento e, insieme, attraverso l'industria culturale. Non a caso, i *mass media*, sempre più nel passaggio dal secolo scorso a quello attuale, si sono appropriati delle tecniche delle neo-avanguardie. Le stesse provocazioni artistiche rientrano nel circuito commerciale, essendo inserite in una dimensione di spettacolo-

larizzazione. La conseguenza è che, se il sogno dell'avanguardia era quello di redimere la vita per mezzo dell'arte, ora, negli ultimi tre decenni, è l'arte stessa, o meglio la rappresentazione, a farsi vita, proprio nel momento in cui l'opera ha rinunciato alla forma. È quanto, non a caso, troviamo negli attuali *reality show*, come anche nel tentativo di Jeff Koons di fare della sua vita appunto un'opera d'arte: il che significa rinunciare alla vita per l'arte e, insieme, pensare che si possa *presentare* la vita senza più *rappresentarla*.

Più in generale, tra i più rilevanti cambiamenti che caratterizzano la produzione artistica degli ultimi trent'anni, c'è il fatto che il riconnettersi a pratiche artistiche del passato favorisce la nascita di una pratica nuova, come capita appunto con le neo-avanguardie le quali, nel riscoprire caratteristiche delle avanguardie storiche, le inseriscono in un contesto contemporaneo. A differenza delle avanguardie invece, il modernismo, caratterizzato com'è da una radicale attenzione agli elementi formali dell'opera, manifesta una vera e propria frattura col passato. Così, se le avanguardie storiche hanno come asse portante il percorso che va da Pablo Picasso a Jackson Pollock, al contrario le neo-avanguardie si riconoscono nel percorso che va da Duchamp a Andy Warhol. Il periodo post-bellico non è allora soltanto una ripetizione passiva di momenti ed elaborazioni avvenuti prima della guerra, dal momento che la neo-avanguardia agisce sull'avanguardia storica nei modi che soltanto nell'attuale società dello spettacolo vengono esplicitati. C'è indubbiamente un ritorno del *readymade* e del Costruttivismo giacché, per quanto diverse esteticamente e politicamente, entrambe le pratiche artistiche contestano il principio borghese dell'autonomia dell'arte: la prima – in particolare il Dadaismo – raggiunge questo risultato servendosi di oggetti quotidiani e praticando una vera e propria indifferenza estetica; la seconda – il Costruttivismo russo – lo raggiunge servendosi di materiali industriali e, insieme, trasformando la funzione dell'artista. Da questo punto di vista, per gli artisti americani ed europei tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, Dadaismo e Costruttivismo offrono due alternative storiche al modello modernista allora dominante che, come s'è detto, è caratterizzato da una concezione autonoma dell'arte e insieme da un formalismo estetico.

Non a caso, in *Teoria dell'avanguardia*, scritto negli anni Settanta, Peter Bürger sostiene che tutta l'avanguardia si può riassumere nel progetto di distruggere la falsa autonomia dell'arte borghese, autonomia che si manifesta diversamente nei tre stadi nei quali tale arte borghese si sviluppa. Il primo stadio si ha alla fine del XVIII secolo, quando l'estetica dell'Illuminismo proclama come ideale appunto l'autonomia dell'arte; il secondo alla fine del XIX secolo, quando l'autonomia passa a un'arte che richiede non solo la forma astratta ma anche una distanza estetizzante dal mondo; il terzo infine avviene all'inizio del XX secolo, quando tale distanza estetica viene attaccata dall'avanguardia storica, sia nella

versione produttivista, per la quale l'arte deve riacquistare un valore d'uso, sia in quella dadaista, per la quale l'arte deve essere consapevole della sua inutilità. Il fatto è che per i più grandi artisti dell'avanguardia storica, come Duchamp, lo scopo non è una negazione astratta dell'arte né una riconciliazione romantica con la vita, bensì un continuo rimettere in questione le *convenzioni* proprie e dell'arte e della vita. Allo stesso modo, quando Alexandr Rodchenko presenta nel 1921 un quadro fatto di tre tavole di colori primari – rosso, blu, giallo –, afferma che proprio questa è la fine della pittura e che, dal momento che ogni superficie è astratta, non ci sarà più rappresentazione. Qui, di fatto, Rodchenko dichiara, sì, la fine della pittura, ma facendolo ne dimostra appunto la *convenzionalità*. Insomma, sia i *monocromi* di Rodchenko che i *readymades* di Duchamp rivelano i limiti convenzionali dell'arte in un preciso momento spazio-temporale.

Ed è proprio qui che troviamo la relazione essenziale tra le pratiche delle avanguardie storiche e quelle delle neo-avanguardie. Alla fine degli anni Sessanta, infatti, le neo-avanguardie sviluppano quella critica alle convenzioni dei *media* tradizionali che era già stata avanzata dal Dadaismo, dal Costruttivismo e da altre avanguardie storiche, nel momento in cui queste hanno investigato l'istituzione arte con particolare riferimento ai suoi parametri percettivi e cognitivi. Tutto ciò ha come conseguenza il fatto che, lungi dal cancellare l'avanguardia storica, le neo-avanguardie piuttosto ne mettono in atto il progetto, come qualcosa da rinnovare sempre e di nuovo. Non solo, ma la riconnessione tra arte e vita è avvenuta attraverso la cultura dello spettacolo, che ha da tempo assimilato gli strumenti dell'avanguardia, riprendendo sia le ripetizioni delle neo-avanguardie, sia la cultura industriale.

Il risultato è una revisione della nozione stessa di “valore estetico”. Se infatti prendiamo in considerazione un *readymade* di Duchamp, come per esempio lo scolabottiglie del 1914 presentato come opera d'arte, ci accorgiamo che, in questo caso, sono appunto il valore estetico dell'opera e, con ciò stesso, la sua autonomia a essere messi in questione, dal momento che in un contesto borghese il valore artistico dipende invece proprio dall'autonomia dell'oggetto, cioè dalla possibilità di separarlo dal mondo. Ma, a ben vedere, il *readymade* suggerisce due letture opposte di un tale valore: da una parte, l'opera d'arte è definita in termini di valore “di scambio” – oppure, come sostiene Benjamin, valore di “esponibilità” –, esattamente come una merce; dall'altra, l'opera potrebbe essere definita già (in quanto scolabottiglie, appunto) in termini di valore “d'uso”. Questo conflitto tra valori differenti è il punto cruciale dell'ambiguità critica che il *readymade* può mettere in gioco. La maggior parte dei *readymades* di Duchamp propongono la sostituzione degli oggetti di valore d'uso con gli oggetti di valore estetico e/o di scambio/esponibilità: uno scolabottiglie al posto di una scultura, appunto. I *readymades* di Koons, invece, suggeriscono che tutti questi

valori (estetico, d'uso, e di scambio/esponibilità) sono ora assimilati dal *valore di scambio del segno* ¹. In altre parole, lasciano intendere che noi desideriamo e consumiamo non tanto merce in genere, ma merci con una marca precisa, e questa passione per il segno, questo feticismo del significante, regola anche la nostra percezione dell'arte: desideriamo e consumiamo "i Koons", non l'opera in sé, sì che, mentre questo artista aumenta di valore sul mercato, la stessa cosa succede per le merci che egli produce. Insomma, Koons porta a compimento quanto Benjamin aveva predetto: il bisogno culturale di compensare la perdita dell'aura dell'arte con la "falsa attrattiva" della merce e del personaggio famoso; a questo proposito, il precedente è sicuramente Warhol. Così, soprattutto con Koons, l'aura perduta dell'arte viene sostituita dalla falsa aura della merce: un paradosso, visto che la merce sminuisce l'aura artistica e, nello stesso tempo, trasforma il *readymade* da dispositivo che demistifica l'arte a uno che la mistifica nuovamente.

Se l'eredità minimalista della neo-avanguardia ha portato a uno scetticismo rispetto al realismo e all'illusionismo, radicalizzando il rifiuto dell'astrazione nei confronti della rappresentazione, oggi, in particolare, siamo testimoni di una svolta verso il reale e insieme di una svolta verso il referente. Infatti, un'altra traiettoria dell'arte a partire dal 1960 è connessa con il realismo, e quindi con l'illusionismo: in genere la Pop Art, la maggior parte dell'Iperealismo e alcuni esempi di Appropriazionismo. In particolare, l'essenza dell'eredità pop è costituita dal fatto che le immagini o rappresentano referenti, ossia cose reali nel mondo – in questo caso si tratta di immagini "referenziali" – o, in alternativa, rappresentano altre immagini – immagini che in questo caso definiamo invece "simulacrali". Se prendiamo infatti in esame una produzione artistica quale quella di Warhol, in genere definita appunto simulacrale, ci accorgiamo che, se per un verso questa lettura è stata proposta da vari critici e, in particolare, da Roland Barthes ², per il quale l'obiettivo dell'arte pop è liberare l'immagine da ogni referenzialità, per altro verso proprio la visione referenziale della produzione di Warhol è sostenuta da critici e storici che collegano la sua opera a tematiche differenti: il mondo della moda, delle celebrità e così via. La versione più acuta di questa lettura referenziale è quella offerta da Thomas Crow il quale, dopo aver contestato l'interpretazione simulacrale di Warhol, trova all'interno della sua opera quella realtà della sofferenza e della morte nella quale egli identifica la dimensione critica della produzione dello stesso Warhol: non si tratterebbe, dunque, di un attacco a "quella vecchia cosa chiamata arte" (come invece per Barthes), bensì dell'esibizione critica di un consumismo che si rivela compiacente persino di fronte alla "brutalità" degli incidenti e, più in generale, delle immagini di morte. Così Crow spinge Warhol verso un coinvolgimento "politico" ³.

Insomma, accanto a questa lettura di un Warhol impegnato, c'è

quella di un Warhol superficiale, immagine che, del resto, lui stesso voleva dare di sé: «Se volete conoscere tutto su Andy Warhol, guardate la superficie dei miei quadri, i miei libri e me, io sono lì, non c'è niente dietro»⁴. Tuttavia, possiamo leggere le immagini della serie *Death in America* in termini di “realismo traumatico”⁵, come del resto suggerisce lo stesso Warhol: «Mi piacciono le cose che si ripetono esattamente uguali nel tempo»; e ancora: «Non voglio che sia più o meno lo stesso, voglio che sia *esattamente* lo stesso. Perché più guardi la stessa identica cosa, più il significato se ne va, e ti senti meglio, più vuoto»⁶; qui la ripetizione agisce appunto come svuotamento del significato e insieme come difesa contro l'emotività. È la medesima strategia che guida Warhol già nel 1963: «Quando vedi molte volte un quadro orribile, non fa più nessun effetto»⁷. Si tratta dunque, freudianamente, di ripetere un evento traumatico per integrarlo all'interno di un'economia psichica, e quindi all'interno di un ordine simbolico. A ben vedere, comunque, le ripetizioni di Warhol non solo *riproducono* effetti traumatici ma li *producono* anche. Inoltre, con Warhol, la ripetizione non è solo riproduzione nel senso di rappresentazione (di un referente) o simulazione, ma serve anche a *schermare* un reale inteso appunto come traumatico. Così, in Warhol abbiamo tipi diversi di ripetizioni in gioco: ripetizioni che scelgono il reale traumatico, che lo schermano e che lo producono.

A differenza dell'arte minimalista, che a metà degli anni Sessanta ha rimpiazzato la Pop Art imponendosi come l'avanguardia ufficiale, proprio con la Pop Art il cambiamento artistico viene percepito come qualcosa di radicale. Si tratta in realtà di colmare la distanza che separa l'arte dalla vita. Al contrario di quanto troviamo nelle opere dell'Espressionismo Astratto, quelle della Pop Art si presentano con un significato assolutamente chiaro: tutti sanno cos'è quello che hanno davanti agli occhi. In particolare, le opere di Roy Lichtenstein, dal quale Warhol non a caso prende le mosse, riproducono in maniera quasi meccanica le immagini che appaiono nei fumetti o nei giornali. Lichtenstein dice che il suo obiettivo è quello di superare la distinzione fra arte seria e arte di massa, facendo entrare il dipinto di un fumetto in una galleria d'arte. C'è evidentemente qualcosa di rivoluzionario nell'atteggiamento non soltanto di Lichtenstein ma anche in tutta la produzione della Pop Art, qualcosa che assomiglia a ciò che Nietzsche chiama la “transvalutazione di tutti i valori”: si tratta di decretare l'inutilità dell'intera sfera del giudizio estetico e, più in generale, di rimettere in questione lo statuto stesso dell'opera d'arte.

Così, se l'Espressionismo Astratto è l'ultima grande manifestazione artistica dello spirito modernista, che si fonda come s'è detto sulla distinzione tra arte e vita, proprio la Pop Art, invece, è uno degli elementi che maggiormente ha contribuito alla dissoluzione di un tale spirito del modernismo e che, di conseguenza, ha dato inizio a quell'era

post-moderna, il cui tratto distintivo è il superamento delle nozioni di “originalità” e di “origine” dovuto all’introduzione delle nozioni di “serialità” e di “ripetizione”⁸. Ciò che più attrae Warhol sono appunto la serialità e la ripetizione, che diventano gli elementi essenziali della sua concezione dell’arte. E se Picasso è senza dubbio l’artista più importante della prima metà del XX secolo, in quanto ha rivoluzionato in modo profondo e liberatorio la pittura e la scultura, Warhol ha invece rivoluzionato l’arte in quanto tale. Non solo, ma se pensiamo alla storia del modernismo come a uno sforzo per giungere a una forma di consapevolezza della natura dell’arte – che è quanto si può vedere esemplarmente in Greenberg, per il quale la pittura moderna è caratterizzata dalla bidimensionalità, con l’esclusione dunque di ogni illusionismo –, allora, paradossalmente, le scatole di Warhol possono essere giudicate tra le più importanti opere moderniste, dal momento che pongono, sì, la questione della natura dell’arte, ma in modo tale da mostrare l’inadeguatezza di ogni definizione, mettendo così fine al modernismo stesso e, con esso, a ogni possibilità di determinare, mediante criteri assoluti, l’essenza dell’opera d’arte. Dire allora – come appunto fa Crow – che, per Warhol, la necessità di un cambiamento dell’arte è di tipo politico, significa sostenere che egli vuole celebrare la vita di tutti i giorni; il suo vero merito, infatti, è proprio quello di avere trasformato in arte oggetti appartenenti alla vita quotidiana: questo significa che, con Warhol, ciò che fa di un oggetto comune un oggetto artistico è necessariamente qualcosa di invisibile all’occhio. È quanto, del resto, caratterizza anche la prassi artistica, come pure la riflessione teorica, di Duchamp.

In una conferenza del 1961, infatti, Duchamp afferma: «La scelta di questi *readymades* non è mai stata dettata dal piacere estetico. Al contrario, si è sempre fondata su una reazione di indifferenza visiva, su una totale assenza di buono o cattivo gusto [...], insomma su un effetto di assoluta anestesia»⁹. Il fatto è che, se nell’estetica tradizionale il “buon gusto” svolgeva un ruolo centrale nel suo essere legato al piacere visivo, ora Duchamp parla appunto di “indifferenza visiva”, connessa all’assenza di un “piacere estetico” e di un “buono o cattivo gusto” e, quindi, di una “assoluta anestesia”. Questo piacere visivo, per Duchamp, non è altro che un piacere “retinico” e non a caso la pittura, che in passato ha svolto altre funzioni – religiosa, filosofica, morale –, a suo avviso, nel nostro secolo, è interamente retinica. Di qui, sempre per Duchamp, la necessità di un radicale cambiamento di prospettiva, che avrebbe comportato il passaggio da una dimensione retinica appunto a una dimensione intellettuale. Comunque, a ben vedere, mentre Duchamp esprime un nichilismo radicale, Warhol invece rende esplicitamente un tributo al mercato dell’arte; così, Warhol è stato solo un precursore di ciò che oggi è diventato la norma. Negli ultimi anni, infatti, il cinismo artistico-commerciale e l’exasperazione del “mito dell’artista”, del quale Warhol è stato nel suo tempo uno

dei massimi esponenti, hanno raggiunto uno sviluppo fino ad allora inimmaginabile: basti pensare alle opere-operazioni di Jeff Koons e di Damien Hirst. Insomma, il fattore economico oggi gioca indubbiamente un ruolo importante nel processo di destabilizzazione dell'arte. Del resto, è anche vero che sempre più l'artista, se vuole ottenere l'attenzione dei *media*, deve essere in grado di "fare notizia". Così, quello che caratterizza il nostro mondo è il fatto che il pluralismo nell'arte, vale a dire il riconoscimento di una coesistenza di diversi modi di intendere la produzione artistica, è ora reso impotente dal "mercato dell'arte" il quale prescrive, esattamente come la moda, ciò che è appunto, di volta in volta, "di moda" nell'arte stessa.

Più in generale, prima dell'arte contemporanea, quale si è sviluppata dopo la Seconda Guerra Mondiale, è con l'arte moderna che ha avuto inizio il processo di decostruzione di quei principi che tradizionalmente definivano l'opera d'arte ¹⁰. In entrambi i casi, comunque, si tratta di trasgredire un limite e, insieme, di mostrare un tale limite nel momento stesso in cui viene trasgredito. È vero che ci sono state prima altre trasgressioni: da Caravaggio a Courbet, per esempio, la trivialità dei soggetti e il forte realismo della rappresentazione avevano urtato i contemporanei. Ma le trasgressioni della modernità hanno una specificità: non riguardano tanto la natura di ciò che è rappresentato quanto la dimensione propriamente plastica della figurazione stessa, vale a dire tecnica, stile e pittoricità. È in questo che troviamo la rottura con la tradizione e l'evoluzione dal paradigma classico a quello appunto moderno. Se consideriamo il passaggio – meno di dieci anni – da Courbet a Manet, ci accorgiamo che non sono più le convenienze morali relative al soggetto della pittura a essere trasgredite dalla modernità, bensì le convenzioni pittoriche. Così, nell'evoluzione dalla pittura tradizionale a quella moderna, è ormai la pittura stessa a essere messa in causa: è quanto si potrebbe definire il passaggio dalla "trasparenza" all'"opacità", vale a dire dal soggetto-significato dell'opera ai suoi elementi materiali-formali.

È indubbio che la modernità è caratterizzata dalla pluralità dei movimenti artistici, ma la trasgressione dei criteri convenzionali trova la sua radicalizzazione in due avvenimenti quasi contemporanei: il *Quadrato nero* di Malevič (1915) e i *readymades* di Duchamp (a partire dal 1913). Proponendo il suo monocromo, infatti, Malevič oltrepassa i limiti della figurazione, della composizione, dell'illusionismo prospettico e della tecnica rappresentativa, attraverso una riduzione delle componenti della pittura, e tale riduzione aprirà la strada a tutte le forme di Minimalismo. Quanto poi ai *readymades* di Duchamp, essi permettono di superare i limiti della nozione stessa di "opera", mentre nella medesima epoca il movimento Dada rovescia in tecnica l'assenza di tecnica e in sistema il ricorso alla casualità. In entrambi i casi, la rottura moderna si radicalizza: a essere trasgredita è appunto la nozione stessa di "opera"

e, più in generale, quella di “creazione”. Tale trasgressione è comunque più radicale in Duchamp che in Malevič: quest’ultimo aveva ancora a che fare con una tela, mentre l’altro non fa che prelevare un oggetto esistente nel mondo ordinario per esporlo in un luogo consacrato alle opere d’arte. E se, come scrive lo stesso Duchamp, la scelta del *ready-made* è sempre basata – come s’è detto – sull’indifferenza visiva, allo stesso modo, il Minimalismo e il Dadaismo si presentano come una doppia riduzione dell’intervento dell’artista a una dimensione sempre meno visiva e, con ciò stesso, sempre più immateriale. A mano a mano, si arriva al superamento di ogni frontiera assoluta tra arte e non-arte.

Così, dopo i codici della rappresentazione classica e poi della figurazione, sono le stesse frontiere dell’arte in quanto tale a essere sistematicamente messe alla prova, e sono gli stessi canoni che definiscono la nozione di “opera d’arte” a essere colpiti. Sempre più, infatti, si assiste a un’estensione dell’arte al di là dei limiti che le sono assegnati dal senso comune: l’oltrepassamento del discrimine tra arte e mondo ordinario ha come conseguenza la possibilità di affermare sia che tutto è arte sia che tutti sono artisti. Di qui, la volontà di superare tanto la pittura da cavalletto, perno della concezione classica dell’arte, quanto la pittura astratta, perno del modernismo. Quello che ora abbiamo è un’appropriazione del reale attraverso oggetti industriali o presi dalla vita quotidiana. Ma tutto ciò rappresenta solo una delle possibili vie di estensione delle frontiere dell’arte. Una via diversa, infatti, consiste non più nel far entrare il mondo ordinario nel mondo dell’arte stessa ma nello svuotare le opere del loro contenuto: è la tradizione che ha inaugurato Malevič con i suoi monocromi degli anni Dieci e che sarà ripresa sia dalla corrente minimalista sia da Yves Klein con i monocromi degli anni Cinquanta.

Assistiamo, insomma, a un conflitto di paradigmi: per il paradigma moderno il valore artistico risiede negli elementi formali dell’oggetto-opera d’arte, per il paradigma contemporaneo tale valore risiede invece nell’insieme delle connessioni stabilite intorno o a partire dall’oggetto, che non è altro che un’occasione per la smaterializzazione dell’arte. Di qui, allora, la rottura con il paradigma dell’arte moderna, così come questa aveva rotto con il paradigma classico legato alla figurazione. E la rottura sembra più grande tra il paradigma contemporaneo e quello moderno, piuttosto che tra quest’ultimo e il paradigma classico: c’è più differenza tra il lavoro di Beuys e quello di Matisse, che non tra Matisse e Poussin; la presenza o l’assenza dell’opera diventa così un argomento dirimente. In ogni caso, è indubbio che i limiti del concetto di arte hanno subito una forte dilatazione e non si sa fin dove essi potranno spingersi ¹¹. Il fatto è che l’arte non può svelare la verità sull’arte stessa senza nasconderla, facendo proprio di questo svelamento una manifestazione artistica. Comunque, oggi, nell’epoca del cosiddetto post-modernismo, non c’è più un paradigma forte per la produzione di opere

d'arte, né sembra che un altro paradigma ne possa prendere il posto. A ben vedere, molti e diversi modelli locali sono in competizione, ma nessuno può sperare di diventare paradigmatico. La conseguenza è che questo paradigma del non-paradigma, se da una parte permette libertà artistica, dall'altra ha favorito una piatta indifferenza.

Più in generale, è indubbio che quella bellezza che costituiva la base dell'estetica come pure dell'arte tradizionale oggi è andata completamente perduta. Non solo, ma se la riflessione estetica classica ha fatto tutt'uno con l'arte tradizionale, e quindi con la distinzione tra arte e vita, oggi la possibilità stessa di un'estetica non può non implicare una riflessione su quella nozione di "forma" che, se per un verso rappresenta l'unico elemento capace di garantire una effettiva separazione tra arte e vita – come emerge dal modernismo –, per altro verso, le riconnette – come troviamo, esemplarmente, nell'opera di Beckett – mostrando, proprio in tale riconnessione, la fundamentalità del nesso che lega l'estetica all'etica.

Questa duplice funzione svolta dalla forma artistica è al centro della riflessione estetica di Adorno. Non a caso, sembra oggi indubbio che l'opposizione di cui parla appunto Adorno tra arte moderna – caratterizzata dall'autonomia della forma e, con ciò stesso, resistente ai processi di omogeneizzazione – e cultura di massa o industria culturale – caratterizzata invece proprio dalla negazione dell'autonomia della forma e, di conseguenza, dal prevalere di tali processi di omogeneizzazione – sia stata superata all'interno di un contesto in cui i *media* sono diventati parte integrante di quel processo di globalizzazione che porta alle estreme conseguenze caratteristiche e modalità che lo stesso Adorno attribuisce all'industria culturale. E se attualmente molte produzioni artistiche si pongono all'interno di tale processo, ciò accade perché ci sono artisti che proprio così si propongono di svelare come ingannatorie quelle medesime forme di globalizzazione che vorrebbero invece apparirci come liberatorie. In questo modo, essi compiono un'analisi critica di fenomeni che sono generalmente presentati dai *media* come una realizzazione emancipativa e quasi utopica. Comunque, è lo sviluppo tecnologico che mette gli artisti di fronte a problemi che nessuno poteva prevedere negli anni Sessanta o Settanta.

È vero che, nel corso degli anni Settanta, c'è stata la pressione esercitata da vari gruppi razziali ed etnici perché la loro arte venisse riconosciuta all'interno delle più importanti istituzioni artistiche, e questo ha condotto a un mondo dell'arte molto diverso rispetto a quello degli anni Sessanta, per non parlare poi degli anni Cinquanta, quando l'Espressionismo Astratto regnava incontrastato. Ora, se in quegli stessi anni Settanta l'artista impegnato combatteva in nome dell'"altro" culturale o etnico, oggi, in epoca di globalizzazione, molti artisti operano per portare la pratica artistica e la teoria che l'accompagna dalla struttura dell'alterità a modelli relazionali di differenza. Si

tratta di un movimento difficile, poiché si oppone alla vecchia politica del riconoscimento dell'alterità, senza però voler negare l'altro. Insomma, in un certo senso, il riconoscimento dell'alterità nella modernità ha posto le basi per la sua ridefinizione, nel mondo attuale, appunto come differenza.

Dal punto di vista delle arti figurative, si può dire che la storia di questi passaggi e trasformazioni ha avuto inizio nel 1907 quando, nel Museo Etnografico del Palazzo del Trocadero, Picasso ha fatto l'esperienza di una vera e propria epifania, riconoscendo all'interno delle produzioni scultoree africane autentiche opere d'arte. La scoperta fatta da Picasso è stata possibile unicamente perché la pittura e la scultura occidentali avevano subito mutamenti tali da rendere visibili i valori di una scultura "altra" come appunto quella africana. Non solo, ma ristrutturando il modo di vedere quest'arte, Picasso ha ristrutturato con ciò stesso il nostro modo di vedere l'arte in generale. Così, nel corso di tali trasformazioni, sono nate opere che esteriormente presentano una somiglianza con oggetti fino ad allora considerati come esterni all'arte: di qui i primi segni di quel venir meno della distinzione tra arte e realtà che, come s'è detto, caratterizza larga parte della produzione artistica del Novecento. Non a caso, in particolare le neo-avanguardie hanno messo in discussione proprio il concetto di "forma" che, invece, è centrale nella modernità, intesa nell'accezione adorniana. Se la modernità, infatti, almeno a partire da Flaubert, ha eretto a principio la separazione tra arte e vita, e quindi l'autonomia dell'arte e per ciò stesso della forma, a partire dalla Pop Art invece, è stata rifiutata quella stessa separazione, giungendo così all'identificazione di arte e realtà. Che questo sia potuto accadere è il problema della riflessione estetica attuale.

Del resto, non si può dimenticare che uno dei tratti fondamentali che caratterizzavano l'arte cosiddetta "tradizionale" – dal Rinascimento a tutto l'Ottocento – era proprio il riconoscimento della sua autonomia. È quanto emerge, in modo esemplare, soprattutto dalla riflessione teorica sullo statuto dell'arte compiuta nel XVIII secolo – basti pensare alla nozione di "belle arti" –, riflessione che trova il suo momento culminante nella filosofia di Kant, e in particolare nella *Critica della facoltà di giudizio*, attraverso le nozioni di "piacere disinteressato" e di "conformità a scopi senza scopo". Più in generale, le prime riflessioni estetiche nel XVIII secolo (Du Bos, Hutcheson, Hume, Diderot), relative appunto al giudizio estetico e alla nozione di "gusto", sono apparse nel momento stesso in cui si formava uno spazio pubblico di ricezione delle opere d'arte, il *Salon*.

È tuttavia con l'avvento della modernità, tra il XIX e il XX secolo, che cominciano a manifestarsi alcuni tentativi di riformulazione dell'estetica classica. Così, nel testo del 1936 sull'opera d'arte, Benjamin descrive una trasformazione, quella dall'opera "auratica" dell'arte del passato all'opera fundamentalmente riproducibile della nostra epoca; di

qui, come s'è detto, l'opposizione tra valore di culto e valore d'esposizione, e quindi tra unicità e reiterabilità. Tutto ciò mostra come non si possa parlare di un'essenza immutabile dell'opera d'arte, dal momento che quest'ultima presenta una dimensione storica legata ai mutamenti sociali e alle scoperte tecniche. E sono proprio queste ultime che hanno aperto la via alla riproduzione delle opere e alla metamorfosi della politica stessa in spettacolo di massa. Il saggio di Benjamin ha un carattere radicale nel sostenere la tesi di un cambiamento dei modi di percezione e della natura delle opere d'arte: «Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale»¹². Alle esperienze auratiche dell'autenticità si sostituiscono, infatti, esperienze della distrazione, generate dal consumo di opere riproducibili e fatte proprio per essere riprodotte. Benjamin intravede così il darsi di forme d'arte che non sarebbero state giudicate artistiche rispetto ai canoni del passato: in esse non resta più neanche il ricordo della contemplazione e del raccoglimento che associamo all'arte nel tempo del suo culto; non a caso, la maggior parte delle opere del nuovo tipo si rivolgono alle masse. La religione dell'arte per l'arte, che è al cuore del modernismo, è stata l'ultimo tentativo di salvare l'aura, sacralizzando le opere; di fatto, oggi, anche le opere auratiche hanno subito la legge della riproduzione. La conseguenza è che viviamo in un mondo senza aura, perché senza lontananza e senza memoria, e per ciò stesso senza tradizione.

Così, quando non c'è più che un continuo rinnovamento, è la moda a diventare l'unica scansione del tempo. La promessa dell'utopia di annullare un giorno il tempo diviene, in questo modo, una mera promessa di ripetizione; ma ciò significa che la moda non cessa di annullare il tempo, proprio perché quest'ultimo riparte con la moda seguente. Essa si ritrova dunque investita di una strana qualità: quella di produrre differenze in un mondo nel quale non ci sono più differenze. Del resto, l'arte contemporanea non solo riprende senza discontinuità temi, motivi e immagini della pubblicità – come appare chiaramente nella Pop Art e soprattutto in Warhol –, ma è in particolare associata appunto con la moda: abbiamo a che fare con una produzione in costante rinnovamento, dove l'inevitabile immersione nel flusso del tempo mantiene l'illusione di un presente che non passa a forza di rinnovarsi.

Da questo punto di vista, moda come continuo rinnovamento e dimensione spettacolare della produzione artistica contemporanea fanno tutt'uno. Non a caso, se nella *Dialettica dell'illuminismo* Adorno e Horkheimer collegano la cultura totalitaria della Germania nazista all'industria culturale degli Stati Uniti, nella *Società dello spettacolo* Debord afferma che è proprio lo spettacolo a dominare l'Occidente consumista. Di fatto, sempre più siamo connessi a eventi spettacolari e questa connessione ci rende psico-tecnologicamente in diretta relazione

con gli eventi anche se, geo-politicamente, siamo lontani da essi. Di qui, allora, il paradosso del soggetto post-moderno, sospeso tra una prossimità “oscena” e una separazione “spettacolare” – dove l’osceno è il senza-scena che si avvicina troppo allo spettatore, mentre il pornografico implica un oggetto messo in scena per uno spettatore che è abbastanza distante da diventare *voyeur*. Resta comunque il fatto che, se pure in modi diversi, è la *distanza* a costituire il vero enigma del soggetto e, nelle teorie moderne e post-moderne, essa è spesso considerata come destinata a dissolversi. Si tratta della perdita della distanza auratica, sviluppata da Benjamin sempre nel saggio sulla riproducibilità: qui, infatti, la causa di tale perdita viene identificata nella pressione esercitata dalla pubblicità e dai film i quali, abolendo lo spazio della contemplazione, danno luogo a quelle esperienze della distrazione che sono generate, appunto, dal consumo di opere riproducibili e fatte per essere riprodotte.

Più in generale, per quanto riguarda le riflessioni sulla modernità, troviamo due tradizioni: quella rappresentata dai tentativi dell’avanguardia di superare l’autonomia artistica – tentativi che Benjamin ha ripreso nelle sue tesi sull’*Opera d’arte* –, e quella invece che considera la modernità come centrata sul concetto di opera d’arte e basata sulla valorizzazione dell’autonomia artistica e in particolare della nozione di “forma” – considerazione, quest’ultima, che, come abbiamo visto, trova in Adorno il teorico più significativo. Così, mentre Benjamin teorizza un’arte post-auratica, Adorno vede nell’autonomia dell’opera, e quindi in un’arte in qualche modo ancora auratica, la stessa condizione di possibilità dell’arte nella società tardo-borghese. Inoltre, se l’aura ha le sue origini nel rituale dei culti, per Benjamin essa resta comunque la caratteristica fondamentale dell’arte dal Rinascimento in poi; questo significa che non è tanto la cesura tra l’arte sacra del Medioevo e quella profana del Rinascimento a risultare decisiva per la storia dell’arte, quanto quella che deriva dalla perdita dell’aura determinata appunto dalla trasformazione delle tecniche di produzione. Secondo Benjamin, infatti, se l’aura è definita da categorie quali l’unicità e l’autenticità, sono proprio queste a venir meno di fronte all’emergere delle nuove tecniche artistiche, caratterizzate da quella riproducibilità che si rivela anche come una forza emancipatrice delle masse fino a quel momento escluse dalla fruizione artistica.

In questo modo, per Benjamin, l’opera d’arte si va configurando come una formazione con funzioni completamente nuove, dove a diventare marginale è proprio la funzione artistica. Insomma, la fine dell’aura fa tutt’uno con la fine della dimensione culturale dell’opera d’arte e questo implica il superamento dell’opera intesa come oggetto di contemplazione. Esiste tuttavia un’altra caratteristica dell’aura che Adorno mette in particolare evidenza: «Secondo la tesi di Benjamin, non è solo l’ora e il qui dell’opera la sua aura, ma tutto quello che

in ciò rimanda al di là della propria datità, il suo contenuto»¹³. Ciò significa che, al di là di una concezione dell'opera d'arte, e quindi dell'aura, come assolutamente altra dal mondo – concezione, questa, che potremmo chiamare “romantica” –, c'è, non soltanto in Adorno ma già nello stesso Benjamin, un concetto di aura che emerge proprio nel momento in cui l'opera, pur stando all'interno del processo di mercificazione, rimanda al di là di se stessa.

È quanto troviamo nel saggio su Baudelaire¹⁴, dove appunto Benjamin tenta di mostrare come la dimensione auratica dell'opera poetica baudelairiana presupponga la rinuncia da parte dell'artista alla nozione di aura espressa dalla tradizione romantica. In questo senso, Benjamin scopre, sì, nella forma poetica di Baudelaire, una empatia con la merce, ma questa si presenta come una procedura “omeopatica” attraverso cui parti della cultura della merce sono usate per iniettare poesia contro la completa “infezione” operata dal mercato capitalista. Del resto, nel *Pittore della vita moderna* (1863), Baudelaire scrive che la modernità dell'opera d'arte consiste nel suo essere qualcosa di effimero, e quindi di irriducibilmente contingente, e *insieme* qualcosa di eterno, e quindi di immutabile. Troviamo così, già in Benjamin, un'estetica della negatività che sarà pienamente sviluppata da Adorno: nella *Teoria estetica* si sostiene, infatti, che le opere autentiche preservano l'umano che esse stesse sembrano negare; così la magia delle opere d'arte sarebbe legata a un'idea di umanità a volte spinta fino all'inumanità, per non tradire la stessa idea di umanità, cioè per restare fedele all'utopia.

Il fatto è che Adorno vede nell'opera d'arte un doppio movimento: da una parte essa riconcilia in modo ideale, trasfigurato, ciò che nella realtà sociale resta diviso, irconciliato, dall'altra però la stessa opera denuncia come finzione tale conciliazione; è proprio questa, allora, la “funzione critica” che *deve* caratterizzare le vere opere d'arte, la cui forma è così negazione determinata del loro stesso “contenuto sedimentato”. Non a caso, se molti artisti, oggi, rinunciano alla forma, intesa come “bella forma” – e dunque come espressione di un mondo riconciliato –, Adorno invece si rende conto che, se si rinuncia alla forma, l'opera cede alla regressione generale, riducendosi a prodotto dell'industria culturale. Questo dilemma, come abbiamo visto, è al centro di buona parte dell'arte contemporanea. E se oggi a venir meno è la funzione rappresentativa dell'arte, allora, sempre secondo Adorno, l'opera non rappresenta più il mondo frammentario e disgregato, ma la disgregazione è penetrata nella sua stessa forma, sì che quest'ultima non si offre più a noi come rappresentazione bensì come *testimonianza*. Di qui, l'irrinunciabile dimensione etica dell'arte moderna che, proprio in quanto emerge dagli elementi formali dell'opera, è strettamente connessa a quella estetica. Tutto ciò, allora, non fa che mostrare l'indubbia attualità della riflessione di un autore come Adorno rispetto a questioni culturali e artistiche che risultano decisive negli ultimi decenni.

¹ A tale proposito, cfr. H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts Institute of Technology, 1996, tr. it. di B. Carneglia, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano, 2006, p. 117.

² R. Barthes, *Cette vieille chose de l'art*, in Id., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris, 1982., tr. it. *L'arte, questa vecchia cosa*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985.

³ T. Crow, *Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol* (1987), in S. Guilbaut (a cura di), *Reconstructing Modernism*, Mit, Press, Cambridge, 1990.

⁴ Citato in H. Foster, cit., p. 135.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Citato in H. Foster, cit., p. 136.

⁷ *Ibidem*.

⁸ A tale proposito, cfr. R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*, in Id., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, the MIT Press, Cambridge, MA-London, 1985, ed. it. *L'originalità dell'avanguardia*, in G. Di Giacomo, C. Zambianchi (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2008, pp. 152-69.

⁹ Citato da A. Danto, *Andy Warhol*, Arthur Danto, 2009, tr. it. di P. Carmagnani, *Andy Warhol*, Einaudi, Torino, 2010, p. 54.

¹⁰ Come è stato sottolineato, in particolare, da N. Heinrich in *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les Editions de Minuit, Paris, 1998.

¹¹ Su questo, cfr. ancora N. Heinrich, cit.

¹² W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955, tr. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966, p. 24.

¹³ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, ed. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 2009, p. 61.

¹⁴ W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire* (ed. or. in Id., *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955), in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1962, pp. 89-130.

Il futuro anteriore dell'estetica

di Roberto Diodato

Quando ti metterai in viaggio per Itaca
devi augurarti che la strada sia lunga.

Kavafis

1. *Il trionfo dell'estetica moderna*

Egredo Roberto Diodato,

Mi chiamo ***. Sono una dottoressa dermatologa-estetista d'****. Ho avuto pratica di lavoro di successo a ****. Adesso mi trasferisco insieme a mia famiglia a Milano. Vorrei tanto lavorare secondo la mia specializzazione, pero capisco che la laurea e i principi di lavoro in Italia e **** sono diversi. Per questo cerco la possibilità di lavorare come la tirocinante presso un maestro in un centro di bellezza e fare il tirocinio lavorando. Gli chiedo il Loro consiglio, chi potrebbe spiegarmi o aiutare con la soluzione di tutto ciò. Sarò a Milano la settimana prossima (****) e sarebbe davvero un piacere per me incontrarmi e parlare con qualcuno dei colleghi.

Mi potrebbero per piacere dire a chi potrei rivolgermi a Milano.

Gli ringrazio in anticipo,

Ho ricevuto questa e-mail nel marzo 2010. Proviene da un paese dell'Europa dell'Est. Ho provato pena per la situazione, ammirazione per lo sforzo di scrivere in un italiano comprensibile, ma non sono rimasto sconcertato. Nelle e-mail che riceviamo, soprattutto nelle spam, che costituiscono l'80% circa della posta elettronica circolante, e nelle schermate di Google è inciso il senso attuale dell'epoca, e nelle forme sintetiche del suo pensiero. Esiste ormai il verbo *to google*: *I am googling*, e *googolite* indica un modo di passare il tempo. Cosa è dunque oggi "estetica moderna" si può chiedere a Google. Provo a farlo ora, il 2 settembre 2010 alle 16,10 dal computer del mio studio all'Università Cattolica di Milano. Mi limito alla prima schermata.

In prima posizione compare una pagina della Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche (www.emsf.rai.it) con la sintesi di un'intervista a Sergio Givone del 16 giugno 1996, che inizia così: «Kant può essere considerato il fondatore dell'estetica moderna. Egli chiede che tipo di esperienza facciamo quando facciamo esperienza del bello... La sua risposta non è priva di ambiguità: da una parte infatti l'esperienza

dell'arte e del bello ha a che fare solo con l'apparenza; dall'altra proprio nel mondo dell'apparenza noi scopriamo qualcosa che è la verità più vera del vero, il senso del nostro essere...». A destra del link dell'Enciclopedia di scienze filosofiche, nel settore Link sponsorizzati, compare: "Estetica moderna. Visita il portale del Lusso! Arte, Design, Benessere, Moda e Motori" (il luogo di provenienza è autorevole: www.luxury24.ilsole24ore.com). Si comincia così a disegnare la struttura elementare dell'apparenza, luogo della verità poiché in esso prendono senso le pratiche della nostra vita: un piano in cui stanno semplicemente accanto l'arte a l'altro dall'arte; il piano è, e non potrebbe non essere, orizzontale, ma su esso si offrono differenze anche enormi nella scala dei valori, intesi come prezzi. Appena sotto, invece, al collegamento all'intervista del Prof. Givone appare il link della Sem – Scuola Estetica Moderna. Steiner · Virgin Active Ltd · Valtur · Fitness First · Ventaglio · Alpitour · Francorosso · Clubmed · Relaischateaux..., che apre lo spazio del luogo in senso primo e proprio: luogo di vacanza, turismo, luogo-brand come realizzazione della propria vera personalità. Ma attenzione, la Sem – Scuola Estetica Moderna non è da confondersi con la Sem – Scuola di Estetica Moderna, che nella nostra pagina compare più volte in link che rimandano alle sue diverse sedi; "centro di formazione professionale per operatori del settore dell'estetica e del benessere" la Scuola di Estetica Moderna promuove corsi di base (Estetica completa, Massaggio, Visagista, Manicure, Pedicure) e corsi professionali (mio-fasciale, linfo-drenaggio, ricostruzione unghie), e apre l'emergere nella nostra pagina web al settore che noi filosofi rubriciamo nella commercializzazione dell'estetismo, ma che Google raccogliendo le istanze del mondo reale colloca sotto il nome di "estetica moderna" (per esempio: Atelier Estetica Moderna; Estetica Moderna Patrizia; Estetica moderna Donnalucata – che si occupa soprattutto dei peli superflui – Studio Estetica Moderna Sonia e Monia ecc.). Ma il flusso delle estetiste lo troviamo interrotto dal rinvio alla pagina di ICoN: Italian Culture on the Net, sito che gode dell'alto patronato del Presidente della Repubblica, costituito da un consorzio di 21 università che opera in convenzione con il ministero degli affari esteri. Il link apre la prima pagina del capitolo Estetica moderna redatto da Giovanni Paoletti (Università di Pisa), che inizia così: «La nascita dell'estetica in quanto disciplina filosofica è databile al XVIII secolo. Lo stesso uso della parola nei termini in cui la si intende oggi in filosofia è di Alexander G. Baumgarten, un allievo di Wolff, il cui pensiero fu direttamente legato al sistema di Leibniz. Non si può negare infatti che, oltre al termine estetica, alcuni concetti basilari come gusto, sentimento, genio, originalità, creatività, acquisiscono il loro significato pieno e definitivo soltanto nel XVIII secolo». La schermata di google, la prima, alla quale ne seguono numerose altre, termina con "Immagini relative a estetica moderna"; sono presentate 5 immagini, nell'ordine: una ragazza in topless, un ritratto di Kant, una

casa prefabbricata dell'azienda Windirect (Windirect: case prefabbricate dell'estetica moderna su misura), la facciata del Centro Estetica Moderna Manenti Rosetta Estetista, l'interno del negozio di cosmetici "estheticamodernachiara".

Ora questa sintetica esplicazione googoliana del significato del sintagma "estetica moderna", molto situata e parziale (lingua italiana, Milano, il computer di uno studio universitario, soltanto la prima schermata...) è certamente banale, e dice cose che sappiamo tutti, però mostra anche il senso differenziale e dirompente dell'estetica nell'accademia: provate a fare lo stesso piccolo esperimento con "teoretica moderna". Da qui il sospetto dell'accademia nei confronti di questa disciplina un po' imbarazzante, tanto da dover continuamente giustificare la sua appartenenza all'empireo della filosofia. Questa marginalità dell'estetica, questo suo essere un confine, è interessante rispetto al senso che oggi la riflessione estetica può avere. Ma prima dobbiamo parlare del suo trionfo effettuale.

Le categorie dell'estetica moderna, le nozioni che sopra sono state evocate di bellezza, gusto, genio, originalità, creatività, sentimento, sono oggi poste in opera con effetti sociali straordinari: sono l'anima dell'economico nel cosiddetto Occidente avanzato (del Giappone per esempio, e tra pochissimo della Cina), del capitalismo postindustriale, sono le leggi che dominano gli abiti nella nostra casa comune. L'arte "alta" come estrema risorsa, resistenza di fronte all'esperienza estetizzata che disloca e superficializza la bellezza nei processi mediatici e mercantili, l'arte che ha dimesso qualsiasi serenità e si sottrae al giogo dell'industria culturale evitando di rappresentare l'orizzonte simbolico che riassorbe la forma nei meccanismi dell'economia finzionale, anzi oppone precisamente la forma artistica quale tensione etico-anestetica e apertura all'alterità, alla pervasività dei processi di estetizzazione: ecco, *Ricapitolazione dell'industria culturale* appartiene a un'altra epoca. L'industria culturale non è il regno estetico descritto da Google, che la ingloba ed è ben più pervasivo; il modello adorniano pensa un'opposizione verticale tra società dello spettacolo come forma simbolica da un lato e vera arte e filosofia critica dall'altro, supponendo che tale opposizione abbia legittimità sociale. Ma l'epoca presente è l'epoca delle ibridazioni, del rimescolamento tra alto e basso non solo nella forma storica oggi rapidissima e continua della transizione, ma in quella ontologica della sintesi; è l'epoca delle incorporazioni e delle citazioni non virgolettate. Se l'aura putrefatta del prodotto dell'industria culturale è la sola aura possibile, allora è senza connotazioni, e l'odore della putrefazione non è ormai percepibile: aura e basta, propria di un'opera unica e ripetibile, autorevole e di massa. Per cui oggi la forma auratica per eccellenza è l'immagine del gossip: percezione plurima di una vicinanza, per quanto possa essere lontana.

Potremmo obiettare che questo mondo non è più quello moderno, e per certi aspetti è vero; però, e proprio perché molti ci hanno insegnato ad analizzare la postmodernità, sappiamo che questa è la realizzazione fattuale della potenza concettuale delle categorie elaborate e pensate dall'estetica moderna, del loro immenso potere di formattazione del desiderio e di costituzione dell'immaginario. Solo che tale concreta elaborazione estetica dell'apparenza non passa affatto attraverso l'arte, se non quando l'arte semplicemente coincide con il suo mercato, e tanto meno attraverso la ricerca filosofica, ma proviene dalle sofisticate strategie del marketing, e trova i suoi effetti nei rigorosi e complessi mondi della pubblicità, della moda, del design, del videoclip, dei programmi televisivi di intrattenimento. Anche questo tutti lo sappiamo, anzi lo viviamo. Il marketing, innanzitutto: se l'esperienza estetica è stata in passato considerata produzione di senso eccedente rispetto ai processi di valorizzazione propri dell'economia industriale, oggi è un servizio essenziale rispetto ai processi di valorizzazione descritti dalla critica ai processi di produzione tipici dell'economia postindustriale. L'estetizzazione delle merci, l'intreccio tra valore di scambio e valore simbolico, e complessivamente la trasformazione della merce in bene simbolico, conducono a quella vittoria dell'irrealismo nel cuore del reale ¹ e alla pervasività di quel sentire, gustare e percepire che è solo ripetizione del già sentito ², che tutti facilmente riconosciamo nel nostro ecoambiente mediatizzato. Di tale ambiente spettacolare il marketing attuale è motore e nutrimento. L'esempio più noto è il marketing esperienziale basato sulla valorizzazione dell'esperienza del consumo. La marca diventa esperienza e interagisce con la vita, o meglio diventa modellizzazione di esperienze di vita. Si tratta di un marketing emozionale che progetta con cura estrema una gamma interrelata di esperienze complessivamente estetiche, le cui parole chiave sono, secondo i suoi teorici, *sense experience, feel, think, act, relate* ³: esperienze di percezione sensoriale che coinvolgono sentimenti, esperienze cognitive e creative, attività fisiche e relazionali, in un complesso ibrido e sofisticato che realizza l'esperienza in quanto estetica, cioè come plesso inestricabile di attività e passività, della mente e del corpo. Si tratta di costruire per i consumatori queste complesse esperienze mediante il cosiddetto communication mix: l'insieme degli strumenti che rendono la marca parlante, comunicatrice, appunto, di esperienze; e ciò avviene spesso grazie alla costruzione di un luogo, il concept store: luogo di realizzazione del desiderio, della pulsione alla marca innescata da motivazioni estetiche che oltrepassano il desiderio attuale e provvisorio senza negarlo. Alla teoretica del marketing appartiene così la soppressione della differenza tra necessario e superfluo in un'indifferenziata identità tendenzialmente lussuosa. Il luogo, in effetti punto-vendita, diventa altresì manifestazione di pulsione aggregativa che vede nella comune, intersoggettiva, adesione al brand una prossimità di stili di vita, talvolta in un'ottica tribale

di esperienza di consumo tra simili. Luoghi di attrazione basati sulla stimolazione sensoriale come fusione e come esperienza sinestesica, i concept store sono ambienti adatti a produrre coinvolgimento polisensoriale, attraverso materiali tattili, musiche, colori, profumi, sapori e il loro studiato, sapiente intreccio: regni sofisticati di armonia talvolta rischiosa e affascinante, chiasma di *Erlebnis* ed *Erfahrung*, tra esperienza vissuta, puntuale e partecipata del gusto e viaggio collettivo e personale insieme dal quale si ritorna esperti. Straordinaria messa in scena di interi regni teorici dell'estetica moderna, il cui scopo è il consumo accettato per libera scelta: volontariamente ricercato, perseguito, perfezionato. Il mittente-azienda non cerca più ansiosamente di stabilire un contatto con un destinatario potenziale, ma si mette a disposizione con una promessa di felicità, viaggio in un mondo possibile da interiorizzare e tradurre in individualità collettiva e partecipata. Il consumo come espressione del personale-collettivo stile di vita, insieme *life-style* e *mind-style* esperienza interattiva e immersiva di emozioni progettate e gestite dal mittente, volentieri interiorizzate come gratificante esperienza estetica dal destinatario; ma non solo, anche interpretate, poiché, per avere effettiva conquista dell'anima, il consumatore deve essere sensibile e intelligente e dunque fare consapevolmente propria l'esperienza attivando processi cognitivi e affettivi – processi che devono potersi prolungare, sedimentare e sviluppare in lungo periodo. Solo così la marca diventa parte di me: del mio ricordo, della memoria, delle mie passioni di vita; e che ciò accada nel modo della citazione – memoria di memoria, nostalgia di nostalgia – è soltanto appartenenza alla forma propria dell'epoca. Allora, forse, non c'è nulla oggi di più potentemente estetico del *brand*, e non c'è forse modello di esperienza estetica più efficace del marketing esperienziale. La nostra attuale esperienza estetica è l'esperienza di consumo progettata dal marketing: si noti, si tratta proprio dell'esperienza estetica tipica della modernità: esperienza di soddisfazione, di agio, di compimento o perfezionamento: paradossale credulità consapevole e coltivata, addirittura intersoggettiva e quasi, o tendenzialmente, di massa; paradossale interesse-disinteressato: forma di desiderio che deve autoconcepirsi come libera apertura sensata dell'immaginario desiderante. Le aziende fidelizzano i consumatori costruendo esperienza estetica memorabile in quanto esperienza di valore che non solo soddisfa il desiderio ma lo conduce oltre le sue stesse aspettative. Pensiamo al marketing virale come strategia di comunicazione: promozione di una proliferazione quasi vivente e tumorale di discorsi e azioni off e on line tali da favorire la circolazione spontanea di messaggi positivi sulla merce quasi fosse pensiero della merce, il cui successo è connesso all'originalità dell'idea che autopromuove la propria diffusione, e alla creatività dei suoi portatori, alla potenza generativa che questa simbiosi sviluppa a livello di un immaginario capace di connettere, quasi inaugurando una rinnovata episteme della somiglianza,

ambiti originariamente non correlabili. Se gli utenti-clienti sono promotori consapevoli della qualità della merce, al tempo stesso sono meno consapevoli di promuovere lo stile di vita del brand: tanto maggiore è la loro incoscienza, tanto maggiore è la diffusione, esponenziale, del messaggio essenziale, pensato per sfruttare una struttura reticolare di rapporti immettendovi narritività, racconti e giochi che costruiscono la storia della vita. Pensiamo al guerrilla marketing quale studio della vulnerabilità dei destinatari rispetto alla novità e alla gratuità (lo stupore, il dono, la grazia) di una fruizione inattesa; pensiamo alle marche tribali, che oscillando tra mito e feticcio identificano una cosa-merce, talvolta caratterizzata da scarso valore d'uso e di scambio, ma che inserita in una serie di segni diviene rappresentativa di orientamento culturale. Accentuando la dimensione rituale del consumo la marca tribale disloca l'idea di sacro e la funzione culturale nella merce, così che il brand sia espressione concreta di identità. Così il marketing è forma simbolica dell'epoca presente, prodotto tipico dell'essere umano quale animale simbolico: l'essenziale relazione tra nuova economia e nuova tecnologia accade come marketing: forme di rappresentazione iperreali, forme di ipercomunicazione che costituiscono la nostra realtà: *physis* artificiale dove l'apparenza mediatizzata è fondamento del vivere sociale, nostro effettivo, sostanziale ecosistema.

Rispetto a questi tipici processi di valorizzazione, quale esperienza estetica può assumere funzione di eccedenza? quella della moda; dove infatti è più presente l'esperienza dell'apparenza eccedente quale esibizione della bellezza seducente e lussuosa? Ma la moda oggi è ben altro, perché modella la struttura del tempo e dell'identità. Il sistema moda è complessivamente, come aveva compreso Roland Barthes ⁴, un sistema di comunicazione: una rete interna di comunicazioni e trasmissioni di abilità (traduzioni) che si interfaccia con la rete esterna delle relazioni sociali. Un sistema nel quale l'oggetto di moda è strumento costitutivo della comunicazione di immagine di sé attraverso il corpo. Da questo punto di vista l'abbigliamento, soprattutto, è fenomeno particolarmente significativo in società come le nostre, complesse e instabili, articolate, ramificate, flessibili e caratterizzate da una particolare temporalità che comporta una peculiare costituzione di identità. Il nesso tra moda e contemporaneità, tra moda e esperienza del tempo presente, si gioca allora sullo sfondo della costituzione di identità. Certamente il sentimento del tempo, che è sempre tempo umano anche nelle sue formalizzazioni, appartiene alla dimensione simbolica propria delle culture, varia quindi col variare di queste, delle loro funzioni economiche e sociali, e dei linguaggi che ne permettono l'appropriazione. D'altra parte il tempo è una direzione circolare: la vita come operazione al futuro che rintraccia nella memoria del suo passato la propria direzione. Il futuro come orizzonte problematico si struttura, almeno

relativamente, sulla stabilità del passato, sulle esperienze e sui metodi. Ora cosa accade se il passato diventa instabile, diventa un abisso? Cosa accade se le tradizioni, i mondi simbolici di riferimento, non si danno più come formazione e coscienza valoriale acquisita? Accade che il passato non è più, anche, deposito di strumenti per progettare il futuro e dal punto di vista dell'interiorizzazione emerge sempre più come energia libera, forza inconscia, o mera ripetizione, sempre meno funzionale a una finalità. Il sentimento contemporaneo del tempo sembra caratterizzato da uno scontro tra mondi simbolici, e da un eccesso di precarietà: lo smarrimento fissato nel passare dell'istante, tra assenza della memoria e precarietà del progetto. Diversi sono i modi di relazionare l'identità al tempo: la nostra identità psicologica, che coinvolge il dover essere e il divenire ciò che si è, è primariamente temporale, ma anche la nostra identità culturale, solo astrattamente astrabile, si intreccia con le forme del tempo. Influenzata dalle modalità con cui i linguaggi identificano e strutturano abitudini personali e collettive, permettono forme di socialità e ultimamente costruiscono sfondi epocali, la nostra identità sociale è essenzialmente storica, dipende da un insieme complesso di prassi collettive oggi in continuo e rapido mutamento di costituzione del quotidiano commercio col mondo e di costruzione di senso. Ora il tempo dell'epoca che attraversiamo è discontinuo, sempre meno determinato da accumulo di esperienza e di memoria, sempre meno destinato dalla continuità della trasmissione delle tradizioni, esposto invece all'episodicità occasionale e istantanea, precaria e disarticolata, delle relazioni sociali, lavorative, affettive e in generale di consumo. Se l'identità è almeno parzialmente stabilità della relazione temporale col mondo, allora l'identità personale possibile per l'epoca è fluttuante, e perciò ancora più pervasivi e persuasivi saranno i linguaggi che tendono a stabilizzarla seppure in modo effimero, che tendono alla stabilire una struttura relazionale provvisoriamente sensata tra sé sociale e mondo. Perciò nell'epoca della destrutturazione temporale dell'esistenza, l'accesso pubblicitario al sistema delle merci e il linguaggio dei consumi acquistano rilievo notevole per la costituzione dell'identità, in quanto creano micronarrazioni del sé, apparecchiano la frammentazione in un ritmo sufficientemente armonico da poter essere apprezzato, svolgono la novità degli eventi secondo brevi costanze interessanti. La moda è allora una forma del tempo, un modo di dar forma all'identità per mezzo del tempo: sfrutta la contrazione della durata e la frammentazione della costanza narrativa tipica della forma deformata dell'epoca, ma non può consentire una completa destrutturazione del sé: allora lavora sulle piccole stabilità; per certi aspetti la moda è un rilevante strategia attraverso cui la frammentazione viene dominata e ricondotta all'ordine: configura pratiche, comportamenti, modi della vita. Se la qualità del tempo è qualità dell'essere e dell'esperienza, e se tale qualità dipende in certa misura dal modo con cui i discorsi

formano il mondo, allora il discorso della moda coglie l'aspetto di liberazione dalla determinazione e dal destino delle narrazioni di lunga durata senza precipitare l'individuo nell'assenza del tempo, nell'irrealtà del puro discontinuo. Il tempo della moda è certo quello precario e provvisorio dell'epoca, ma è insieme una figura del tempo e una possibilità d'essere. Perciò alla moda è essenziale che la temporalità costitutiva di identità non segua il ritmo della narrazione lineare di lunga durata, ma al tempo stesso che narrazione di sé, cioè costruzione di identità narrativa, permanga, cioè che la temporalità non sia del tutto atomizzata. Quindi la moda rappresenta l'oscillazione contemporanea tra desiderio di stabilità e continua metamorfosi. Il prodotto di moda tende all'affermazione dello stile, della stabilità, ma insieme fa i conti con la metamorfosi: moda è essenzialmente ciò che passa, che passa di moda, un comportamento che viene sostituito da mode successive, al punto da diventare inadeguato. Così la moda sfrutta la dialettica tra corpo immaginato e corpo empirico, che è tale da porre una distanza, uno spazio-tempo in cui si forma il desiderio di identità del consumatore, desiderio che produce acquisto, quindi uso, quindi disillusione, quindi nuovamente desiderio. Si tratta di generare, nella produzione di questa serie, non un doloroso e reiterato senso di frustrazione, bensì forme di godimento immaginativo che rendano in qualche modo il consumatore, cioè noi, custode di un desiderio senza fine.

Ma forse, infine, il compimento dell'estetica moderna è complessivamente il design, di cui la moda è una forma particolare, nel suo concetto. L'ontologia e il valore estetico dell'oggetto di design si determina in un processo nel quale il ruolo classico del creatore è frammentato e inseparabile dalla comunicazione e dall'economia; questo ovviamente può valere anche per le opere d'arte, ma alcune opere hanno avuto, storicamente e per essenza, un potere di disarticolazione delle aspettative psicologiche e dell'ordine sociosimbolico, potere che in fin dei conti proviene da quella vocazione al tragico, talora precipitata nel ghigno grottesco e nel riso, che era stata ben segnalata e combattuta da Platone e che non è traducibile nei circuiti rassicuranti delle forme della razionalità. L'opera d'arte talvolta getta il suo consumatore al di là del mondo, e apre la distanza di un cammino insicuro; l'oggetto di design invece ha una forte valenza comunicativo-relazionale: permette a un'espressione della bellezza di entrare nella quotidianità, di diventare consuetudine, di dare senso al circostante. Attraverso il design la cosa di utilità viene caricata di senso, il mondo viene estetizzato da un richiamo alle qualità formali degli oggetti tale da esaltarne la funzionalità proprio procedendo oltre l'immediatezza funzionale. Naturalmente il mondo che viene in tal modo estetizzato, cioè umanizzato, è storico, è sempre il mondo collocato, qui e ora: inserimento dunque dell'orizzonte simbolico, del valore espressivo delle forme, nel tempo

presente, ma insieme in modo da aprire, poiché tale è la peculiarità della dimensione simbolica, nella percezione stessa del presente la strategia dell'immaginario, che è sempre proiezione sull'oltre. L'oggetto in quanto simbolico ha una funzione relazionale, di costituzione di relazione, più precisamente una funzione immaginaria di relazione che implica uno scivolamento nell'implicito non del tutto afferrabile razionalmente, implicito che per la riflessione rimane indistinto e vago eppure introduce, seppure restando sul piano di immanenza, una dimensione di alterità che assume la forma di un approfondimento di senso. Per quanto riguarda il nostro oggetto si tratta certo di un'alterità circoscritta, che non esce dalle condizioni di possibilità del presente, del quotidiano, e nemmeno dal processo del consumo (che pare connaturato all'agire umano), e tuttavia è comunque un trapasso in direzione di una differenza, una sporgenza rispetto al dato: l'innescarsi insomma di un processo di significazione e di un orizzonte progettuale. Il design produce così ciò che esso stesso è: un orizzonte progettuale, corrispondente a un misterioso bisogno umano: preferisco che mi illumini una "bella" lampada, piuttosto che una lampada qualsiasi, bere in un "bel" bicchiere piuttosto che in uno qualsiasi. La pervasività del design indica allora, finalmente, il compimento, nella bellezza diffusa, del sentimento di pienezza, di agio, simulacro della kantiana *Behaglichkeit*.

È sotto gli occhi di tutti quanto la riflessione estetica oggi si prenda cura dell'epoca e la interpreti, anche rischiando l'ibridazione con altri orizzonti disciplinari, non appartenenti al canone della filosofia, nel tentativo di indicare percorsi per la costruzione di autonomie interne ai processi di mediatizzazione, di spettacolarizzazione, di estetizzazione tipici del contemporaneo. A queste strategie, complessivamente, appartiene il tentativo di costruire e ricostruire costantemente, in modo continuamente aggiornato alle forme di costituzione e trasmissione del sapere consentite dalle tecnologie e dal loro uso sociale, progetti formativi di consapevolezza teorica e addestramento pratico: elaborare mappe complesse del sentire estetico, mappe in divenire aderenti al territorio e ai suoi mutamenti, alle dinamiche socio-culturali delle collettività, e comunicarle in figure orientanti, relativamente a luoghi e situazioni, secondo gli stili possibili per spazio, tempo e funzione sociale, perché la natura del sapere non è questa o quella, bensì è plurale e differenziata quanto la possibilità e le condizioni della sua comunicazione.

2. *Il futuro anteriore dell'estetica*

«Ciò che più mi ripugna dei filosofi è il processo di evacuazione del loro pensiero. Quanto più frequentemente e abilmente usano i loro termini fondamentali, tanto meno rimane il mondo intorno a

loro. Sono come dei barbari in un nobile e vasto palazzo pieno di opere meravigliose. Se ne stanno lì in maniche di camicia e gettano tutto dalla finestra, metodici ed irremovibili: poltrone, quadri, piatti, animali, bambini, finché non rimane altro che stanze vuote. Talvolta, alla fine, vengono scaraventate via anche le porte e le finestre. Rimane la casa nuda. Si immagina che queste devastazioni abbiano portato un miglioramento»⁵. Canetti, nella sua potenza distruttiva, apre lo spazio dell'estetica come speranza della filosofia. Infatti l'estetica è oggi più che mai disciplina di confine, che accetta di sporcarsi le mani col mondo, e non soltanto in quanto luogo di transito disciplinare, ma innanzi tutto perché ha a che fare con i corpi, con la concretezza e la pesantezza dei corpi, con la loro bellezza e il loro deperimento, con il loro non arrestabile divenire; è per questo motivo, in fin dei conti, che ho ricevuto la mail con cui ho iniziato l'articolo, ed è soprattutto per questo motivo che l'estetica è tenuta in sospetto dall'accademia quale filosofia per essenza confusa. L'estetica, disciplina ardua, rivendica nello spazio del filosofico l'attenzione alla corporeità e della sua peculiare forza conoscitiva e produttiva, culminante talvolta nell'operazione artistica: percezione, immaginazione, fantasia, sentimento, intuizione, gusto, genio, sono tutti modi di conoscere-produrre il mondo, la natura, gli altri, connessi al corpo, impensabili senza il corpo. Potenze che sono zone d'ombra, luoghi di confusione remoti dalla luce della ragione, difficili da esprimere nel rigore dell'argomentazione, eppure così rilevanti, quasi che l'umano nella sua complessità in essi si raccontasse, irriducibile a qualsiasi considerazione astratta. È proprio quindi dell'estetica, della sua tradizione, interrogarsi sulla relazione corpo-mondo, e sullo spazio e sul tempo di tale relazione; ma cosa ne è oggi del suo senso, dopo la critica heideggeriana all'estetica come aspetto della metafisica moderna della soggettività e il suo rilancio in direzione di una verità non urbanizzabile; dopo l'inesausta battaglia di Dewey contro i dualismi di soggetto-oggetto, spirito-materia, corporemente; dopo la straordinaria spinta del pensiero merleau-pontyano che giunge all'idea della carne-elemento come stile dell'essere. Qual è oggi la prospettiva di un'estetica come filosofia non moderna – almeno secondo l'immagine stereotipata del pensiero moderno che ha permesso di pensare l'estetica come un aspetto della psicologia razionale o, altra faccia della stessa medaglia, come un capitolo dell'ontologia generale (un'ontologia di quegli artefatti dotati di proprietà "genuinamente" estetiche) – una filosofia che non considera il corpo come corpo-soggetto, come plesso di facoltà, ma come corpo del mondo che è anche pensiero...?

A me pare che di intravedere, oggi, due direzioni della ricerca solo apparentemente distanti, entrambe a loro modo classiche, e destinate a oltrepassare il trionfo della modernità. Da un lato il *logos* incarna-

to, senso comune estetico che precede ogni sapere determinato testimonianza che la nostra esperienza originaria è essenzialmente doppia: esperienza della genesi dell'essere e del suo annullarsi, del sorgere dal nulla dell'ente e del suo dileguare nel nulla. Essenzialmente segnata dalla dimensione della perdita, attestazione della radicale contingenza dell'ente, la questione che dal *logos* estetico proviene non è primariamente domanda sull'essere (sull'imporsi dell'essere sul nulla), ma sul nulla: dell'imporsi del nulla sull'essere. In fin dei conti la domanda sull'unicità del qualcosa (l'essere proprio quel qualcosa) che si incide nella nostra sensibilità, nella nostra immaginazione, nel nostro desiderio, avviene essenzialmente nella ferita del suo dileguarsi, e ciò apre il senso di un comune appartenersi che precede il darsi e anche il non-darsi del significato. Non solo quella forma intelligente del piacere che è la gioia del corpo e dell'intelligenza insieme è quindi la tonalità affettiva ed emotiva fondamentale del *logos* estetico, dell'originaria condivisione che permette che davvero ci si possa intendere, ma anche il suo contrario, quel sentire che viene dallo stupore per un destino di annullamento, voci varie del dolore e della sofferenza spesso incrementate dalla ferocia che abita l'uomo. Tutto ciò è all'origine della comunicazione umana, e insieme dell'incomunicabilità, che tiene i distinti separati, disancorati dall'armonica connessione alla totalità sensata, perché questa è anche, per la nostra esperienza estetica, assente.

Dall'altro lato, l'attenzione al corpo, al suo divenire e alla sua espressività deve oggi fare programmaticamente i conti con le variazioni estesiologiche, cioè sensitive e cognitive, indotte dalle nuove tecnologie, in particolare della comunicazione. Il pensiero filosofico della neotecnologia appare così tra i compiti propri dell'estetica attuale; ma le nuove tecnologie di natura fondamentalmente numerica implicano un'uscita dal duplice paradigma che ha orientato le riflessioni moderne sulla tecnica: la tecnica come strumento di supplenza delle carenze adattive tipicamente umane (tesi classicamente esposta da Gehlen ⁶ e da molti altri), e la tecnica come protesi "naturale", cioè originariamente connessa alla "natura umana", in sé stessa ibridata con l'artificiale (nota tesi di Leroi-Gourhan ⁷). Le nuove tecnologie invece sono oltre l'uomo, ed è piuttosto l'essere umano e la sua corporeità a doversi riconfigurare attraverso di esse e sostanzialmente in esse, come intorno a un centro gravitazionale mutevole e plurale, in un'inedita e problematica sintesi tra estetico e noetico. «After all, aesthetics was founded upon another distinction, one more closely related to the idea of the subject: the distinction between aestheta and noeta, sensuous and rational cognition, or aesthetic and logic» ⁸. È vero, ma proprio questa distinzione, e l'idea di soggettività che sta alla sua base, che va oggi stravolta in una prospettiva che proietta l'estetica oltre la sfera concettuale della modernità, verso l'elaborazione di un *logos* estetico ancora da pensare. E forse, nel proporsi l'ambizione di costituirsi fi-

losofia generale dell'immaginario contemporaneo che abbia consapevolmente attraversato la tarda modernità novecentesca, l'estetica può trovare argomenti in quella dimensione che è teoreticamente anteriore al pensiero moderno del *subjectum* quale *cogito* fondamentale e plesso di facoltà, un pensiero in cui l'immaginario è dimensione dell'ontologia e non produzione della soggettività. Il tempo, insomma, che viene prima della nascita moderna dell'estetica forse può indicare qualche orientamento per il suo futuro. È il tempo di Bruno per esempio, il tempo dell'attenzione alle forme labili, emblematicamente all'ombra, il tempo della costruzione di una cosmologia dell'infinito, che pensa gli esperimenti audaci della fisica, che ha l'ambizione di pensare la metamorfosi del mondo. È il tempo di Spinoza, il tempo di un'estetica ancora senza nome che è pensiero di quella verità che coincide con la vita. È il futuro anteriore dell'estetica.

¹ Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo*, Massari, Bolsena 2002, p. 44.

² Cfr. M. Perniola, *Del sentire*, Einaudi, Torino 2002, cap. I.

³ Si tratta del celebre CEM, Customer Experience Management, di Bernd Schmitt (Cfr. B. Schmitt-M. Ferraresi, *Marketing esperienziale. Come sviluppare l'esperienza di consumo*, E. Angeli, Milano 2006).

⁴ Cfr. R. Barthes, *Il sistema della moda*, Einaudi, Torino, 1970.

⁵ E. Canetti, *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Adelphi, Milano 1987, pp. 133-34.

⁶ Cfr. A. Gehlen, *L'uomo nell'era della tecnica*, Sugar Editore, Milano 1967, pp. 10-11. Gehlen cita Sombart, Alsborg e Ortega y Gasset a appoggio di questa tesi.

⁷ Cfr. A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977, pp. 283-284.

⁸ N. Luhmann, *Art as a social system*, Stanford University Press, Stanford, 2000, p. 15.

Estetica come aisthesis

di Maurizio Ferraris

Per i cinquant'anni di Pietro Kobau, allievo, maestro e amico.

Un centro per l'estetica

Da Roma, il 27 maggio 1903 Giuliano il Sofista (Giuseppe Prezzolini) scrive a Giovanni Papini e, dopo aver parlato con sufficienza de *I dati dell'esperienza psichica* di de Sarlo («non t'aspettare dal de Sarlo più di quel che quel povero uomo possa dare»), osserva che nella conclusione «ci minaccia un'Estetica Razionale». È come la prova di una tara mentale e morale, del tutto in linea con gli assiomi che, l'anno prima, Croce aveva enunciato nella sua *Estetica*, e che consistevano nell'affermare che l'estetica è essenzialmente una filosofia dell'arte, in cui la sensibilità e la ragione c'entrano poco, ma conta moltissimo l'immaginazione, tanto è vero che l'autentico padre dell'estetica non sarebbe Baumgarten, ma Vico. Sono passati più di cento anni e moltissimo è cambiato ma, a sorpresa, non si è trattato di un cambiamento progressivo. Piuttosto, di una specie di frattura epistemologica che si situa pressappoco alla svolta del secolo, ossia risale all'altroieri.

Dopo la svolta, direi quasi dopo il crollo del muro, tutto è avvenuto molto in fretta. In effetti, quello che quindici anni fa era visto come una bizzarria o come una eresia è oggi considerato come una solida ovvietà: l'estetica è anzitutto (o può anche essere) una teoria della sensibilità, e non soltanto, come si è creduto nell'Ottocento e per buona parte del Novecento, una filosofia dell'arte. Tra i molti meriti del Centro Internazionale Studi di Estetica c'è stato il dare voce a questa istanza inizialmente minoritaria, sia promuovendo in tempi non sospetti nuove edizioni di Baumgarten, ossia di colui che, nel Settecento, aveva battezzato l'estetica come scienza della sensibilità, sia valorizzando l'insegnamento di Emilio Garroni che, tra gli estetici italiani del Novecento, è stato il più attento a evitare l'assimilazione tra estetica e filosofia dell'arte, sia tenendo aperto, grazie alle ricerche di Lucia Pizzo Russo, il nesso fra estetica, psicologia e teorie della percezione. Non è sorprendente, dunque, che *Estetica razionale* trovasse ascolto e accoglienza proprio nei seminari promossi dal Centro.

Ricordo il 10-11 ottobre 1997, come se fosse oggi, al Grand Hôtel & des Palmes, nel quadro del seminario su «Nicea e la civiltà dell'im-

magine”, distribuii le prime copie del libro appena uscito, suscitando (ricordo) un certo sconcerto tra alcuni. Ma non presso l'amico Luigi Russo, che mi invitò a esporre le mie tesi introducendo, il 16 febbraio dell'anno dopo, il seminario “Estetica, ermeneutica, ontologia” (dove per l'appunto si trattava di mettere in discussione l'identità tra estetica e filosofia dell'arte). Nulla di sorprendente, peraltro, in chi già nell'ottobre 1985 aveva organizzato un seminario intitolato “Aesthetica bina”, in occasione della edizione italiana delle *Meditationes* di Baumgarten e della *Enquiry* di Burke, cioè di due fonti settecentesche ancora totalmente estranee alla identificazione tra estetica e filosofia dell'arte. Di quella “Aesthetica bina” mi sarei ricordato quando, nel 1996, intitolai “Doppio senso” il primo fascicolo della nuova serie della *Rivista di Estetica*. Il richiamo letterale era però al passo di Hegel nell'*Estetica*: «Senso è una parola meravigliosa, che è usata con due significati opposti. Una volta indica gli organi del cogliere immediato; l'altra volta, però, chiamiamo “senso” il significato, il pensiero, l'universale della cosa».

De te fabula narratur: il doppio senso è quello dell'estetica, sospesa tra *aisthesis* e arte. Il compito che sentivo necessario, per ripensare l'estetica, era proprio riabilitare l'*aisthesis* sepolta sotto l'arte. Non perché nelle origini pensassi che ci fosse la verità, ma piuttosto per un motivo inverso, per una certa depressione suscitata da un *mainstream* estetologico ancora larghissimamente addormentato nella convinzione che l'estetica sia ovviamente filosofia dell'arte. Un crociansesimo tanto più potente quanto inconscio, perché di Croce prendeva non la teoria, ma l'impianto storiografico e un po' di pregiudizi ¹, senza mai domandarsi se, per caso, il rischio non fosse di aggiungere nuovi titoli a una lista già conosciuta e compatita da Croce, insofferentissimo di «certe Filosofie dell'arte, certe Estetiche, certi Discorsi sulla Poesia, che professori di filosofia generici, *bons à tout faire*, vengono ora componendo in Italia».

Estetica razionale

Era sull'onda di quella depressione, per l'estetica e più generalmente per l'ermeneutica in cui ero venuto formandomi, che nei primi anni Novanta incominciai a cercare un'alternativa ² e che, alla fine, mi rinchiusi a leggere, e a scrivere le pagine che, nel 1997, sarebbero diventate *Estetica razionale*. Che in effetti è uno degli ultimi libri nati in una biblioteca reale invece che in una biblioteca di Babele, quella del web, sebbene un certo effetto babelico possa nascere proprio dal fatto che usavo quella biblioteca reale come se fosse il web. Era la biblioteca del Philosophisches Seminar di Heidelberg. Ne ho ancora tantissima nostalgia, così come ho nostalgia di quella vita completamente concentrata. Davvero può sembrare retorica, e indubbiamente in parte lo è, nel senso che ci ritrovo un certo pathos: avevo interrotto

qualunque contatto con l'esterno, non avevo il telefonino, e questo era in gran parte normale all'epoca, ma avevo persino smesso di scrivere sui giornali, di andare ai convegni, tutto sospeso per due anni, e in particolare nel 1994. Uscii dall'immersione, definitivamente, nel 1997, con l'uscita del libro.

Come ho accennato, l'accoglienza fu complicata, all'inizio ³. Non tanto perché l'estetica come filosofia dell'arte avesse una identità disciplinare forte, e dunque catafratta, ma semmai per il motivo opposto, perché era molto debole, e dipendente da altri indirizzi filosofici, come l'ermeneutica. Ora, *Estetica razionale* segnava il mio distacco dall'ermeneutica, che all'epoca era ancora la filosofia dominante in Italia, e che moltiplicò gli atteggiamenti difensivi anche se (e questo mi convinse della bontà degli argomenti) non ci fu mai un attacco diretto, e nemmeno una discussione franca, per quanto più e più volte mi fossi adoperato in quella direzione. Come ho detto, l'ermeneutica era, soprattutto a Torino, una specie di Lord Protettore dell'estetica, dal momento che la tesi degli ermeneutici di allora era sintetizzabile nella frase di Gadamer secondo cui «l'estetica deve risolversi nell'ermeneutica». Frase in sé non chiarissima (si trattava di una resurrezione o di una liquidazione?), ma il cui assunto di fondo era appunto che il futuro dell'estetica si trovava nell'ermeneutica. Il che significava, del tutto naturalmente, che l'estetica fosse filosofia dell'arte, e che la percezione non avesse nulla da spartire con l'estetica, insomma che Baumgarten non avesse capito niente nel momento in cui aveva battezzato l'estetica e poi l'aveva definita "scienza della conoscenza sensibile perfetta".

Realismo

Qualcosa, però, incominciava a muoversi e, nella scena italiana e internazionale, conviene fissare alcuni segnali importanti. In primo luogo, un rilancio del realismo. In quello stesso 1997 usciva un libro di Eco, *Kant e l'ornitorinco*, grande manifesto del ritorno al realismo filosofico, e di un certo sospetto nei confronti del trascendentalismo che si trova anche in *Estetica razionale*. Una riabilitazione delle ragioni del realismo avverrà, in quegli anni, anche in Searle, in Habermas, e persino in Derrida, che nel 2000 pubblicò un libro dedicato a Jean-Luc Nancy intitolato *Le Toucher*, cioè "il tatto", il più oscuro e il più fondamentale tra i sensi. Il ritorno del realismo è poi stato un fenomeno più complessivo, che ci ha offerto l'idea di una filosofia meno disposta a una riflessione di secondo livello e più direttamente impegnata con le cose stesse.

In secondo luogo, un'avanzata della filosofia analitica e una conseguente riduzione della egemonia ermeneutica. Nel 1997 esce anche *Analitici e continentali* di Franca D'Agostini, che (insieme al dibattito che ha suscitato) ha contribuito a ridimensionare la pretesa egemonica dell'ermeneutica, e a dare maggiore legittimità alla filosofia analitica, più aperta alle ragioni della percezione e, dunque, più disponibile nei

confronti di una diversa visione dell'estetica. In questo quadro, anche il successo delle scienze cognitive, veicolato dal successo degli analitici, ha dato una spinta importante nel cambiare lo sguardo sull'estetica come *aisthesis*.

In terzo luogo, un ripensamento complessivo dell'estetica. Come ricordavo, l'ambiente naturale in cui si è attuato è stato il Centro Internazionale Studi di Estetica. Ho detto dell'accoglienza che Luigi Russo ha riservato ai miei temi, ma, dal punto di vista della evoluzione della disciplina, moltissimo ha contato il progetto intitolato proprio "Ripensare l'estetica", recepito e promosso come progetto nazionale da parte di Luigi Russo nel 1999-2001 (avviato a Palermo il 28 e 29 ottobre 1999 in un seminario indimenticabile), e che avevo svolto in parallelo come directeur d'études al Collège International de Philosophie, dal 1998 al 2004. Il risultato finale è che oggi non solo non è affatto scandaloso riabilitare i sensi (nel 2005 fu il tema del festival di filosofia a Modena), ma, soprattutto, considerare l'estetica come teoria generale della sensibilità è una solida ovvietà, al punto che si danno addirittura fenomeni di epigonismo, segni certi del fatto che una dottrina è ormai pienamente riconosciuta.

Questa, a grandi linee, la scena del crimine. Per chi fosse interessato a quelli che nel gergo televisivo si chiamano "approfondimenti" suggerirei tuttavia di leggere le pagine che seguono, in cui vorrei raccontare che cosa mi ha portato a scrivere *Estetica razionale* e che cosa è successo nel mio lavoro dopo la pubblicazione di quel libro che ha rappresentato per me a tutti gli effetti una svolta (anche sul piano pratico, con la rottura di legami e di amicizie), e il punto a cui credo di essere arrivato sul percorso avviato allora, cioè, a conti fatti (visto che i primi germi di quella trasformazione risalgono all'inizio degli anni Novanta), vent'anni fa. Questo, nella convinzione che nella microstoria si possano riconoscere aspetti illuminanti per la macrostoria, dell'estetica e della filosofia in generale, ma anche del mondo in cui viviamo, visto che non siamo isole.

Ermeneutica

Come ho detto, almeno nella filosofia torinese in cui mi ero formato, l'ermeneutica e il pensiero debole erano i tutori, forti e tutt'altro che arrendevoli, dell'estetica, che invece giocava la parte di ventre molle. La situazione, sulla carta, aveva qualcosa di paradossale, perché si assumeva, in primo luogo, che l'arte fosse morta, ma si aggiungeva, in secondo luogo, che l'arte aveva un peculiare valore di verità, alternativo alla scienza, e si concludeva, in terzo luogo, che il compito di svelare questo specialissimo apporto veritativo e alternativo spettasse all'ermeneutica.

Nei fatti le cose andavano ovviamente in modo diverso. Si sapeva benissimo di vivere nell'universo dei mass media, in cui arte e co-

municazione contano essenzialmente come pubblicità. Se dunque la risoluzione dell'estetica nell'ermeneutica avveniva in Gadamer sotto il segno di un estetismo alla Stefan George (più accomodante, comunque, rispetto al rifiuto e alla negatività dell'arte di marca adorniana) la versione italiana, rappresentata soprattutto da Vattimo, era quella di un'arte come cordiale ornamento di una vita in cui la differenza tra verità e finzione era venuta meno. Quali che fossero le versioni, parlare dei sensi davvero non aveva senso. Da una parte, si credeva che i sensi fossero dominio della scienza (e qui si confondeva il realismo con l'empirismo, e l'empirismo con lo scientismo). Dall'altra, si pensava che, se il mondo vero è diventato una favola e tra finzione e realtà non c'è differenza, allora davvero non c'è differenza tra avere sensazioni, parlare di sensazioni, pensare di avere sensazioni, credere di avere sensazioni. Quello che c'è non conta, contano solo gli schemi concettuali, linguistici, manipolativi con cui ci rapportiamo a esso.

Questo atteggiamento aveva due cause fondamentali. Anzitutto, una profonda sfiducia nei confronti della filosofia, che si pensava non avesse più alcun futuro (non si faceva che parlare di "morte della filosofia"), dunque neanche alcuna pretesa di realtà, finita tutta in mano alla scienza. Sicché i peggiori scienziasti erano proprio quelli che ritenevano che la filosofia detenesse una qualche verità alternativa. Poi, c'era l'idea che l'addio alla verità e alla realtà avesse una specifica portata emancipativa, fosse una specie di rivolta anarchica nei confronti dell'universo amministrato.

Populismo

Se Adorno aveva visto nei media il male, per via del loro potere di mistificazione, i postmoderni, interpretando la mistificazione come emancipazione dal peso del reale, ci vedevano il bene. Alla fine, per quanto Adorno sia stato troppo severo sul secolo dei media, e troppo ingiusto coi suoi utenti, bisogna riconoscere che aveva ragione lui. Non solo, sotto il profilo disciplinare, l'assunto che l'estetica si dovesse risolvere nell'ermeneutica ha provocato un pulviscolo di *cultural studies*. Ma quel che più conta, sotto il profilo politico, ha fornito un micidiale avallo teorico al populismo mediatico e all'asserita e praticata indistinzione tra realtà e finzione che, dai seminari universitari, si è trasferita nei telegiornali. Questo avallo dei dotti poco importava ai populistici e ai loro giornalisti, ma ha tolto ai dotti persino la possibilità di protestare.

Comunque, il mio distacco dall'ermeneutica è stato dettato da motivi molto più politici e morali che strettamente teoretici. Dal punto di vista teorico, l'ermeneutica era poco interessante, visto che diceva sempre e soltanto una cosa, e cioè che non ci sono fatti, solo interpretazioni. Però uno poteva convincersi che fosse la cosa giusta da dire, che le cose stessero proprio così, per paradossale che possa essere sostenere

che le cose stanno in un certo modo se è vero che non ci sono fatti, ma solo interpretazioni. Il problema vero, tuttavia, è che l'ermeneutica era devastante sotto il profilo teorico e morale. Se non ci sono fatti, solo interpretazioni, come facciamo a condannare il revisionista che nega l'esistenza dei campi di sterminio? O anche semplicemente come facciamo a smascherare le spaccate del populista di turno? E chi è morto per la verità è morto per niente?

Serviva qualcosa come una solida realtà – qualcosa capace di resistere, resistere, resistere. Ma pesava tutto l'indottrinamento antisensibile che avevo subito negli anni, un indottrinamento che a ben vedere avevo ricevuto, come tutti, già prima dell'università, quando a scuola mi facevano notare che il mondo è significativo solo attraverso certe categorie, e le parole che usiamo. Dopotutto, non è un caso se la filosofia moderna nasce con Cartesio, che dice che è bene diffidare dei sensi dal momento che talvolta ingannano, cresce con Kant, che dice che le intuizioni senza concetto sono cieche, e diviene adulta con Hegel, che inizia la *Fenomenologia dello spirito* proprio con una critica della conoscenza sensibile. Diventare filosofi, e anche semplicemente diventare grandi, significava in questa prospettiva dire addio all'ingenuità, e il nome generale di quella ingenuità erano i sensi.

Animali

A superare il pregiudizio mi hanno aiutato gli animali. I quali, mi dicevo, si comportano benissimo nel mondo, spesso anche meglio degli uomini, ma difficilmente hanno schemi concettuali. Come è possibile? Come mai riescono a campare con tutto che non sono presi in una selva di linguaggi e tradizioni? Fu lì che, nel quadro di una ricerca che intitolai *Analogon Rationis* (1994), presi in esame per l'appunto l'"analogo della ragione", che è poi – scriveva Leibniz – quella forma di quasi ragionamento (un'ombra di ragionamento, per l'esattezza) che guida non solo il comportamento degli animali, ma anche, nella stragrande maggioranza dei casi, degli uomini. Questo analogo della ragione è fatto non di principi chiari e distinti, ma di percezioni stratificate in memorie, di abitudini che si sedimentano col tempo, poco alla volta.

E qui l'aspetto sorprendente, per me, fu leggere Baumgarten, sfortunato battista dell'estetica, che la definisce «arte dell'analogo della ragione». Gatta ci cova, è il caso di dire. Baumgarten voleva dire che c'è una conoscenza sensibile, proprio quella che guida gli animali e gli uomini nella maggior parte delle circostanze, e che non ha bisogno dell'intervento di schemi concettuali. Baumgarten riprendeva Leibniz attraverso Wolff: sulla base della sensibilità, cioè dell'estetica, si forma «l'ombra di un ragionamento». Ecco che cosa ha in mente un animale. E anche l'uomo, quando non ragiona. Per esempio, quando ha a che fare con la bellezza, che entra in scena appunto come conoscenza sensibile perfetta dal momento che (come per Platone, e come del resto ci

insegna l'esperienza) per Baumgarten la bellezza ci fornisce una esperienza sensibile più luminosa, anche se non necessariamente distinta.

Aisthesis

L'animale è un anti-Cartesio, certamente, ma anche un anti-Kant avantilettera, e ovviamente anche un anti-Quine e un anti-Gadamer. Sono gli animali, insomma, che mi hanno portato fuori dell'ermeneutica, o meglio mi hanno aiutato a superare il dogma ermeneutico secondo cui non c'è rapporto con il mondo che non sia mediato da linguaggio, tradizioni e schemi concettuali. Ecco che cosa ho trovato nell'estetica razionale, che in effetti era una estetica sensuale, e che chiamavo "razionale" sia perché altre estetiche mi apparivano meno ragionate o forse ragionevoli, sia perché mi volevo lasciare lo spazio di ampliamenti nel senso di una estetica sperimentale, come poi in effetti avvenne, nel 2001, con *Experimentelle Ästhetik*. Era, in breve, l'estetica nel suo senso baumgarteniano, dove "aisthesis" significa proprio "sensibilità", e non una qualche trappola di parole. D'altra parte l'estetica valeva (e qui si sente una suggestione di Garroni) l'idea dell'estetica come "filosofia non-speciale", ossia come qualcosa che attraversava tutte le discipline e che non si riduceva, appunto, alla filosofia dell'arte.

In fondo, c'era modo di far quadrare tutti i tasselli. Si capiva perché l'estetica aveva a che fare con la bellezza, dal momento che la bellezza è chiarezza. E si capiva perché aveva a che fare con la sensibilità, giacché questa chiarezza si dà anzitutto ai sensi. Una strada riemergeva, riconoscibile, e si stabiliva un filo che dall'estetica leibniziana, dove per l'appunto abbiamo a che fare con l'analogo sensibile della ragione, porta all'estetica trascendentale kantiana, dove l'estetica è una filosofia "non speciale", e riguarda per l'appunto le forme pure della sensibilità, sino a Hegel che, definendo la bellezza come «apparire sensibile dell'idea», ne riconosce la legittimità ma, interessandosi soprattutto di idee più che di sensibilità, la subordina. E non solo: subordina l'arte, cioè la sfera dell'apparenza, sottomettendola alla filosofia. Piuttosto paradossalmente, nel rivendicare la verità dell'arte contro la scienza l'ermeneutica si manteneva proprio in questo assetto, ne riconosceva tutto sommato la validità, visto che la verità dell'arte era tutto un mondo fatato, dunque alla fine non vero, e le cose vere restavano appannaggio della scienza.

Fallacia trascendentale

Ma se le cose stavano in questi termini, allora, del tutto naturalmente, si dovrà pensare che l'estetica è la migliore via d'accesso alla più generale delle dottrine, l'ontologia, intesa però non come scienza dell'essere (dell'essere che non è l'essere dell'ente, cioè del nulla, come sosteneva Heidegger) ma come scienza degli enti, cioè di quelli che più tardi avrei individuato come oggetti. Quello che facevo con l'ontologia

era dunque un capovolgimento. Se gli ermeneutici sostenevano che l'estetica si risolveva nell'ermeneutica, e parlavano di una ontologia ermeneutica che dissolveva l'essere nell'interpretazione, io provavo a prendere quell'essere che non può essere compreso e dissolto nel linguaggio e nell'interpretazione, che è per l'appunto il mondo sensibile, e di lì ricostruire tutto l'edificio.

C'era anche da fare i conti con Kant. L'idea che non ci siano fatti, solo interpretazioni, e il nichilismo ermeneutico, trovava la sua origine in Cartesio (che aveva sfiduciato i sensi attribuendo un gran peso al dubbio naturale) ma veniva vidimata da Kant, per il quale il mondo esterno è amorfo, e riceve la sua fisionomia da forme pure della intuizione (tutto quello che restava della sensibilità) e da schemi concettuali. Con Nietzsche, e malgrado l'insistenza sul corpo e sui suoi valori, scompare anche l'estetica trascendentale, e non resta che la logica trascendentale, che si svolge nella tesi secondo cui non ci sono fatti, solo interpretazioni.

Qui la mia tesi, per come l'ho articolata più avanti, nel *Mondo esterno* (2001) e in *Goodbye Kant!* (2004), era che si trattasse di una fallacia trascendentale, ossia della confusione tra ontologia ed epistemologia, tra quello che c'è e quello che siamo legittimati ad asserire a proposito di quello che c'è. Di qui, in funzione antikantiana, la necessità di ribadire la differenza tra l'ontologia come teoria dell'esperienza e l'epistemologia come teoria della scienza.

Ontologia ed epistemologia

È evidente che per dire che l'acqua è H₂O devo possedere teorie, schemi concettuali, linguaggio; ma non è affatto vero che tutti quegli apparati mi servono per bere un bicchier d'acqua, o per notare che ci si può bagnare con l'acqua, o che l'acqua è trasparente. Questo secondo genere di esperienze appare molto meno condizionato da schemi concettuali di quanto non avvenga nel caso della ricerca scientifica, sicché la tesi kantiana secondo cui le intuizioni senza concetto sono cieche risulta difficile da applicarsi nell'ambito dell'esperienza ordinaria. La tesi della differenza tra ontologia ed epistemologia è quella a cui, retrospettivamente, devo la maggior parte del mio lavoro successivo.

Da una parte, mi permetteva di evitare l'alternativa oggi prevalente nella filosofia analitica tra ontologia (come teoria che ci dice che qualcosa c'è) e metafisica (che ci dice che cos'è questo qualcosa che c'è). Più direttamente e chiaramente, mi sembra, la differenza intercorre tra il fatto che qualcosa ci sia (ontologia) e il fatto che noi sappiamo qualcosa intorno a questo qualcosa (epistemologia). Le due circostanze ovviamente non si equivalgono, perché il fatto di sapere che la tale chiave mi fa aprire la porta di casa (epistemologia) non mi permette di aprire la porta di casa qualora io abbia perso la chiave in questione

(ontologia). A ben vedere, l'argomento ontologico – che dal concetto di qualcosa conclude all'esistenza di qualcosa – è un esempio insigne di confusione tra ontologia ed epistemologia, e, a voler essere più precisi, lo si dovrebbe forse chiamare “argomento epistemologico”.

Dall'altra, e questa volta con una perplessità nei confronti dei continentali, la distinzione tra ontologia ed epistemologia mi permetteva di esporre in modo chiaro l'equivoco che si nasconde in molta filosofia moderna, e che consiste precisamente (d'accordo con la fallacia trascendentale) nel confondere quello che c'è con quello che sappiamo, o crediamo di sapere, a proposito di quello che c'è, ossia i fatti con le interpretazioni, portandoci infine a sostenere che non ci sono fatti, ma solo interpretazioni. Confondendo l'ontologia con l'epistemologia, l'ontologia ermeneutica aveva dunque commesso un grosso errore, ed era del resto un errore che veniva da lontano. L'estetica, con l'esperienza della resistenza di ciò che incontriamo, forniva invece una potente alternativa. C'è qualcosa, lì fuori, di inemendabile, un non-io cocciuto e indifferente – altro che “le intuizioni senza concetto sono cieche”. La minima illusione ottica ci dimostra che, per quanto possa fare il concetto, l'illusione resta lì, non corretta.

Fisica ingenua

Fu considerando questa circostanza che ebbi modo di mettere a frutto un insegnamento che forse non avevo capito, e che sicuramente avevo sottovalutato, le prime volte in cui mi ci ero imbattuto, alla fine degli anni Ottanta, quando insegnavo estetica a Trieste. Circostanza biografica di per sé irrilevante, se non fosse che proprio a Trieste era fiorita l'ultima eredità di una tradizione realistica che risale niente meno che a Franz Brentano e che – da Vienna a Graz a Padova e infine a Trieste – attraverso Meinong arriva a Benussi, a Musatti e, di qui, a Gaetano Kanizsa. Lui lo avevo appena sfiorato al tempo del mio insegnamento, stava andando in pensione, ma mi ero imbattuto in un principio enunciato nella sua *Grammatica del vedere* che mi era parso subito la vera alternativa a “le intuizioni senza concetto sono cieche”, e cioè: “L'occhio, se proprio si vuole che ragioni, ragiona comunque a modo suo”.

Chi avrei conosciuto molto meglio era il suo allievo, e poi mio grande amico, Paolo Bozzi, che aveva elaborato la nozione di “fisica ingenua”, che era anche il titolo di un suo bellissimo libro uscito all'inizio degli anni Novanta che mescolava autobiografia e percettologia, raccontando la sua vita e le sue scoperte. Ricordo di averlo letto in due o tre serate in osterie sul Carso, quelle che anche lui frequentava, mentre aspettavo di cenare, da solo o con il mio amico Pietro Kobau, che mi aveva prestato il libro, e poi al ritorno, nella stanza che affittavo nella casa di un altro mio amico, che sarebbe poi diventato un grande giurista, Mauro Bussani. La casa era nel ghetto, proprio alle

spalle di Piazza dell'Unità, e se mi dilungo su questo ricordo, oltre che per la nostalgia di quegli anni, è per dire il tempo e il luogo in cui è incominciata la mia riflessione sull'arte come *aisthesis*, sull'ontologia, insomma su tutto quello che è venuto dopo e ha costituito il lavoro di questi ultimi vent'anni.

Bozzi rilevava come il mondo della vita quotidiana sia in larga parte impenetrabile rispetto agli schemi concettuali più evoluti. Se la fisica ingenua era importante, ai miei occhi, era perché mi dava in primo luogo l'immagine di una ontologia (da intendersi qui come mondo della vita) distinta dalla epistemologia. C'è un mondo intero che è indipendente da quello che sappiamo, e non è affatto un mondo laterale o occasionale, è il mondo in cui viviamo, e che condividiamo con altri esseri viventi che non condividono i nostri schemi concettuali. La chiave di accesso a questo mondo non può essere, per ovvi motivi, il pensiero. È la percezione, il mondo del vedere, del sentire, del gustare, del toccare, dell'annusare: ossia, per l'appunto, il mondo dell'*aisthesis*.

Mondo esterno

Bozzi – devo usare l'imperfetto non per datare un libro che è ancora attuale, ma perché Paolo ci ha lasciati nel 2003 – si spingeva sino a dire che il mondo percepito è vero, il che mi sembra troppo, proprio perché nessuno penserebbe che un bastone immerso nell'acqua, e che appare storto, sia davvero storto. A me interessava piuttosto rilevare un triplice fenomeno, che costituiva la base di una ontologia che trovava nell'estetica l'accesso a un mondo esterno, cioè indipendente dagli schemi concettuali. Piuttosto che sostenere che il mondo percepito è vero (affermazione problematica anche perché la verità sembra essere un carattere epistemologico e non ontologico) mi sembrava interessante marcare tre punti che circoscrivevano il carattere del mondo esterno.

In primo luogo, l'antinomia dell'estetica rispetto alla logica, quella che banalmente sperimentiamo con le illusioni ottiche: sappiamo che i due segmenti della Müller-Lyer sono uguali, ma li vediamo diversi, sappiamo che il conigliopapero ha due esiti percettivi, ma riusciamo a vederne uno solo alla volta. Chiarissima contestazione del principio secondo cui le intuizioni senza concetto sono cieche, e la sensibilità sarebbe semplicemente la docile provincia del pensiero. In secondo luogo, l'autonomia dell'estetica rispetto alla logica. Se sono possibili delle antinomie, è perché sotto c'è una chiara autonomia: il mondo della sensibilità ha le proprie leggi, le fa rispettare, e non aspetta che le norme vengano dal pensiero. Di qui, in terzo luogo e come risultato, l'autonomia del mondo rispetto agli schemi concettuali: perché, se un mondo resiste e ha una regola, davvero non si capisce come possa essere dipendente e derivato, come pretendevano quelli che risolvevano i fatti nelle interpretazioni, e l'estetica nell'ermeneutica.

Inemendabilità

In tutto questo, emergeva la nozione di “inemendabilità” come carattere del mondo esterno e come tratto proprio del sensibile (i conti tornano, alla fine). Mentre l’epistemologia è una funzione essenzialmente attiva, linguistica e deliberata, e ha per fine l’emendamento e il raffinamento dei concetti, l’ontologia appare come una teoria dell’esperienza che, nel suo livello di base, può avvenire in assenza di linguaggio e di concetti, nella piena passività, e in maniera, per l’appunto, non emendabile.

Riprendendo l’esempio fatto più sopra, posso sapere o non sapere che l’acqua è H₂O, ma mi bagnerà comunque, e non potrò asciugarmi col solo pensiero che l’idrogeno e l’ossigeno in quanto tali non sono bagnati. E questo avverrebbe anche per un cane, dotato di schemi concettuali diversi dai miei, o per un verme, o addirittura per un essere inanimato, come il mio computer, che senza nulla sapere della composizione chimica dell’acqua potrebbe subire dei danni irreparabili nel caso sciagurato in cui un bicchier d’acqua si rovesciasse sulla tastiera.

Bene, ma come si manifesta, essenzialmente, l’inemendabilità? Ancora una volta, il suo ambito elettivo è proprio la percezione, ecco un’altra pista che ci porta alla centralità dell’*aisthesis*. Io posso avere tutte le teorie della percezione di questo mondo, posso essere atomista o berkeleyano, postmodernista o cognitivista, posso pensare, come pensava Bozzi, che quello che si percepisce è il mondo vero, o posso pensare, con tanti altri, che quello che si percepisce è il mondo falso. Resta che il mondo che si fa avanti nella percezione è *inemendabile*, non lo si può correggere: la luce del sole è accecante, se c’è sole, e il manico della caffettiera scotta, se lo abbiamo lasciato sul fuoco. Non c’è nessuna interpretazione da opporre a questi fatti, le sole alternative sono gli occhiali da sole e le presine.

Iconologia

La percezione non conta soltanto come presenza. Accanto a questa linea, mi interessava anche molto il fatto che la percezione abbia la caratteristica di lasciar tracce, che si depositano nella memoria e che si riaggregano nella immaginazione, dando vita al pensiero. Insomma, un capovolgimento totale rispetto all’impianto kantiano, un capovolgimento che non ha a che fare con l’empirismo (come qualcuno ha sostenuto), ma piuttosto con una filosofia che con l’empirismo non ha proprio niente da spartire, ossia la grammatologia di Derrida.

Derrida aveva parlato di tracce, ossia di come le iscrizioni, dentro e fuori di noi, sono la condizione di possibilità del pensiero e dell’esperienza. Un discorso trascendentalista, dopotutto, che io avevo cercato di riproporre e precisare sotto il nome di “iconologia” (dottrina della traccia) in *Estetica razionale*, con un interesse che risaliva a *La filosofia e lo spirito vivente* (1991) e che troverà una trattazione (quasi

completa solo molti anni dopo, in *Documentalità* (2009). L'idea è che le tracce siano da considerarsi come l'origine dello spirito, in una prospettiva monistica che garantisce uno sviluppo continuo, dalla natura alla mente e alla società.

L'assunto di fondo è molto semplice. Si sbaglia a presupporre qualcosa come uno spirito dietro alle lettere che intessono la realtà sociale e, a maggior ragione, la realtà istituzionale. Queste realtà crescono e si auto-alimentano in base a un sistema di iscrizioni che, permettendo la fissazione degli atti, contribuiscono alla creazione dei significati e dei vincoli sociali. Un essere umano che non possieda né linguaggio, né abitudini, né memoria, cioè che sia privo di iscrizioni e di documenti, difficilmente potrebbe coltivare intenzioni, sentimenti e aspirazioni sociali. Questa priorità della lettera sullo spirito, così come della tecnica sul significato, risulta particolarmente evidente nel caso delle opere d'arte, ma vale ovviamente per la costituzione dei ruoli sociali, delle relazioni di parentela, degli schemi affettivi e della coscienza di sé. Insomma, la traccia ci dà la dimensione esatta di quel "materialismo dell'incorporeo" su cui insiste Artaud, e su cui è tornato Derrida. In qualche modo, l'icnologia è complementare alla inemendabilità. Mentre quest'ultima insiste sulla indipendenza del mondo sensibile rispetto agli schemi concettuali, l'icnologia segnala la derivazione degli schemi concettuali dalle tracce sensibili.

Oggetti naturali e oggetti sociali

Una terza nozione che diventava centrale, dopo quelle di "inemendabilità" e di "icnologia", a questo punto (e siamo al 2005, quando pubblico *Dove sei? Ontologia del telefonino*, otto anni dopo *Estetica razionale*) era quella di "oggetti sociali", e la differenza tra oggetti sociali e oggetti naturali.

Ecco la mia idea: l'inemendabilità è la caratteristica degli oggetti naturali, ma bisogna pensare a un'altra famiglia di oggetti, e operare una distinzione che l'ermeneutica non aveva fatto giungendo a contro-sensi fatali. Non basta allora distinguere l'ontologia dalla epistemologia, ma occorre, entro una ontologia come teoria dell'oggetto, distinguere tre famiglie: gli oggetti naturali, che esistono nello spazio e nel tempo indipendentemente da soggetti; gli oggetti sociali, che esistono nello spazio e nel tempo dipendentemente da soggetti; e gli oggetti ideali, che esistono fuori dello spazio e del tempo indipendentemente da soggetti. A questo punto, non è più possibile sostenere che la realtà naturale è costruita dalle teorie degli scienziati, come pretendono i postmoderni. E diventa anche molto difficile asserire che senza schemi concettuali noi non abbiamo rapporti con il mondo fisico, come hanno sostenuto filosofi meno estremisti, che però non avevano considerato che gli oggetti naturali, diversamente da quelli sociali, esistono indipendente dai soggetti, e dunque dagli schemi concettuali.

Tuttavia, diviene possibile riconoscere il campo in cui gli schemi concettuali e l'epistemologia fanno valere tutta la loro necessità, ed è il mondo degli oggetti sociali. Per quanto riguarda infine il ruolo degli schemi concettuali, ciò che vorrei far notare è che nel mondo sociale senza schemi concettuali o teorie più o meno elaborate è radicalmente impossibile una qualsiasi esperienza. Si considerino infatti questi due asserti. (1) "Montagne, laghi, castori e asteroidi dipendono dai nostri schemi concettuali"; e (2) "Banconote, titoli di studio, debiti, premi e punizioni dipendono dai nostri schemi concettuali". Per sostenere che le montagne e i fiumi sono come sono perché ci sono uomini che hanno i sensi fatti in un certo modo, e categorie di un certo tipo, ci vuole molto coraggio. In effetti, montagne e fiumi sono quello che sono per conto loro, e sono, semmai, *conosciuti* da noi attraverso le forme specifiche dei nostri sensi e del nostro intelletto. Ma ora mettiamo le cose nei termini degli oggetti sociali. In effetti, uno potrebbe benissimo dire che i matrimoni e i divorzi, i mutui e le partite a scacchi, i debiti e i seggi in parlamento, gli anni di galera e i premi Nobel sono così e così perché i nostri sensi e il nostro intelletto, nostro, di noi uomini, sono fatti in un certo modo. Ecco una tesi che non ha niente di sorprendente. Per un castoro, possiamo averne una ragionevole certezza, i mutui e i divorzi non esistono, mentre le montagne e i laghi esistono eccome.

Recupero dell'ermeneutica

Una volta riconosciuta e motivata la distinzione tra ontologia ed epistemologia, così come tra le famiglie di oggetti, si apre la via per una riabilitazione della filosofia trascendentale (e, di qui, per l'ermeneutica e per la filosofia dell'arte) in una sfera diversa da quella in cui era nata, e cioè in riferimento non più agli oggetti naturali, bensì agli oggetti sociali. L'idea di fondo è per l'appunto che una tesi come "le intuizioni senza concetto sono cieche", che abbiamo riconosciuto come difficilmente applicabile nel mondo naturale, spiega benissimo il nostro rapporto con il mondo sociale, che è fatto di oggetti, come il denaro, i ruoli, le istituzioni, che esistono solo perché noi crediamo che esistano.

Come si è visto, invece, gli oggetti sociali dipendono necessariamente da soggetti, ed è in questo quadro che nel 2005 ho elaborato la legge costitutiva degli oggetti sociali: *Oggetto = Atto Iscritto*. Gli oggetti sociali sono atti sociali (tali che avvengano almeno tra due persone) caratterizzati dal fatto di essere iscritti: su un documento, in un file di computer, o anche, come memorie, nella testa delle persone. Proponevo così un "testualismo debole": debole in quanto assume che le iscrizioni siano decisive nella costruzione della realtà *sociale*, ma – diversamente da quello che si può definire come "testualismo forte", praticato dai postmoderni – esclude che le iscrizioni siano costitutive della realtà *in generale*. Il testualismo debole è dunque tale in quanto risulta dall'indebolimento della tesi di Derrida secondo cui "nulla

esiste fuori del testo”, che viene trasformata in “nulla *di sociale* esiste fuori del testo”.

Documentalità e ritorno all'arte

A questo punto emergeva una quarta nozione per me fondamentale, dopo quella di inemendabilità, quella di icnologia, e quella di “oggetti sociali”. Mi riferisco alla nozione di “documentalità”. Che sarebbe la via di una ermeneutica della lettera e non dello spirito. La tesi di fondo è che la legge *Oggetto = Atto Iscritto* trova la sua più piena attuazione nei documenti, sicché la nozione di “documentalità” viene a definire l'essenza della realtà sociale, sia sotto il profilo statico, sia sotto quello genetico. Non solo gli oggetti sociali consistono strutturalmente in iscrizioni (tanto in senso proprio quanto in senso esteso, come “archiscrittura”: memoria, ritualità, tradizione), ma che – d'accordo con quanto proposto in sede di icnologia – gli stessi significati e intenzioni presenti nel mondo sociale traggono origine dalla sedimentazione e dalla rielaborazione di tracce.

A questo punto, si poteva tornare all'arte, e a una ontologia dell'arte, che mi era parso necessario abbandonare quando tutto poteva essere opera. È quello che ho proposto in lavori come *La fidanzata automatica* (2007) e *Piangere e ridere davvero* (2009), dove sviluppavo tre tesi fondamentali. La prima è che le opere siano anzitutto oggetti fisici, d'accordo con quello che avevo sviluppato parlando dell'estetica come *aisthesis*. La seconda è che però sono anche degli oggetti sociali, visto che esistono solo per gli uomini (e in senso proprio per degli uomini in società), apparentandosi dunque ai documenti. La terza è che il loro scopo essenziale non è produrre risultati pratici (come i documenti in senso forte, le iscrizioni di atti) o teorici (come i documenti in senso debole, le registrazioni di fatti), bensì sentimenti. Ciò che ci si attende dalle opere sono sentimenti ed emozioni, ossia le stesse cose che suscitano in noi le persone – tranne che le opere sono soltanto cose che fingono di essere persone, e i documenti – tranne che le opere ce li provocano in forma generalizzabile e disinteressata, mentre i documenti (una multa, una vincita alla lotteria) lo fanno in forma individuale e interessata.

È qui che si chiude la storia che ho cercato di raccontare: minima, se si considera quello che ho fatto io. Più grande, se si tiene conto dei movimenti, delle idee e delle persone implicate in questi venti anni di lavoro intorno all'estetica. Ancora più grande, se si guardano le istituzioni e le passioni che ci sono dietro, a incominciare dal Centro Internazionale Studi di Estetica. Se infine si guarda al quadro in cui tutto questo rivolgimento ha avuto luogo, e cioè il senso di progressivo disagio nei confronti del postmoderno trasformatosi in populismo mediatico, e la necessità di ritornare a una realtà, a un suolo solido, bene, direi che questo percorso dell'estetica viene a incrociare la storia

vera e propria, o almeno l'insofferenza verso gli utopisti o i malintenzionati che a un certo punto hanno creduto di poter decretare che non esistono fatti, solo interpretazioni.

¹ Ho analizzato questo fenomeno in "Perché gli estetici non possono non dirsi crociani", *Croce in Piemonte*, a c. di C. Allasia, Napoli, Editoriale Scientifica 2006, pp. 439-52.

² Le forme di questa insoddisfazione e della svolta che hanno determinate sono largamente descritte nelle postfazioni alle nuove edizioni di *Tracce* (Milano, Mimesis 2006) e di *Storia dell'ermeneutica* (Milano, Bompiani 2009). Un percorso intellettuale più completo si trova nella voce "Maurizio Ferraris", in D. Antiseri e S. Tagliagambe (a cura di), *Filosofi italiani contemporanei*, Milano, Bompiani, pp. 226-235.

³ Una rassegna si può trovare a questo indirizzo: http://www.labont.it/ferraris/BOOKS/012_Eстетica_razionale.asp.

Il mondo della vita e i simboli del moderno

Una prospettiva per l'estetica

di Elio Franzini

1. L'estetica è una disciplina che viene notoriamente battezzata nella nostra modernità. Da questo deriva le sue difficoltà di definizione: avere una storia antica e un nome nuovo crea problemi di identità, che gli ultimi duecento e passa anni non hanno per nulla risolto. Tale "modernità", con l'insieme delle sue aporie, con i suoi "pre-" e i suoi "post-", rende sempre più difficile, di fronte a un nome e a una storia, fare "teoria": l'estetica sempre più appare in un quadro dove sono implicate ibridazioni, contaminazioni di saperi e di luoghi, esperienze di intensificazione sensoriale, o di suo mutamento e annullamento. Ciò induce a una riflessione sul "dopo": il battesimo baumgarteniano ha dato un nome a una tradizione antica e questo ossimoro vivente, che sposa l'antico e il moderno, come vive, e in quali prospettive, la propria esistenza adulta?

In questa riflessione può aiutare il libretto di Lyotard sulla condizione postmoderna, che ritenendo il post-moderno una "parcellizzazione" linguistica delle pratiche, definisce il moderno – là ove nasce l'estetica – come "epoca delle grandi narrazioni", ormai frantumate, che aprono la strada a un "discorso incompiuto". Nel suo *Discorso filosofico della modernità*, Habermas scrive infatti che il tema della *modernità come progetto incompiuto* è per lui un orizzonte tormentoso proprio a partire dall'opera lyotardiana. Pur in un linguaggio fortemente influenzato dai retaggi della Scuola di Francoforte, delinea la nascita della modernità sull'orizzonte concettuale del razionalismo, ribadendo l'affermazione gehleniana che se sono morte le premesse dell'Illuminismo continuano a vivere le sue conseguenze, costruendo un asse storico continuistico che piace, appunto, chiamare "modernità". Per cui, scrive Habermas, «da questa visuale, una modernizzazione *sociale* che prosegue in modo autosufficiente il suo cammino si è separata dalle spinte di una modernità *culturale* che in apparenza è divenuta obsoleta; essa attua soltanto le leggi funzionali dell'economia e dello Stato, della tecnica e della scienza, che, secondo quanto si dice, si sarebbero unite in sistema sul quale non si può esercitare alcun influsso»¹.

Se ciò comporta una "cristallizzazione" dell'idea di modernità, e dell'estetica in essa, bisogna cercare la genesi culturale perché anche questa realtà, oltre a quella sociale, non si cristallizzi, trasformando-

si in una formula vuota; oppure, al suo opposto, si riduca a essere un confuso elogio delle tracce, in esibizione di autoreferenziali giochi linguistici, persi in uno sterile anarchismo che, dichiarata conclusa la storia delle idee, trasformi paradossalmente solo in essa il pensiero, dimenticando proprio le idee. La modernità non deve trasformarsi in un concetto “sociale”, appunto in una sua cristallizzazione urbanizzata, come accade nello stesso Habermas, comportando una lettura sociologica anche delle categorie filosofiche, che giunge a “estremizzare” la lucida visione hegeliana dell’età moderna o, meglio, della sua autocoscienza. Di conseguenza, se è vero, come vuole Habermas, che «la modernità non può né vuole più mutuare i propri criteri d’orientamento da modelli di un’altra epoca; essa deve attingere la sua propria normatività da se stessa»², vero è anche che deve farlo accettando la contraddittorietà della sua genesi e del suo movimento costruttivo, che si pone nella definizione epistemologica dei canoni dell’arte e della scienza, uscendo, di conseguenza, da schemi dialettici e dalla loro interpretazione in chiave di critica sociologica.

L’orizzonte in cui bisogna muoversi, senza cristallizzarlo, è allora, in primo luogo, quello che cerca di comprendere i movimenti che si sono verificati dalla *Querelle* a Baudelaire, mettendo in rilievo la modernità come il contingente transitorio, evanescente, accidentale, che tenta di connettersi all’altra metà, in primo luogo dell’arte, che sottolinea la sua eternità, avviando riflessioni che saranno riprese da Benjamin. Questo paradigma, senza dubbio di grande fascino, e del tutto geniale per spiegare gran parte dello sviluppo dell’arte dall’Ottocento ai giorni nostri, non è però né esclusivo né fondativo, dato che a sua volta si costruisce su un altro canone, quello vede nascere nella definizione secentesca della scienza, e nella *paideia* che da essa consegue, il senso stesso della modernità.

Questo paradigma ha in Cartesio, come direbbe Valéry, il suo “testimone” o il suo mito intellettuale e in Leonardo o in Bacone il suo contraltare, che è tuttavia anche il suo antecedente, a segnalare appunto l’ossimorica unità spezzata che caratterizza il pensiero estetico della modernità. Un’unità che, all’interno del paradigma stesso, è attraversata da contraddizioni non latenti. I miti del tramonto, della guerra, della terra, del sangue – di un nulla mefistofelico che non sa ritrovare il proprio Faust, e il tutto che egli porta in sé – non sempre possiedono, hanno posseduto, quella consapevolezza della “crisi”, e della “critica”, che la nascita della modernità ha insegnato. Peraltro, seguire tali istanze, sia che derivino dai confusi epigoni delle filosofie della storia ottocentesche e novecentesche sia che prendano spunto da settori arretrati della teologia di impostazione cristiana, è poco interessante: e lo è proprio perché non si tratta di “difendere” una filosofia, bensì di descrivere alcuni presupposti di uno “spirito” che ha sue leggi, pur partendo da impostazioni teoriche diverse e, spesso, non conciliabili o,

meglio, tra loro in stretta relazione dialogica priva di possibile sintesi.

Si torna così al punto centrale, mettendo tra parentesi queste interne contraddizioni: la disputa tra Antichi e Moderni, cioè tra la razionalità del classico e la razionalità del metodo, che ha eccezionale valore simbolico nel delineare il passaggio tra Seicento e Settecento, e che vede quale suo simbolo tormentato la nascita dell'estetica, è il segno di una resistenza a far dialogare tradizione classico-retorico-umanistica-sentimentale con le forze della ragione. La questione in gioco è nodale: a partire dalla seconda metà del Seicento, almeno dal *Dictionnaire* di Bayle o dalla *Querelle* tra Antichi e Moderni, oltre che dalle grandi prospettive del Razionalismo, si evidenzia il disegno di una nuova traccia metodica, e organizzazione disciplinare, dell'intero edificio del sapere. La rinnovata relazione tra logica e retorica, la nascita della "critica" e dell'estetica, le straordinarie scoperte scientifiche, il rinnovarsi degli studi biologici, la riforma del teatro e non ultimo le nuove configurazioni delle città, si fondono in un orizzonte attraverso il quale il Settecento determina il suo quadro culturale, sociale e antropologico, che può essere analizzato in vari sotto-insiemi di storia delle idee, che delineano a loro volta quel che viene chiamato "modernità". In questa varietà, in queste dispute, è tuttavia presente un'eredità comune, che non è soltanto l'istituzionalizzazione di un apparato di ricerca scientifica che per la prima volta può dirsi "moderno", né soltanto la contemporanea critica di questo apparato nella consapevolezza baconiana che le leggi riflettono l'accordo tra la natura delle cose e lo sguardo che le descrive, e quindi non hanno un valore dogmatico: è soprattutto il senso di una lotta che l'umanità conduce per la propria autocoscienza, cioè per cogliere il nesso tra l'io e il mondo della vita, tra il soggetto e le sue rappresentazioni – appunto tra lo sguardo soggettivo e le cose "estetiche", l'ambiente circostante, che gli si presentano nella loro specificità naturale.

È da questa consapevolezza che l'estetica può forse "ricominciare".

L'epoca del provvisorio, come Lowith chiama la nostra modernità, quella rappresentata dalle città di Baudelaire e di Benjamin, dalle nostre città popolate di differenze, multicentriche e multietniche, nasce dunque con la città ideale, con Leon Battista Alberti, con Leonardo, con Bacone, con la scoperta della relazione sapere-fare, con l'oscillare dell'uomo fra ordine e caos in una stabilità sempre minacciata, ma all'interno della quale si rinnova, con spirito faustiano, figlio di un'idea forte di "ragione", il fare della natura e quello dell'uomo. Un Faust, vero eroe della modernità, che, pur prendendo a modello il principio goetheano della metamorfosi e proprio perché lo prende a modello, si è trasformato nel Faust di Valéry, che è appunto la metamorfosi di quello di Goethe: un Faust che rifiuta di compiere i riti del passato, che ha scoperto il senso genetico della storia e che, dunque, non può più trovare il rinascimentale "gusto dell'Universo", avendo reperito in

sé il demone della negazione, la convivenza baudelairiana tra eterno e contingente. «Non c'è in me – scrive – alcuna ansia di nessun'altra avventura, /in me che ho saputo vincere l'angelo e tradire il demone./ Ne so troppo per amare, troppo ne so per odiare/ e non ne posso più di essere una creatura»³.

Faust, eroe estetico, è ora polivalenza e pluralità: è un essere infinitamente moltiplicato il cui destino, e il cui tormento, è quello di ricominciare senza mai esaurire né la durata né il possibile. In questo modo sintetizza in sé il percorso dell'estetica, in tutta la sua pluralità semantica, nella nostra modernità, che ne raccoglie le aporie alla ricerca di una loro misura, di uno "spirito delle leggi" che le interpreti. Scopre il filo rosso di una modernità come possibilità di dialogo, dialogo tra il sapere e il potere, tra il medesimo e l'altro: il suo tempo non assorbe in sé, nella staticità metafisica o in un circolo che ritorna su se stesso in un sogno paganeggiante, gli elementi in dialogo, bensì pone in movimento l'istante, mostra la possibilità costruttiva del molteplice, il desiderio di unità che è in esso, la stabilità e l'arbitrio di un'unità posta in essere da un movimento aporetico. Ha in sé quel che Hegel chiamava "lo spirito di passaggio" che segna la morte del classico, senza che, tuttavia, questo "spirito" ammetta davvero di dimenticare, con "ostilità e inconciliabilità", quei principî che il classico ha instaurato.

Se esiste dunque una dialettica dell'estetica oggi, è una dialettica qualitativa, cioè senza sintesi, una dialettica polifonica, per dirla con Bachtin, dove nessun principio prevarica sugli altri. Tuttavia, perché la dialogicità non si trasformi in confusione e in negazione decostruttiva della genesi di un senso, ed essa in postmoderno, e la disciplina in incubo citazionistico, vanno recuperati, come già indicava Habermas, punti fermi nella propria stessa tradizione, nella propria storia dal Rinascimento a oggi, dal momento che la bruciante crisi di identità sembra presentarsi come la perdita di una coscienza acquisita attraverso secoli e secoli: paradossalmente Lyotard insegna che la modernità è in crisi proprio perché sta perdendo la sua *memoria e la sua tradizione*, e la sta perdendo perché l'epoca moderna è caratterizzata dalla «libera coesistenza in tutti gli spiriti colti delle idee più dissimili, dei principî di vita e di conoscenza più opposti»⁴. La crisi è, come lucidamente scrive Valéry, una crisi della *modernità*, in cui le differenze si sono così parcellizzate e miniaturizzate da non essere più in grado di trovare un minimo comun denominatore, e da non reperire più, al tempo stesso, le matrici in cui riposano e sono produttive tutte quante le differenze. *L'attività illimitata* del moderno è semplicemente *ripetizione*, che conduce l'uomo lontano da se stesso, verso una città animale, "un perfetto e definitivo formicaio".

La terapia proposta da Valéry per il moderno può dunque essere applicata all'estetica: si tratta di recuperare quella idea di *classicità* che la nutre, quel principio di *Qualità*, che certa modernità ha troppo spes-

so voluto sostituire con l'idea di *quantità*, quando la mera grandezza materiale, gli elementi di statistica, i numeri, il sociologismo astratto, il fisiologismo riduttivista, l'ingenua inconsapevole dialettica della storia delle idee, tendono a eliminare le differenze, che sono essenzialmente differenze qualitative, quelle differenze su cui invece si fonda lo Spirito, che poi altro non è se non la capacità di organizzare, e interpretare in direzione costruttiva, nel senso della tradizione, le differenze stesse, i diversi modi di comprendere e costruire i nostri spazi circostanti. In sintesi, se l'estetica è uno dei parti che rivela lo spessore aporetico della nostra modernità, è suo compito, nella varietà dei metodi e delle prospettive, aiutare a recuperare quell'azione "sottile e potente" cui dobbiamo, a parere di Valéry, la parte migliore della nostra intelligenza, la sottigliezza, la solidità del nostro sapere. Cui dobbiamo una serie di numerose *virtù*, come la nettezza, la purezza, la distinzione delle nostre arti e della nostra letteratura. Quel *metodo* che ha reso l'uomo moderno non una realtà cristallizzata, bensì un *sistema di riferimenti* capace di costruire un'armonia fra le differenze, in primo luogo fra le differenti facoltà che vivono all'interno dello spirito stesso, cioè fra sensibilità e intelletto, tra ragione e retorica.

Questo "recupero" non è uno sforzo bellico, né un destino epocale, né una sfida sociologica, traducendosi soltanto in una capacità di guardare, in uno sguardo ironico, consapevole di essere, come in un dipinto di Klee, un equilibrista su un filo, che potrebbe facilmente cadere, senza tuttavia perdere la forza – e la distanza – del sorriso.

L'estetica moderna insegna allora a guardare gli spazi e i tempi della "tradizione" come a un "sistema di riferimenti", che possa tuttavia essere guardato "a distanza", quasi oggettivato dagli sforzi spirituali di chi guarda.

Topologizzare l'estetica potrebbe apparire un paradosso: ma è evidente che, nella sua tormentata attualità, vanno trovati nella tradizione i punti di ricominciamento, di cui Kant costituisce l'asse centrale di riconfigurazione, pur nella consapevolezza che tra le molte anse storiche che è possibile in essa individuare non esiste una "via" che possieda la verità, che spieghi le definizioni e le riconduca in un reticolo ordinato. Vi sono invece punti di vista che ne interpretano in chiave di esperienza le potenzialità, nella consapevolezza che anche l'estetica, in quanto teoria della conoscenza sensibile, come tutte le altre scienze e discipline, ha subito, per usare un'espressione di Gaston Bachelard, le sue "rotture epistemologiche", ha dovuto combattere con vari "ostacoli", che sempre subentrano quando l'istinto "formativo" che è alla base di un edificio scientifico cede a un istinto conservatore⁵. Si comprende allora che l'estetica non emerge in modo "continuistico", ma attraverso improvvise esplosioni, momenti di rottura che fanno "riformare" il passato e superare l'ostacolo con un nuovo impulso formativo. Queste idee bachelardiane sono state riprese da Foucault, che ha elaborato

l'idea di una "archeologia del sapere", che parte dal presupposto che anche in alcune "scienze umane" il ritmo delle trasformazioni – degli impulsi formativi – non obbedisce agli schemi, pur duttili, di uno sviluppo "continuista". Solo che, possiamo aggiungere, in queste rotture, nell'estetica, non si verifica una improvvisa modificazione nelle regole di formazione di enunciati che erano stati accettati come scientificamente veri, bensì una costante (pur discontinua) risemantizzazione di linguaggi e problemi che hanno la loro comune radice nell'antichità classica.

Questa premessa contro il continuismo nella storia di una disciplina come l'estetica ha, più che uno scopo polemico contro le storie finalizzate a un univoco modello teorico, il fine di mostrare la centralità rivestita dalla tradizione che trova un punto di unità e di ricominciamento con l'estetica trascendentale di Kant: ruolo che è ambivalente poiché il suo pensiero si pone al tempo stesso come ostacolo e come rottura, segno di continuità e discontinuità, che certo non può essere ricondotto, come pure nella storia più volte si è fatto, a banali schemi euclidei e newtoniani, a paradigmi fissati e storicizzati.

Vi sono semplicemente, in questo legame originario e costitutivo tra l'estetica, l'esperienza e il giudizio, continuità e discontinuità, momenti esemplari e casi contingenti che sfuggono alla catalogazione, e che nella storia dell'estetica vengono in luce: è metafisica (metafisica nel senso che non rispetta la "fisica" dei sistemi ontologici su cui si fonda il sapere, che sempre prescinde da finalismi e sogni millenaristici) sostenere che il vero senso storico riconosce «che viviamo senza punti di riferimento né coordinate originarie, in miriadi di avvenimenti perduti», esattamente come è metafisica (ed è sempre Foucault a parlare) ritenere che «il nostro presente poggia su intenzioni profonde, necessità stabili»⁶. Al di qua di questi "sistemi", si pone invece la necessità esperienziale di uno "sguardo": descrizione che afferri il continuo nel discontinuo, la differenza nel darsi ripetitivo degli eventi. È questo il motivo per cui una teoria della sensibilità, che lavora all'interno di un territorio originario, pre-riflessivo e precategoriale, non può sottrarsi alla descrizione e alla sua esemplarità: di fronte a un ostacolo, e alle rotture epistemologiche della modernità, offrire risposte generiche, che non si confrontino con il senso qualitativo del nostro mondo circostante, significherebbe cadere in ipotesi che non rispettano ciò che le cose sono per noi, continue o discontinue a seconda del punto di vista da cui le si guarda.

Risposte che, come si accennava, possono seguire strade diverse. Se si propone, per andare "oltre", senza tuttavia spezzare una tradizione, per cercare di descrivere la complessità del senso senza farne un'ordinata e continuistica storia ideale, la prospettiva fenomenologica è soltanto perché, come scrive Jean Michel Salanskis, è una via a partire dalla quale la filosofia, «trovando un'identità non alienante e non

mutilante, possa far agire la propria seduzione in direzione del mondo, illuminandone le mutazioni e i labirinti»⁷.

Husserl è colui che, forse unico negli ultimi cent'anni, ha compreso il progetto epistemologico della filosofia occidentale, riannodando tra loro problematiche antiche, per far comprendere non destini torbidi e finalità fumose, ma il senso di un percorso conoscitivo che è quello stesso in cui si è posto il problema della "ragione" nel suo rapporto con il mondo.

2. La descrizione fenomenologica è infatti, in primo luogo, il tentativo di non ridurre l'estetico a definizioni, bensì di delineare, al di là delle mode, la fondazione di un complesso orizzonte estetico per la conoscenza. Porre l'estetica oggi su questo piano non significa meditare né sul senso ontologico o intenzionale dell'oggetto estetico né sul significato degli strati di senso che compongono l'opera d'arte: in Husserl si indica piuttosto una strada che conduce proprio "oltre" l'estetica, cioè verso il tentativo di afferrare il *logos* del mondo estetico, aprendo ai problemi generali e fondativi della conoscenza e delle sue tradizioni. L'estetica è il centro del pensiero husserliano là dove questo si definisce come tentativo di riproblematizzare l'orizzonte del rapporto moderno tra *doxa* ed *episteme*. Il "modello estetico" è un progetto epistemologico al centro del quale si pone la lunga ricerca husserliana per comprendere funzione e ruolo della soggettività, dal momento che costruire una scienza significa sempre costruire una scienza della soggettività e della sua vita operante estetica, all'interno della quale, come in Kant, si tratta di uscire dalla contrapposizione leibniziana tra simbolico e intuitivo comprendendo invece la genesi intuitiva del simbolico. La simbolizzazione necessaria alla scienza deve cioè essere colta nella sua genesi estetico-intuitiva: il senso d'essere del mondo della vita viene afferrato in quanto formazione soggettiva, operazione della vita esperiente. L'estetica, in questo quadro genetico, non è né una premessa alla conoscenza oggettiva né la descrizione di specifici oggetti o di processi degustativi o teoretici, bensì l'origine della conoscenza stessa, che nell'attività soggettiva esibisce le sue manifestazioni simboliche, radicate nella verità intuitiva della vita ingenua e della natura umana.

Estetica è allora, in primo luogo, interrogazione della vita che esperisce il mondo, del fungere originario del soggetto, sempre presente, anche in modo anonimo, nella relazione di senso che instaura con il nostro circostante mondo della vita. In questa direzione l'estetica permette la tematizzazione della scienza universale della soggettività nelle sue molteplici esperienze di senso, che fungono in qualsiasi processo logico-conoscitivo, in qualsiasi atto della natura umana, che è sempre attività intenzionale di un corpo proprio esperiente.

Non lasciare che questo orizzonte di fenomeni rimanga anonimo o si cristallizzi in oggettività astratte, significa porsi sul piano di una

riflessione estetologica attraverso cui si possano individuare i luoghi delle sintesi originarie, quelle che abitano il nostro mondo della vita e in esso si radicano. Il mondo della vita è notoriamente il regno ontologico di primordiali evidenze esperienziali, dato sempre e comunque secondo modo intuitivi. Ma ontologia – proprio per non rinchiodare il senso dell'estetica nell'esplorazione di alcune pur importanti ontologie regionali – significa esplicitazione di un processo, di una serie di processi descrittivi che rivelano come gli enti, le cose del mondo, non si danno in una trascendenza (metafisica o intenzionale che sia), bensì nella formazione immanente degli atti soggettivi, là cioè dove le sintesi passive, ciò che le cose sono indipendentemente dai processi conoscitivi, esplicitano la loro presenza solo nel contesto di un'esperienza percettiva. È indubitabile che l'ontologia del mondo della vita, che l'*epoché* rende possibile, sia il terreno originario di questa esperienza. Ma un discorso fondativo sul senso estetico del mondo della vita non può essere solo ontologico: l'ontologia apre la strada a quello che Husserl chiama «un compito molto più grande», cioè la fondazione di una psicologia trascendentale. L'operatività psicologica significa, in estrema sintesi, la possibilità di un'attività che, pur non essendo «ontologizzante», cioè costitutiva di specifiche regioni di esperienza, rende possibile l'ontologia, cioè l'esplicitarsi di un'intenzionalità costitutiva in cui si colgano le specificità eidetiche delle varie regioni della nostra esperienza estetica dell'essere.

Discendere in questo goetheano «regno delle Madri» significa affrontare quel territorio estetico che si è delineato all'avvio e che Husserl definisce «disperatamente multiforme e in una continua differenziazione». Qui l'evidenza – si chiami opera d'arte o oggetto estetico – non è un feticcio teoretico, bensì l'auto-offrirsi intuitivo delle cose stesse per un'attività soggettiva, irriducibile a un piano pacificatamente ontologico. La nota affermazione del 1935 «la filosofia come scienza, come scienza rigorosa, anzi apodittica – il sogno è finito» è allora indice della consapevolezza della necessità di una costante ritematizzazione estetica della fenomenologia in quanto psicologia trascendentale, e non come ontologia. Prima ancora di occuparsi di ontologie regionali, prima ancora di essere «scienza rigorosa», la fenomenologia è comprensione dell'io temporale, dell'io estetico, cioè scoperta del modo d'essere concretamente necessario della soggettività, che da senso al mondo, alla verità del mondo, anche all'esistenza umana nel mondo già dato spazio-temporalmente.

Se il pensiero oggettivo «ignora il soggetto della percezione»⁸, la vita che esperisce il mondo ha questo soggetto al suo centro, un corpo proprio, un corpo estetico che fonda, nelle sue sintesi e nella sua dinamicità attiva, l'oggettività stessa. L'esteticità del senso, e la sua inesauribilità, si rivelano quindi nell'intenzionalità fungente, intenzionalità estetica che è fondamento della psicologia trascendentale, esteticità pos-

sibile solo in un “sentire comune” fondativo dell’intersoggettività, senza la quale non può darsi alcun atto di conoscenza oggettiva ⁹.

Il giudizio estetico è dunque il modello – l’idea estetica – per un sapere antropologico che scaturisce da una relazione originaria (fungente, intenzionale, trascendentale) tra una comunità di senso e il mondo della vita: la conoscenza certo viaggia attraverso variazioni e modificazioni, nell’incessante movimento del moderno, sempre alla ricerca di un suo “oltre”, la molteplicità degli sguardi si dà soltanto con il sentire comune dei soggetti corporei, le cose appaiono in varie circostanze, ma il senso del mondo, quello in cui si vive e si pensa, è in una genesi inseparabile dalle qualità estetiche delle cose così come esse sono per noi. Una genesi in cui alcuni oggetti – forse quegli oggetti estetici che chiamiamo opere d’arte – esibiscono nel loro darsi estetico il senso simbolico di un sapere dove il legame tra rappresentazione e concetto mantiene sempre un fondo di anonimìa, che non è colmato né da norme assolute né dalle rappresentazioni affini, dove l’intenzione stessa dei soggetti è nella sua storicità sempre “fungente” e mai esaurisce la tematizzazione del senso del fenomeno.

Quindi, per avviarsi a una conclusione: le idee estetiche, le opere d’arte, i giudizi estetici, esibendo l’anonimìa del senso e la sua dialogicità, il loro legame originario con la complessità di una estetica soggettiva e intersoggettiva, *sono oggi il simbolo dei problemi generali della conoscenza, della sua origine estetico-sensibile-sentimentale, persino del “piacere”, dell’accordo precategoriale che è all’origine di ogni sapere*. Il problema originario della scienza non è quello leibniziano della perfezione bensì, come Leibniz più dei suoi seguaci aveva compreso, del *conatus* verso di essa, che necessariamente si riveste di aspetti contenuti *simbolici*. Simboli che sono certo, come Leibniz sottolineava, strumenti conoscitivi imperfetti, ma che non vanno intesi soltanto come segni formali e denotativi in quanto sono, come Kant suggeriva ai leibniziani, contenuti *intuitivi*, qualità estetico-sensibili, *evidenze* esperienziali in cui si manifesta la correlazione tra la natura umana, nella sua attività trascendentale, e il mondo che esperiamo, il nostro mondo che “sentiamo” a vari gradi, livelli, atteggiamenti.

Quando Husserl, dunque, concludendo la *Crisi*, parla della filosofia come riflessione dell’umanità su se stessa e come realizzazione della ragione, non sta facendo esercizio né di retorica filosofica né di costruibili territori utopici: prosegue invece un programma avviato sin dalle sue prime opere, affermando la validità di un sapere comprensivo delle istanze chiarificatrici che le cose presentano nelle loro sintesi qualitative, un sapere capace di afferrare l’oggettività del fenomeno determinandolo mediante concetti e verità oggettive, all’interno della genesi fondativa di un *sentire comune* che si rinnova sempre di nuovo.

La “ragione”, la ragione scientifica, non è una facoltà mitica bensì, come nel Kant della *Critica del Giudizio*, esercizio del pensiero, di

un'antropologica e comunitaria "facoltà di giudicare" e, in quanto tale, consapevolezza della vita estetica, del suo sviluppo in una "costante intenzionalità", in cui ciò che diviene è "la persona stessa", nei suoi diversi gradi di autoconsiderazione e di responsabilità di sé, del proprio essere nel mondo e in una comunità di uomini. La scienza che così si sviluppa non tende a una perfezione oggettivata ma, in quanto scienza del mondo della vita, scienza dell'atteggiamento naturale, che ne fonda il senso comune sulle sue stesse dinamiche esperienziali, è una *funzione antropologica*, ancorata al suo essere sensibile e corporeo. La ragione è dunque sempre *estetica*, e l'estetica è la motivazione originaria della filosofia, esibizione temporale di processi razionali la cui intenzionalità è sempre *fungente*, il cui sentire e giudicare è sempre *sentimento comprensivo dell'altro*.

La ragione è, per l'estetica, l'orizzonte di una *eredità da recuperare*, pur se spesso denigrata. Portare a termine tale recupero è l'oltre – l'invisibile – che l'estetica può perseguire. Un'eredità di afferramento del senso estetico: della verità del mondo, dell'esistenza umana in esso, della sua libertà, della sua "vita attiva" e della sua tensione teleologica e razionale verso ciò che Leibniz chiamava «felicità mentale»¹⁰, che non conosce divisioni astratte e particolaristiche, che vive nel contingente della modernità senza disperdersi in esso e nelle sue tracce, ma qui cercando soltanto di comprendere la propria universalità e totalità antropologica. La ragione, in questo percorso estetico, indica "ciò verso cui l'uomo, in quanto uomo, tende nel suo intimo, ciò che soltanto lo può pacificare, che può renderlo 'felice'".

3. Per concludere, dunque: l'oltre dell'estetica è quella ricerca sul senso delle cose mondane che per Husserl va avviata su una "nuova via", che è tematizzazione del mondo della vita in quanto terreno non solo della vita umana, ma del modo con cui essa esplicita questa sua funzione di essere "terreno". È in questo esatto punto, in cui manifesta l'esigenza di un *Grund* concreto e precatogoriale, che, pur senza esplicitare la citazione, ricorda la frase con cui Goethe, nel *Faust*, traduce l'*incipit* del Vangelo di san Giovanni, dove il *logos* che è all'inizio diventa *Azione (Tat)*. L'azione, osserva Husserl, «rende il nostro progetto ancora incerto più determinato, lo rende sempre più chiaro, promuovendone la realizzazione»¹¹. Accanto all'azione, che è al principio, si rende quindi necessaria anche una *riflessione metodica*, così da indagare, in tutti i modi di relatività che per essenza gli ineriscono, il *mondo della vita*, che è «il modo in cui noi viviamo intuitivamente, con le sue realtà, così come si danno, dapprima nella semplice esperienza, e anche nei modi in cui spesso queste realtà diventano oscillanti nella loro validità (oscillanti tra l'essere e l'apparenza)»¹².

Utilizzando ancora una volta un termine goetheano, Husserl chiama *stile* questa capacità di cogliere il flusso "oscillante" delle variazioni

dell'apparire, apparentemente inafferrabile, che è il nostro mondo della vita, in cui si uniscono *l'azione e il metodo*. Questo non è un orizzonte di spiegazione causale e fattuale, non è «quello di determinare se e che cosa siano realmente le cose, la realtà del mondo» e neppure «che cosa sia realmente il mondo considerato nella sua totalità, ciò che gli inerisce in generale, quali leggi strutturali a priori e quali 'leggi naturali' gli siano proprie»¹³. Il tema è invece un altro: è il mondo così come appare alla nostra esperienza, l'unificarsi delle parti che sono rappresentazioni del mondo, che costituiscono interi non per magica fusione, ma in quanto «rappresentazioni che in ogni fase recano in sé un "senso", e intenzionano qualcosa», connettendosi «in un progressivo arricchimento di senso e in una progressiva formazione di senso»¹⁴.

È seguendo questo *stile* che si può comprendere come *gli stili* che l'estetica moderna ha delineato nella sua storia ne siano soltanto i modi, cioè un progressivo arricchimento di senso: senza voler spiegare, definire, determinare, ma solo *esibendo le possibilità esperienziali* delle parti, dei singoli fenomeni, delle singole esperienze, di connettersi in un intero *dotato di senso*. Il simbolo, nel divenire delle varie forme simboliche che si esplicitano attraverso la nostra esperienza estetica, è tale "stile" per l'estetica. Lo stile è qui davvero quello che indica Faust: uno stile in cui è impossibile scindere esperienza e giudizio, conoscenza intuitiva del mondo e sua apprensione categoriale e apofantica. In cui il simbolo si pone come possibilità *funzionale* e al tempo stesso *morfogenetica*. Lo stile, ed è la conclusione che si vuole raggiungere, è l'unità simbolica e formativa dei molteplici stili che hanno attraversato la modernità, anche là dove essi hanno valore allegorico o manieristico o dove si pongono nella loro singolarità, apparentemente frammentaria. Questa capacità simbolizzatrice – questa capacità spirituale e trascendentale – è una cosa stessa con gli occhi e con il corpo, e con il loro vivere temporale, origine di ogni percezione possibile e reale. Vi è qui la necessità di una presenza, che non sia tuttavia brandita come un vessillo o uno spauracchio¹⁵, apparendo invece come un punto di partenza per analizzare i sensi del sensibile, quei sensi che vivono nel rappresentato e possono mostrarne le soglie e i livelli espressivi, esibendo anche, al di là del visibile, il significato delle molteplicità sensoriali da cui è attraversata la nostra esperienza.

Se la presenza è la confusione precategoriale in cui un oggetto si presenta come corpo, se rappresentazione è la capacità di riflettere su tale posizione, se espressione è la possibilità di superare la categorialità dell'ente cogliendone ulteriori livelli qualitativi, una fenomenologia del simbolico deve sfuggire alle dicotomie astratte, accettando un semplice punto di vista descrittivo, quello in virtù del quale «il mondo non è davanti a me, bensì intorno a me»¹⁶: il mondo, per usare parole di Merleau-Ponty, è un orizzonte di reversibilità, ed è questo orizzonte il piano che il simbolico intende esibire, reversibilità che è «sempre imminente, e mai realizzata di fatto»¹⁷.

L'immagine simbolica che deve quindi, in conclusione, venire associata all'"oltre" dell'estetica, è sia visibile sia invisibile, è cioè una riflessione sul precategoriale, sulle "Madri", "dopo" che la rappresentazione si è mostrata, è il luogo non della rinuncia alla rappresentazione in virtù di un' indefinita forza della presenza, bensì il tempo-spazio della sua esplosione, la reversibilità di una carne del mondo «che si pluralizza in una diversità di registri sensoriali»¹⁸, che si innesta in una molteplicità di connessioni temporali. Il corpo simbolico è un *corpo sinergico*¹⁹, ed è in questa sinergia che si pone l'incontro tra le forme e le forze, tra i contenuti oggettuali e i modi delle loro tematizzazioni.

Il richiamo all'oltre è quindi un'apertura all'invisibile, è un riferirsi a quelle variazioni dell'esperienza necessarie per completare la percezione di un oggetto, che nel momento in cui mostra un suo lato altri ne nasconde al nostro sguardo: il rinvio all'invisibile è sempre, in primo luogo, il richiamo a un'*immaginazione* che completa la percezione, a un *corpo* che gira intorno alle cose mutando i propri punti di vista, a una temporalità che segue le cinestesi corporee, a un mutare degli atteggiamenti, che delle cose, colgono le qualità intrinseche al loro passivo offrirsi, a una memoria che costruisce interi attraverso nessi che legano con immagini il passato e il presente. Il visibile implica sempre, dunque, un oltre, un invisibile, che è sempre di nuovo l'orizzonte nascosto del visibile stesso, ed è così, in altri termini ancora, un *invito a vedere*, ma un vedere che è prassi d'esperienza di un corpo intero e vivente: «è dal fondo dell'invisibile, il quale è potenza del visibile, che l'occhio si premedita: per la metamorfosi dell'essere in apparire»²⁰ – un essere che è visibile, udibile, tangibile, un essere che è fenomeno *per* il nostro corpo.

Ci si è così spostati, in modo apparentemente impercettibile, da un problema culturale – la nascita del moderno tra le pieghe controverse della storia – a uno di definizione concettuale, che ha al suo centro i modi in cui l'immagine simbolica, in particolare figurale, si è coniugata attraverso differenti sistemi di pensiero. Ci si è però resi conto, in questo spostamento, che il nodo teorico conduce sul medesimo problema, cioè sul senso spaziale e temporale dell'estetico, sulla intrinseca relazione tra visibile e invisibile, nodi tematici che mettono in luce un'esigenza fondativa. Ma un'esigenza che non è affatto ricerca del "fondamento", bensì tentativo descrittivo di cogliere le condizioni di possibilità del fenomeno simbolico, le sue articolazioni d'esperienza. In questo modo i due piani si sono congiunti attraverso l'esplicitazione del "modello" sottostante: il simbolismo artistico è un fondamentale campo tematico – non solo esemplificativo, bensì decisamente cognitivo – per esibire l'originarietà di un simbolismo estetico che si evidenzia nella descrizione di processi esperienziali corporei. Quando Merleau-Ponty parla di reversibilità o Dufrenne di sinestesi stanno appunto descrivendo la genesi fondativa di un simbolismo estetico

che ha al suo centro nelle operazioni di un *corpo sinergico*, operazioni che sono *associative*, e che dunque rinviano all'allusività intrinseca al materiale sensibile e, da qui, da questa base fondativa in cui *il sensibile fa pensare*, al mondo delle arti da cui si è preso avvio.

In questo modo, nei piani che si sono presentati, si vede nell'estetica il tentativo, sempre rinnovato, e sempre di nuovo possibile, di descrivere i modi di apparizione del nostro mondo circostante, in tutta la sua varietà e ricchezza: infatti le sintesi estetiche che chiamiamo "simboli" sono un sistema di allusività intrinseco alla presenza percepita e alla rappresentazione pensata, sintesi che, anche quando si offrono "in immagine", aprono una prospettiva più ampia, cioè quella di un possibile, di un "immaginabile", una virtualità che è nella carne del mondo che esperiamo. Una virtualità – *virtus e vis* – che è "l'invisibile di cui è gravido il visibile", che non è soltanto la parte nascosta delle cose che l'immaginazione completa, bensì «il non visibile che aderisce al visibile e gli conferisce con ciò una nuova dimensione»²¹. Ed è questa "nuova dimensione", questo "oltre" – queste nuove dimensioni che riempiamo di memoria, e di storia, di vita vivente – che il percorso simbolico dell'estetica permette di indagare.

¹ J. Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 3.

² *Ivi*, p. 7.

³ P. Valéry, *Opere poetiche*, Parma, Guanda, 1994, p. 286.

⁴ P. Valéry, *Crisi dello spirito*, in P. Valéry, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, 1957.

⁵ Gaston Bachelard dedicò gran parte del suo pensiero alla teoria della scienza, alla quale affiancò studi sul problema dell'immaginazione. Le sue principali teorie epistemologiche sono raccolte nell'antologia G. Bachelard, *Epistemologia*, a cura di D. Lecourt, Roma-Bari, Laterza, 1975.

⁶ *Ibidem*.

⁷ J. M. Salanskis, *Husserl*, Paris, Les Belle Lettres, 1998, p. 13.

⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1971, p. 283.

⁹ Si vedano in particolare le sezioni seconda e terza del Libro secondo delle *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*. Su questo argomento si veda B. Rang, *Kausalität und Motivation*, L'Aia, Nijhoff, 1973.

¹⁰ Con questo richiamo, quasi leibniziano, alla "felicità" si conclude la *Crisi*. Leibniz sottolinea in particolare questo problema in uno scritto di incerta datazione (verso il 1694-98 presumibilmente).

¹¹ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, Il Saggiatore, 1970, p. 183, par. 44.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, pp. 185-86. Anche "formazione" è ovviamente termine goetheano.

¹⁵ M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, Milano, Il Castoro, 2004, p. 77.

¹⁶ *Ivi*, p. 85.

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 2001, p. 163.

¹⁸ M. Dufrenne, *cit.*, p. 89.

¹⁹ *Ivi*, p. 92.

²⁰ *Ivi*, p. 98.

²¹ *Ivi*, p. 199.

Dal bello all'atmosferico *Tra estetica e atmosferologia*

di Tonino Griffero

1. *L'esperienza atmosferica.*

Ma perché mai, stando alla pubblicità, si dovrebbe desiderare di bere “il rum più bevuto nei peggiori bar di Caracas”, se non per l'imprevedibile atmosfera seducente generata dall'associazione puramente immaginativa tra la bevanda, l'esotismo della città e la supposizione del gusto per l'autenticità di certi suoi sordidi locali? E perché mai, nonostante ogni rassicurazione statistica e il prevedibile incremento dei controlli, si ha più paura in un luogo pubblico subito dopo un attentato, se non per l'atmosfera inquietante generata dall'episodio terroristico e normalmente invece sopita? In questi e in infiniti altri casi la qualità sensibile ed emozionale del nostro essere-nel-mondo sembra potentemente influenzata da atmosfere prevalenti, che, pur se impalpabili, impregnano potentemente l'“aria” che respiriamo.

Proprio per questo si potrebbe azzardare che, dopo l'estetica, dovrebbe venire l'atmosferologia. Ma sarebbe una futile provocazione nei confronti della più che bicentenaria tradizione dell'estetica come filosofia del bello e dell'arte, e, comunque, tanto superficiale quanto l'analoga pretesa di riconversione integrale dell'estetica in ermeneutica tentata (e non a caso fallita) qualche decennio or sono dagli epigoni di Gadamer. Ciò che si suggerisce qui, dunque, è qualcosa di meno radicale e, proprio per questo, di ben più praticabile: e cioè che l'estetica – un termine alle cui occorrenze attribuiamo, *a limine*, esclusivamente una “somiglianza di famiglia” – torni a essere, più di quanto da anni si pretende, una teoria della percezione sensibile e, in questo senso, *anche* un'atmosferologia.

Che l'estetica o estesiologia (o aistetica; Böhme 2001) fuoriesca dai confini tanto dell'arte, per di più automaticamente e ingiustificatamente identificata con la cosiddetta “grande” arte, quanto del bello, categoria ormai usurata sia per l'avvento delle arti-non-più-belle sia per la sua impossibile applicazione all'odierna estetizzazione del mondo della vita. Le produzioni artistiche stesse, d'altronde, sempre più laconiche sotto il profilo semantico e sempre più orientate alla “comunicazione”, se non alla manipolazione dei sentimenti, paiono oggi effettivamente puntare più sul riorientamento qualitativo della situazione affettiva della fruizione che non sulla contemplazione disinteressata e sul giudizio riflessivo.

Si rivelano allora assai meno estranee al cosiddetto “lavoro estetico”, un tempo invece elitariamente stigmatizzato, ossia scenografia, pubblicità, pianificazione del paesaggio, organizzazione di eventi, allestimento museale, cosmesi, progettazione urbanistica, moda, comunicazione politica e istituzionale (non di rado spinta mediaticamente a generare *ex novo* atmosfere di carisma e prestigio), industria dell'*entertainment*, marketing emozionale e polisensoriale orientato alla fidelizzazione, arredamento d'interni, ecc. Detto in breve, l'arte contemporanea fa parte di quel *design* diffuso da cui siamo influenzati e di cui, con ogni nostra scelta, siamo quanto meno corresponsabili.

Secondo l'estetica atmosferologica a cui qui pensiamo (Griffero 2010b), ogni volta che ci esponiamo a una certa porzione di spazio, a questa o quell'opera, siamo impressionati dai sentimenti che vi sono effusi, venendone influenzati sotto il profilo emozionale e poi anche cognitivo. Varrà allora la pena di tentare, di contro alla moratoria deflazionistica imposta dai riduzionismi di ogni genere e specie, di riabilitare l'esperienza estesiologica come *experientia vaga* e proprio-corporea. Quell'esperienza, cioè, che coinvolge il corpo vissuto (*Leib*), inteso come il luogo assoluto che si autopercepisce senza mediazioni organiche ma tramite “isole corporee” (si pensi, emblematicamente, alla zona diaframmatica), di durata e configurazione variabile, cioè come un corpo che, per la sua predimensionalità irriducibile al contorno cutaneo e solo occasionalmente coincidente col corpo fisico (e col cosiddetto schema corporeo), funge da cassa di risonanza dei sentimenti atmosferici da cui siamo rapiti.

Se l'esperienza estetica di tipo atmosferico è, di conseguenza, l'involontaria ed emozionale impressione olistica suscitata dalle situazioni “incontrate” (né solo percepite sensorialmente né solo immaginate), questo *atmospheric turn* sembra dischiudere un campo enorme ancorché quasi completamente vergine a una rinnovata estetica “dal basso”, guidata cioè da meno tradizionali paradigmi ontologici e fenomenologici e fondata, ovviamente, non sull'arte, come pretende la tutto sommato contingente tradizione postkantiana, e tanto meno sul “giudizio” sull'arte, bensì sul concetto di coinvolgimento affettivo e corporeo. È dunque anche all'“atmosfera” che occorre guardare quando ci si interroghi sul “dopo” – patico e non gnosico (Straus 1930: 43) – dell'estetica.

Si pensi a quanto dipende da una percezione ingenua, dalla erroneamente sottovalutata “prima impressione”, tutto quello che siamo e sappiamo. Qualcuno “ci pare simpatico”, “competente”, “risentito”, di qualcuna “ci siamo innamorati a prima vista”, così come di un certo luogo o paesaggio abbiamo di primo acchito un'impressione positiva o negativa, nella ostinata convinzione che questa prima impressione sia sempre la migliore oltre che l'inaggirabile punto di riferimento di qualsiasi, eventualmente più analitica, osservazione successiva, e garantisca inoltre, come forma della passività affettivo-corporea che interrompe il

flusso osservativo e pragmatico abituale, un certificato di soggettività assai migliore del *cogito*. In quanto esempio paradigmatico di un “presente primitivo” che anche l’identità personale e la individualizzazione oggettuale d’altro canto inevitabilmente presuppongono, e al quale di tanto in tanto utilmente possono regredire pena l’obiettivazione e la neutralizzazione dell’intera realtà (questo il *leitmotiv* dell’intero sistema filosofico di Hermann Schmitz 1964-1980), la prima impressione si candida allora a essere il concetto chiave dell’atmosferaologia. Anteriore a qualsiasi comparazione logica, a ogni rilevazione di nessi genetico-causali e valutazione di verofalsità, essa si arresta infatti rigorosamente al fenomenico, segnatamente al sentimento irradiato *hic et nunc*.

L’atmosferaologia è quindi un sapere “non esperto”, fondato su una prima impressione per quanto possibile liberata dalla narcosi sensoriale ed emozionale imposta dall’abitudine percettiva. Un sapere che è (a) estetico nel valorizzare l’autonomia epistemica non meno che assiologica della conoscenza sensibile, ma anche (b) fenomenologico nel fondarsi sull’ineducibile presenza del corpo vivo e su ciò che si mostra prima di qualsiasi (comunque egologica) *epoché* e approfondimento eziologico; (c) percettologico, nel senso non constativo-distanziante (oculare) ma affettivo-partecipativo e deambulatorio, in grado di comprendere, senza ricorrere a decifrazioni, le significatività o salienze sentimentali immanenti alle situazioni, ma anche d) ontologico, nell’emendare il repertorio ordinario degli enti fino a includervi *qualia* rispetto alla cui specificità performativo-automanifestativa «nulla supplisce l’esperienza vissuta che se ne fa» (Mersch 2005: 53).

Intenzionalmente estranea sia al prevalente dualismo psicosomatico occidentale sia alla coazione interpretativa semiotico-ermeneutico, l’atmosferaologia suggerisce la valorizzazione di una segmentazione precognitiva della realtà primaria quanto quella pragmatica, ma radicata sull’autonoma emersione dal flusso dei vissuti di invarianti emozionali. Di qualità atmosferiche il cui profilo si deve ovviamente poter distinguere, quanto meno per contrasto, oggettivamente dalla più fluida situazione a cui sono immanenti e soggettivamente dai più ordinari rapporti pragmatici.

Il suggerimento è quindi che l’“estetica dopo l’estetica” – venuta meno la sbornia informazionale che “riduce” la percezione a raccolta di “informazioni” organiche – possa *almeno in parte* diventare atmosferaologia. Che cioè essa presti la dovuta attenzione all’essere-emozionale-nel-mondo anteriore a ogni distinzione di soggetto e oggetto, più precisamente alle impressioni sinestesiche, alle tonalità emotive inter- o polimodali e quasi-oggettive (quanto meno entro culture relativamente omogenee) che, coimplicando il percepito, si condensano in forma appunto atmosferica. Detto altrimenti, a quei “caratteri” fisiognomico-qualitativi che del senso comune sono il *prius* (Griffero 2005c), risultando epistemicamente inemendabili (un ponte “appare” leggero indi-

pendentemente dal suo reale peso fisico!) e difficilmente tematizzabili (ma, a ben vedere, non più del “bello”) sia per questa loro intrinsecità all’esistenza, sia per le scarse risorse di un linguaggio inevitabilmente reificante. In quanto base “fenomenologicamente” certa ancorché contesto-dipendente, – “buona atmosfera” può significare infatti, a seconda del contesto, tanto un fallimento quanto un successo – l’atmosfera può così essere concepita come un’*affordance* (Gibson 1986) di un sentimento spaziale, come una sorta di completamento amodale (sinestesico) emotivo e non solo pragmatico, che sia naturale, come nel caso del paesaggio (Griffero 2005b), o socialmente (artisticamente, ad esempio) prodotto.

2. *Duplici asimmetria: l’arte non è solo atmosfera e l’atmosfera non è solo arte*

Un approccio atmosferologico, avviato negli ultimi decenni, sulla scia anche di intuizioni del primo Heidegger (Griffero 2008), soprattutto da Hubertus Tellenbach (1968), Hermann Schmitz (1964-1980, 1990, 1998), Gernot Böhme (1995, 1998, 2001, 2006), Michael Hauskeller (1995) e Jürgen Hasse (2005), è dunque evidentemente irriducibile al “discorso” critico sull’arte in cui si è cimentata, estenuandosi, l’estetica postkantiana. Nell’auspicio di Austin (1961: 176) – «se solo potessimo dimenticare per un momento il bello e scendere invece al delicato e al malinconico!» – ci piace infatti leggere proprio l’esigenza di estendere atmosferologicamente lo sguardo sull’arte. Il che non equivale certo a dire, metaforicamente, che la vera opera d’arte emana sempre un’aria fresca e mattutina (Benjamin 1982: 532), oppure che la bellezza è l’atmosfera specifica delle opere d’arte (più produttivo sarebbe vedere nel bello una delle molteplici atmosfere possibili). Nonostante l’orientamento patico-corporeo, impressionale, di molte opere dell’arte contemporanea, sempre meno qualificabili, tra l’altro, come “opere” in senso tradizionale, l’arte nella sua ricca stratificazione sociosimbolica è probabilmente irriducibile a un’analisi (solo) atmosferica, così come del resto le situazioni atmosferiche appaiono a loro volta irriducibili al *numerus* (comunque) *clausus* delle opere d’arte.

E comunque, un approccio atmosferologico all’arte diventa verosimile solo quando sia mitigata l’apologia postkantiana della (presunta) rivelatività ontologica dell’arte, quando si cessi di stigmatizzare la sua ricezione emozionale (*pathetic fallacy*) e si eviti, esigendo ermeneuticamente un sentimento omogeneo a quello dell’*iter* genetico (come ancora in Geiger 1911: 177), di promuovere un’indebita psicologizzazione dell’arte. Se infatti la percezione atmosferica, capace di cogliere un’«articolazione sensibilmente e affettivamente avvertibile, e quindi esistenzialmente significativa, di possibilità vitali realizzate o *non realizzate*» (Seel 2003: 152; corsivo nostro), fosse solo una modalità “corresponsiva”, a metà strada tra quella puramente contemplativa e

quella propriamente artistica, sarebbe tragicamente circoscritta al caso, eccezionale, della consapevole affinità esistenziale.

Decisamente più promettente il tentativo di ravvisare nell'atmosfera dell'arte una specificità qualitativa dell'apparenza inesistente al di fuori della percezione dell'opera e dovuta sia alla modalità operativa sia ai temi prescelti (fenomeni extracosali, apparizioni intermittenti e musealizzabili solo per ragioni banalmente documentarie). Atmosferiche sarebbero allora le opere che raffigurano non tanto le cose quanto «l'involucro che tutto abbraccia» (Mahayni 2002a: 63, 62), che danno vita a espressioni tanto autoreferenziali da indurci a chiedere che cosa mostrino, o mettano-in-scena, anziché che cosa siano, quale sia il loro *actual fact* (ciò che l'opera irradia) e non il loro *factual fact* (ciò di cui l'opera è fatta) (Albers 1975; Böhme 2001). Peccato che questa limitazione "tematica", a cui si possono aggiungere, se si vuole, l'indistinzione di soggetto e oggetto e la trasformazione del pubblico a *ready-made* dell'intenzionalità artistica stessa (cfr. Hauskeller 2002: 176), legittimerebbe l'approccio atmosferologico solo rispetto all'arte post-storica.

Poco più che metaforica è poi l'idea, alla base della "teoria istituzionale" dell'arte, popolarizzata da George Dickie sociologizzando più o meno correttamente un'idea di Arthur Danto, che sia un'atmosfera teorica (il "mondo dell'arte") a trasformare ontologicamente l'oggetto comune in opera d'arte e a renderne così possibile l'identificazione. Irrimediabilmente persi i propri indispensabili connotati fenomenologici ed estesiologici, l'atmosfera indica qui semplicemente il contesto sociale di legittimazione dell'arte, suggerendo tutt'al più di prestare attenzione a come le istituzioni (il museo *in primis*) producano atmosfere non solo attraverso l'esposizione delle opere, ma anche, se non soprattutto, attraverso abili strategie comunicative che esonerino dall'ingiunzione moderna all'agire (coinvolgimento polisensoriale, struttura drammaturgica dell'esposizione, attenzione alle soglie di saturazione percettiva, ecc.).

Ma si potrebbe anche dire, posto che l'arte sia una percezione giunta a tematizzare se stessa, che proprio esponendosi all'arte si apprende in modo privilegiato (Bockemühl 2002) che cosa sia una percezione atmosferica e come la si possa controllare (Böhme 1995: 16, 25). Solo che, se le opere d'arte contemporanee propriamente non comunicassero e non esprimessero più nulla, essendo piuttosto il luogo in cui si fanno le "prove generali" (atmosferiche) dei sentimenti (Böhme 1989: 148, 152-153), l'atmosfera sarebbe più la condizione, con ogni evidenza non esclusiva, della percezione dell'opera che non il suo tema specifico. È certo assai appropriare parlare di atmosfere rispetto a installazioni tanto extracosali da coincidere con la loro «presenza ottica, pur senza essere fisicamente tangibili» (Schürmann 2003: 350), a interventi creativi della *land art* o, meglio ancora, dell'*art in nature*, a poesie il cui alone sentimentale-sinestesico eccede il piano semantico, ad archetipi valoriali e psicogeografici prodotti dal cinema, e soprattutto a quell'asemanticità

musicale che, mentre crea «un'esperienza di dislocazione percettiva capace di dar forma ad uno spazio sensibile che marca l'estensione della nostra sensibilità oltre i limiti fisici del nostro corpo» (Vizzardelli 2007: 152, 156-57), genera veri e propri «paesaggi sonori» (Schafer 1977), potenziando così la già immanente atmosfericità del suono (se non del rumore *tout court*). Il che non toglie però che l'opera d'arte, pur essendo indubbiamente *moins un monde qu'une atmosphère de monde* (Dufrenne), sembri atmosferica solo perché seleziona e intensifica, anche tramite i suoi paratesti (ambienti, vesti grafiche, ecc.), impressioni atmosferiche extraartistiche (Hauskeller 2002: 180).

3. *L'atmosfera come semicoscosa*

Anziché analizzare in dettaglio le possibili esperienze atmosferiche (Griffero 2006; 2010b: 136-49) e i loro eventuali generatori (Böhme 2001), intendiamo dedicarci qui principalmente alla eterodossa natura ontologica delle atmosfere. Le “sentiamo”, ne parliamo, le descriviamo, le collochiamo nello spazio: dunque sono quanto meno delle semicose, il cui ruolo nella vita percettiva è stato fatalmente sottovalutato dall'ontologia cosale tradizionale, cieca per tutto ciò che non sia una cosa, una proprietà o una costellazione di entità discrete.

Un'estetica delle atmosfere deve prestare attenzione, infatti, non solo a enti conchiusi e discreti (che siano quadri, sculture, testi o installazioni), ma anche a entità effimere e spesso intermittenti, che, a differenza appunto delle cose in senso proprio, *compaiono e spariscono, senza che ci si possa sensatamente domandare dove e in che modo siano esistite nel frattempo*.

A semicose, inoltre, che *non sono le cause dell'influsso, piuttosto l'influsso stesso*, sono cioè, in quanto coincidenza di causa e azione stessa, “estasi” delle cose stesse (Böhme 2001), potremmo dire dei loro “punti di vista” (Griffero 2005a), irriducibili a espressione di un interno (che qui non esiste affatto) e in ciò analoghi semmai a potenze demoniche indipendenti dalla nostra volontà, che sia il “numinoso” (Otto 1917), che aleggia intorno a templi e monumenti, contagiando proprio-corporalmente gli astanti, o il colore non superficiale e pellicolare ma atmosferico, appunto, perché diffuso intorno ai suoi portatori (Merleau-Ponty 1945: 353, 417).

Le atmosfere *non sono affatto delle proprietà dell'oggetto* (di quale poi?), bensì qualità che le cose o gli eventi non “hanno”, ma nella cui manifestazione in certo qual modo si esauriscono (come il vento s'esaurisce nel soffiare), modi-di-essere pervasivi (Metzger 1941: 77-78) che generano lo spazio affettivo in cui (letteralmente) incappiamo.

Pur quasi-oggettive, esse *sono un “tra”, reso possibile dalla co-presenza* (corporea ma anche sociale e simbolica) *di soggetto e oggetto* ma, a rigore, anteriore alla distinzione stessa tra soggetto e oggetto (pena una ricaduta nel dualismo aborrito); sono cioè un “frammento” inteso, un

po' come quell' "intervallo" (*ma*), sovraordinato alle cose che separa, così caratteristico della *forma mentis* giapponese, come la condizione di possibilità di qualsiasi rapporto io/mondo (Hauskeller 1995: 32), una relazione autonoma dai suoi relati e in certo qual senso più originaria.

Emendabili solo entro il senso comune per la loro costituzionale vaghezza (*de re* oltre che *de dicto*, quindi), per una vaghezza che non ne è un deficit ma una ricchezza, e la cui petulante pretesa di messa a fuoco, anzi, suonerebbe probabilmente patologica, le atmosfere non sono epistemicamente penetrabili, né surrogabili, senza *diminutio*, da una precisazione del polo oggettuale di grana più fine.

E tuttavia *devono pur avere comunque una qualche identità* (evidente anche come traccia mnestica), visto che, mentre è inverosimile sbagliarsi nel percepirla (si darà forse un dover-essere della percezione atmosferica?), ci si può certamente sbagliare nel generarla: l'umbratilità autunnale di un bosco, ad esempio, non può assolutamente esprimere un'atmosfera euforica, così come l'ufficio *open space*, nato forse per favorire la socializzazione e l'eguaglianza, suscita un plumbeo clima di eterocontrollo e di assenza della *privacy*.

Proprio la loro possibile produzione intenzionale dimostra che, *pur esistendo in senso proprio solo in atto, come fenomeni (o atti) puri, dati dalla perfetta coincidenza di esistenza e apparizione (ritenzione e protenzione incluse, ovviamente), sul piano del discorso esistono però anche sicuramente come stati potenziali*. Un po' come l'arcobaleno, fenomenicamente esistente senza essere un oggetto materiale, né occupare una posizione spaziale quantificabile, un'atmosfera esiste solo nel suo apparire, a differenza degli oggetti propriamente detti, le cui qualità sono pensabili anche in assenza di percezione. Ma se per un verso non ha quindi senso parlare di un'atmosfera opprimente che non opprimesse nessuno (Hauskeller 1995: 14; Böhme 2001), per l'altro è senz'altro possibile progettare l'effetto atmosferico, e quindi pensarlo, con relativa certezza statistica, sul piano della pianificazione controfattuale.

La progettabilità di atmosfere, il "lavoro estetico", infatti, conta proprio sulla loro *relativa intersoggettività intermodale*. Sul fatto cioè che, pur tra molteplici sfumature e risposte idiosincratice, l'atmosfera di un funerale, ad esempio, sia per tutti anzitutto di cordoglio e di malinconia, e che sia producibile tramite sinestesie – la cui regolarità e originarietà sono misconosciute a causa della riduzione scientifica dell'esperienza quotidiana (Merleau-Ponty 1945: 308) – oltre che con modalità diverse ma equiespressive. L'analogia tra "freddezza" cromatica e freddezza sonora, luminosa, d'arredamento, ecc., deriva infatti non tanto da una banale lessicalizzazione della metafora ("freddezza"), quanto dalla condivisione di qualità sensibili non solo organicamente mediate.

Che siano perduranti o transienti, più determinate di quanto si creda da confini (*bona fide* o *fiat*) o strettamente occasionali (l'atmo-

sfera suscitata da un passo felpato, ad esempio, è inquietante solo nel quadro di un *thriller*), ciò che ci preme qui sottolineare è che, se la forma in cui si percepiscono le atmosfere è almeno in parte soggetto-dipendente, il loro assetto oggettuale è invece quasi del tutto indifferente a ciò che sentiamo e ne pensiamo. Lo dimostra il fatto, banalissimo ma non per questo sottovalutabile, che con la sparizione e perfino solo con l'occlusione di alcuni degli enti percepiti l'atmosfera cessa del tutto di esistere.

4. *Contro l'introiezione (e la proiezione)*

Postulando l'esistenza di sentimenti spazializzati, voluminosi ma pre-dimensionali, influenti sul soggetto ma sovrapersonali, si promuove se non il rovesciamento, quanto meno la problematizzazione del paradigma astrattivo e anti-patico egemonico in Occidente a partire dalla Grecia della seconda metà del V secolo a.C. Ossia di un processo riduzionistico grazie al quale il soggetto si è illuso di controllare sia il mondo esterno, debitamente ridotto a classificazione individualizzante-quantitativa, sia il mondo interno, a sua volta preventivamente ridotto a sentimenti soggettivi in larga parte sotto tutela e comunque intenzionali. Si tratterebbe di un errore proiettivistico (il mondo avrebbe sentimenti solo perché noi glieli conferiamo!) perfettamente complementare a un errore precedente e di tipo introiezionistico, cioè di internalizzazione e segregazione dell'intera sfera sentimentale in una sfera interna finzionale (psiche). Ora, se questa duplice riduzione legittima senz'altro la pretesa di auto- ed eterocontrollo del soggetto razionale, non può in alcun modo spiegare come dall'interno si possa poi uscire e accedere al mondo (è l'epica storia del dualismo e delle sue sue insoddisfacenti soluzioni).

Ridotti da potenze spaziali esterne a mere forze psicologiche interne, tutt'al più esternalizzabili metaforicamente (cfr. Griffero 2010a) secondo un modello riduzionistico e banalmente idraulico già in auge nei teorici della *Einfühlung* (a riempirsi di sentimento sarebbe ciò che di per sé ne è privo), i sentimenti atmosferici sovrapersonali – in ciò analoghi alle condizioni climatiche (freddo e caldo, vento e nebbia, afa e clima pungente, aurora e crepuscolo, ecc.), che delle “nostre” atmosfere sono i più verosimili paradigmi – segnalano al contrario l'originaria comunicazione, prototipicamente “orosensoriale” (Tellenbach 1968), tra uomo e mondo. Sono i “ponti della comunicazione proprio-corporea” (Schmitz) o, se si vuole, articolazioni di quella “intercorporeità” che ossessionava, sotto il nome di “carne”, l'ultimo Merleau-Ponty: in ogni caso nulla di riconducibile a una proiezione sentimentale soggettiva, la cui necessità diviene quasi patologica nella Modernità, persuasa di apportare da fuori alle cose il loro significato. Che una persona irradi un'atmosfera erotica, un'interfaccia informatica sia *friendly*, un salotto sia “caldo”, dipende invece soprattutto da caratteristiche immanenti, rispettivamente, alla persona (provate a sostituirla con un'altra e a ve-

rificare se l'effetto permane!), al software abilmente progettato e all'arredamento e all'illuminotecnica utilizzati.

La "soggetto-dipendenza" delle atmosfere, in breve, non ne segnala affatto una natura illusoria, non implica la presenza in atto di un certo percipiente, né ne chiama in causa geneticamente la proiezione. Infatti, che le atmosfere esistano e poi vengano percepite come degli antagonisti della persona (Schmitz), esistano nella (e grazie alla) copresenza di soggetto e oggetto (Böhme), o esistano solo in quanto percepite (Hauskeller 1995, ma anche Ströker 1977: 53), quel che è certo è che non sono solo la proiezione di un soggetto segregato nel suo (presunto) mondo interiore. Come si potrebbe, altrimenti, descriverle a terzi che non ne fanno l'esperienza e farne l'oggetto di un discorso teorico (di un'atmosfera appunto)?

5. *L'estetica "compensata": l'atmosfera come estetica situazionale*

Delle atmosfere, ricordiamo anzitutto quella prototipica o ingressiva, nella quale m'imbatto e la cui forza contagiosa e resistenza a ogni tentativo proiettivo è tale da riorientarmi emozionalmente. Ma l'atmosfera può anche essere sintonica, in ragione della casuale coincidenza tra il sentimento esterno e quello del percipiente, distonica, data dal fatto che si rileva l'atmosfera esterna (ennesima prova della sua oggettività quasicosale), senza però provarla nel corpo proprio, e perfino antagonista, quando, lungi dal suscitare in me l'atmosfera cercata (comunque oggettivamente rilevata), l'assetto oggettuale ne genera e acutizza una opposta (mi rattristo ulteriormente per l'immotivata atmosfera d'allegria percepita). Un antagonismo riconducibile magari a piccole variazioni del campo percettivo (il passaggio di una nuvola!), a nuove salienze percettive in relazione a eventuali mutamenti del punto di condensazione e del punto di ancoraggio percettivi, a subatmosfera di carica variabile fortemente idiosincratice (perché mai, altrimenti, si comprenderebbe che "aprile è il più crudele dei mesi"?), infine anche a cognizioni aggiuntive che annullano l'assetto finzionale di cui si nutrivano l'atmosfera iniziale. Non si può neppure escludere, in ultima analisi, che un prorompente stato d'animo pregresso, analogamente all'agire fortemente motivato, possa impedire finanche la percezione atmosferica, o che un'atmosfera si generi non nonostante, ma proprio a causa della sua inconsapevole irradiazione (ad es. la vergogna *di e per un altro*, l'eroticismo involontario, ecc.).

Da quanto si è fin qui detto emerge che l'estetica *qua* atmosferologia è una generale fisiognomica dell'apparenza e delle situazioni (naturali o artificiali) vissute involontariamente e passivamente nel corpo proprio. Involontariamente quanto l'aura, benjaminamente concepita come la versione passiva, non perseguibile né meritabile (Carnevali 2006: 141), della più soggettiva traccia (Benjamin 1982: 500). Si tratta, nelle atmosfere, di sentimenti irradiati non tanto da costellazioni ogget-

tuali e composte da elementi discreti, quanto da situazioni pregnanti, intese come delle totalità caotico-molteplici, seppure caratterizzate da un alone di significatività interna immediatamente percepibile (Schmitz 1998: 185).

L'estetica, o quanto qui ne resta, si presenta allora come una declinazione, assata principalmente sull'affettività e sensibilità proprio-corporea, di una più generale filosofia "situazionale". Una declinazione che, ponendo al centro della filosofia la riflessione su come ci si sente in un certo spazio, è e vuole essere perfettamente consapevole delle più svariate manipolazioni emozionali cui si è sottoposti da una società orientata non più al valore d'uso o di scambio ma al valore di messa-in-scena (Böhme 1995, 2001). Il fatto stesso che essa generi anche quella competenza che ci permette di prendere le distanze dalle atmosfere (ad esempio stigmatizzando l'"estetizzazione della politica") e di fornire una valutazione critica dei meccanismi di suggestione su cui conta tutto quello che ci viene "venduto" (merci o programmi politici, non fa differenza), fa dell'atmosfera non un'acritica apologia dell'esistente, complice della massiccia odierna colonizzazione dei sentimenti, ma un'atmeno relativa tecnica di immunizzazione (contra Hauskeller 2002: 181).

Influenzando alla stregua di un inconscio cognitivo il nostro corpo vissuto come pure gli strati più coscienti e intenzionali, le situazioni e i sentimenti atmosferici poggiano pur sempre su una specifica componente oggettuale-materiale, devono cioè avere qualcosa che favorisce, promuove e suggerisce proprio quella (e non un'altra) tonalità emotiva. È quanto ci basta per affermare che, come l'espressività, anche l'atmosfera è «direttamente appoggiat[a] alla costellazione di eventi osservabili che ne individua la posizione nello spazio, e cioè dipende da essi ed è localizat[a] là dove essi si trovano» (Bozzi 1990: 115). Derubricarla dal repertorio ontologico sarebbe perciò un "lusso" che l'essere umano non può permettersi, non potendo la vita quasi mai attendere la traduzione cognitiva e apofantica dell'intuitività affettiva.

Derubricazione tanto più impossibile, se fosse vero che anche gli spazi del pensiero sono connotati da inaggrabili atmosfere. Non solo nel senso, fondamentale, che probabilmente nulla è nell'intelletto che non sia prima nell'*aisthesis*, non sia prima *anche* atmosfericamente "sentito" (per qualche spunto Speer 2007), ma anche nel senso che forse un pensiero s'impone anzitutto a noi stessi ed eventualmente anche agli altri grazie anche all'atmosfera che lo "avvolge" e che impressiona chi vi si espone, persuadendolo o comunque motivandolo in qualche modo (che sia questo uno dei possibili sensi della baumgartneriana *ars pulchre cogitandi* e, più in generale, dell'efficacia retorica?). A un "effetto atmosferico" è d'altronde notoriamente riconducibile la maggiore persuasività "sentita" di certi sillogismi logicamente invalidi, come quello che da due premesse particolari e affermative (alcuni A

sono B, alcuni B sono C) trae atmosfericamente un'erronea affermazione particolare e affermativa (alcuni A sono C).

In conclusione, l'atmosfera pare resistere alle varie strategie riduzionistiche e reistiche. A quella brutale dell'eliminativismo, costretto a considerare i precisissimi meccanismi che presiedono alle esperienze vitali involontarie un millenario inganno collettivo; a quella, più insidiosa, del disposizionalismo, dal momento che risulta arduo degradare la percezione atmosferica a mera percezione di una "possibilità" schematico-ipotetica; infine a quella che derubrica le atmosfere a fenomeni *semplificemente* linguistici, se non altro perché il linguaggio, proprio come qualità semicosale del mondo-ambiente, è a sua volta uno straordinario generatore di atmosfere. Che la parola "atmosfera" sia sola (valendo per antonomasia come positiva: "che atmosfera!"), accompagnata da un sostantivo ("atmosfera dello stadio"), da un aggettivo affettivo ("atmosfera serena" o "tesa"), o addirittura solo allusa («che malinconia!») (cfr. Rauh 2007: 128-31), essa sembra indicare una semicosa tanto irriducibile quanto lo sono, per fare due esempi, le valli (a fronte di chi pretendesse l'esistenza solo delle montagne) e i buchi (a fronte di chi pretendesse di negarli in ragione della loro parossitarietà). Reagendo così inflazionisticamente a ogni parsimonia ontologica con la valorizzazione del qualitativo e del fluido, dell'indeterminato e dell'effimero, ossia di tutto ciò che, appunto perché ritenuto tradizionalmente elusivo (buchi, ombre, nuvole, vuoto, onde, fantasmi percettivi estesi ancorché immateriali, fumi, atmosfere appunto, ecc.), è per contro destinato a suscitare appunto il massimo interesse estetico-fenomenologico.

Sulle atmosfere come sentimenti spazialmente effusi e avvertiti come eteroimpulsi, d'altra parte, possiamo tanto poco intervenire quanto su strade e case (in specie entro una cultura relativamente omogenea), trattandosi di componenti imprescindibili della nicchia (estesiologicalo-emozionale) che definisce non tanto *dove* o *che cosa*, bensì *come* l'uomo vive. Di elementi di quella sintesi passiva e aprioricità materiale con cui ci si presenta il "mondo esterno", e ai quali *all'inizio* non possiamo razionalmente resistere più di quanto non possiamo, e non solo all'inizio, opporci corticalmente a uno stato d'animo fobico (amigdalico), vale a dire a quei processi ecologicamente molto efficaci grazie al loro basso costo cognitivo (Griffero 2007). È proprio con questa "tonalità" emozionale, in cui "risuona" il mondo esterno, che vogliamo identificare la vita stessa come uscita dall'anestesia in seguito a un'affezione esterna: «l'anima esiste solo se è affetta» (Lyotard 1995: 166). Per fortuna, dunque, non siamo mai del tutto padroni in casa nostra: solo l'esposizione a una particolare presenza estetica, a una percezione "estortaci" e rispetto alla quale il *che* fenomenologico è irriducibile al *che cosa* cognitivo, testimonia infatti appieno la nostra esistenza. Ma quando saranno maturi i tempi per un'autentica estetica neofenomenologica delle atmosfere? Probabilmente solo quando suonerà pienamente legittimo occuparsi

dell'atmosfera dello strofinare, del giorno e della notte, del ruvido o dell'aspro, del crepuscolo e del nebbioso, ecc. Quando cioè l'estetica sarà finalmente guidata (Klages 1929-32: 296) da quanto è possibile non solo vedere, ma anche udire e odorare, gustare e toccare, nonché – aggiungiamo noi – “provare” atmosfericamente.

Referenze bibliografiche

- Albers J.
1975 *Interaction of color. Die Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Köln 1997.
- Austin J. L.
1961 *Saggi filosofici*, a cura di P. Leonardi, Milano 1993².
- Benjamin W.
1982 *I „passages“ di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, 2 voll., Torino 2000-2002.
- Bockemühl M.
2002 *Atmosphären sehen. Ästhetische Wahrnehmung als Praxis*, in Mahayni (hg.) 2002b: 203-22.
- Böhme G.
1995 *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/M.;
1998 *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern vor Stuttgart;
2001 *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München; tr. it. a cura di T. Griffero, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano 2010.
2006 *Architektur und Atmosphäre*, München.
- Bozzi P.
1990 *Fisica ingenua. Studi di psicologia della percezione*, presentazione di O. Longo, Milano 1998.
- Carnevali B.
2006 “*Aura*” e “*ambianze*”: Léon Daudet tra Proust e Benjamin, “*Rivista di estetica*”, n.s., 33, XLVI, pp. 117-41.
- Geiger M.
1911 *Sul problema dell'empatia di stati d'animo*, tr. di P. Galimberti, in S. Besoli-L. Guidetti (a cura di), *Il realismo fenomenologico. Sulla filosofia dei Circoli di Monaco e Gottinga*, Macerata 2000, pp. 153-88.
- Gibson J.
1986 *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, trad. it. di R. Luccio, introd. di P. Bozzi e R. Luccio, Bologna 1999.
- Goetz R.-Graupner S. (hg.),
2007 *Atmosphären. Annäherungen an einen unscharfen Begriff*, München.
- Griffero T.
2005a *Corpi e atmosfere: il “punto di vista” delle cose*, in A. Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita & Pensiero, Milano, pp. 283-17;
2005b *Paesaggi e atmosfere. Ontologia ed esperienza estetica della natura*, «*Rivista di estetica*», *Paesaggio* (a cura di M. Di Monte), n.s. XLV, 29, pp.7-40;
2005c *Apologia del “terziario”: estetica e ontologia delle atmosfere*, “*Nuova civiltà delle macchine*”, XXIII, 1 (fasc. monografico, *Grammatiche del senso comune*), pp. 49-68;

- 2006 *Quasi-cose che spariscono e ritornano, senza che però si possa domandare dove siano state nel frattempo. Appunti per un'estetica-ontologia delle atmosfere*, "Rivista di estetica", n.s., 33, XLVI, pp. 45-68.
- 2007 *Nessuno la può giudicare. Riflessioni sull'esperienza dell'atmosferico*, in S. Chiodo-P. Valore (a cura di), *Questioni di metafisica contemporanea*, Il Castoro, Milano, pp. 80-112.
- 2008 *Quasi-cose. Dalla situazione affettiva alle atmosfere*, "Tropos", I, pp. 75-92.
- 2010a *Atmosfere: non metafore ma quasi-cose*, in E. Gagliasso-G. Frezza (a cura di), *Metafore del vivente. Linguaggi e ricerca scientifica tra filosofia, bios e psiche*, Milano.
- 2010b *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari.
- Hasse J.
2005 *Fundsachen der Sinne. Eine phänomenologische Revision alltäglichen Erlebens*, Freiburg/München.
- Hauskeller M.
1995 *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, Berlin;
2002 *I could go for something Koons. Neue Ästhetik und Kommunikative Kunst*, in Mahayni (hg.) 2002b: 173-82.
(hg.) 2003 *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Zug/Schweiz.
- Hauskeller M.-Rehmann-Sutter C.-Schiemann G. (hg.)
1998 *Naturerkenntnis und Natursein. Für Gernot Böhme*, Frankfurt a. M.
- Klages L.
1929-32 *Der Geist als Widersacher der Seele*, 3 voll., Leipzig.
- Liotard J. F.
1993 *Anima minima*, in G. Vattimo (a cura di), *Filosofia '92*, Roma, pp. 161-69
- Mahayni Z.
2002a *Atmosphäre als Gegenstand der Kunst. Monets Gemäldegalerie der Kathedrale von Rouen*, in Mahayni (hg.) 2002: 59-69.
(hg.) 2002b *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*, München.
- Merleau-Ponty M.
1945 *Fenomenologia della percezione*, tr. di A. Bonomi, Milano 2003.
- Mersch D.
2005 *Zur Struktur des ästhetischen Ereignisses*, in A. Blume (hg.), *Zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*, Freiburg/München, pp. 44-64.
- Metzger W.
1941 *I fondamenti della psicologia della Gestalt*, tr. di L. Lumbelli, Firenze 1971.
- Otto R.
1917 *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, a cura di E. Buonaiuti, Milano 1989³.
- Rauh A.
2007 *Versuche zur ästhetischen Atmosphäre*, in Goetz R.-Graupner S. (hg.) 2007: 123-42.
- Schafer R. M.
1977 *Il paesaggio sonoro*, tr. di N. Ala, Lucca 1985.
- Schmitz H.
1964-1980 *System der Philosophie*, 10 voll. Bonn (Studienausgabe 2005);
1990 *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*, Bonn;

- 1998 *Situationen und Atmosphären. Zur Ästhetik und Ontologie bei Gernot Böhme*, in M. Hauskeller-C. Rehmann-Sutter-G. Schiemann 1998: 176-90.
- Schürmann E.
2003 *So ist es, wie es uns erscheint. Philosophische Betrachtungen ästhetischer Ereignisse*, in Hauskeller (hg.) 2003: 349-61.
- Seel M.
2003 *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M.
- Speer A.
2007 *Denk-Atmosphären. Ein Versuch über das Ästhetische*, in Goetz R.-Graupner S. (hg.) 2007: 85-102.
- Straus E.
1930 *Le forme della spazialità. Il loro significato per la motricità e per la percezione*, tr. di P. Quadrelli, in E. Straus-H. Maldiney, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Milano 2005.
- Ströker E.
1977 *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt a. M.
- Tellenbach H.
1968 *Geschmack und Atmosphäre*, Salzburg.
- Vizzardelli S.
2007 *Filosofia della musica*, Roma-Bari.

L'immagine estetica

di José Jiménez *

Una delle caratteristiche principali della nostra complessa cultura audiovisiva e massificata è la tendenza al livellamento, a concepire in termini di uguaglianza, ogni tipo di produzione e di esperienza estetica, annullando le frontiere dell'arte, che è stato ed è l'ambito istituzionale al quale appartengono con maggiore intensità le menzionate esperienze nella nostra tradizione culturale. Questa tendenza è quella che porta a qualificare come "creativi", o anche come "artisti", i professionisti del design (nei diversi ambiti dell'industria, della grafica e della moda), la pubblicità, i mass media, e persino, ultimamente a chi lavora nel campo della ristorazione, gli *chef de cuisine*. Un esempio a sostegno della mia tesi è la presenza dello *chef* spagnolo Ferrán Adrià all'ultima "Dokumenta" di Kassel, nel 2007, invitato come un artista tra gli altri.

Anche se si accetta ciò che vi è di positivo nel distinguere, sul piano sensibile, tra la buona cucina o il buon design e la cattiva cucina o il design senza qualità, questi piani sensibili dell'esperienza non li situiamo nella dimensione dell'universalità, che l'arte e la filosofia esigono. In fondo, la tendenza di cui si diceva è direttamente relazionata all'impatto dell'esperienza sensibile nell'universo dell'immagine mediatica, costruita su schematismi semplici, spesso persino banali, ma di grande efficacia comunicativa. Da qui l'importanza, la necessità culturale, di una disciplina come l'Estetica che, rimandando all'obiettivo che aveva ispirato il suo sviluppo agli inizi della modernità come *critica del gusto*, sia oggi capace di configurarsi e operare come *critica generale dell'immagine*. In società come le nostre, nelle quali tutto è immagine, l'Estetica, come teoria filosofica in dialogo aperto e continuo con le diverse arti, deve operare come critica generale dell'immagine. Si tratta anche oggi, in linea con la tradizione della nostra disciplina, di stabilire modelli e criteri di distinzione, di differenziazione.

Così si affronta una delle questioni filosofiche più importanti del nostro tempo. La distinzione tra:

– i significati dell'immagine come *apparenza*, che caratterizzano l'universo della *globalizzazione rappresentativa*, della produzione, del consumo e della comunicazione;

– i significati dell'immagine come *indagine sull'apparenza*, che ten-

gono in conto la *singolarizzazione rappresentativa*, l'immagine che ha valore in sé stessa, né ripetitiva né omogenea.

Nella misura in cui quest'ultima dimensione trova il proprio registro specifico nell'ambito delle diverse arti, in essa può essere rintracciata alla radice la ragione della confluenza attuale tra arte e filosofia, come sentieri di ricerca sensibile e concettuale della verità.

La forza espressiva di ciò che oggi definiamo cultura audiovisiva sarebbe radicata dunque nella sua capacità di riunire, *attraverso la tecnologia*, ciò che è andato disperso nell'intervallo di tempo nel quale l'indipendenza della scrittura ha dato forza alla parola astratta, emancipatasi dal proprio suono. Un fenomeno che si presenta ancora più profondo e ricco nei supporti multimediali e nelle prospettive sinestetiche e ampliatrici delle capacità sensibili e mentali che rende possibili, naturalmente non senza problemi o contraddizioni, è la rivoluzione cibernetica oggi in corso. Tutto sembra convergere verso un sempre più vicino orizzonte culturale di restaurazione dell'unità antropologica delle forme e delle modalità espressive.

Esiste, ad ogni modo, un arco espressivo che va dall'inizio alla fine, al *telos* della modulazione rappresentativa: l'espansione del senso sorge dal corpo, ma acquisisce vita propria, forma. Per caratterizzare tutto ciò che c'è dietro, questa radice antropologica comune delle arti e delle esperienze estetiche che non nega né elimina la propria pluralità, ho utilizzato nei miei libri la *categoria dell'immagine*, intesa in senso filosofico. Concepisco le immagini come *forme simboliche di conoscenza e identità* che si forgiavano nelle diverse culture umane per strutturare spazi di senso, e che circolano attraverso diverse modalità espressive o "linguaggi" (utilizzando in questo caso il termine in senso analogico). Dal grado zero, la balbuzie dell'espressione, alla più complessa ricchezza e densità formale, il mondo umano è un mondo di simboli, di immagini.

Per la loro potenza rappresentativa, in non poche occasioni, le immagini sono state poste al di là di questo mondo, oltre la sfera del sensibile. Ma, dalle radici della corporeità nella quale esse sorgono, le immagini costituiscono un ponte tra la fugacità della nostra vita e la sua aspirazione a perdurare nel tempo. Le immagini, costruite con le risonanze e i riverberi del nostro corpo, uniscono la transitorietà di ogni esperienza umana, fugace e irripetibile, con uno specchio di riconoscimento, di senso, che intensifica l'esperienza stessa e la proietta sulla via della continuità nel tempo.

Le immagini si configurano come un' *esperienza di superamento dei limiti*, pur servendosi come materia esattamente di ciò che è limitato: la carnalità, il corpo, le forme di questo mondo fugace di realtà sensibili. È in quell'universo corporeo e materiale, in quel quasi sempre irreprensibile *regno dell'immagine*, che si trova davvero la trascendenza del tempo, l'unità tra la vita e la morte.

Se vogliamo setacciare genealogicamente l'apparizione di una concezione filosofica dell'immagine, dobbiamo inevitabilmente rifarci alla cultura greca antica, al contesto nel quale sorse e si sviluppò ciò che i Greci chiamarono *mimesis*, da cui nasce l'intera carica dell'accezione positiva dello spazio della rappresentazione sensibile, in generale, e dell'arte, in particolare, nella nostra tradizione culturale. Un processo che ho analizzato con attenzione nel mio libro *Teoria dell'arte* ¹.

Attraverso tutta una serie di passi e di trasformazioni storiche di ampia portata, l'universo della *mimesis*, della produzione e accettazione culturale delle immagini, della rappresentazione sensibile, avrebbe finito per dare luogo, già nel mondo moderno, alla formazione del sistema delle arti, con l'idea di specificità e convergenza che caratterizza un simile sistema, sul cui sfondo si troverebbe questa *radice comune delle forme*. Tutto nelle arti racconta l'essere umano, persino la natura morta o la macchina: il registro artistico promuove sempre un movimento di immissione dell'individuo in un universo di sensi, una transizione dall'io al noi, al mondo artificiale costruito dall'uomo, e al mondo naturale, vissuta come significazione.

Ciò che accade è che le rappresentazioni artistiche hanno sempre carattere frammentario, non racchiudono in sé, ad esempio, la pretesa di comicità né l'articolazione dogmatica delle religioni. Esse sono *come un gioco: finzioni, sperimenti*. È, perciò, anche necessario considerare che l'utilizzo estetico delle immagini è più vasto dell'uso specificatamente artistico, attraverso il quale si introduce la dimensione di finzione: quel carattere di "menzogna" accettata che è sempre stata conferita nella nostra tradizione culturale, all'arte.

L'universo concettuale della filosofia si costituisce, esattamente, nel tentativo di marcare la propria differenza rispetto alla *mimesis* e all'immagine. E il nucleo di quella differenza consiste nel diverso utilizzo del linguaggio, e nel peso specifico della metafora nella poesia.

Aristotele stabilisce, di fatto, tre usi del linguaggio, che corrispondono alla logica, alla retorica e alla poetica. Il pensiero logico si contrappone alla poesia dal momento che in essa la metafora svolge un ruolo fondamentale e racchiude in sé l'enigma: «e in senso complessivo, è possibile assumere metafore convenienti dagli enigmi ben formati. In effetti, le metafore si esprimono per enigmi, per cui è evidente che <da questi> si è costruita un buona metafora» ². E quindi, in senso opposto, «[...] se si rendessero tali tutti quanti <i nomi>, si avrà o un enigma o un barbarismo: se derivassero da metafore, un enigma» ³.

Sorta dall'enigma, la filosofia cerca la propria identità come rottura e contrapposizione ad esso. Il che implica, anche, una rottura rispetto alla metafora. Nella *Metafisica*, e in un contesto in cui si discute la relazione tra idee e specie, si rifiuta il valore di un argomento come qualcosa di vuoto o metaforico-poetico: «dire che le Forme sono "modelli" e che le cose sensibili "partecipano" di esse significa parlare a vuoto e

far uso di mere immagini poetiche»⁴. Che sia chiaro: non si tratta di negare la poesia ma di differenziarla dalla filosofia. Mentre quest'ultima deve evitare la metafora, nella poesia «ciò che conta sopra ogni cosa» è il suo dominio, visto che, come indica Aristotele tale dominio è una «capacità che non si può assumere da un altro, ma è segno di buona natura. Infatti, il fare buone metafore è vedere ciò che è simile»⁵.

Tuttavia non v'è dubbio alcuno che possiamo rilevare nella concezione aristotelica della poesia la mancanza di coscienza del tuffo poetico nell'immagine, un'insufficiente penetrazione nella *discontinuità* del linguaggio poetico. A ciò fa riferimento Josè Lezama Lima: «La poesia, così come sembra situata nel mondo aristotelico, cercava soltanto una zona omogenea, paritaria, nella quale fossero possibili e acquisissero senso le sostituzioni»⁶.

La metafora e la poesia vanno molto oltre la capacità di “percepire la somiglianza”. Esse costituiscono il percorso che seguiamo per riuscire a percepire “lo stesso” nell'incessante diversità, ma anche *salto verso l'immagine*: «Proviene da questo discorso poetico che assomiglia a quello del pesce nella corrente, dal momento che ognuna delle differenze metaforiche si tuffa proprio mentre raggiunge l'identità nella differenza, verso il desiderio finale dell'immagine»⁷.

In quel salto verso l'immagine la poesia fa straripare ciò che effettivamente esiste per visualizzare il possibile, il virtuale. E questo è creare: dare vita a un mondo a partire dai materiali sensibili, andare oltre, più a fondo. Esperienza, allo stesso tempo, del *limite* e della *metamorfosi*. Si tratta quindi di un decentramento che, a partire dalla limitatezza corporale, materiale di ciò che è vivo, cresce in un *processo metamorfico*, in una trasmutazione del sensibile che sopravviene al battito, al flusso incessante della parola.

“Alchimia del verbo”: aprendo la stagione infernale della poesia moderna, Arthur Rimbaud ci offre un'espressione che ben restituisce quella trasmutazione del sensibile. L'alchimia era un percorso di corrispondenze, un crocevia di sentieri tra la materialità del mondo e la vita dello spirito. La trasmutazione dei minerali, la ricerca della “pietra filosofale”, custodiva un'eco, uno sdoppiamento della metamorfosi: l'anima purificata celebra le proprie nozze con la materialità sublimata.

A noi, orfani di spirito, erranti come Rimbaud nell'inferno della modernità resta l'alchimia della parola: «Con ritmi istintivi, mi lusingai d'inventare un verbo poetico accessibile, un giorno o l'altro, a tutti i sensi»⁸. È il linguaggio delle immagini eternamente libere, la strada verso la “semplice allucinazione”, grazie alla quale siamo capaci di vedere l'uno o l'altro in ogni cosa.

Potremmo aprire adeguatamente la riflessione estetica e il lavoro nella teoria delle arti alla problematica dell'immagine? Nel caso specifico della teoria della letteratura a differenza del predominio passato delle metodologie formaliste e strutturaliste, a partire dagli anni

Ottanta, la maggior parte delle correnti e delle proposte presentano una notevole convergenza nello spostamento del proprio centro di interesse. È il testo e non il linguaggio il suo materiale, ciò che va occupando progressivamente il centro di gravità delle analisi del fenomeno letterario.

Nel testo, e nelle diverse strategie di analisi o di aggressione del suo/dei suoi sensi, si concentrano i vari orientamenti metodologici della critica letteraria che sono degni, a mio avviso, di maggior interesse. A partire dalla crisi e dal fascino/perplessità nei confronti del linguaggio si sarebbe prodotto così uno stravolgimento di ampio raggio, un cambiamento nell'orizzonte teorico, che ora è costituito innanzitutto dai *processi di produzione e trasmissione dei significati* che ogni linguaggio veicola, e in particolar modo il linguaggio letterario.

Probabilmente fu l'illusione del Realismo di fine Ottocento, la riduzione del fenomeno letterario a un mero atto di produzione della realtà esterna, alla base della necessità ossessiva della presa di coscienza del carattere verbale, linguistico, della letteratura e del conseguente impulso allo sperimentalismo. E una tale dimensione, la nuova e intensa coscienza linguistica acquisita dalla letteratura del nostro secolo, deve essere considerata come un valore irrinunciabile: la letteratura non riproduce una realtà esterna e già definita.

Nell'utilizzare la *materialità del linguaggio*, la letteratura produce una realtà propria, che si differenzia da ciò che normalmente chiamiamo realtà e nel farlo genera *nuovi significati e esperienze di vita*. Come vi riesce? Configurando testi, dotati sì di un'articolazione o di una struttura propria che però richiedono la ricezione del lettore, la sua collaborazione interpretativa.

Da qui il malessere che l'*autocoscienza linguistica* introduce nella letteratura: lo scrittore, come ha fatto notare W. H. Auden, a differenza di ciò che accade al pittore o al musicista, sa che il suo strumento (il linguaggio) non è relegato al suo uso esclusivo. Al contrario il linguaggio è un prodotto sociale, può essere impiegato per gli usi più diversi: «Gloria e vergogna, a un tempo, della poesia è il fatto che il suo mezzo tecnico non le appartenga in modo esclusivo, che il poeta non possa inventare proprie parole e che le parole non siano frutto della natura ma di un consesso umano che le adopera per mille scopi diversi»⁹.

Perciò, come afferma Maurice Blanchot, la letteratura implica un salto: «Del linguaggio comune noi disponiamo; ed esso rende disponibile il reale, dice le cose, ce le dà respingendole, si annulla a sua volta nell'uso, sempre nullo e senza parvenza. Ma, divenuto linguaggio della "finzione", diventa fuori uso, inusitato, e certamente noi crediamo di ricevere quel che designa allo stesso modo che nella vita di tutti i giorni, e anche con maggiore facilità»¹⁰.

Il salto della letteratura è, come scrisse Lezama Lima, il tuffo del

pesce, o della metafora, nel *desiderio finale dell'immagine*. Persino il mondo poeticamente immaginato è costituito con immagini, che istituiscono la referenzialità letteraria e che con la dimensione simbolica del linguaggio, sarebbero in ultima analisi, le chiavi ultime del processo estetico della letteratura. Ed esse ci spiegano allo stesso tempo, la loro comunicazione e vicinanza con gli altri universi estetici. Quindi le diverse arti raggiungono, tutte, questo: utilizzando diversi strumenti espressivi, un effetto estetico convergente in virtù della loro capacità di produzione di *immagini umane*, verosimili e possibili contrapposte *simbolicamente* all'apparente chiusura del mondo reale.

Grazie a questa capacità, alla sua potenza creativa, la letteratura e le altre arti prendono parte, sono presenti in essa e modificano la vita umana. Come afferma Roland Barthes, «il libro fa il senso, il senso fa la vita»¹¹. E proprio in questo modo, attraverso il linguaggio, la letteratura è molto più che linguaggio: *domanda e produzione di sensi* (delle diverse dimensioni che la vita e la morte pianificano nel corso dell'esistenza umana). In conclusione, uso materiale e trascendenza: limite e metamorfosi, attraverso l'immagine, del linguaggio nel testo letterario, che per essere compreso in tutta la sua ricchezza e vastità, deve essere inteso come una *realtà trans-linguistica*. Come un'organizzazione/articolazione simbolica di sensi che agisce simultaneamente come specchio e condizionamento della realtà effettiva, in atto, nella quale si svolgono le nostre vite. Come diceva Antonio Machado: «Ese tu Narciso/ ya no se ve en el espero/ porque es el espero mismo»¹².

Ai giorni nostri, nonostante l'intero nostro universo culturale dell'*espansione avvolgente della tecnologia*, nel vivere un'autentica *rivoluzione digitale*, continuiamo a parlare di "arte". Ma anche ora, come prima della sua costituzione agli albori della modernità, risulterebbe improprio farlo nel rimettersi a "un sistema" che ormai non esiste, a una riunione accademica di attività e pratiche di rappresentazione autonome e differenziate. Il termine "arte", pieno di una nuova vitalità, rimette oggi a una mescolanza, una sintesi, un meticcio. Lo stesso del mondo in cui viviamo, sempre più intensamente meticcio.

Nelle nostre società, si dà l'individuo per strutturato nel suo modo di sentire, e pertanto di pensare e di conoscere. La vita si stilizza attraverso i flussi incessanti di rappresentazione, che come una catena senza fine, producono le *tre grandi vie* contemporanee non artistiche di esperienza estetica: il *design*, in tutte le sue manifestazioni, la *pubblicità* e i *mezzi di comunicazione di massa*. Se l'arte, le distinte arti, continuano ad avere una vigenza nel nostro mondo è proprio perché grazie alla loro potenza formativa, alla loro forza di rappresentazione esse costruiscono universi sensibili di senso, capaci di rompere e mettere in discussione l'omogeneità della catena estetica continua che veicola senza discrepanze tutte le forme contemporanee dell'esperienza.

Dal punto di vista filosofico, l'arte attuale si oppone alla stilizza-

zione, alla configurazione estetizzata dell'esistente, come la verità si oppone all'apparenza. E anche come la differenziazione, la capacità di discernimento, di distinzione, si oppone all'indifferenziazione, a ciò che è globalmente omogeneo.

Ciò che si avverte in maniera sempre più marcata nell'arte di oggi è un'esperienza dal doppio significato. Da un lato, l'arte ha perso in maniera irreversibile la posizione predominante, gerarchica, nell'universo della rappresentazione sensibile che aveva occupato dal Rinascimento fino alla fine del diciannovesimo secolo. Dall'altro, il suo posto nell'attuale universo osmotico e transitivo della rappresentazione è quello di una intercomunicazione circolare, di appropriazione e distinzione, rispetto all'immediatezza estetica, a un mero utilizzo pratico o comunicativo dell'immagine.

Le conseguenze di ciò sono non solo, come si è potuto percepire nello sviluppo dell'avanguardia classica, la trasgressione dei limiti semi-otici dei generi classici. Nelle arti plastiche: disegno, pittura, scultura... Ma qualcosa che va molto oltre: l'inserimento dell'arte, delle diverse pratiche artistiche, attraverso un processo di meticcio, di ibridazione, in un *continuo globale della rappresentazione*, dell'immagine, del quale in un certo senso fanno parte.

Tuttavia nel far parte di quel continuum della rappresentazione, la maniera di farlo specifica delle diverse arti è quello della *singolarizzazione*: l'opera d'arte ha, ai giorni nostri, principalmente un carattere di rottura, di differenziazione nella catena indistinta dei segni che costituisce l'universo culturale delle società di massa. Nei confronti della globalizzazione comunicativa, l'arte isola, taglia, detiene, rallenta, accelera, inverte e sovverte... In definitiva *differenzia l'immagine*, stabilendo così un modello di autonomia di significati che le permettono di continuare a essere *poiesis*, produzione di conoscenza e piacere, messa in scena della verità e dell'emozione attraverso la sintesi del sensibile e del concetto. Queste intense, profonde trasformazioni, non devono destare scandalo. Le arti vivono e muoiono, i loro confini sono cangianti, come lo sono anche le funzioni e il luogo che occupano in un ambito specifico della cultura.

Le cangianti divisioni tra i diversi tipi di arte, o tra arti "minori" e "maggiori", delle quali potremmo offrire svariati esempi nella storia della nostra cultura, sono, in fondo, arbitrarie e sono soggette a un processo di trasformazione continuo, per altro simile a quello che si sperimenta nella vita e nelle culture umane in generale. Arbitrarie: nel senso di un'arbitrarietà che straripa, nel suo piano più profondo, dal proprio universo di rappresentazione, dall'immagine che forma la sua radice comune.

Questo punto è decisivo. Dal momento che sarebbe proprio l'*arbitrarietà dell'immagine*, il suo carattere convenzionale, a costituire il nesso tra i diversi tipi di *mimesis*, tra le diverse discipline artistiche,

che permette di concepire l'*unità antropologica delle arti*, senza farla dipendere da un'unica radice espressiva o dall'idea di sistema, con la forte carica metafisica che queste ultime due possibilità implicano. Si renderebbe così possibile il nostro stesso ingresso in una catena di trasmissione culturale che, con sfumature e varianti, accetta sin dalla Grecia antica la validità universale del procedimento mimetico che assicura l'*unità istituzionale e culturale delle arti*, sulla base dell'unità del suo effetto. L'effetto estetico che genera la finzione verosimile di una o molteplici immagini di pienezza (o di contro pienezza: si pensi ad esempio agli universi estetici di Samuel Beckett o di Fernando Pessoa) con le quali ci vediamo sensibilmente e conoscitivamente confrontati.

Nei miei libri e nei miei scritti in generale ho insistito più volte sul carattere convenzionale, culturale del *processo di produzione di immagini* che deve essere inteso anche, come un segnale della sua presenza e circolazione in tutti i piani, le sfere dell'universo delle rappresentazioni di una determinata catena culturale. Non esistono ambiti privilegiati nel processo di produzione di immagini, visto che lo scenario nel quale le immagini rendono possibile la comprensione e la conoscenza è l'insieme della vita, la vita è pluralità e diversità, solo speculativamente ridicibile ad un'unità omogenea.

Quindi, saremmo in condizione di dare una spiegazione antropologica sia della *forza di permanenza delle immagini*, che della *presenza delle stesse immagini in sfere diverse*, in diversi strumenti sensibili o modi di rappresentazione. Come cristallizzazioni dell'esperienza vitale, le immagini costituiscono un percorso simbolico dei sensi di vita e morte che, nel corso di una determinata tradizione culturale, si trasmettono di generazione in generazione, da ciò la loro capacità di perdurare, la sensazione di eternità che producono in noi.

Come ho detto prima, mi riferisco a immagini in senso antropologico, non retorico: come forme simboliche di conoscenza e identità, prodotte culturalmente, e che possono presentarsi su diversi piani sensibili, linguistici, visuali, sonori... Si spiegherebbe così l'intercomunicazione tra le arti e anche la loro differenza espressiva, senza bisogno di ricorrere ad una fondamentazione idealista dell'arte e dell'esperienza estetica.

Tuttavia per ciò che si riferisce al suo processo di costituzione, quel percorso simbolico ha una *configurazione pre-linguistica* o *pre-segnica*, e questa è la chiave che spiega l'unità dei suoni, delle forme visuali e delle parole, della musica, delle arti plastiche e della letteratura; di tutte le arti composte, e i processi di ibridazione e meticcio. Fino a culminare nel nuovo orizzonte artistico *multidimensionale* o *multimediale*, caratteristico del nostro presente, orizzonte complesso che stabilisce a partire dall'arte la risposta nei confronti del carattere altresì complesso della cultura audio-visuale delle società di massa.

La recondita radice comune delle immagini è l'*esperienza del corpo*

attraverso l'appropriazione simbolica della quale che inizia nel linguaggio e si propaga alle forme visuali e ai suoni, noi esseri umani raggiungiamo una matrice unitaria che ci permette di stabilire un gioco dinamico di corrispondenze tra l'Io, la comunità, l'universo culturale e il cosmo. E questa è la dinamica che unisce nei suoi movimenti le diverse arti. Se si prende come punto centrale di differenza il bagaglio di significati che costituisce il nostro corpo, le arti realizzano un processo continuo di elaborazione e di trasmissione di immagini umane possibili o fittizie.

Tuttavia il lavoro artistico non è solo accendere la finzione, ma anche delimitare, assumere, il lavoro di configurazione degli strumenti sensibili: forme visuali, parole, suoni, che costruiscono "la carne", la materia corporea, delle arti. In *La lontananza e le immagini* Walter Benjamin scrive «porre [...] un freno alla natura nella cornice di immagini sfumate è il piacere del sognatore. Ammaliarla con un'invocazione nuova è la dote del poeta»¹³.

Questo nuovo richiamo dell'immagine che gli artisti rendono possibile presuppone un fare, un processo di produzione: la *poiesis*, nella quale si radica l'avanzare del libero gioco delle immagini, che opera in ogni essere umano, all'autonomia dell'opera artistica. Dalla mera illusione all'opera d'arte, non esiste per tanto, una presunta penetrazione privilegiata o ispirata del "genio" nei misteri o nei fondamenti della "realtà", ma un processo di manipolazione di materiali sensibili per la formazione di immagini di pienezza o contro-pienezza umana, forme simboliche di conoscenza e identità.

In ultima istanza, un simile processo di manipolazione finisce per essere una materializzazione, un riverbero sensibile, della capacità di proiezione dell'essere umano. In un momento come quello attuale, nel quale lo sviluppo dei nuovi strumenti elettronici e cibernetici permette di stabilire una linea di riarticolazione della parola, delle forme visuali e dei suoni, entriamo in un territorio nuovo, ancora quasi vergine, di riflessione sul fare artistico. Fino al punto che il futuro dell'arte avanza, in maniera sempre più definitiva, verso procedimenti di espressione multi-dimensionale o multimediale. Ma in essi, la macchina digitale, con la sua duttilità e forza proiettiva, agisce non più come ritaglio o sostituto, ma come un prolungamento della mente e del corpo umano.

Nella nuova frontiera tecnologica e artistica della nostra civiltà, l'interrogarsi sulla parola e sulla forma visuale risulta quanto mai vivo e necessario, dato che per la loro radicalità possono essere considerate come un laboratorio della rappresentazione, come nucleo primario di elaborazione dell'*universo dell'immagine* nel quale gli artisti danno corpo alla finzione.

In ogni caso ciò che gli artisti fanno non lo fanno senza rischi. Le immagini prodotte sono una rielaborazione del passato, un ritorno attraverso la memoria, alle radici del senso della vita e della morte,

a partire dal quale è possibile la proiezione di mondi possibili. Solo un forte impulso di vita, un respiro spiccatamente erotico: Platone collocava nell'*eros* la scala che ci conduce alla bellezza, permette di affrontare questa immersione nelle radici dei sensi, che lascia chi lo realizza senza difese davanti al vuoto, nudo al cospetto della morte. Così il lavoro di istaurare un senso attraverso la produzione di immagini non potrebbe essere portato a termine senza un'*esperienza continua dei limiti* dell'essere umano, della negatività.

Perciò l'esperienza estetica è un *salto nel vuoto*, un rischio che si corre. E l'appropriazione dell'immagine, sia da parte di chi la produce sensibilmente e mentalmente, che da parte di chi la riceve con tutto il suo essere, si può realizzare solo attraverso un imperativo. Anche se ce lo dimentichiamo, anche se spesso il suo riflesso si immerge nello stagno, come scrive Rainer Maria Rilke, è necessario lanciarsi dietro all'immagine, avere il coraggio di sperimentarla, di "conoscerla": *Wisse das Bild*.

Il poeta ci lascia così intravedere l'elemento di arricchimento antropologico, di espansione della conoscenza e della sensibilità, favorite dal salto estetico: la sua dimensione di emancipazione. Così potremmo giungere a leggere il verso di Rilke come una correzione e un ampliamento dello spingersi al sapere, del sapere aude, il grande proclama dei pensatori dell'Illuminismo. In pochi casi al pari dell'esperienza estetica l'essere umano riesce a raggiungere una tale autonomia rappresentativa e operativa, che ha costituito la colonna vertebrale del progetto illuministico. Il contatto con le immagini è sempre perturbatore: esse sono una via di trasgressione del reale, proprio per il modo nel quale è culturalmente costruito.

Le immagini ci riflettono e ci prolungano. Ci dicono chi siamo, ma anche forse ciò che potremmo diventare, se solo riuscissimo a spingerci oltre e se si verificassero le condizioni materiali necessarie. Produttività o creatività, conoscenza o sapere: rischio. Ma anche piacere. L'esperienza estetica è un incrociarsi continuo di livelli propiziati dall'immagine. Piacere che viviamo come esaltazione del corpo, come esperienza della sua pienezza e potenza quando il corporeo si proietta nell'immagine. E il corpo che siamo in prima istanza finisce per vedersi trasfigurato in corpo collettivo e in corpo naturale.

In virtù della forza dell'immagine, l'esperienza estetica: nella ricerca di ciò che unisce le parole, forme visuali e suoni, ci apre a una percezione intensa di unità. Unità di ciò che noi percepiamo come diviso: sentimento, piacere, ragione, sensi... Ma anche unità con gli altri esseri umani e con l'universo naturale nel suo insieme.

E tuttavia, se si pretende di rimanere fedeli alla propria radice materiale e umana, l'esperienza estetica dell'immagine non può rifugiarsi nell'illusione di eternità che la sua potenza configurativa rende possibile. La "menzogna" artistica, la finzione delle arti, per essere fedele ai

materiali dei quali si nutre, deve spingere alla presa di coscienza della temporalità e della contingenza della vita, esaltarle invece di rifugiarsi nell'illusione dell'eternità.

L'unità simbolica raggiunta attraverso l'uso estetico delle immagini, se non si vuole fare di una simile esperienza un percorso di alienazione o di nascondimento dello scorrere della vita, deve profilarsi sul *tracciato della differenza*, della diversità, della singolarità di ogni esperienza umana di vita. Unità sulla differenza, esaltazione del frammentario come richiamo a un'esperienza di comunità antropologica né feticista né riconciliatoria. È lì che ci conduce l'esperienza estetica dell'immagine: parole, forme visuali, suoni quando li percepiamo sulla pelle viva. Come afferma Gottfried Benn «l'arte è formazione e rottura, è un gioco fatale di forze incipienti, che cercano soluzione, frammentarie»¹⁴. In un mondo sempre più votato alla uniformità, all'omogeneo, l'arte è forse il miglior sentiero per la scoperta della singolarità, dell'individualità. Per una crescita non meramente narcisistica dell'io. L'arte non fissa, mette in discussione l'identità (individuale, collettiva) e così le permette di trasformarsi e di configurarsi.

Apprendistato della solitudine: sarebbe questo il suo ultimo registro, la sua dimensione più profonda, il motivo per il quale ci arricchisce tanto come esseri umani. A confronto con le altre, poche, forme dell'esperienza umana del limite, come la mistica o l'erotismo, l'arte ci conduce nei suoi momenti di massima pienezza alla conoscenza del sottile e quasi impercettibile confine che separa la vita dalla morte. Perciò il vero artista è sempre un solitario. Come diceva – e con le sue parole concludo – Leonardo da Vinci «acciocché la prosperità del corpo non guasti quella dell'ingegno, il pittore ovvero disegnatore dev'essere solitario»¹⁵. Per questo l'arte è difficile. Per questo è imprescindibile.

* Traduzione italiana di Emanuele Leonardi.

¹ J. Jiménez, *Teoria del arte* (2002), trad. it. *Teoria dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2007.

² Aristotele, *Retorica*, 1405b 3-5, in Id., *Retorica e Poetica*, UTET, Torino 2004, p. 320.

³ Ivi, 1458a 25, p. 641.

⁴ Id., *Metafisica*, Bompiani, Milano 2003⁴, 991a 20-22, p. 55].

⁵ Id., *Poetica*, cit., 1459a 4-8, p. 643.

⁶ J. Lezama Lima, *Tratados en La Habana*, Universidad Central de las Villas, La Habana 1968, p. 18; altra ed., Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1969.

⁷ Ivi, p. 11.

⁸ A. Rimbaud, *Une saison en enfer* (1873), trad. it. *Una stagione in inferno*, in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 1994⁵, p. 241.

⁹ W. H. Auden, *The Dyer's Hand* (1962), trad. it. *La mano del tintore*, Adelphi, Milano 1999, pp. 37-38.

¹⁰ M. Blanchot, *La recherche du point zéro* (1959), trad. it. *La ricerca del punto zero*, in Id., *Il libro a venire*, Einaudi, Torino 1969, p. 209].

¹¹ R. Barthes, *Le Plaisir du texte* (1973), trad. it. *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975, p. 36.

¹² A. Machado, *Nuevas Canciones*, 1917-1930, CLXI, *Proverbios y cantares*, VI.

¹³ W. Benjamin, *Einbahnstraße* (1928), trad. it. *La lontananza e le immagini*, in Id., *Strada a senso unico*, Torino, Einaudi, 2006, p. 99.

¹⁴ G. Benn, *Aphorismen, Reflexionen, Maximen aus Werken und Briefen* (1979), trad. it. *Pietra, verso, flauto*, Adelphi, Milano 1990, p. 19.

¹⁵ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, II, 48.

Adieu a l'esthéticien? ¹

di Jerrold Levinson *

I – Ho scelto di affrontare la questione del futuro dell'*estetica*, intesa come pratica, prendendo come oggetto di riflessione il futuro dell'*estetologo*, cioè dello studioso di estetica. Questa strana creatura ha davvero un futuro davanti a sé, o è piuttosto destinato a scomparire, in quanto vittima della “sopravvivenza del più adatto” dal punto di vista intellettuale o della “marcia del progresso” scientifico? E se è così, ovvero se si verifica questa seconda possibilità, chi o che cosa è destinato a prendere il suo posto?

Tratterò dunque tre scenari che presuppongono la scomparsa dell'estetologo a favore di tre possibili successori: lo scienziato cognitivo dell'arte, il critico d'arte riflessivo, e il creatore teoreticamente ben equipaggiato dell'arte. Tuttavia, suggerirò infine che nessuno di questi scenari è del tutto plausibile, e che l'estetologo può quindi dormire sonni tranquilli per quanto riguarda la sua utilità e la sua ragion d'essere. Almeno per ora.

II – Primo scenario. Bruno lo scienziato cognitivo dell'arte.

Bruno ha sempre amato l'arte tanto quanto ama la scienza, ma ha deciso da subito che lo studio della scienza gli avrebbe fornito un modo di farsi una vita più sicuro di quello che avrebbe avuto diventando un artista. Tra le arti Bruno accorda un posto privilegiato alla musica, che da tempo lo ha stupito per il suo potere di toccare il cuore e di suscitare emozioni.

Un giorno, nell'ascoltare una delle ultime sonate di Schubert per pianoforte, egli si accorge, come gli è capitato in altre occasioni, che un certo passaggio dell'ultimo movimento gli procura quasi sempre una sorta di piacevole scossa o brivido, che normalmente parte dalla base del collo e si propaga verso il basso lungo le spalle e la schiena. Questo, pensa Bruno, è un fenomeno che vale ben la pena di indagare scientificamente. Così, Bruno progetta un esperimento controllato, avvalendosi di una cinquantina di soggetti accuratamente selezionati, per stabilire le condizioni sotto le quali si produce questo brivido, e per identificare, utilizzando l'avanzata tecnologia della risonanza magnetica, le sue basi neurali sottostanti.

L'esperimento ha successo, e produce i seguenti significativi risultati. In primo luogo, i brividi sono prodotti più facilmente quando la musica, ascoltata attraverso le cuffie, è a volume medio, e quando i soggetti tengono gli occhi chiusi. In secondo luogo, i soggetti che hanno una certa familiarità con la musica in questione, ma che non sono dei musicisti professionisti, sono i più portati a ricevere i brividi dall'ascolto del passaggio musicale sopra indicato. In terzo luogo, la regione del cervello che sembra essere più attiva quando i brividi sono esperiti è la corteccia cingolata anteriore. Così, una volta risolti tutti questi interrogativi di natura pratica attraverso esperimenti attentamente progettati, che bisogno c'è dell'estetologo?

La risposta è: un bel po'. Certo, le questioni empiriche circa il fenomeno dei brividi musicali hanno avuto risposta, e queste risposte possono anche essere prese in considerazione nel corso delle riflessioni inerenti il fenomeno in questione. Ma ci sono ancora molte questioni propriamente estetiche – vale a dire, filosofiche – sia di carattere concettuale che normativo, alle quali non si può ovviare rispondendo a tutte le domande empiriche che ci si potrebbe porre relativamente alle cause dei brividi musicali e alle condizioni sotto le quali questi occorrono. Per esempio, quali contenuti vengono chiamati in causa quando si prova almeno un certo tipo di brividi musicali, e quali concetti si portano dietro tali contenuti? Perché, nello specifico, proviamo piacere per la maggior parte dei brividi musicali, quando brividi di altro tipo, come quelli prodotti da un improvviso spavento o da un calo nella temperatura dell'ambiente che ci circonda, sono invece avvertiti come sgradevoli? La musica acquista valore per il fatto di procurare esperienze di questo tipo, e se sì, perché? E si può, più in generale, stabilire un collegamento tra la capacità che alcune musiche hanno di procurare brividi negli ascoltatori e il loro valore musicale ^{2?}

III – Secondo scenario. Edgar il critico d'arte professionista.

Dopo molti anni di lavoro come critico professionista nel campo della pittura e della scultura – dopo esser passato quindi per centinaia di mostre, inaugurazioni, cocktail, e visite negli studi degli artisti, per non parlare delle innumerevoli recensioni scritte velocemente per il giornale del giorno dopo – Edgar ha iniziato a riflettere profondamente su cosa gli piace nell'arte, e sul perché gli piace. Gli pare dunque naturale formulare, a partire dai frutti delle sue meditazioni, un credo estetico personale, e ricavare da esso dei criteri generali per stabilire cosa rende “buona” l'arte visiva.

Edgar raggiunse la maggiore età nel periodo d'oro dell'Espressionismo Astratto, e per lui i più grandi artisti del XX secolo, e forse di ogni secolo, sono Pollock, Rothko, Motherwell, Kline e De Kooning. L'arte dei “Maestri del Passato”, da Brueghel a Bellotto, da Donatello a David, da Raffaello a Rubens, sembra quindi a lui del tutto superata,

in quanto legata a un progetto artistico di rappresentazione realistica e di perizia esecutiva che non ha più alcuna rilevanza nel mondo moderno. Dall'altro lato, nella successiva, più fredda e minimalista, arte di Newman, Kelly, Noland, e Stella, Edgar ha ravvisato un'evidente caduta verso il basso rispetto alle vette raggiunte dai loro predecessori appartenenti all'Espressionismo Astratto. Per quanto riguarda tutti gli ulteriori e più recenti sviluppi, come la Pop Art, la Conceptual Art, il Fotorealismo, la Performance Art, le Installazioni, e così via, Edgar vede in queste correnti artistiche solamente una profonda decadenza e una chiara abdicazione dalle responsabilità che l'artista ha di esplorare il regno interiore della psiche attraverso il gesto pittorico e scultoreo privo di contenuto figurativo, evitando così ogni coinvolgimento con il mondo commerciale, sociale o politico.

Forte di queste convinzioni, Edgar non ha alcuna difficoltà a dichiarare che la maggior parte dell'arte contemporanea costituisce una vicenda alquanto triste, i cui protagonisti più deprimenti sono Damien Hirst, John Currin, e Jeff Koons, in confronto ai quali altri artisti più o meno recenti come Francis Bacon, Anselm Kiefer, e Georgia O'Keefe vengono messi in buona luce e sembrano possedere alcune di quelle scintille creative che hanno ispirato e guidato Jackson Pollock, Mark Rothko, e compagnia. È chiaro, quindi, cos'è che costituisce una buona arte visiva. Si tratta di un qualcosa che è tanto evidente e manifesto nella gestualità non-figurativa ma spiritualmente esaltante dell'opera di Pollock del 1951, intitolata *Lavender Mist*, quanto è assente nell'esibizionismo tassidermico e tristemente grottesco dell'opera di Hirst del 1992, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*.

Egli sembra dunque non avere alcun bisogno di ricorrere a un estetologo per stabilire in cosa potrebbe consistere il valore artistico. Dopo mezzo secolo trascorso ad osservare opere d'arte, un critico come Edgar lo riconosce quando lo vede, e per di più, ora può articolare, se gli viene chiesto, il suo principio guida, ovvero quello che rappresenta per lui il canone imprescindibile e infallibile della buona arte visiva.

Tuttavia è chiaro, al contrario, che un estetologo è qui quantomai necessario, e non solo per noi, ma anche per Edgar, anche se egli difficilmente sarebbe disposto a riconoscerlo. Un estetologo è necessario, prima di tutto, per mostrare e successivamente per spiegare, in modo convincente, che ci sono molte forme di esperienza estetica che vale la pena di fare, e di conseguenza molte specie di valore artistico, e non solo quella che è sancita dalla visione idiosincratica di Edgar, per quanto possa essere valida dal suo personale punto di vista. L'estetologo si rende necessario, inoltre, per tentare di fornire, nei limiti del possibile, una descrizione sistematica di tali specie di valore, una descrizione che sia trasversale rispetto alle diverse forme d'arte e alle differenze stilistiche e culturali. E ne abbiamo bisogno anche per in-

dividuare, nella misura in cui egli ne è capace, esattamente cos'è che ha valore in ciascuna delle diverse modalità in cui l'operare artistico si esplica, e come tale valore si relaziona ai valori conseguibili attraverso le altre modalità, valutando ad esempio se tali valori siano o meno incompatibili tra loro.

IV – Terzo scenario. Duncan l'artista praticante.

Duncan, in qualità di ideatore o fabbricante di arte, è naturalmente più interessato al processo della creazione artistica, ovvero ai mezzi e ai metodi con cui l'arte viene realizzata. Nel riguardare al proprio lavoro passato, lo colpisce il fatto che i suoi prodotti di maggior successo derivano pressoché uniformemente da un processo creativo che inizia col raffigurarsi in modo vivido e completo l'opera nella sua interezza, come se questa fosse illuminata da un lampo, da una visione iniziale a cui egli dà successivamente e gradualmente corpo. Egli propone quindi questo modello come criterio generale di successo per la creazione artistica, ed è scettico verso quelle opere di cui sa che sono state create in altro modo.

Non ho ancora detto che l'arte praticata da Duncan è l'arte della poesia; Duncan è dunque un poeta, ed è un poeta la cui preferenza va al verso giambico che si iscrive nella tradizione di Robert Frost, Wallace Stevens, Wystan Auden e altri. Così, per Duncan una poesia di successo deve essere necessariamente a grandi linee pensata, sin dall'inizio, in termini di temi, di toni, di progressione, e di lunghezza, e non solo in conformità alla regolarità metrica, ovvero alla caratteristica distintiva del verso giambico.

Le poesie di Duncan sono così belle, e la sua personalità così forte, che molti giovani poeti ne subiscono il fascino ammaliante e seguono di buon grado il suo esempio, prendendo per oro colato la sua visione di come un vero poeta deve procedere nel comporre una poesia. Questo rafforza naturalmente la sua convinzione che solo le poesie prodotte procedendo "dall'alto verso il basso", per così dire, possono essere dotate di un qualche pregio, che solo coloro che compongono le loro poesie in questo modo sono dei veri poeti, e che un processo creativo di questo genere è pressoché una garanzia di valore artistico.

Tuttavia, un atteggiamento come quello di Duncan è doppiamente sbagliato; e questo è un fatto che un estetologo potrebbe meglio di chiunque altro rilevare. L'atteggiamento di Duncan è sbagliato, in primo luogo, poiché non c'è motivo di pensare che solo una procedura creativa "dall'alto verso il basso" possa condurre alla realizzazione di una poesia di valore. E, in secondo luogo, poiché il valore artistico di una poesia è in gran parte, se non del tutto, indipendente dal modo in cui viene prodotta, e non c'è alcun modo di dimostrare che esso sia legato a una particolare modalità di produzione piuttosto che a un'altra. Nondimeno, l'analisi estetica potrebbe servire a scoprire alcuni

plausibili criteri del valore poetico, individuando le caratteristiche delle poesie che giustificano l'attribuzione di tale valore e spiegando in cosa tale valore consista, in qualunque modo esso sia prodotto.

V – Gli scenari che ho appena abbozzato sono, naturalmente, delle caricature. Non vi è alcuna necessità che lo scienziato dell'arte, il critico d'arte, o il creatore d'arte, commettano gli errori di miopia o di ristrettezza di vedute messi in mostra in questi scenari. Tuttavia i soggetti coinvolti in tali attività corrono comunque, in una certa misura, il pericolo di non vedere ciò che è veramente in gioco, dal punto di vista estetico, in un determinato fenomeno – come accade al primo dei nostri professionisti – oppure, alternativamente, di essere troppo investiti in una posizione polemica per quanto riguarda ciò che è esteticamente in gioco – come accade al secondo e al terzo dei nostri professionisti. E in nessuno dei due casi – nei quali si è o incuranti della posta in gioco estetica oppure, alternativamente, troppo investiti in essa – si è nella posizione migliore per teorizzare, in maniera adeguata e fruttuosa, ciò che è esteticamente rilevante.

Lo scienziato cognitivo dell'arte può, dal canto suo, indagare e approfondire molti aspetti di un fenomeno artistico senza riconoscerne o senza illuminarne l'importanza estetica; mentre l'artista e il critico d'arte, dal canto loro, sono di norma fin troppo consapevoli dell'importanza estetica di ciò in cui essi sono personalmente coinvolti e professionalmente impegnati, per avere una visione equilibrata della sfera artistica nella sua interezza, e per accordare quindi a ciascun modo, stile, genere e movimento artistico ciò che gli spetta. C'è qualcosa di vero nell'idea che gli artisti più significativi, i critici d'arte più penetranti, sono quelli che in realtà non ammettono la validità, né riconoscono pienamente il valore, delle modalità artistiche diverse da quelle che essi esemplificano o difendono; l'imparzialità e l'apertura mentale non sono, a quanto pare, i motori della grandezza nell'arte o nella critica d'arte. Ma sono probabilmente necessari per l'analisi filosofica della sfera artistica.

VI – Vorrei ora provare ad articolare, in modo più metodico, alcune delle ragioni per cui l'estetologo, ovvero il filosofo che si dedica alle riflessioni sull'arte e sull'esperienza estetica, è ancora necessario, e vorrei spiegare dunque il perché questa figura non è stata resa obsoleta dagli approcci o dalle priorità di questi altri esploratori del funzionamento e del significato dell'arte.

1. L'estetologo, in quanto filosofo che, a differenza dell'artista e del critico d'arte, ma analogamente allo scienziato cognitivo e allo storico dell'arte, si trova al di fuori della sfera artistica, è maggiormente in grado di avere un approccio *imparziale* a tale ambito, ed è meno portato,

rispetto al critico d'arte o all'artista stesso, ad avere interessi finanziari da promuovere o lame polemiche da affilare.

2. *L'addestramento* filosofico di un estetologo – che nell'artista, nel critico d'arte e nello scienziato cognitivo è di solito assente o minimo – è pressoché indispensabile per compiere dei progressi sulle questioni con le quali l'estetica ha propriamente a che fare. Il contributo benefico di tale addestramento è molteplice: esso favorisce la capacità di inquadrare le questioni in modo chiaro ed efficace, la capacità di elaborare argomenti convincenti su cui basare le risposte a tali domande, la capacità di formulare definizioni di alcuni concetti fondamentali che possano aiutarci nella risoluzione di determinati problemi, e la capacità (che forse è la più importante) di analizzare i concetti che sono al centro di alcuni dibattiti estetici, come i concetti di rappresentazione, stile, espressione, autenticità, creatività, originalità, metafora, interpretazione, bellezza, opera d'arte – nonché il concetto stesso di arte.

3. L'estetologo è in una posizione ottimale – in virtù sia della sua formazione filosofica, sia del suo stare al di fuori dell'arena all'interno della quale l'arte viene creata, venduta, pubblicizzata e valutata – non solo per analizzare i concetti chiave che possono essere al centro di determinate questioni estetiche, ma anche per *operare una sintesi* tra i vari dati e tra le diverse prospettive che possono essere assunte rispetto a una determinata questione attinente alle arti, dando il giusto peso a tali diverse prospettive e suggerendo in che modo esse siano interconnesse, in quale misura siano compatibili e in quale misura siano contrastanti.

4. L'estetologo può affrontare in maniera più efficace i problemi concettuali e normativi che sono *comuni* a tutte le arti, o che sono trasversali rispetto alle varie forme d'arte e ai diversi stili e *modus operandi* artistici, non essendo egli costretto, per motivi professionali, a concentrarsi principalmente su un unico campo della ricerca artistica. E per lo stesso motivo, l'estetologo può più efficacemente affrontare e riflettere sulle differenze *salienti* tra le arti.

5. Alcuni dei problemi che attengono all'estetica non riguardano affatto esclusivamente, o principalmente, *le arti*, ma hanno piuttosto a che fare con la natura, con le persone, con l'ambiente urbano, o con la vita in generale, con la sua forma e le sue caratteristiche. Si tratta dei problemi relativi alla natura e ai fondamenti della bellezza; alle altre proprietà estetiche, come la grazia, l'eleganza e l'audacia; alla rappresentazione, all'espressione, allo stile, al gusto e ad altri fenomeni connessi, ricadenti all'interno o al di fuori dell'ambito artistico; all'esperienza estetica in generale, che può essere diretta all'arte, alla

natura, al design, alla cucina, al corpo e, a ben vedere, a qualsiasi aspetto del mondo percepibile ³.

6. L'estetica, pur essendo una disciplina filosofica e, quindi, pur essendo tanto professionale quanto lo sono le discipline del fare arte e della critica d'arte, si trova probabilmente nella posizione migliore per parlare alla persona comune che si interessa d'arte, vale a dire, all'appassionato o all'estimatore d'arte *dilettante*, rispetto allo specialista che ha un coinvolgimento più diretto nel campo dell'arte, sia dal lato creativo che dal lato critico, e il cui coinvolgimento porta con sé un maggior rischio di parzialità o di ristrettezza di vedute relativamente al carattere e al valore delle diverse manifestazioni dell'impulso artistico. Naturalmente l'estetologo, da parte sua, deve essere ben versato nelle forme d'arte che intende illuminare filosoficamente, ma in linea teorica egli non ha, per quanto possibile, alcun sostanziale investimento personale nella reputazione o nello status concreto degli artisti, delle opere d'arte, o dei generi artistici che catturano il suo interesse.

* Traduzione italiana di Filippo Focosi.

¹ Il mio titolo allude a un breve ma delizioso libro di Jean-Marie Schaeffer, *Adieu a l'esthétique* (Paris, Presse Universitaire de France, 2000). Nonostante il titolo, il libro di Schaeffer non è così destituito nei confronti della nostra disciplina come potrebbe a prima vista sembrare, dato che "l'esthétique" si riferisce qui all'estetica intesa in senso più o meno kantiano, ovvero come disciplina che si occupa quasi esclusivamente di concetti come bellezza e forma e che non alcuna attinenza con la sfera pratica. A questa accezione dell'estetica è stato dato molto più peso in Europa che negli Stati Uniti o nel Regno Unito.

² Ho approfondito questo genere di questioni in un saggio intitolato "Musical Chills", che è stato ripubblicato nel mio *Contemplating Art* (Oxford, Oxford University Press, 2006).

³ Tra i filosofi che hanno fornito un contributo notevole alla trattazione di questo tipo di problemi estetici, ricordiamo Frank Sibley (*Approach to Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2006), Malcolm Budd (*Aesthetic Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2008), e, seppur in modo differente, Alexander Nehamas (*Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton, Princeton University Press, 2007).

Creatività e sapere estetico

di Giovanni Matteucci

Mentre è difficile incontrare obiezioni quando si afferma che una componente conoscitiva è parte integrante della creatività, la natura che si è disposti ad attribuire a tale componente è controversa. Il problema potrebbe non essere marginale. Forse, cioè, è difficile stabilire il genere della conoscenza che innerva l'esperienza creativa perché quest'ultima implica un sapere incongruo rispetto allo schema gnoseologico constatatativo-proposizionale che è stato canonizzato dai dibattiti filosofici tradizionali. Questa caratterizzazione del sapere estetico giustificerebbe in parte la crisi di legittimità che l'estetica come scienza filosofica moderna vive sin dalla sua nascita settecentesca. Ma aiuterebbe anche a percepire meglio gli orizzonti dell'estetica dopo le peripezie teoriche e pratiche dell'arte nel Novecento, che hanno messo a dura prova le convinzioni moderne relative alla creatività.

Interrogarsi sulla componente conoscitiva che attiene alla natura creativa dell'estetico significa – o può significare, come nel presente caso – parlare di vincoli ¹. La questione, infatti, potrebbe essere formulata anche chiedendosi che cosa occorre sapere per riuscire, assoggettandovisi, a operare creativamente sul piano estetico. Poiché Jon Elster ha posto con merito la questione in tali termini, si procederà qui per lo più a un esame critico della sua indagine, per poi ipotizzare altri modelli utili a chiarire alcuni aspetti del nesso tra creatività e sapere estetico, nella prospettiva di una più precisa determinazione di quest'ultimo ².

1. La teoria dei vincoli che Elster ha illustrato nel volume *Ulisse liberato* ³ ha come argomento il sistema delle relazioni che sussistono tra il *precommitment* e i vantaggi che ne derivano o ne possono derivare. Il *precommitment* consiste nel vincolare preventivamente a regole le scelte future che chi vuole agire intende compiere. In altri termini, la questione del vincolarsi preventivo riguarda quando (e come) è desiderabile per chi agisce limitare la propria libertà di scelta per ottenere benefici maggiori rispetto a un agire non vincolato.

Il volume di Elster si compone di tre capitoli. I primi due sono di argomento pratico-politico, mentre il terzo, intitolato *Il meno è un più*, si occupa della creatività artistica partendo dall'idea generale secondo

la quale i dispositivi che limitano la libertà di chi agisce – dunque: un *meno* – generano, o possono generare, benefici altrimenti non conseguibili – dunque: un *più*. Tale vincolatezza prende rilievo nella misura in cui, secondo Elster, «l'artista non può esercitare le sue scelte in un campo di possibilità illimitate, se vuole che siano dotate di un significato» (UL, 8). I vincoli assurgono così a criteri di significanza, di razionalità esplicativa. Essi determinano ciò che è esplicabile nell'opera d'arte: l'utile che si trae dal *precommitment* è, per così dire, gradiente razionale dell'azione che si svolgerà. Inoltre, sostenendo al tempo stesso «sia che gli artisti hanno bisogno di vincoli, sia che la scelta di questi vincoli è in larga misura arbitraria» (UL, 12), Elster chiarisce di ritenere la gestione dei vincoli, almeno nell'arte, prevalentemente soggettiva. Il *precommitment* si configura come un atto schiettamente intenzionale, se non nella sua genesi nel suo importo, consistendo almeno idealmente in una vera e propria deliberazione.

L'analisi di Elster procede con un andamento marcatamente tassonomico, distinguendo anzitutto due classi di vincoli (UL, 15-16). Una classe è quella dei vincoli *incidental*i. Essi costituiscono dispositivi di limitazione della libertà che vanno a vantaggio dell'agente limitato per loro tramite, ma che non vengono scelti da colui che agisce in considerazione di questi stessi vantaggi. È quel che capita quando le ragioni della scelta del vincolo da parte di colui che agisce sono state indipendenti dai benefici che egli conseguirà; o quando a determinare i vincoli sono stati altri attori; o infine quando il vincolo risulta essere un dato di fatto di cui chi agisce non può che tener conto. In casi simili i vantaggi, conseguiti di fatto, non entrano nella spiegazione dei vincoli. L'azione che si compie in seguito all'adozione di un vincolo incidentale è mirata a obiettivi che sono differenti da quel che si deve propriamente a tale adozione.

Vi sono però anche dispositivi di limitazione della libertà che colui che agisce si autoimpone in vista dei benefici che intende raggiungere esattamente attraverso l'azione a cui si accinge. Si tratta dei vincoli che Elster chiama *essenziali*, e che vanno definiti nei termini dei benefici attesi. In tal caso gli effetti possiedono forza esplicativa nei confronti dei vincoli autoimposti che li promuovono, i quali non sarebbero comprensibili e neppure esisterebbero se si prescindesse da quel che si intende conseguire. La distinzione tra vincoli incidentali e vincoli essenziali è allora tracciabile anche a partire da ciò che essi fruttano, ossia da un lato i “vantaggi effettivi” e, dall'altro, i “benefici attesi”⁴. Si potrebbe anche dire che ciò che si consegue sta in un qualche rapporto causale rispetto ai vincoli essenziali (è perché si vuole ottenere un certo beneficio che ci si assoggetta a un determinato vincolo “essenziale”), e invece in rapporto analitico rispetto ai vincoli incidentali (è con l'assoggettarsi a un determinato vincolo “incidentale” che si ottiene un certo risultato vantaggioso).

2. I vincoli essenziali, puramente autoimposti e mirati al conseguimento di determinati benefici, come la scelta di una tecnica espressiva o di uno stratagemma costruttivo (ad esempio, deliberare di evitare una vocale per tutto un romanzo), vengono considerati da Elster meno rilevanti, benché non trascurabili per la determinazione complessiva del valore artistico di un'opera (UL, 277). Maggiore attenzione egli presta invece ai vincoli incidentali, che fruttano vantaggi *di fatto*, appunto: vantaggi effettivi. Nell'ambito dei vincoli incidentali, Elster distingue ulteriormente tra quelli forti e quelli morbidi. Vincoli incidentali *forti* sono quelli dovuti a ragioni formali, materiali, tecniche, finanziarie, di committenza ecc. – e possono essere intrinseci (es.: limiti fisici, fisiologici, tecnologici) o imposti (es.: finanziari, censori, di presentazione, di committenza). Vincoli incidentali *morbidi* sono invece le convenzioni, e anzitutto nel campo artistico le convenzioni di genere. Elster interpreta le convenzioni come equilibri di coordinazione tra diversi agenti relativamente a una regola specifica (UL, 279). Agiscono secondo una convenzione coloro che si autoimpongono vincoli utili – benché arbitrari – per coordinare intersoggettivamente le proprie azioni. Corollario delle convenzioni in tale accezione è che se anche un solo soggetto le infrange, la loro validità cade.

Si pensi a cosa può accadere se sulle nostre strade qualcuno decide di viaggiare in automobile procedendo sulla parte sinistra della carreggiata. Procedere tenendo la destra genera il vantaggio effettivo di tutelare la sicurezza di chi viaggia, benché ciò non sia il beneficio che ci si attende dal viaggio, che infatti è intrapreso per raggiungere una destinazione e non per essere tutelati. Ma se anche solo un automobilista non si conforma alla convenzione, viene messo a repentaglio il vantaggio effettivo che tutti gli altri traggono da essa.

Questa descrizione mette in rilievo il carattere procedurale delle convenzioni. Esse appaiono, cioè, norme stabilite in base a una procedura sancita da un codice. In tal modo viene però ignorato un punto. Può succedere che le convenzioni assumano carattere procedurale solo in seconda battuta, provenendo da norme che sono invece stabilite in base a una funzione, la quale costituisce pertanto la ragione primigenia della convenzione medesima⁵. Riportato al discorso sulla creatività artistica, la questione diventerebbe quale possa essere stata la ragione funzionale delle convenzioni artistiche.

Ma Elster si ferma al riscontro dell'operatività procedurale, da cui ricava quattro caratteristiche. Le convenzioni «innanzitutto, sono ingiunzioni ad agire non orientate al risultato. In secondo luogo, le si condivide con i membri della propria società o di un suo sottogruppo rilevante. Inoltre, ogni membro di questa società o sottogruppo sa che anche gli altri sono soggetti alle medesime norme, e che essi sanno che egli lo sa, e così via. In terzo luogo, poiché tutti condividono le stesse norme, i membri del gruppo possono mantenerle in vigore punendo i

trasgressori. Le sanzioni consistono nell'evitare i violatori in vari modi, ma anche nell'ostracismo sociale e persino nella persecuzione aperta. Infine, anche l'emozione della vergogna sostiene le norme sociali» (UL, 280).

Si profila così un modello giurisprudenziale, con cui Elster aspira a sottrarre la creatività all'arbitrio del linguaggio privato. È perché gli artisti «in realtà lavorano tutti soggiacendo alle stesse restrizioni» che, a suo parere, «la comunità degli artisti e dei critici può confrontare le loro produzioni e stabilire standard comuni. [...] Poiché ogni artista vuole che i suoi lavori siano giudicati da altri, non è un suo desiderio tradire la cornice comune grazie alla quale è possibile l'apprezzamento competente e perciò la realizzazione di sé» (UL, 282). A ben vedere, però, le funzioni giurisprudenziali elencate incarnano solo la cattiva coscienza dell'intenzionalismo di Elster. Malgrado il loro scopo sia di mettere in garanzia l'intenzionalità rendendola compatibile con un principio di intersoggettività, esse sono solo momenti, o aspetti, della struttura intenzionale che viene pregiudizialmente attribuita al fare artistico: appunto, si deve presumere che «ogni artista vuole che i suoi lavori siano giudicati da altri».

3. Entro tale cornice l'intervento creativo dell'artista presenta una struttura scandita in due fasi che talvolta interagiscono (cfr. UL, 251 e 283-84). Vi è l'adozione dei vincoli strutturali a cui chi crea si sottomette. E vi sono le scelte che vengono effettuate all'interno dei limiti così fissati, selezionando dall'insieme delle azioni possibili quella che sarà realizzata. La capacità dell'artista è pertanto tutt'altro rispetto al lasciare briglia sciolta alle invenzioni e alle fantasticazioni, ai sogni a occhi aperti, il cui eccesso di alternative egualmente e sempre praticabili («penuria di scarsità») li rende, almeno alla lunga, insoddisfacenti (UL, 260). Per Elster la creatività è piuttosto simile a quel giocare «a far finta» in cui «i bambini adeguano le proprie mosse al vincolo rappresentato dalla necessità di far corrispondere gli oggetti della finzione a quelli reali» (UL, 262) ⁶.

Elevato a fattore strutturale, il vincolo non esaurisce la propria portata creativa sul piano empirico degli stati mentali. Oltre a stimolare l'immaginazione e a focalizzare l'attenzione dell'artista, esso è motore della produttività creativa nella misura in cui indirizza verso una forma adeguatamente organizzata, attestando così un potenziale estetico indipendente (UL, 296), fino a diventare condizione intrinseca della generazione del valore estetico. Sono allora cruciali i vincoli che sollecitano la creatività a muoversi verso l'estrinsecazione del loro potenziale, cioè verso una *massimizzazione locale del valore estetico* che costituisce il fine stesso dell'attività artistica e, insieme, il suo quoziente razionale. Massimizzare il valore estetico vuol dire agire in modo tale che nulla possa poi essere tolto o aggiunto all'opera compiuta senza

comprometterne il valore estetico. Il principio della massimizzazione equivale allora al principio della riuscita, della «soluzione giusta», che l'artista raggiunge attraverso uno «sperimentare per piccole variazioni» (UL, 285).

Ci si potrebbe aspettare che Elster, da qui in avanti, imbocchi con decisione la strada oggettivista dell'analisi del criterio grammaticale immanente all'opera. Egli invece lascia indeciso che cosa sia una “soluzione giusta” e si conforma a un soggettivismo improntato all'ideale cartesiano della trasparenza, soprattutto quando afferma che, benché le piccole variazioni siano «in parte cercate consapevolmente e in parte generate dall'inconscio», la loro selezione «è opera sempre del pensiero cosciente» (UL, 286). Preoccupato di ascrivere alla creatività margini di libertà soggettiva in grado di schiudere lo spazio per deliberazioni “davvero” razionali, Elster, per meglio dire, fa arretrare di un passo l'ideale cartesiano. Egli assegna la trasparenza non ai contenuti mentali, ma ai processi con i quali essi vengono gestiti. Ne esce rafforzata la venatura utilitarista di questa prospettiva, che presume l'artista come agente razionale perché idealmente (auto)consapevole appieno dei vincoli adottati e delle scelte effettuate, nella speranza di riscattare per tal via l'arte dall'irrazionalità.

Per fugare sospetti di eccessivo normativismo, va precisato che le soluzioni giuste per Elster costituiscono, comunque, non norme universali, ma massimi locali. Un grafico (UL, 287) in cui si dispongano sulle ordinate i valori estetici e sulle ascisse ciò che si ricava da un qualche parametro (es.: lunghezza dell'opera) mostra massimi locali di altezza differente tra loro. Ciò che è un ottimo racconto è ottimo come racconto, e tuttavia possiede un valore minore rispetto a un romanzo anche non del tutto ottimo – ove, evidentemente, si postula altresì che il racconto sia più breve del romanzo, e soprattutto che la lunghezza del testo costituisca di per sé una virtù. Ciò fa sì che ci possano essere massimi locali di basso livello (i cosiddetti capolavori minori) e, al tempo stesso, che sussista la comparabilità tra le opere.

Bisogna tuttavia osservare che solo finché ci si attiene ad ascisse di tipo quantitativo un tale grafico possiede una sua intuitività, benché certo non spieghi diverse cose, come il motivo per cui alcune materie rendono meglio se commisurate a una certa dimensione. E invece Elster usa anche ascisse di tipo qualitativo, ad esempio comparando come massimi locali Racine e Shakespeare, oppure Austen e Dickens, ricorrendo a un criterio di discriminazione che evoca categorie certo disomogenee rispetto a parametri quantitativi.

4. Forte, per così dire, di questa equivocità, l'argomentazione di Elster glissa senza esitazioni verso una caratterizzazione particolare del valore artistico, del “massimando”, che viene ritenuto di genere emozionale più che cognitivo o percettivo. A giustificazione di ciò viene

invocato un principio surrettiziamente hegeliano: poiché i contenuti cognitivi e percettivi hanno veicoli appropriati, ossia l'argomentazione logica e l'esposizione dei fatti, a cui l'arte è per principio estranea (cfr. UL, 290), la qualità emotiva va considerata assiomaticamente l'aspetto discriminante del valore estetico dell'opera d'arte (UL, 295). Ne deriva un'estetica largamente emotivista, malgrado le premesse sembrassero orientare Elster verso l'accentuazione dei fattori razionali dell'arte.

Ulteriore conseguenza è che l'analisi del valore estetico si tramuta per buona parte in un'analisi delle emozioni, al cui interno Elster effettua nuove distinzioni tra quelle non-estetiche (gioia, dolore ecc.) e quelle propriamente estetiche in quanto suscitate dai vincoli dotati in grado elevato di potenziale estetico intrinseco, ossia ritmo, simmetria, ripetizione, contrasti, reiterazioni... (UL, 291). Questi fattori razionali, per di più né discussi né giustificati criticamente, vengono dunque ridotti a meri meccanismi di innesco di stati emotivi che si presumono propriamente estetici, lasciando peraltro indeterminatamente presupposta la stessa caratterizzazione estetica, che si basa sulla idiosincratia predilezione di alcune proprietà, anzitutto quelle della "forma organizzata", in realtà difficilmente generalizzabili: «poiché danno luogo a una forma organizzata, il ritmo e il metro posseggono un potenziale estetico intrinseco; l'assenza di una certa lettera dell'alfabeto no» (UL, 296). È in conformità a questo criterio riduzionistico che altrove Elster parla anche di «giusta unità» (UL, 298).

Punto di coagulo di questa analisi, la creatività designa la capacità di riuscire nello sforzo di massimizzare il valore estetico sotto vincoli (cfr. UL, 283). Così definita essa viene messa in opposizione all'autenticità, nel senso in cui ne parla Goodman in relazione alle caratteristiche percettive dell'opera (UL, 313), e all'originalità, che implica un atteggiamento di ribellione nei confronti dei vincoli, laddove la creatività ne è al contrario sollecitata. Si tratta di una definizione che ricorda da vicino la teoria istituzionale di Dickie e la teoria storico-istituzionale di Levinson, secondo le quali, affinché vi sia una rivoluzione artistica, occorre comunque che qualche elemento resti condiviso⁷. Si potrebbe dunque assimilare a un meccanismo istituzionale il principio di Elster secondo cui la violazione delle convenzioni, per essere proficua, deve obbedire a certe regole (UL, 376). Ed è su queste basi che Elster sottolinea la produttività di limitazioni che non vengono recepite come semplici ostacoli che deprimono le doti creative, ma come sfide che le accrescono (UL, 326), una distinzione che corre carsicamente per tutto il volume.

Per esemplificare la produttività delle sfide Elster ricorda il ruolo che ha avuto la censura nel promuovere la creatività nella cinematografia, indugiando su un sistema censorio (il "codice Hays", assillo di Hollywood a partire dal 1934) che costringe l'artista a stratagemmi d'aggiramento che si traducono in soluzioni stilistiche raffinate (UL,

320-28). Anche quest'ultimo esempio indica come Elster prediliga un preciso gruppo di arti. Nella sua analisi assumono funzione paradigmatica musica, letteratura e cinema, ossia tutte arti "allografiche", a istanziazioni multiple, e «temporalmente estese» (UL, 303). Si tratta di arti in cui è fortemente problematica la questione dell'identità data la diversità delle occorrenze delle opere che vi si riconducono. Altro problema, però, che viene curiosamente ignorato.

5. Le conseguenze di questa noncuranza sono estreme nell'analisi della creatività nel jazz, a cui è dedicato un ampio paragrafo (UL, 346-68). Riferendosi prevalentemente al periodo compreso tra il 1936 e il 1942, Elster descrive la musica jazz come produzione di opere creative connotate da due variabili dipendenti: profondità emotiva (componente «romantica») e gusto (componente «razionalistica») (UL, 351). Con profondità emotiva egli intende la capacità di suscitare nell'ascoltatore emozioni non estetiche intense (UL, 349), mentre con gusto intende – in maniera assai scolastica, in verità – il senso dell'ordine, dell'equilibrio, della proporzione e del tempo (UL, 348), ossia la sensibilità a vincoli che provocano emozioni propriamente estetiche, le quali risultano pertanto quanto mai formalisticamente determinate. A partire da qui i brani jazz vengono concepiti come «opere letterarie formali», costituite esclusivamente dalla loro compaginazione sintattica (UL, 355), tanto da considerare un assolo alla stregua di una «storia narrata»⁸: «per quanto un assolo sia "meno" che una narrazione verbale, mancando esso di qualsiasi specifico oggetto [...], è tuttavia anche "di più", poiché esso può esaltare le frasi e i passaggi che costituiscono una storia con il ritmo e la tessitura del suono. La fusione di astrattezza e concretezza che ne risulta è una delle caratteristiche più affascinanti del jazz» (UL, 356).

Orientato a risolvere l'opera d'arte, anche jazzistica, nelle sue sole proprietà formali (e, relativamente al raccontare una storia, sintattiche), Elster esamina anche il caso in cui un assolo viene progressivamente elaborato nel corso di diverse esecuzioni. Al riguardo sottolinea come gli interventi che si susseguono da parte del medesimo musicista mirino a stabilire la forma sempre "più esatta" dell'assolo, ossia la massimizzazione locale del suo valore estetico, con la combinazione della componente emotiva non-estetica e della componente emotiva estetica, ossia di mera emotività profonda e di strutture razionali di gusto che innescano emozioni formali propriamente estetiche. Per esprimere questo processo di accumulo e sedimentazione verso un esito formalmente compiuto Elster si serve della metafora della scultura: «un assolo lo si può anche "scolpire" – lo si può sviluppare e perfezionare di molte esecuzioni finché non raggiunge un massimo locale. L'esecutore adotta ogni volta le improvvisazioni riuscite trasformandole in vincoli per quelle nuove, finché alla fine non resta che un margine di libertà

piccolissimo» (UL, 356). In tal caso la creatività si dispiega in un arco di tempo esteso, non si esaurisce in una sola *performance*, laddove il risultato, l'assolo scolpito attraverso diverse esecuzioni, non è perciò stesso "congelato". La creatività può intervenire nuovamente, ma in tal caso è destinata semplicemente a intaccare la riuscita, se è vero che l'assolo scolpito costituisce un massimo locale rispetto a cui si può soltanto scadere, e che si può dunque solo deteriorare (UL, 357).

6. Questa teoria della costituzione dell'identità di un brano musicale (o di un sotto-brano, come l'assolo) per improvvisazioni successive – identità che viene a coincidere con la forma che massimizza il valore estetico – sottende un problema in effetti molto complesso: quando è giusto dire che il brano esiste in senso proprio? Nella prima improvvisazione o al termine della "sculptura"? Il che equivale a chiedersi quando lo si può considerare composto. Stando alla teoria dell'assolo scolpito, ma andando al di là del testo di Elster, ci si potrebbe esprimere anche nel modo seguente: la composizione dell'opera si consegue al termine del processo creativo, esteso nel tempo, e questo termine è stabilito da una particolare iscrizione dell'assolo, ove quanto è scaturito dalle precedenti *performance* viene padroneggiato con strumenti notazionali almeno impliciti. È lecito parlare di "notazione almeno implicita", sulla scia di quanto Elster sottolinea quando sostiene di fatto che la progressiva scultura dell'assolo coincide con una progressiva erosione dei margini di libertà nell'intervento dell'esecutore per il tendenziale conformarsi a una strutturazione sedimentata sia pure in forme inedite e personalissime nella memoria musicale del musicista, e dunque – si può aggiungere – ipoteticamente trascrivibile secondo un ideale sistema notazionale. Non solo una volta scolpito l'assolo potrà essere riproposto in svariati contesti, eseguito come una partitura. Ma dopo la notazione almeno implicita si potrà anche stabilire la qualità della singola esecuzione rispetto all'identità ideale dell'assolo compiutamente ben-formato, esattamente come accade nella musica classica quando si valuta la *performance* di un solista commisurandola allo spartito del brano che egli ha eseguito.

Sotto questo profilo, è parzialmente simile la posizione di Nicholas Wolterstorff, secondo il quale il compositore di un brano musicale prima improvvisato e poi trascritto non è chi lo suona per la prima volta improvvisando, ma colui che determina che cosa costituisce la correttezza della *performance* dell'opera fissando in almeno seconda battuta le relative condizioni di correttezza attraverso uno spartito⁹. La differenza con Elster è che Wolterstorff si basa sulla tesi secondo la quale le opere musicali non vengono create ma scoperte. Colui che componendo un brano lo porta a essere, seleziona un certo *kind* di occorrenza dei suoni, che è normativo perché deve contemplare variazioni nell'interpretazione o addirittura scorrettezze esecutive senza che

venga inficiata l'identità dell'opera. Platonicamente, secondo Wolterstorff, l'opera è un'entità che esiste eternamente ma che diventa musicale solo quando qualcuno, rinvenendola, ne esplicita le condizioni di correttezza con la notazione. Dunque, resta vero che improvvisare non è di per sé comporre. In questo caso, però, la vincolatezza non è intenzionale-soggettiva ma grammaticale-obiettiva. Al contrario, a causa della componente romantica che ancora Elster attribuisce alla creazione, la determinazione della giustezza della scoltitura dell'assolo, ossia della sua notazione implicita, è demandata al senso soggettivo della pienezza del valore emotivo conseguito. Demandata apparentemente al senso dell'interprete, in realtà al senso del critico o del filosofo (se si vuole: dell'artista che si trasforma in critico o filosofo), che stabilirà con questo metro personale dove finisce il processo creativo positivo e dove, invece, cominciano i deterioramenti in *performance* successive.

Ancor più distante da Elster è poi il platonismo di Peter Kivy, che ha stigmatizzato l'assimilazione compiuta da Wolterstorff della partitura a una ricetta. A parere di Kivy, la partitura è solo la determinazione di un'esecuzione corretta, non dell'opera ¹⁰, mentre l'improvvisazione, in quanto esecuzione, è già istanziazione di un'opera, prima che ce ne sia una notazione. Questo perché egli radicalizza l'idea del comporre come scoprire anziché creare, cosa che pur esigendo una certa componente di invenzione (dei mezzi), non coincide certo con l'invenzione ¹¹. In modo ben diverso, per Elster l'improvvisazione si risolve nella gestione intenzionale di vincoli autoimposti secondo una dinamica inferenziale: «il modo di procedere delle prime parti di un'opera d'arte vincola il suo sviluppo successivo. Vale un principio analogo anche per l'improvvisazione, ma con un giro di vite ulteriore» (UL, 362). I costrutti sonori già eseguiti vengono intesi come una vera e propria premessa inferenziale rispetto a quanto sta accadendo e deve accadere. Il sapere relativo a essi deve allora configurarsi come una canonica conoscenza constattativa, quasi un riscontro fattuale. Il nesso inferenziale dato per scontato da Elster esige che il contenuto della conoscenza del pregresso – come insegna Sellars ¹² – sia una sorta di contenuto proposizionale di cui si ha una vera e propria esperienza epistemica.

In tal senso il sapere dei vincoli della creatività si dimostra, infine, per Elster una “conoscenza che”, la quale è ascrivibile a un soggetto cartesianamente connotato risultando del tutto omologa al canonico modello gnoseologico constattativo-proposizionale. L'intera digressione sul jazz conferma come l'ottica di Elster sia anzitutto quella della gestione soggettiva dei vincoli al fine di ridurre le possibilità in sé frustranti in un regime di «penuria di scarsità», ovvero l'eccesso di possibilità di scelta. La «concezione radicalmente soggettivistica della razionalità» di cui è alfiere Elster (UL, 254) è una legittimazione intellettuale della concezione emotivista, residuale, dell'arte. E non è un caso che egli avvii il capitolo paragonando l'arte all'esperienza

massimamente soggettiva della fantasticheria per porre alla base del proprio discorso il principio del piacere, sulla scorta di Freud¹³.

7. Contrapponendo creatività a originalità senza però passare dal soggettivismo della creazione all'oggettività della scoperta, Elster liquida come "estrema fallacia modernista" il «presentare come opere d'arte produzioni il cui *solo* valore consiste nel generare riflessioni su se stesse» (UL, 346), ingaggiando di fatto una polemica con posizioni ampiamente rappresentate lungo il secolo che va da Ortega y Gasset a Danto. Ma il motivo che divide Elster dal tale estremismo non è meno modernista.

Perché la struttura vincolata dell'opera sia vantaggiosa per la creatività, scrive Elster, «è necessario che i vincoli lascino spazio alla scelta. Se si vuole che l'artista *crei* qualcosa, l'opera d'arte non può essere un cruciverba» (UL, 250). La libertà d'azione è dunque uno spazio consegnato esclusivamente al soggetto che prometeicamente se ne serve per fabbricare un innesco di sensazioni emotive. A tal proposito è rivelativo il modo in cui Elster definisce il senso di conclusività che si avverte nel finale di opere musicali, letterarie e cinematografiche: «in molte opere d'arte temporalmente estese – letteratura, cinema e musica –, il finale comunica un senso di inevitabilità profondamente soddisfacente. Ognuno degli sviluppi che via via si susseguono vincola ciò che è possibile accada più avanti, finché alla fine non resta all'artista che una singola opzione [...] il senso di inevitabilità e unicità che l'opera d'arte comunica è il risultato, ovviamente [?], delle scelte che l'artista ha compiuto proprio nel perseguimento di tale obiettivo» (UL, 251, e cfr. UL, 341). Il fulcro sarebbe un sentimento di inevitabilità che genera l'emozione specificamente estetica del sollievo quando «ogni cosa finisce al posto giusto» (UL, 306).

Un'indagine alternativa della vincolatezza dell'opera d'arte dovrebbe essere in grado di considerare egualmente il vincolo elemento cardine della tessitura razionale (o razionalizzabile?) dell'opera, prestando tuttavia la dovuta attenzione a quelli che si potrebbero definire i "vincoli operativi di campo", eccentrici rispetto al controllo della soggettività. La conclusività di un finale è più patita che dettata dal soggetto che crea, così come la "parola giusta" che, come osserva Wittgenstein, diventa cercata solo quando viene trovata. Tutto sommato l'improvvisazione che riesce, la parola che mancava, la soluzione che conclude ma non scioglie l'enigma di un'opera tra le mani del suo autore, sono meno l'ultimo segmento di una costruzione inferenziale imposta da una conoscenza proposizionale e tematica dei vincoli e del pregresso, e ben di più il punto coronato di un *sapere come* procedere in una situazione senza aver chiaro e definito di che cosa si è in caccia, «come quando, scrivendo, – osserva Wittgenstein – tu cerchi una parola e dici a un certo punto: "Eccola, è *questa* la parola che dice quello che volevo!".

– Il tuo riconoscimento fa diventare quella parola trovata, e quindi cercata. (Qui davvero si potrebbe dire: si sa cosa si cerca solo quando lo si è trovato [...])»¹⁴.

Un'analisi alternativa della creatività dovrebbe quindi insistere sulla cellula germinale che si instaura già al primo passo quando si attende a un costruito creativo, che impone l'obbedienza al proprio metro interno fino a generare una vera e impari lotta con l'opera da parte del suo autore. Così verrebbero colti quei vincoli che affiorano nella costituzione logica immanente a cui lavora l'artista ben al di là del proprio arbitrio, eseguendo i compiti che l'opera prescrive. Si tratta di vincoli inintenzionali, non-scelti, e non imposti schematicamente "dall'esterno", ossia né essenziali né intrinseci né incidentali per come di questi parla Elster.

8. Si prenda il caso del romanzo *Lucien Leuwen* di Stendhal. Esso appare a Elster un fallimento artistico, esito del riscontro del fatto che i vincoli a cui si è assoggettato lo scrittore non consentono nessuna combinazione di parole che sembri in grado di soddisfarli (UL, 251). Secondo una visione alternativa, che sposti la competenza estetica da una "conoscenza che" a un "sapere come", l'esito in cui sfocia la creatività di Stendhal potrebbe invece apparire come l'esibizione pregnante, proprio in quanto frammento, di una legge in sé antinomica che ha governato l'opera sin dall'inizio imponendosi alla scrittura. Infatti, in questo modello alternativo il concetto chiave diventa la grammatica (laddove il fallimento è la sgrammaticatura, non l'antinomia o l'aporia), la *Stimmigkeit*, la concordanza, che va a sostituire ciò che Elster definisce in termini di "massimizzazione del valore artistico" con i risvolti emotivisti che si sono visti (UL, 253). Verrebbe così esautorato l'intenzionalismo di Elster («mi è possibile valutare ogni opera d'arte considerando in che misura essa realizzi gli obiettivi del suo autore, a prescindere dalla loro natura»; UL, 253), che si basa su una profonda scissione tra forma e contenuto, portando a ignorare la funzione presentazionale intrinseca all'opera d'arte a causa dell'unilaterale accentuazione della sua rappresentazionalità.

Per Elster, in estrema sintesi, l'opera è quasi un guscio di contenuti proposizionali che un osservatore esterno sarebbe sempre in grado di esplicitare. La razionalità per lui è sempre razionalità epistemico-discorsiva, placidamente continuista. Di contro, si potrebbe descrivere l'opera come monade che tuttavia rappresenta il mondo, la quale risulta perciò sempre enigmatica e incarna una razionalità dialettica negativa, intesa di discontinuità. Una maniera, questa, di concepire diversamente il nesso non-automatico per cui «le caratteristiche a causa delle quali il mondo può essere fluido o caotico sono molto diverse dalle caratteristiche a causa delle quali può essere fluido o caotico un testo» (UL, 269), perché comunque vi sono determinati testi che possono davvero

rappresentare il mondo “fluidico o caotico”. Benché, allora, sia vero che «un mondo imperfetto non trova una migliore rappresentazione di sé in un testo imperfetto» (UL, 269), non qualunque forma “perfetta” è comunque atta a rappresentare un mondo imperfetto¹⁵.

9. Per illustrare meno vagamente il senso dell’alternativa a Elster appena evocata, è utile tornare brevemente sulla nozione di convenzione, intendendola – anziché come vincolo morbido – come vincolo “vischioso”, e riaprendo così il discorso al di là dell’ambito dell’arte.

Opposto alla teoria di Elster è l’approccio di Pierre Bourdieu, il quale critica direttamente l’insistita strategia intenzionalista che Elster adotta per descrivere e spiegare realtà come le convenzioni. Elster avrebbe sì «il merito di riconoscere a chiare lettere che la razionalità si identifica per lui con la lucidità cosciente e che ritiene ogni adeguamento dei desideri alle possibilità garantito da forze psicologiche oscure per una forma di irrazionalità», che nel caso qui esaminato coinciderebbe con il valore emotivo. Tuttavia in tal modo egli dà per acquisita o «l’ipotesi che gli agenti agiscono sotto la costrizione diretta di cause che lo scienziato è in grado di svelare, o [...] l’ipotesi, apparentemente opposta, che gli agenti agiscono, come si dice, in conoscenza di causa e siano capaci di fare da soli ciò che lo scienziato fa al posto loro nell’ipotesi meccanicistica»¹⁶.

Per uscire dal bivio cartesiano così delineato, Bourdieu propone di ridefinire nei termini di un sapere pratico quelle che Elster chiama convenzioni. Proprio perché infrange gli schemi della conoscenza teorica e teoretica celebrata dalla filosofia moderna, il sapere pratico consente di trovare le “giuste” soluzioni: «è ciò che permette di agire come si deve» senza esigere una tematizzazione fattuale e positiva di qualche contenuto di conoscenza, ovvero «senza porre né rispettare un “si deve” [...], una regola di condotta». Il sapere del senso pratico investe atteggiamenti ad un tempo corporei e mentali, come la concretezza fisica della *performance* jazz mostra in forma acuta. E si tratta di un sapere che resta inavvertito fino al suo divenire effettuale, benché tale da dare, nella sua implicita operatività, quella impressione di inferenza causale che inganna Elster. Esso consiste di disposizioni che restano latenti «anche dopo» aver compiuto l’atto «per via dell’evidenza della loro necessità e del loro adattarsi immediato alla situazione»¹⁷. Analogamente, il sapere estetico che si estrinseca nella creatività è un sapere disposizionale che incarna schemi di *habitus* storicamente acquisiti ma come una sorta di seconda natura, e che dunque la spiegazione epistemica tende a confondere con un sistema di cause positive o di aspettative intenzionalmente perseguite¹⁸.

La creatività come sapere vincolato estetico affonda dunque le proprie radici in un tessuto di disposizioni, che la riflessione epistemica coglie solo nel loro effetto superficiale quando le riporta agli schemi

e alle categorie della spiegazione meccanica o teleologica centrata comunque su una soggettività avulsa dal campo operativo in cui invece agisce. Il rischio è sempre di fare della nozione di causa (efficiente o finale) un paradigma monolitico per capire le pratiche, anche quelle estetiche come l'improvvisazione o il ritrovamento della "giusta" soluzione all'enigmaticità di un costruito artistico. Invece, passando dal registro del cercare e della creazione al registro del trovare e della scoperta, si andrà a insistere sul campo interattivo che viene modificandosi con le stesse attualizzazioni del senso pratico¹⁹ e del sapere estetico in quanto "sapere come" in grado di rispettare le clausole wittgensteiniane della comprensione non causalisticamente determinata – e dunque nemmeno inquadrata entro i canoni dell'ermeneutica filosofica.

A tal fine sarebbe proficuo riconsiderare la natura disposizionale di tale sapere vincolato in senso oggettivamente vischioso, recuperando le analisi svolte da Gilbert Ryle²⁰. La "seconda natura" che si sedimenta come *habitus* operativo-pratico è appunto ciò che costituisce il criterio, o meglio: l'alveo, della riuscita estetica, simile sotto questo profilo al sapere richiesto a uno scacchista – un sapere che «si esercita principalmente nelle mosse che [il giocatore] fa o concede e nelle mosse che evita o proibisce. Nella misura in cui egli sia capace di osservare le regole, non ci importa che non sia anche capace di formularle. Non sono le azioni che fa in testa o con la lingua, bensì quelle che fa sulla scacchiera, a rivelarci se conosce o meno le regole nella modalità esecutiva di conoscenza che consiste nell'essere capace di applicarle»²¹. Il salto dall'estetica del cercare all'estetica del trovare comporta il congedo dal mito del teatro della mente, come ha lapidariamente asserito Picasso (*je ne cherche pas, je trouve*) dal lato dell'artista: «conta quel che si fa, non quel che si ha intenzione di fare»²².

I vincoli sottesi alla creatività costituiscono questo sapere estetico disposizionale incorporato in un *habitus*: qualcosa che, più che a una facoltà su cui contare, assomiglia a un insieme di virtualità che in certi modi di procedere, magari storicamente e socialmente canonizzati²³ ma certo diffusi al di là dell'artisticità filosoficamente definita, divengono attuali in costrutti apprezzati o apprezzabili. Un sapere che è egualmente all'opera in fenomeni distanti dal novero di esempi classicamente presi in considerazione – arti commerciali e costruzione dell'identità, pratiche socio-politiche e coltivazione o manipolazione della corporeità.

¹ Di recente l'analisi dei vincoli è stata proposta, in estetica, come filo conduttore per affrontare problemi differenti: *Sensibilia 2 – 2008: Vincoli/Constraints*, a cura di M. Di Monte e M. Rotili, Mimesis, Milano, 2009 (cfr. in particolare, oltre agli interventi dei curatori, quelli di Paolo D'Angelo, Fabrizio Desideri e Tonino Griffero).

² Per l'indagine sul complementare versante del sapere estetico connesso al campo percettivo si rinvia a G. Matteucci, *Il sapere estetico come prassi antropologica. Cassirer, Geblen e la configurazione del sensibile*, Ets, Pisa, 2010.

³ J. Elster, *Ulysses Unbound. Studies in Rationality, Precommitment and Constraints*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000; trad. it. di P. Palmiello: *Ulisse liberato. Razionalità e vincoli*, Il Mulino, Bologna, 2004. – Dalla trad. it. di quest'opera si citerà d'ora in poi con la sigla UL.

⁴ Nel caso della creatività artistica questo schema esige in realtà un'articolazione più raffinata. Precisa infatti Elster: «quando un artista sceglie di darsi dei vincoli, si deve assumere che egli agisca nella convinzione di poter trarre vantaggio, sul piano artistico, da un insieme di opzioni più piccolo [rispetto a quello che potrebbe sfruttare nel caso di un'azione non vincolata]. Il suo comportamento è un esempio dell'obbligarsi preventivo intenzionale [...]. Quando i vincoli sono imposti dall'esterno, è possibile o che l'artista ne tragga vantaggio, o, al contrario, che ci perda. Se ci guadagna, abbiamo a che fare con quel tipo di vincoli che [...] abbiamo definito incidentali. In certi casi, un vincolo incidentale può trasformarsi in essenziale: è possibile che un artista scelga di attenersi a vincoli originariamente imposti dall'esterno anche quando non vi è più nulla che li faccia valere. Un regista può non utilizzare il suono e il colore anche quando il farlo sarebbe possibile» (UL, 250).

⁵ Stephen Davies, discutendo la natura del concetto di arte, ha descritto questo passaggio da una definizione funzionale a una definizione procedurale, la quale non sorge a prescindere da una funzione ma giunge solo storicamente ad apparire indipendente dalla propria originaria funzionalità. Ed è ancora un esempio tratto dalle norme del codice stradale che Davies utilizza per illustrare la migrazione dal funzionale al procedurale. Come egli osserva, la soglia dell'eccesso di velocità, che ora appare una mera convenzione stabilita mediante una procedura, indubbiamente è stata in origine una convenzione determinata dal limite di funzionamento delle autovetture e dalla praticabilità delle strade dell'epoca in cui è stata istituita la convenzione medesima. Cfr. S. Davies, *Definition of Art*, Cornell University Press, Ithaca, 1991, pp. 33-34 (di queste pagine esiste anche una trad. it. in S. Chiodo (a cura di), *Che cosa è arte*, Utet Università, Novara, 2007, in partic. pp. 103-104).

⁶ Nel delineare questo confronto Elster fa riferimento anzitutto a Freud, per giustificare il piacere che si trae dalle fantasticazioni e dalle finzioni, e alla teoria di Kendall Walton (*Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, Cambridge, 1990). Altri generi di vincoli sono però necessari già quando si gioca a far finta, come è stato rilevato da vari autori, da Gombrich a Danto. Anzitutto vincoli di natura cognitiva: per far finta che *a* sia *b* – che un manico di scopa sia un cavallo – occorre intanto sapere che *a* non è *b*; occorre inoltre sapere qualcosa su *b*. E poi vincoli di natura percettiva: sempre per far finta che *a* sia *b*, occorre che sussistano strutturazioni percettive, almeno elementari, tali da rendere in qualche modo (o entro un certo sistema di variazioni) *a* congruente con *b*.

⁷ Per Dickie l'elemento condiviso sarebbe un nucleo non meramente convenzionale che viene ammesso anche dalla sua teoria istituzionale (ossia, l'artefattualità e la finalizzazione alla presentazione a un pubblico del mondo dell'arte), essendo a suo parere l'opera d'arte *di per sé* un artefatto che si colloca all'interno di una pratica instaurata con lo scopo di essere presentata a un pubblico. Per Levinson, invece, a essere condiviso sarebbe un elemento storico: se è vero che un oggetto è un'opera d'arte solo nella misura in cui è destinato a essere guardato in uno dei modi in cui fino ad ora si sono guardate le opere d'arte, allora gli artisti "rivoluzionari" devono comunque progettare la propria nuova modalità di sguardo in relazione alle modalità precedenti, pena l'incomprensibilità e l'irricoscibilità del loro prodotto come opera d'arte. – Per le posizioni di Dickie e di Levinson, si vedano in brani antologizzati in S. Chiodo (a cura di), *Che cosa è arte*, cit., rispettivamente pp. 85-97 e 54-74.

⁸ Benché il «raccontare una storia» sia l'elemento che per Elster distingue il jazz da ogni altro genere musicale (UL, 354-356), per l'analisi che si sta svolgendo è sufficiente soffermarsi sulle altre due variabili dipendenti, la profondità emotiva e il gusto. Ciò consentirà di mettere a confronto più facilmente le tesi di Elster con altre teorie relative alla creatività musicale. L'analogia con la narrazione andrebbe tuttavia approfondita accentuando il parallelismo tra jazz e culture dell'oralità (cfr. ad esempio S. Zenni, *I segreti del jazz*, Stampa Alternativa, Viterbo, 2007, pp. 19-24).

⁹ N. Wolterstorff, *Verso un'ontologia delle opere d'arte*, trad. it. in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, Il Mulino, Bologna, 2007, p. 134. Per il passaggio successivo cfr. ivi, p. 137. Il saggio è apparso originariamente nel 1975.

¹⁰ P. Kivy, *Il platonismo in musica: una sorta di difesa*, trad. it. in *Estetica e filosofia analitica*, cit., p. 170. Per i passaggi successivi cfr. ivi, rispettivamente pp. 174 e 157. Il saggio è apparso originariamente nel 1983.

¹¹ Colpisce la vicinanza con la seguente osservazione di Adorno: «Il processo soggettivo

della produzione è, nel suo lato privato, indifferente. Esso ha però anche un lato obiettivo, in quanto condizione del realizzarsi della legalità immanente. Come lavoro, non come comunicazione, il soggetto raggiunge nell'arte quel che gli spetta. L'opera d'arte deve ambire all'equilibrio senza esserne completamente padrona: un aspetto del carattere d'apparenza estetico. Il singolo artista funge da organo esecutivo anche di quell'equilibrio. Nel processo di produzione egli si vede di fronte a un compito di cui riesce difficile dire se lui anche semplicemente se l'è posto; il blocco di marmo, i tasti del pianoforte, in cui una scultura, una composizione, aspettano di venire liberati, sono per quel compito probabilmente più che metafore. I compiti portano in sé la propria soluzione obiettiva, almeno entro una certa gamma di variazioni, anche se non possiedono l'univocità delle equazioni. La *Tatbandlung* dell'artista consiste nel fatto minino di mediare tra il problema di fronte a cui egli si vede, di per sé già predelineato, e la soluzione che si trova nel materiale in modo altrettanto potenziale. Come si è chiamato lo strumento un braccio prolungato, così si potrebbe chiamare l'artista uno strumento prolungato, uno strumento del passaggio dalla potenzialità all'attualità». In sintesi, «nella tastiera di ogni pianoforte c'è tutta l'*Appassionata*, il compositore deve solo trarla fuori, e per questo naturalmente c'è bisogno di Beethoven» (cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino, 2008, p. 223 e p. 365).

¹² Cfr. anzitutto W. Sellars, *Empiricism and the Philosophy of Mind* (1965), trad. it.: *Empirismo e filosofia della mente*, Einaudi, Torino, 2004.

¹³ Ciò esclude dal novero dell'artisticità fenomeni come la randomizzazione pura, sperimentata clamorosamente da John Cage. Un conto, argomenta Elster, è l'impressione di casualità, sempre a rischio di frustrazione (UL, 343); un altro è la casualità schietta, che esclude la gestione dei vincoli, e per ciò stesso non è creativa: «*eliminando* la scelta, anziché *limitandola*, non si accresce la creatività. La si distrugge» (UL, 345).

¹⁴ L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano, 1980, p. 130.

¹⁵ Nel corso della sua argomentazione Elster fa riferimento alla descrizione marxiana della dialettica delle forze di produzione per spiegare l'esaurimento della forza di un vincolo, non per stagnazione ma per subottimalità (UL, 316-18). Potrebbe essere un utile spunto per questo confronto, sebbene Elster tralasci il nesso delle forze produttive con i rapporti di produzione, e la sua diventi così solo una metafora.

¹⁶ P. Bourdieu, *Méditations pascalienes* (1997), trad. it.: *Meditazioni pascaliane*, a cura di A. Serra, Feltrinelli, Milano, 1998, pp. 146-147. Ovviamente Bourdieu fa riferimento a opere precedenti di Elster, in cui però l'impianto non è differente, per quel che qui interessa, rispetto a UL. – Per la critica a Elster cfr. anche P. Bourdieu, *Le sens pratique* (1980), trad. it.: *Il senso pratico*, Armando, Roma, 2005, pp. 75-77.

¹⁷ P. Bourdieu, *Meditazioni pascaliane*, cit., p. 146.

¹⁸ Con attenzione al piano percettivo, ha esplorato questo territorio Fabrizio Desideri, di cui cfr. *Della libertà nel vincolo* (in *Il vincolo*, Cortina, Milano, 2006, pp. 41-60) e *Estetica e meta-estetica: vincoli percettivi, gradi di libertà, anticipazioni cognitive* (in *Il fatto estetico. Tra emozione e cognizione*, Ets, Pisa, 2009, pp. 29-43).

¹⁹ Converge su ciò il rilievo di Joseph Margolis della modificabilità di campo della realtà contestuale, in virtù del suo carattere di natura storicizzata, e quindi del carattere "horizontal" del pensiero. Cfr. J. Margolis, *Historied Thought, Constructed World*, University of California Press, Berkeley, 1995, in particolare p. 166.

²⁰ Il riferimento è a G. Ryle, *The Concept of Mind* (1949), trad. it.: *Il concetto di mente*, Laterza, Roma-Bari, 2007. Lo stesso Bourdieu (*Meditazioni pascaliane*, cit., p. 156) suggerisce questo collegamento, benché forse in modo eccessivamente rapsodico.

²¹ G. Ryle, *Il concetto di mente*, cit., p. 37. "Sapere come" e "sapere che" rispondono a due domande differenti. La prima è l'estetico-pratico chiedersi come si fa per compiere un'azione (*wonder how*); la seconda è il gnoseologico-teoretico chiedersi com'è che qualcosa è ciò che è (*wonder whether*). Lo rileva puntualmente Ryle, ivi, p. 23 (dove la trad. it. rende seccamente *wonder how* con "chiedersi come" e *wonder whether* con "chiedersi se").

²² P. Picasso, *Scritti*, a cura di M. De Micheli, SE, Milano, 1998, p. 11 (e cfr. pp. 16 e 19).

²³ A questa canonizzazione in ambito estetico-artistico Bourdieu ha dedicato una ricca analisi in *Les règles de l'art* (1992), trad. it.: *Le regole dell'arte*, a cura di A. Boschetti, Il Saggiatore, Milano, 2005. Di questo volume bisognerebbe almeno tenere presente, volendo vagliare le prospettive di un'estetica dopo la filosofia dell'arte, la parte sul *Comprendere il comprendere* (pp. 369-418).

*“Differenziazione estetica” e “mondo dell’arte”:
per una critica di due critiche influenti*

di Pietro Montani

1. Vorrei discutere due critiche canoniche e molto influenti rivolte all’estetica nella seconda metà del secolo scorso. La prima compare con grande rilievo all’inizio di *Verità e metodo*¹, l’opera principale di Hans Georg Gadamer, la seconda circola in modo diffuso, ma non meno determinante, nei più importanti saggi dedicati da Arthur C. Danto alla filosofia dell’arte². Si tratta, in entrambi i casi, di critiche radicali. Se Gadamer e Danto avessero in ogni senso ragione, in altri termini, bisognerebbe ammettere che l’esperienza dell’arte sarebbe tenuta a rinunciare, per essere autenticamente compresa, al paradigma concettuale dell’estetica rivolgendosi ad altre forme di sapere: l’ermeneutica nel primo caso, una peculiare declinazione della filosofia analitica, insolitamente sensibile al dato storico, nel secondo.

Le motivazioni di due autori, come ho già accennato, sono diverse. Per Gadamer infatti l’estetica sbarrerebbe la strada al riconoscimento dell’arte quale esemplare esperienza (extrametodica) di verità. Un requisito tanto saliente, questo, da costituire l’arte come il momento inaugurale di una ontologia del comprendere. Per Danto, più sbrigativamente, l’estetica non sarebbe di alcuna utilità per mettere in chiaro i dispositivi simbolici specifici dell’arte moderna, col risultato di rendere impraticabile, insieme alla positiva definizione dei tratti distintivi dell’oggetto artistico, anche il progetto di una “storia” significativa delle loro trasformazioni. Con il che sarebbe rimossa la questione – esplicitamente hegeliana – se l’arte abbia un futuro (o un destino) o se essa, piuttosto, abbia ormai raggiunto lo stato “post-storico” di una polverizzazione indeterminata e di un insuperabile “pluralismo” (un’arte “allo stato gassoso”, per riprendere l’efficace espressione di Yves Michaud³).

Vale la pena di osservare subito (ma ci tornerò ripetutamente in seguito) che questo richiamo al pensiero hegeliano sull’arte sembra offrire almeno un punto di riferimento comune alle due prospettive ‘post-estetiche’ del ‘continentale’ Gadamer e dell’ ‘analitico’ Danto. È evidente, infatti, che il rapporto arte-verità si colloca precisamente nella dimensione speculativa praticata da Hegel, la cui celebre tesi sul “carattere di passato dell’arte” Gadamer intende rimodulare in una domanda – è ancora “attuale”⁴ l’esperienza del bello? – a cui dare

una risposta positiva. Quanto a Danto, come ho già detto, il rinvio a Hegel è tematico benché, lo vedremo, ispirato a un'interpretazione del tutto formale dell'argomento filosofico hegeliano relativo alla costitutiva *riflessività* dell'arte moderna. Ciò ci permette di dire che, per quanto distanti, le due critiche dell'estetica hanno questo punto in comune: che la critica stessa ha un senso in quanto entrambi gli autori identificano senz'altro nell'arte l'*oggetto* della disciplina che intendono liquidare. Ora, questa assunzione è non solo discutibile sul piano storico (legittima nel caso di Hegel, essa non lo sarebbe affatto per altri filosofi, a cominciare da Kant), ma è anche responsabile di alcune conseguenze teoriche negative per una comprensione dei rapporti tra estetica e arte in un'epoca che si vorrebbe post-estetica. Prima di tornarci, tuttavia, è necessario ricostruire e discutere le argomentazioni di Gadamer e Danto.

2. La critica di Gadamer è imperniata su due concetti interdipendenti: la "coscienza estetica" e la "differenziazione estetica". Con il primo si deve intendere il risultato (epocale) di un movimento di autonomizzazione dell'esperienza dell'arte che troverebbe la sua più efficace formalizzazione nel pensiero di Schiller, e in particolare nelle sue *Lettere sull'educazione estetica* ⁵. Non intendo entrare nel merito dell'interpretazione gadameriana del capolavoro schilleriano, del resto alquanto corsiva, con cui dissento largamente ⁶. Mi interessa, piuttosto, metterne in luce e discuterne la *ratio*. La quale consiste nella tesi secondo cui Schiller avrebbe impresso all'estetica kantiana una peculiare *torsione etica* trasformando il concetto trascendentale del "libero gioco delle facoltà conoscitive" in quello "antropologico" (e in ultima analisi fichtiano) di un "impulso al gioco" da intendere come termine medio tra "impulso materiale" e "impulso formale" (o area di intersezione tra sensibilità e ragione). Il tenore etico della trasformazione sta in questo: che l'impulso al gioco, il cui territorio di esercizio è la "bella apparenza", può e dev'essere coltivato, con il contributo essenziale delle arti, al fine di consolidare e di sviluppare lo "stato estetico" (la condizione di armonico accordo tra i due impulsi fondamentali) che pur essendo costitutivo della *libertà* dell'uomo, e dunque della sua medesima "umanità", è storicamente soggetto alle restrizioni che gli vengono inflitte dalla sensibilità "barbarica" della razionalità moderna.

La mossa di Schiller, per Gadamer, "ha vaste conseguenze". «Giaché ora l'arte – egli scrive – viene opposta come arte della bella apparenza alla realtà pratica, e pensata in base a questa opposizione», con il risultato che «quello dell'arte diventa un punto di vista distinto e autonomo e l'arte rivendica un suo proprio dominio» ⁷. Il dominio che si offre, appunto, a una "coscienza estetica" non solo separata dall'esperienza pratica nel suo complesso, ma anche ulteriormente settorializzata in forza dei «caratteri che distinguono la coscienza colta: elevazione

all'universalità, distacco dalla particolarità delle preferenze immediate, riconoscimento di ciò che non corrisponde alle proprie individuali attese o tendenze»⁸. Lo "stato estetico", in tal modo, da condizione trascendentale della libertà e dell'umanità dell'uomo si riduce a "cultura" estetica: una forma dello "spirito estraniato" – precisa Gadamer con significativo richiamo a Hegel – che restringe alla classe dei colti la «capacità di atteggiarsi esteticamente»⁹. Ora, la "differenziazione estetica", il secondo concetto portante della critica gadameriana, non è altro che l'istituzionalizzazione e l'ordinamento di una tale condotta contemplativa separata dal mondo della *praxis*: una forma estraniata dello "spirito oggettivo", si potrebbe forse dire, del tutto parallela (pur se difforme, come si vedrà) all'"*Artworld*" di cui avrebbe parlato a qualche anno di distanza Danto (mosso da tutt'altre preoccupazioni). Ma non anticipiamo e procediamo a caratterizzare i tre requisiti salienti della "differenziazione estetica".

Il più importante di questi requisiti, di cui è opportuno sottolineare ancora una volta il carattere epocale, è che la "differenziazione estetica", diversamente «da una discriminazione che si esercita come accettazione o rifiuto da parte di un gusto positivamente qualificato e fornito di contenuto»¹⁰, rende possibile la formulazione di un giudizio fondato esclusivamente sulla "qualità estetica come tale", vale a dire su quel disinteressato "piacere della riflessione" che Kant attribuiva ai puri giudizi di gusto (ma *non* ai giudizi sull'opera d'arte come Gadamer sa bene¹¹ pur eludendo questa importante discrepanza: ci tornerò). Si costituisce in tal modo, e per la prima volta, il vasto ambito delle opere d'arte giudicabili *esclusivamente* in base alla loro esteticità, mentre i valori extraestetici, quelli che radicano l'opera in un mondo «e contribuiscono in modo determinante a definire la pienezza del suo significato più proprio»¹², retrocedono in secondo piano o possono estinguersi del tutto. Ne consegue – secondo requisito – che le opere d'arte assumono la condizione di una astratta "simultaneità" fondata sul relativismo storico di un gusto ormai capace di esercitarsi sull'esteticità come tale. «Solo quando nasce la disposizione fondamentale a non considerare semplicemente come cattivo gusto un gusto che diverge dal proprio 'buon' gusto – osserva Gadamer – solo allora la fattuale contemporaneità (*Gleichzeitigkeit*) si trasforma in una simultaneità (*Simultaneität*) di principio»¹³. Il museo, il teatro, la sala da concerto e la "biblioteca universale" sono le sedi deputate di questa astratta temporalità, sradicata dal mondo anche se ricca di interne risorse formali (la citazione, il revival, la parodia ecc.). Qualità estetica "in quanto tale" e astratta simultaneità delle opere, infine, si rivolgono – ecco il terzo requisito – alla «coscienza propria dell'*Erlebnis* estetico»¹⁴. La *fruizione* dell'arte, in tal modo, si riduce alla comunicazione di vissuti individuali esteticamente tonalizzati – cioè in via di principio dissociabili, e di fatto perlopiù dissociati, da ogni effettivo radicamento

nel mondo della *praxis* – depotenziando o annullando la facoltà dell'arte di elevarsi al rango di esperienza (*Erfahrung*) autentica, ovvero di «un'esperienza che modifica realmente (*nicht unverändert lässt*) chi la fa»¹⁵. Ho evidenziato la parola “fruizione” perché, appunto, è solo l'astrazione differenziante in cui sorge e si dispiega l'*Erlebnis* estetico a legittimare l'uso e la fortuna di questo termine, nel quale la cultura artistica denuncia il suo più angusto esito soggettivistico.

Non seguirò Gadamer nel compito, che a questo punto gli si impone, di decostruire i due concetti fondamentali della sua critica impegnandosi in una “ontologia dell'opera d'arte”. Desidero invece ribadire che questo compito è tenuto, in primo luogo, a uscire dal paradigma estetico. Con il che la messa in mora dell'estetica sarebbe definitivamente sancita se Gadamer non avesse presupposto come un dato di fatto generalizzabile, mentre si tratta di un'assunzione discutibile e fuorviante, la coincidenza sostanziale dell'estetica stessa con un sapere filosofico relativo all'arte. Ci tornerò dopo aver presentato gli argomenti di Danto.

3. Danto non esclude che la fruizione dell'opera d'arte possa avvalersi di un giudizio sulle “qualità estetiche” dell'opera. La sua tesi è che se con queste ultime ci si riferisce a specifiche proprietà sensibili di cui certi oggetti sarebbe dotati a differenza di altri, queste eventuali proprietà non potrebbero in nessun modo cooperare alla definizione rigorosa della artisticità quando ci si trovi di fronte a due (o più) oggetti indiscernibili di cui uno solo va considerato come un'opera d'arte. È il caso del *ready made* di Duchamp, la cui *Fountain* del 1917 (ma lo stesso vale, ovviamente, per tutti gli altri: scolabottiglie, pala da neve, ruota di bicicletta ecc.) è infatti indiscernibile da qualsiasi altro orinatoio prodotto dalla stessa ditta o delle scatole di pagliette abrasive Brillo esposte nel 1964 da Warhol – l'esempio canonico di Danto –, che furono costruite dall'artista, è vero, ma con l'intenzione primaria di esibirne l'indiscernibilità da quelle reperibili in un supermercato e di porre in tal modo il problema in modo ancor più esplicito (e autoriflessivo, ma su questo tornerò tra un attimo) di quanto non avesse già fatto Duchamp.

Ora, se l'assunzione di questi oggetti nel dominio dell'arte riposa su proprietà di carattere “soprasensibile” (intellettuale e relazionale, non materiale), se essi sono stati strappati al mondo delle cose per entrare in quello delle *rappresentazioni* artistiche (che sono, in prima approssimazione, rappresentazioni che richiamano anzitutto l'attenzione sul fatto di essere tali, cioè di essere “a-proposito-di” qualcos'altro), allora ciò che vale per Duchamp e per Warhol può e dev'essere esteso all'arte in genere. O più precisamente – ed ecco l'aspetto hegeliano dell'argomento di Danto – bisognerà dire che Duchamp e Warhol si sono trovati nella condizione storica di poter valorizzare *in modo esclusivo ed esplicito* i requisiti non-sensibili (an-estetici) che *da lungo*

tempo erano già all'opera nella definizione implicita di ciò che chiamiamo "arte". Ci si potrebbe chiedere: da quanto tempo? Una prima risposta sarebbe questa: dall'inizio della lenta trasformazione che ha condotto le immagini a emanciparsi dalla condizione magica che le distingueva dal mondo per arrivare a farsi percepire – e interpretare – come qualcosa che, benché sia parte del mondo, nondimeno al mondo si contrappone al fine di essere a-proposito-del mondo, cioè al fine di rappresentarlo¹⁶. Ora, il punto da considerare decisivo è qui il seguente: se è vero che un tale processo ha richiesto, fin dall'inizio, il requisito di un'autoconsapevolezza riflessiva, quand'anche aurorale, è anche vero che questo requisito viene in chiaro e si afferma solo nella modernità, quando il concetto di rappresentazione perde ogni residua dipendenza dal modello mimetico antico. La domanda va dunque riproposta. Da quanto tempo? Dalla nascita, diciamo, di un soggetto che 'si sa' nel mondo sapendo, al tempo stesso, di esserne altrettanto intimamente distanziato per il fatto di poterselo rappresentare. È in questo ambito, pertanto, e solo in questo, che può avere autenticamente inizio il processo riflessivo che conduce fino al gesto dissacrante (ma infine prevedibile, cioè storicamente intelligibile) di Duchamp, che consiste nell'estendere l'ordine del rappresentativo fino a includervi *senz'altro* una cosa in carne ed ossa. In tal senso, infine, l'arte si lascia interpretare, senza alcun bisogno di ricorrere al soccorso di qualità sensibili, e anzi proprio per il fatto di poterne prescindere, come una *pratica autoriflessiva* che ha per oggetto la libera esplorazione delle possibilità e dei limiti del rappresentare. Ma se l'esplorazione è libera, se essa non ha altra finalità che quella di autoesibirsi in quanto tale (se è "fine a se stessa" e "disinteressata" si potrebbe anche dire) allora ciò significa che il processo storico che interessa Danto richiede non solo un soggetto rappresentativo ("cartesiano", per usare una formula canonica), ma anche un soggetto che ha già *differenziato* dal mondo della *praxis* il territorio delimitato, per quanto ampio, in cui si produce l'esperienza artistica in quanto tale.

Il ragionamento di Danto presuppone dunque l'istituzione di un ambito di "differenziazione" che appare storicamente condizionante quanto quello che Gadamer colloca al centro della sua critica. Solo che mentre Gadamer lo interpreta (per decostruirlo) come il territorio dell'apprezzamento della pura qualità estetica, Danto vi coglie (per legittimarlo) l'insorgere caratterizzante di un'esplicita autoconsapevolezza riflessiva e an-estetica. Da quest'ultimo punto di vista, l'arte è tale in quanto riflette (come una specie di filosofia, dice spesso Danto) sulla sua natura rappresentativa e dunque bisogna innanzitutto che chiunque la incontri sia parimenti cosciente di questo tratto autoriflessivo. È così che si costituisce un "*Artworld*": come l'ambito specifico di ciò che, parafrasando Gadamer, potremmo ora chiamare una "coscienza artistica" che delle opere d'arte è in grado di cogliere, prima ancora

delle qualità sensibili (che infatti potrebbero indistinguerle dagli oggetti comuni), l'afferenza a una libera riflessione sul rappresentare¹⁷. In tal modo, scrive Danto, «la definizione dell'arte è diventata parte della natura dell'arte in maniera molto esplicita»¹⁸, aggiungendo più avanti, in sede di bilancio conclusivo, che le opere d'arte «incorporerebbero al loro interno sottili *nuclei di autoreferenzialità* per cui «non sarebbe accidentale, dunque, che le opere d'arte siano tali sempre grazie al fatto che sono a proposito dell'arte e dunque *a proposito di se stesse*»¹⁹. – e, come ho sostenuto, richiedano per esistere il concetto di arte»¹⁹.

Ho insistito molto (per i motivi che si chiariranno in seguito) sull'ottima componente riflessiva che è necessario valorizzare al fine di render conto, in modo sintetico ma esaustivo, degli argomenti di Danto. L'autore stesso, del resto, se ne dimostra consapevole quando riscontra una rilevante convergenza tra le sue tesi e quelle enunciate da Hegel a proposito del destino dell'arte moderna (quella “romantica”, successiva alla comparsa della religione autocosciente in quanto figura dello spirito assoluto). La differenza rispetto a Hegel, tuttavia, è significativamente rilevabile in un incremento del tenore intellettuale della filosofia dell'arte di Danto (e dunque in un'ulteriore penalizzazione del momento estetico-sensibile), il quale arriva a prospettare un'interpretazione del concetto di filosofia *dell'arte* nel senso di un genitivo soggettivo. L'arte, insomma, non sarebbe ormai che filosofia di se stessa. Essa si sarebbe «evoluta in modo tale che la questione filosofica relativa al suo statuto [è] diventata quasi l'essenza dell'arte stessa, cosicché la filosofia dell'arte, invece di restare al di fuori del proprio oggetto e di rivolgersi ad esso da una prospettiva estranea ed esterna, si è trasformata nell'articolazione delle energie interne del proprio oggetto». Cosicché: «L'arte esemplifica virtualmente la lezione di Hegel secondo cui lo spirito è destinato a diventare coscienza di se stesso. L'arte ha messo nuovamente in atto questo corso speculativo della storia in quanto si è trasformata in coscienza di se *essendo*, tale coscienza dell'arte, *arte riflessiva*, paragonabile alla filosofia, che come filosofia è coscienza della filosofia»²⁰.

Per concludere: le qualità estetiche dell'opera non solo non sono pertinenti per la formazione della “coscienza artistica” necessaria per muoversi senza equivoci nel “mondo dell'arte”, ma sarebbero addirittura fallaci e fuorvianti se pretendessero di entrare nella definizione filosofica dell'arte che è parte essenziale di quella “coscienza”, come lo è dello statuto ontologico dell'arte stessa. Anche in questo caso, dunque, l'estetica sarebbe definitivamente messa in mora se essa fosse, come Danto mostra di ritenere, nient'altro che una dottrina filosofica relativa al giudizio sulle qualità sensibili delle opere d'arte. Opinione doppiamente discutibile, questa, se è vero, come ho già accennato, che estetica e filosofia dell'arte non sono – storicamente e teoricamente – la stessa cosa, e se fosse vero – e non lo è, come Danto per primo dovrebbe sapere – che esisterebbero delle “qualità sensibili” dissociabili

(con gesto schiettamente metafisico) da un'intima e costitutiva tessitura "soprasensibile". Ma è tempo di chiarire analiticamente questo ordine di problemi.

4. Al di là delle differenze (teoriche e assiologiche) che ho sottolineato, Gadamer e Danto condividono, come si è visto, almeno una tesi fondamentale. Ho cercato di farla emergere mostrando che c'è una convergenza significativa tra la nozione gadameriana di "differenziazione estetica" e il concetto di "mondo dell'arte" introdotto da Danto. In entrambi gli ambiti, infatti, vige una forma peculiarmente moderna di "coscienza" che determina la possibilità di separare l'esperienza delle opere d'arte dal mondo della *praxis*. È una tale separabilità e non altro, per Danto, a dirimere l'enigma degli indiscernibili (a determinare, cioè, la differenza ontologica dei *Brillo Boxes* di Warhol dal prodotto che acquistiamo in un supermercato), il che ne attesta l'eccezionale rilievo filosofico. Ma anche per Gadamer la "differenziazione estetica", sebbene sia responsabile di un reale impoverimento dell'esperienza artistica, dispone di un risvolto filosofico positivo di cui egli sembra disinteressato a sviluppare le implicazioni. Nelle sua parole: «La coscienza estetica ha un carattere sovrano, costituito da parole: «La coscienza estetica ha un carattere sovrano, costituito da questa sua facoltà di operare la differenziazione e di *poter vedere tutto* 'eticamente' (*alles 'ästhetisch' anseben zu können*)»²¹.

Si potrebbe forse dire che mentre il concetto di "differenziazione estetica" è indeterminato e potenzialmente *inclusivo*, quello di "mondo dell'arte" è determinato ed effettivamente *esclusivo*.

Gadamer infatti non nega che l'oggetto di una "coscienza estetica", storicamente costituitosi nella famiglia delle cosiddette "opere d'arte", potrebbe estendersi anche ad altri oggetti, e in verità, se dobbiamo prendere sul serio le sue parole, a "tutto". Quel che gli interessa mettere in luce è solo che l'assunzione delle opere d'arte quali oggetti privilegiati della "differenziazione" ha avuto l'effetto di far perdere all'opera «il suo posto e il mondo al quale appartiene». In altri termini: nel momento in cui la coscienza estetica avrebbe assunto le opere d'arte come occasioni esemplari di quel disinteressato "piacere della riflessione" di cui essa consiste, queste sarebbero incappate in un processo di crescente differenziazione interpretabile come 'perdita di mondo' e radicamento dalla *praxis*. Ma questo processo non solo non può essere messo in carico all'estetica filosofica (e infatti Gadamer ne ritrova le origini nel pensiero di Schiller *sulle arti* e non in quello di Kant sulla fondazione trascendentale del giudizio estetico), ma è anche largamente rivedibile. Tant'è vero che gli si può opporre, con fondata speranza di successo, un'ontologia dell'opera d'arte.

La "coscienza estetica", insomma, se non è un epifenomeno ideato da Kant per sequestrare le arti in una provincia autonoma (e Gadamer, a differenza di altri e spesso autorevoli interpreti, non lo ha mai pensa-

to), sarà piuttosto da intendere come un tratto che definisce anzitutto la *costituzione* del soggetto “rappresentativo” della modernità (ed era questo, sia detto per inciso, il giudizio di Heidegger ²²). Per la precisione: un tratto che identifica nel sentimento estetico (o nel “piacere della riflessione”) una componente della soggettività del soggetto altrettanto importante (e più originaria) del *cogito* ²³.

Ciò comporta due conseguenze: la prima è che la considerazione dell'estetica come un sapere specialistico sull'arte andrebbe quanto meno iscritta – e chiarita – nel contesto di una più ampia riflessione critica sulle condizioni estetiche dell'esperienza in generale; la seconda è che dal punto di vista di un'estetica filosofica intesa nel modo appena indicato l'arte dovrebbe essere intesa piuttosto come un «referente storico esemplare» (la definizione è di Emilio Garroni) che non come un vero e proprio oggetto epistemico.

Ma che genere di referente? Se ci si mantiene nell'ambito teorico della terza *Critica* kantiana, occorre dire con chiarezza che non si tratta di nulla che sia anche lontanamente assimilabile all'oggetto di una astratta coscienza contemplativa separata dall'esperienza in generale, a cominciare da quella pratica. È noto, infatti, che per Kant l'opera d'arte autenticamente esemplare (l'opera di genio), al contrario dell'esperienza di oggetti semplicemente adeguati al gusto, provvede, tramite le “idee estetiche”, a una riorganizzazione della facoltà di giudizio *nel suo complesso*, alla quale, egli scrive, l'opera fornisce nuovi criteri e nuove regole ²⁴. L'opera d'arte, in altri termini, è “esemplare” proprio per il fatto di mantenere *aperta* la circolazione tra esperienza estetica ed esperienza nel suo complesso. Ma se le cose stanno così, allora si dovrà dire che la “differenziazione estetica” può bensì patrocinarne peculiari forme di chiusura, selezionando gli oggetti che si lasciano giudicare *solo* sotto il profilo di un libero piacere della riflessione, ma è anche tale – ecco l'implicazione di cui Gadamer non sembra interessarsi – da poter rimettere continuamente in discussione la sua funzione ‘isolante’ accogliendo oggetti che ne forzano i confini, come accade nel caso delle opere d'arte autenticamente esemplari. Le quali infine meritano questa qualifica – *esemplari* – proprio perché esibiscono il ritorno dell'estetico nel mondo della *praxis*, e gli effetti di riorganizzazione del giudizio che ne discendono.

Della natura potenzialmente “inclusiva” della “differenziazione estetica” vorrei tener fermo questo punto: che storicamente costituita come il dominio privilegiato delle arti “semplicemente adeguate al gusto”, essa è in via di principio aperta ad altri oggetti che si dimostrino capaci di esibire esemplarmente lo stato estetico come momento fondativo (o, kantianamente, “condizione”) della soggettività del soggetto. Con particolare riguardo per il *tratto innovativo o creativo* – la capacità di darsi “nuove regole di giudizio” – che la caratterizza.

Che il “mondo dell'arte” di cui parla Danto, per contro, abbia un

carattere rigorosamente *esclusivo* è nella cosa stessa, in quanto, come si è visto, ne va della decisione sulla differenza ontologica delle opere d'arte rispetto agli oggetti comuni che ne sarebbero indiscernibili. È per il suo carattere esclusivo, in altri termini, che la definizione di Danto è davvero tale: l'enunciazione delle condizioni necessarie e sufficienti affinché si possa dire di due oggetti indiscernibili che uno è un'opera d'arte e l'altro no.

Di queste condizioni si è già visto che si tratta di proprietà di carattere intellettuale le quali richiedono un sapere preliminare. Si dovrà aggiungere, ora, che il “mondo dell'arte” circoscrive l'ambito di quegli oggetti di cui si sappia che la loro natura è *intenzionalmente* relazionale (che essi sono a-proposito-di qualcos'altro) e che pertanto essi postulano, coesenzialmente, un'interpretazione conforme all'intenzionalità rappresentativa di cui sono stati resi portatori, ovvero – secondo una più recente e sintetica formulazione dell'autore – l'assunzione dei “significati” che essi “incorporano”. Si potrebbe osservare (e lo stesso Danto vi accenna) che il concetto di “significato incorporato” è piuttosto vicino (ma non identico, tuttavia) a quanto intendeva dire Kant quando parlava di “idee estetiche” – che non sono, appunto, “significati”, ma indeterminate configurazioni di senso incorporate nell'opera e solo parzialmente traducibili in enunciati espliciti²⁵. Tornerò più avanti su questa convergenza, per mostrarne un limite insuperabile. Il punto che desidero evidenziare, per il momento, è che l'intero apparato definitorio di Danto appare strettamente tributario nei confronti di un'istanza *autoriflessiva* che egli naturalmente riconosce, senza tuttavia attribuirle, se non in modo rapsodico, l'importanza e la centralità che riveste. Danto infatti osserva spesso che l'essere-a-proposito-di delle opere d'arte riguarda, riflessivamente, l'arte stessa. E in un passaggio, che abbiamo citato, si spinge fino a parlare, per questa peculiare autoriflessività, di “autoriferimento”²⁶. Ma egli non esamina, per quanto ne so, la possibilità che questi tre termini – riflessività, autoriflessività, autoreferenzialità – non solo non siano equivalenti ma presuppongano procedure simboliche che potrebbero prospettare esiti addirittura opposti.

La questione è piuttosto complessa. Proverò comunque a presentarla nei suoi aspetti fondamentali²⁷. Il tema della riflessività è opportunamente ricondotto da Danto alla filosofia di Hegel e al suo pensiero sul destino storico dell'arte nel momento in cui viene meno la sua funzione di manifestare sensibilmente i più alti valori spirituali di una comunità. Come ho già detto, Danto assume il pensiero di Hegel in modo del tutto formale. Non gli interessa affatto, cioè, che l'arte sia stata pensata da Hegel come una figura della “fenomenologia dello spirito” (quanto dire che non gli interessa la motivazione stessa per la quale l'arte è, per Hegel, qualcosa che *deve* essere pensato), limitandosi a condividere con Hegel la constatazione che l'arte moderna comporta

in via di principio un elemento di autoconsapevolezza riflessiva, un *sapere* relativo all'arte che per Danto sarebbe addirittura arrivato a permeare lo statuto ontologico. Ma Danto, come si è visto, si spinge oltre nel suo recupero di Hegel, e suggerisce che la *storia* dell'arte moderna abbia autonomamente riprodotto un movimento analogo a quello che conduce lo spirito hegeliano alla piena autotrasparenza, raggiungendola quanto meno asintoticamente (se è vero, ma Danto perlopiù ne dubita²⁸, che l'arte contemporanea ha ancora in riserva un futuro intelligibile). È questa la ragione per cui essa è diventata filosofia *dell'arte*. Con il che la sua riflessività si è storicamente costituita in esplicita e *determinante* autoriflessività. L'arte, in altri termini, continua a essere a-proposito-di qualcosa d'altro (continua a essere un modo della rappresentazione), essendo *anche*, e costitutivamente, almeno dalle avanguardie storiche in poi, a proposito di se stessa. Ma ora, ci si deve chiedere: potrebbe essere accaduto che l'arte abbia da ultimo assunto la condizione di essere *esclusivamente* a proposito di se stessa? Potrebbe, in altri termini, l'autoflessività essersi convertita in autoriferimento? E sarebbe a qualcosa del genere che pensa Danto quando parla della condizione "post-storica" di un'arte che, una volta giunta alla piena consapevolezza di se stessa, non avrebbe (forse) altro destino che la frammentazione e il pluralismo assoluto?

Ora, ciò che sembra sfuggire a Danto è che, a meno di aver assunto i due termini come sinonimi, tra autoriflessività e autoriferimento si apre uno scarto rilevante, che la teoria dovrebbe prendere in carico. L'autoriflessività infatti non solo non ostacola l'essere a-proposito-di altro della rappresentazione (non ne ostacola la transitività, per dirla con una diversa terminologia), ma è anche un potente dispositivo di riorganizzazione dell'ordine del riferimento. Un rigeneratore dell'ordine semantico, una risorsa creativa. Ciò vale innanzitutto per il linguaggio, se è vero, per riprendere una mirabile definizione di Paul Ricoeur (ma il tema è largamente generalizzabile nell'ambito della filosofia e della linguistica moderne²⁹), che «il linguaggio è, per se stesso, dell'ordine del Medesimo: il mondo è il suo Altro. L'attestazione di tale alterità dipende dalla *riflessività del linguaggio su se stesso*: linguaggio che si sa *nell'essere*, al fine di essere *a proposito dell'essere*»³⁰. Sensibilmente diverso è il caso dell'autoriferimento, con cui viene designata, tecnicamente, una modalità della referenza che è tutta *interna* al dispositivo dell'enunciazione, del quale determina gli operatori fondamentali (pronomi di prima e seconda persona e deissi spazio-temporale) senza poter stabilire alcun rapporto diretto col piano semantico, come fu messo in luce da Emile Benveniste, in un saggio decisivo³¹. Nel fenomeno autoreferenziale, in altri termini, la riflessività ritorna specularmente su se stessa e, pur facendosi «responsabile di alcune classi di segni di cui essa promuove letteralmente l'esistenza»³², istituisce un quadro formale che è bensì necessario per *l'impiego* di un linguaggio ma non ha

niente da dire quanto al riferimento del linguaggio al mondo. Cosicché, con uno spostamento d'accento a rigore improprio e tuttavia legittimo, il concetto di autoreferenzialità può essere utilizzato per designare la facoltà dei sistemi semiotici di assumere se stessi (più precisamente: il proprio apparato enunciativo) come l'orizzonte *esclusivo* della semiosi (nel linguaggio comune si allude a una situazione del genere quando si dice, per esempio, che alcuni media, come la televisione, sono diventati autoreferenziali).

Il punto è dunque questo. Che se nell'ordine dell'esclusività del "mondo dell'arte" il tratto autoreferenziale avesse assunto un primato rispetto a quello autoriflessivo, e Danto non lo esclude affatto, allora diventerebbe quanto meno problematico accertare i requisiti di transitività della rappresentazione artistica (cioè il suo essere a-proposito-di qualcos'altro rispetto al proprio dispositivo enunciativo). Gli esempi canonici di Danto, del resto – da Duchamp a Warhol a Lichtenstein –, sembrano collocarsi precisamente in una zona di indistinzione tra autoriflessività e autoriferimento, con la conseguenza rilevante che le brillanti e perspicue interpretazioni a cui Danto li sottopone sembrano tenute a ricorrere in modo ampio e sostanziale a strumenti teorici (come i concetti di "stile" e di "forma espressiva") di cui si farebbe fatica a negare la dipendenza da una considerazione estetica. La quale dunque, di colpo (e non a caso), riacquisterebbe una pertinenza volta a discriminare, nella vasta nebulosa artistica post-storica, ciò che merita ancora l'attenzione di una filosofia dell'arte.

Se questa analisi è corretta, il concetto di "differenziazione estetica" e quello di "mondo dell'arte" convergerebbero, in ultima analisi, nell'evidenziazione di un'ampia area di intersezione occupata, precisamente, da quegli oggetti che continuiamo legittimamente a considerare "artistici" anche se dell'arte avrebbero deposto, a vantaggio di uno statuto autoreferenziale, la peculiare prestazione semantica: la capacità di radicarsi in un mondo, nel senso di Gadamer, e la capacità di rappresentare qualcosa d'altro, nel senso di Danto. Ora, che la situazione post-storica coincida punto per punto con quest'area di intersezione può essere naturalmente messo in dubbio (anche se un rapido *tour* nelle grandi agenzie dell'arte contemporanea, soprattutto quella figurativa, darebbe ampio conforto all'ipotesi). È certo, in ogni caso, che nello stato di frammentazione dell'arte contemporanea la ricerca di vie di fuga dal primato dell'autoriferimento si impone come un problema saliente. Un problema degli artisti, certo, ma anche un problema dotato di uno statuto filosofico preciso e vincolante.

Credo di aver cominciato a mostrare che l'elaborazione di questo problema non potrebbe in nessun modo prescindere da un ripensamento del rapporto tra arte e estetica. Vorrei aggiungere ora che in un tale ripensamento entrambi i termini del rapporto dovrebbero cooperare a ridefinirsi l'un l'altro in modo nuovo, senza irrigidirsi, cioè, in una

formula canonica. Sarebbe in gioco, insomma, almeno potenzialmente, l'apertura di un nuovo *circuito* di estetica e arte su cui chiuderò con qualche rapida osservazione.

5. Dunque: dopo l'estetica, *di nuovo* l'estetica? Sì, certo, ma sotto un profilo teorico da esplicitare senza equivoci. In modo negativo, intanto. *Non* l'estetica che hanno in mente Gadamer e Danto nel momento in cui ne liquidano la pertinenza adducendo argomenti che, come ho già accennato, appaiono discutibili. Li riprenderò qui in modo più completo.

Va anzitutto ribadito che per fondare il suo concetto di “differenziazione estetica” riferendolo alla fruizione artistica moderna Gadamer deve considerare come acquisiti due presupposti tutt'altro che scontati. Il primo è che l'estetica sia un sapere specialistico relativo all'arte e non una riflessione critica sulle condizioni estetiche dell'esperienza in genere. Gadamer è consapevole di questa opzione restrittiva e lo denuncia nel momento in cui riconosce in Schiller un sostanziale abbandono della “via trascendentale” (la definizione è dello stesso Schiller) a vantaggio di una considerazione storico-empirica dell'arte, che si consumerebbe nell'ultima parte delle sue *Lettere sull'educazione estetica*. «È connesso all'interno spostamento della base ontologica dell'estetica schilleriana – egli scrive – il fatto che l'impostazione delle sue *Lettere sull'educazione estetica* si modifica nel corso del suo svolgimento. Com'è noto, da un'educazione attraverso l'arte si passa a un'educazione all'arte. Il posto della vera libertà morale e politica, a cui l'arte doveva preparare, viene preso da uno “stato estetico”, una società colta interessata all'arte»³³. Condividibile o meno, questa interpretazione consente a Gadamer di elaborare il concetto di “coscienza estetica” prescindendo del tutto dal pensiero di Kant sull'opera d'arte. Senza prendere in alcuna considerazione – ecco il secondo presupposto discutibile – la definizione critica (cioè non-classificatoria) dell'opera d'arte come esibizione di “idee estetiche” che ho richiamato più sopra. Il motivo è chiaro: nel concetto di “idee estetiche” è contenuta la più netta smentita dell'opinione secondo cui l'esperienza dell'arte offerta a una “coscienza estetica” non sarebbe più davvero tale – un'esperienza che modifica chi la fa –, riducendosi a mera comunicazione di *Erlebnisse* soggettivi. Le idee estetiche, infatti, mettono in evidenza un movimento di *riorganizzazione complessiva della facoltà di giudicare* in cui ne va di un'estensione dell'ordine stesso dell'esperibile. Questo punto è decisivo per la mia proposta di ricostituzione del circolo tra estetica e arte e dev'essere rimarcato con forza. L'opera d'arte, per Kant, dispone di un peculiare effetto *semantico* di ridescrizione del mondo: ha a che fare, insomma, con l'ordine del riferimento, che ne viene rigenerato. Ciò del resto appare con chiarezza nella ripresa del tema effettuata da Kant in chiave gnoseologica nel § 59 della *Critica*

della facoltà di giudizio, dove si parla di una forma “simbolica” e indiretta dell’esibizione che non fa che generalizzare, e precisare sul piano linguistico, un procedimento di sensibilizzazione dei significati ideali (di quei concetti razionali, cioè, cui possono corrispondere solo intuizioni raggiunte per via analogica) di cui l’opera d’arte autenticamente esemplare non è che un caso particolarmente efficace. Né si dovrà mancare di sottolineare come il dispositivo dell’esibizione analogica (o simbolica) confermi il nesso tra autoriflessività e riorganizzazione del riferimento, che ho richiamato più sopra, in quanto esso postula precisamente un *raddoppiamento riflessivo* della prestazione referenziale, che non si realizza immediatamente ma, appunto, in modo indiretto e riflesso (non c’è alcun rapporto *diretto*, per riprendere un esempio di Kant, tra il concetto di uno stato dispotico e l’immagine di un mulino a braccia, ma ce n’è invece uno indiretto e analogico determinato dalla «regola» che utilizziamo «per riflettere su entrambi e sulla loro causalità»³⁴).

Ma occorre ancora insistere sul fatto che l’esibizione di idee estetiche non è *in alcun modo un’esclusiva dell’arte*, la quale non deve far altro che metterla in moto *incorporandola* esemplarmente in un’opera. Il che significa – per aprirci ora la strada alla critica delle tesi di Danto – che l’incorporazione estetica si presenta, nell’arte, come un indeterminato e mobile intreccio di sensibile e soprasensibile, come un terreno, dice in un passo Kant, aperto a un gioco inesauribile tra la ragione e l’immaginazione³⁵. Ma si tratta, ripetiamolo, di un gioco che può presentarsi, sia pure non esemplarmente, anche altrove, in altri ‘oggetti’ che faremmo fatica a inserire nella famiglia delle opere d’arte (una conversazione, una storia, perfino il volto di una fanciulla, dice Kant) tanto che anche il bello naturale può esserne occasione.

Anche Danto deve introdurre almeno due presupposti non pacifici nella sua estromissione dell’estetica dalla definizione dell’arte. Il primo è che l’estetica sia un sapere specialistico sull’arte interessato, tra le altre cose, a definirne la natura in termini di peculiari qualità sensibili. Si è visto che questa opinione è infondata, e non metterebbe conto insistervi ulteriormente se il concetto di “qualità sensibili” non richiedesse un ulteriore commento. Assai più importante e influente, infatti, è il secondo presupposto, che consiste nel diritto, che Danto accorda alle sue argomentazioni, di utilizzare l’espressione “qualità sensibili” con la più grande indeterminatezza, istituendo un sistema di equivalenze che va dal concetto della bellezza a quello del mero dato sensoriale. Ecco una testimonianza significativa di questa sostanziale interscambiabilità in un passo in cui Danto ripropone il problema per eccellenza della sua filosofia dell’arte, vale a dire la questione degli indiscernibili: «Una conseguenza filosofica del fatto che esistessero opere d’arte esattamente uguali agli oggetti di uso comune fu che la differenza tra di essi non poteva basarsi su nessuna presunta diversità artistica. Un tempo le qua-

lità estetiche erano parse ai teorici così simili alle qualità sensoriali da far pensare che il senso della bellezza dovesse essere il settimo senso (mentre il senso morale sarebbe stato, probabilmente, il sesto). Ma se l'opera d'arte e l'oggetto reale condividono tutte le qualità sensibili al punto che non era possibile distinguere l'una dall'altra *con il solo aiuto dei sensi*, allora non era possibile neppure distinguerle da un punto di vista estetico, nel caso in cui le differenze estetiche equivalessero alle differenze sensoriali. Non è che l'estetica sia irrilevante per l'apprezzamento dell'arte, semplicemente essa non può far parte della definizione dell'arte se uno degli scopi della definizione è spiegare in che modo le opere d'arte differiscono dagli oggetti reali»³⁶.

Il punto rilevante, in questo passo, è che l'interscambiabilità dei significati di cui si è detto riposa sull'assunzione che ci siano occasioni in cui il giudizio si servirebbe del "solo aiuto dei sensi". E si tratta, si badi, di un'assunzione che non viene attribuita alle dottrine dei (rozzi) "teorici" di "un tempo" (e ci sarebbe da chiedersi quale), ma viene accolta dallo stesso Danto proprio per porre la questione degli indiscernibili: i quali appunto resterebbero tali solo se si volesse procedere "col solo aiuto dei sensi". Ma è possibile, in generale, una tale operazione? Danto sa benissimo che non lo è, e nondimeno egli la presuppone surrettiziamente in alcuni passaggi, e per di più nodali, della sua argomentazione. E inoltre la usa contro l'estetica come se quest'ultima fosse una grossolana percettologia e non si iscrivesse, invece, in una linea critica del pensiero filosofico il cui oggetto, lo abbiamo appena visto, è l'intima tessitura soprasensibile del sentimento estetico: un gioco tra ragione e immaginazione che assume, nel caso delle opere d'arte, una complessità ulteriore, di cui si è potuta constatare, tra le altre cose, una specifica valenza semantica e cognitiva (ho parlato, a questo proposito, di "riorganizzazione complessiva del giudizio" e di "rigenerazione dell'ordine del riferimento"). Danto non mancherebbe di meravigliarsi se un giorno scoprisse che la "qualità estetica" non potrebbe manifestarsi "col solo aiuto dei sensi" perché essa si colloca esattamente in quello spazio intermedio tra sensibile e soprasensibile (tra "linguaggio e mondo", nelle sue parole³⁷) che egli considera, a ragione, come il territorio elettivo della (buona) filosofia. Resta che la sostanziale riduzione percettologica delle "proprietà estetiche" che egli è costretto a postulare nei suoi testi appare del tutto inadeguata se non proprio contraddittoria: valida quando si tratterebbe di giudicare "col solo aiuto dei sensi" essa non lo è più quando la percezione si coordina (ma è la regola) con una componente soprasensibile³⁸.

Posso così tornare, per concludere, al nuovo circuito tra estetica e arte. Quali ne sarebbero le condizioni e quale la posta? La discussione che ho presentato dovrebbe aiutarci a chiarire entrambe le cose. La prima condizione per una riapertura del circuito dev'essere la presa d'atto che l'estetica è tenuta ad occuparsi di "oggetti" e di fenome-

ni che eccedono il campo di definizione dell'arte (comunque inteso: negativamente come nel caso della "differenziazione" o positivamente come nel caso dell'"Artworld"). E' su questa direttrice, del resto, che nella prima metà del secolo scorso si è mosso un autore come Walter Benjamin, nel corso di un *ripensamento della questione dell'immagine* che appare già a tutti gli effetti post-estetico benché tutt'altro che anti-estetico. Nell'ultimo Benjamin, in particolare, si profila ciò che si potrebbe definire un'"estetica dei valori espositivi" (da contrapporre a quelli "culturali") il cui oggetto è l'immagine prodotta tecnicamente (l'immagine mediale, diremmo oggi) e la cui posta è la piena assunzione della relativa – ma preziosa – *eteronomia* dell'esperienza artistica, che la producibilità tecnica permetterebbe di restituire, secondo la sua celebre formulazione, a una peculiare "politicizzazione" ³⁹.

Si vede qui, con una chiarezza che vorrei considerare paradigmatica, come la riapertura del circuito sia possibile – ecco una seconda condizione – solo a patto di ridefinirne i due componenti *a partire da un tratto che li eccede entrambi* (un elemento di eteronomia, come ho appena suggerito) *e che nondimeno ne modalizza il rapporto*. L'estetica andrebbe così ripensata come una riflessione filosofica sulla sensibilità specificamente orientata a interrogarne le trasformazioni istruite dalla tecnica, e l'arte come un insieme – aperto – di oggetti capaci di far emerge le intime *valenze politiche* potenzialmente presenti in tali trasformazioni. Di quali "oggetti" si tratterebbe? Benjamin ne ha descritti numerosi, soprattutto nell'opera sui *Passages* parigini, ma è certo che, tra questi, un peculiare primato spetta al cinema. In una pagina del *Passagenwerk* si legge, ad esempio, che «tutti i problemi dell'arte contemporanea trovano la loro formulazione definitiva *solo* nel contesto del cinema» ⁴⁰, con il che si deve intendere che il cinema riformula i problemi dell'arte proprio in quanto ne ridefinisce la natura a partire da quella che potremmo chiamare, parafrasando Gadamer, una "coscienza politica", eteronoma ed eccedente ma anche interna e coesenziale. Benjamin, in altri termini, non sta pensando a un cinema direttamente "politico" (che afferirebbe, piuttosto, all'ambito della "estetizzazione della politica"), ma a un lavoro di *riqualificazione politica del nostro rapporto con le immagini* che è la struttura tecnica del cinema (la forma-montaggio, per esempio) a rendere disponibile.

Si potrebbe dire, in conclusione, che una tale ridefinizione del circuito tra estetica e arte (una delle molte, sia chiaro, ma anche una delle più accertabili e produttive), se ha ancora qualche possibilità di dialogare con le posizioni di Gadamer (ma in termini invero assai generici) in quanto il circolo stesso si sarebbe ricostituito precisamente a condizione di potersi esporre all'insorgenza – o all'irruzione – di alcunché di "esterno" (la tecnica, il "politico"), farebbe registrare per contro un efficace "contromovimento" rispetto al "mondo dell'arte" di Danto se, come ho suggerito, è proprio lo statuto an-estetico di questo

concetto a non saper opporre alcuna resistenza alla trasformazione dei requisiti autoriflessivi dell'opera d'arte in una diffusa (e deprimente) condizione autoreferenziale, e anzi addirittura a patrocinarla.

Chiuderò con un'ultima considerazione sulla riflessività, il cui ruolo nella versione del circuito di estetica e arte che ho appena abbozzato mi sembra tanto ineludibile quanto prezioso. Se è dunque vero che l'immagine mediale è *uno* degli oggetti che sta rimettendo in movimento il circuito, dev'essere chiaro che essa può adempiere a questa funzione di volano solo dispiegando in modo strutturale (cioè secondo *forme specifiche*) l'importo *critico* intimamente connesso con la riflessività. Con questo intendo dire almeno due cose: la prima è che nessuna immagine mediale potrebbe oggi aspirare a riferirsi al mondo senza denunciare, al tempo stesso, le modalità e i limiti della sua prestazione rappresentativa. Il che può accadere, per fare un solo esempio, organizzando la rappresentazione come un gioco di differenze o, più precisamente, come un "montaggio intermediale" che ne metta a confronto i diversi formati tecnici (dall'ottico al digitale fino alle procedure dell'immagine di sintesi) e le diverse forme discorsive (dal documentale al finzionale)⁴¹. La seconda è che la *sensibilità critica* che si esercita in questo gioco riflessivo specificamente intermediale definisce con chiarezza una delle possibili declinazioni che l'"estetico" può oggi assumere nell'ambito del circuito che lo relaziona agli oggetti (opere d'arte o altro) capaci di esplorarlo, di articolarlo e di estenderlo.

¹ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1960; tr. it. *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983.

² Cfr., in particolare, A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 1981; tr. it. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, a cura di S. Velotti, Laterza, Roma-Bari 2008; Id., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986; tr. it. *La destituzione filosofica dell'arte*, a cura di T. Andina, Aesthetica, Palermo 2008.

³ Cfr. Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Hachette, Paris 2003; tr. it. *L'arte allo stato gassoso*, Idea, Roma 2007.

⁴ È come una replica a Hegel che bisogna intendere il titolo dell'importante raccolta di saggi estetici gadameriani *L'attualità del bello*, tr. it. a cura di R. Dottori, Marietti, Genova 1986.

⁵ Cfr. F. Schiller, *L'educazione estetica*, tr. it. a cura di G. Pinna, Aesthetica, Palermo 2005.

⁶ Mi permetto di rinviare, su questo punto, a P. Montani, "Schiller. Il 'politico' e lo 'storico' ai confini dell'estetica", in Aa. Vv., *Schiller e il progetto della modernità*, a cura di G. Pinna, P. Montani e A. Ardovino, Carocci, Roma 2006, pp. 13-42.

⁷ H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, tr. it. cit., p. 111.

⁸ Ivi, p. 113.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Ivi, p. 114.

¹¹ Cfr. H. G. Gadamer, *Scritti di estetica*, tr. it. a cura di G. Bonanni, Aesthetica, Palermo 2003, in particolare il saggio "Intuizione e perspicuità" (pp. 23-40).

¹² *Ibid.*

¹³ Ivi, p. 116.

- ¹⁴ Ivi, p. 114.
- ¹⁵ Ivi, p. 131.
- ¹⁶ Cfr. A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, tr. it. cit., p. 94.
- ¹⁷ Ha dunque pienamente ragione Danto a distinguere il suo concetto di “mondo dell’arte” dalla versione “istituzionale” che ne ha proposto G. Dickie.
- ¹⁸ Ivi, p. 69.
- ¹⁹ Ivi, p. 181 (corsivo miei).
- ²⁰ Ivi, p. 68 (il secondo corsivo è mio).
- ²¹ Ivi, p. 115 (corsivo mio).
- ²² Cfr. M. Heidegger, *Nietzsche*, tr. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1996, p. 119.
- ²³ Non posso sviluppare qui questa interpretazione della “condizione estetica dell’esperienza in genere”, per la quale rimando agli insostituibili lavori di Emilio Garroni. Per tutti: E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1993. Per uno sviluppo della linea indicata da Garroni cfr. P. Montani, *Estetica ed ermeneutica*, Laterza, Roma-Bari 2002; Id., *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell’età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.
- ²⁴ Per questo punto cfr. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, tr. it. a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, in part. i §§ 46-49.
- ²⁵ La filosofia dell’arte di Danto sarebbe in tal senso debitrice nei confronti di un’estetica, benché non dichiarata. Cfr., su questo punto, S. Velotti, *Introduzione* in A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, cit.
- ²⁶ Ivi, p. 181
- ²⁷ Ma per una discussione più ampia cfr. P. Montani, *L’immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 49-70.
- ²⁸ Si veda, per es., il saggio “La fine dell’arte”, in A. C. Danto, *La destituzione filosofica dell’arte*, tr. it. cit., pp. 111-36, e più in generale, Id., *Dopo la fine dell’arte*, Bruno Mondadori, Milano 2008.
- ²⁹ E basterà fare qui i nomi di Wittgenstein e di Jakobson, oltre a quello di Marin per quanto riguarda, specificamente, la teoria dell’arte figurativa.
- ³⁰ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, tr. it. a cura di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1985, p. 127 (il primo corsivo è mio).
- ³¹ Cfr. E. Benveniste, “L’apparato formale dell’enunciazione”, in Id., *Problemi di linguistica generale II*, tr. it. a cura di F. Aspesi, Il Saggiatore, Milano 1985, pp. 96-106.
- ³² Ivi, p. 101.
- ³³ H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, tr. it. cit., pp. 111-12.
- ³⁴ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, tr. it. cit., p. 187.
- ³⁵ Ivi, p. 150.
- ³⁶ A. C. Danto, *La destituzione filosofica dell’arte*, tr. it. cit., p. 36 (corsivo mio).
- ³⁷ Cfr. A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, tr. it. cit. p. 96.
- ³⁸ Danto lavora dunque, almeno in parte, con quella metafisica dell’*aistheton* che fu decostruita da Heidegger proprio nel suo saggio più famoso sull’opera d’arte.
- ³⁹ Mi permetto di rinviare, su questo punto, a P. Montani, “Apertura e differenza delle immagini. Per un’estetica dei valori espositivi”, in “Aut Aut” (numero monografico in corso di stampa). Cfr. anche S. Chiodo, *Rappresentazione eteronoma*, in G. Tomasi, *La rappresentazione pittorica*, “Aesthetica Preprint”, 87, Palermo 2009, pp. 21-29.
- ⁴⁰ W. Benjamin, *I “passages” di Parigi*, tr. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2007, p. 440 (corsivo mio).
- ⁴¹ Ho argomentato in modo esteso questo tema in P. Montani, *L’immaginazione intermediale*, cit.

Aspetti dell'estetica culturale extraeuropea

di Mario Perniola

Paragonando la nostra cultura quale è oggi a quella dei popoli non cristiani, dobbiamo essere preparati ad accorgerci che essa è inferiore!
T. S. Eliot, *Appunti per una definizione della cultura* (1948)

Educazione estetica e cultura

È difficile sottrarsi all'impressione che le tre principali prospettive consegnateci dalla tradizione disciplinare, risalenti rispettivamente a Kant, a Hegel e Nietzsche abbiano esaurito la loro fecondità¹.

Esiste ancora un'altra corrente della tradizione estetica occidentale che non si riconosce in nessuna di queste tendenze, perché il suo oggetto di studio per eccellenza non è soltanto il bello, il sublime, l'arte o il sentire, ma soprattutto la cultura. Essa ha dato luogo a un ampio dibattito che si è sviluppato a partire dagli anni Cinquanta favorendo la nascita dei cosiddetti *Cultural Studies*: questi tuttavia hanno con l'estetica un rapporto solo tangenziale. Più profondo e radicale mi sembra lo sviluppo che tale problema ha avuto in Oriente e su questo intendo soffermarmi.

Come è noto, l'identificazione tra la cultura e l'estetica trova la sua formulazione più coerente negli scritti filosofici dello scrittore tedesco Friedrich Schiller (1759-1805), in particolare nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795)². A suo avviso, solo attraverso l'estetica ci si incammina verso la libertà politica, evitando i pericoli opposti dello stato di natura, nel quale la violenza è sovrana, e della barbarie, nel quale astratti principî intellettuali si impongono come leggi dello stato. Il processo di civilizzazione deve sottrarsi tanto alla rozzezza e alla selvatichezza quanto all'idolatria dell'utile e del lavoro. Schiller inaugura una strategia che sarà seguita da molti pensatori nel Novecento: l'uscita dal dispotismo dell'*Ancien Régime* e la modernizzazione non si ottengono per mezzo di un grande balzo in avanti verso un futuro del tutto ignoto e imprevedibile, ma attraverso un passo indietro verso la riscoperta delle fonti della civiltà da cui proveniamo. Per Schiller non vi è dubbio che la forma più alta di cultura estetica sia stata raggiunta dalla Grecia antica, la quale perciò resta il canone di riferimento fondamentale di ogni eccellenza.

Qualche decennio dopo Schiller, l'identificazione tra cultura ed estetica viene ripresa dallo storico svizzero Carl Jacob Burckhardt (1818-1897), il quale, pur non avendo mai scritto un libro espressamente dedicato all'estetica in senso stretto, ha spianato la strada ad una espansione straordinaria dell'orizzonte estetico, includendovi tutte le manifestazioni dell'esistenza privata e collettiva; questa esteticizzazione dell'intera storia dell'umanità avviene attraverso l'adozione di un punto di vista distaccato e disinteressato nei confronti delle vicende storiche dell'Occidente, le quali sono per così dire rimpicciolite e miniaturizzate ³. In fondo Burckhardt non fa che applicare alla considerazione della storia le caratteristiche che Kant ha individuato come gli aspetti essenziali del giudizio estetico: disinteresse, assenza di preconcetti, indipendenza nei confronti del raggiungimento di uno scopo ed emancipazione dalla particolarità del singolo individuo. Questi in fondo erano già gli aspetti che Schiller aveva individuato quando considerava il gioco (*Spiel*) come l'elemento essenziale dell'educazione estetica.

Le domande che Burckhardt si pone sono queste: che cosa è avvenuto di veramente importante nella storia dell'Occidente? Chi sono stati i grandi uomini? Qual è il criterio sulla base del quale si può dire che qualcosa sia riuscito o fallito? A prima vista, queste sono domande che appartengono più alla filosofia della storia e della civiltà che all'estetica: tuttavia, se sono affrontate con quell'atteggiamento di contemplazione disinteressata che caratterizza l'estetica, esse liberano l'intero orizzonte storico dal dominio delle passioni e dai fanatismi che ne ostacolano la conoscenza.

Come per Nietzsche, di cui Burckhardt fu amico, sono stati i Greci antichi il popolo nel quale l'orizzonte estetico ha avuto la massima espansione. Ciò avvenne per il verificarsi di circostanze del tutto eccezionali, che non si sono più ripetute nella storia dell'Occidente e forse nella storia dell'umanità: l'assenza di una casta religiosa, la debolezza del potere politico e l'enorme autorevolezza della poesia omerica. Tuttavia a differenza del neoclassicismo, Burckhardt non idealizza affatto il mondo greco antico: i poteri sono deboli e incerti, ma non per questo meno violenti ⁴! Lo studio delle fonti è essenziale alla comprensione delle civiltà, ma l'originalità dell'Occidente rispetto alle altre civiltà è stato il suo dinamismo che gli ha consentito di modernizzarsi radicalmente due volte: la prima con l'Impero romano e la seconda volta con Rinascimento ⁵, senza tuttavia spezzare il rapporto con l'eredità culturale greca. I Romani hanno avuto la capacità di fare di ogni città sottomessa un avamposto di Roma; gli italiani del Rinascimento hanno trasformato lo stato in un'opera d'arte e ridotto il potere del clero.

Per Burckhardt le vere crisi storiche sono piuttosto rare. Anche fenomeni che suscitano per lungo tempo un gran clamore, non riescono a produrre vere trasformazioni: perfino la Riforma avrebbe potuto essere evitata e la Rivoluzione francese mitigata. La presa di posizione

estetica si manifesta in questo vedere le cose da lontano, che procede da un lato attualizzando eventi remoti e dall'altro minimizzando la cosiddetta attualità. L'unica vera crisi conosciuta dall'Occidente è quella causata dalle invasioni barbariche: per il resto, la continuità prevale sulla novità. Naturalmente tutto ha una fine: ciò avviene quando prevale l'idea che le cose devono cambiare e che il passato deve essere dimenticato e distrutto. Per Burckhardt questa è la situazione in cui si trova l'Occidente: assistiamo ad una totale devastazione dello spirito causata dal giornalismo e da una inaudita rete di comunicazioni, che insieme intontiscono completamente le popolazioni! Nello stesso tempo, l'eccessiva specializzazione scientifica crea studiosi preparatissimi in piccoli settori del sapere, i quali restano tuttavia nel complesso persone rozze e ignoranti. Bisogna sempre domandarsi: quale quota della vita posso dedicare a questo argomento?

Sulla questione riguardante l'eccellenza dei personaggi storici, Burckhardt non ha dubbi: soltanto con i grandi filosofi inizia il dominio dell'autentica grandezza, dell'unicità e della insostituibilità, dell'energia abnorme e del rapporto con l'universale. Infine per quanto riguarda, il successo o il fallimento storico, i giudizi sulla fortuna e sulla sfortuna appartengono all'ingombrante bagaglio dell'opinione pubblica e sono i veri nemici della conoscenza storica.

L'importanza di Burckhardt non si limita al fatto di essere stato tra i primi a rendersi conto del declino dell'Occidente. A questo fatto di aggiungono tre intuizioni fondamentali. La prima riguarda il riconoscimento della molteplicità delle culture: il declino di una civiltà non implica la fine del mondo, da qualche altra parte inizia qualcosa di nuovo. Sotto questo aspetto può essere considerato l'antesigano di un'estetica globale.

Il suo secondo apporto fondamentale riguarda la stessa nozione di cultura, da lui considerata una delle tre grandi potenze, accanto allo stato e alla religione, che le sono tendenzialmente sempre ostili, perché in essa si manifesta il mondo della libertà e del movimento, del non necessariamente universale, di ciò che non rivendica per sé alcuna validità costrittiva. La cultura è per Burckhardt la somma complessiva delle manifestazioni dello spirito che avvengono spontaneamente e non rivendicano nessuna validità universale e obbligatoria. Essa ha perciò una funzione disgregatrice rispetto allo stato e alla religione. Da ogni azione materiale, se eseguita con zelo e non per puro servilismo, nasce un'*eccedenza* spirituale, che per quanto inizialmente esigua, rappresenta il punto di partenza di ogni opera d'arte: l'origine della cultura va dunque ricercata nell'ornamento, nel non-utilitario, in ciò che è fatto in modo del tutto disinteressato. La cultura si identifica perciò con l'atteggiamento estetico.

Il terzo – e forse il più fecondo – contributo di Burckhardt riguarda l'invenzione di un metodo di emancipazione dal colonialismo

culturale occidentale che sarà applicato dai fondatori dell'estetiche extraeuropee a cominciare dai giapponesi, seguiti dai cinesi, brasiliani, coreani e così via. Esso consiste nello spezzare il rapporto tra modernizzazione e occidentalizzazione e a ripensare in termini nuovi la loro propria tradizione culturale, così come gli occidentali avevano fatto nel Rinascimento. La modernizzazione culturale non avviene perciò nella forma colonialistica di adozione acritica e passiva della mentalità occidentale, ma attraverso un *passo indietro* verso il proprio passato, che consenta di presentarlo in una forma nuova ed adatta a reggere il confronto con l'Occidente. Le interpretazioni tradizionalistiche del pensiero orientale non colgono l'aspetto fondamentale di questo processo, che avviene per la prima volta in Giappone nel 1868 con il rinnovamento Meiji ⁶.

Modernizzazione orientale versus orientalismo colonizzatore

Il volume dello studioso di origine arabo-palestinese Edward W. Said (1935-2003) *Orientalismo* (1978) ⁷ costituisce una svolta epocale: a suo avviso, la cultura occidentale ha avuto in massima parte nei confronti delle civiltà orientali, un atteggiamento orientato ad impedire ogni processo di modernizzazione autonoma, accentuando e perfino esaltando proprio gli aspetti più retrogradi di quelle culture. L'orientalismo si manifesta in vari modi: in primo luogo, nell'organizzazione di una serie di stereotipi negativi sull'Oriente, che sarebbe caratterizzato da uno stile di pensiero impreciso e illogico, dal rifiuto del progresso, e dalla tendenza al dispotismo, difetti a cui soltanto l'intervento commerciale, politico, culturale e militare occidentale avrebbe potuto porre rimedio, innalzando quei popoli alla democrazia, al rispetto dell'individuo, alla tolleranza, in una parola alla civiltà.

Questa visione *razzista* dell'Oriente è però complementare rispetto a quella opposta che si presenta come fanaticamente *filo-orientale*, e in opposizione al razionalismo occidentale, rinnegando l'intera eredità culturale da cui proviene, si entusiasma e addirittura pretende di appropriarsi degli aspetti estetici e religiosi dell'Oriente, ignorando completamente la complessità, le tensioni, i conflitti che li attraversano. Molto spesso sono gli stessi pensatori orientali che favoriscono e addirittura promuovono questa visione acritica e reazionaria della propria cultura, nella speranza di quel riconoscimento che la visione razzistica preclude. Così negli ultimi tre secoli del Secondo Millennio, contemporaneamente al colonialismo razzista di rapina e di saccheggio, si sviluppa e si propaga un anti-occidentalismo che, sposandosi con tradizioni esoteriche di varia origine, crea uno stile estetico-religioso orientaleggiante, che nella grandissima maggioranza dei casi, non sa nulla né dell'Oriente, né dell'Occidente. Contrapponendo artificiosamente il materialismo economicistico occidentale allo spiritualismo estetico orientale, nuoce sia all'uno che all'altro, diffondendo stereo-

tipi falsi e convenzionali di entrambi, come se in Occidente non ci fosse stata una grandissima tradizione spirituale e reciprocamente in Oriente una raffinatissima conoscenza tecnica! Non si può fare a meno di convenire con Said, quando sostiene che l'orientalismo è il trionfo di un pregiudizio e di ignoranze più o meno ben occultate.

Esiste infine un terzo ostacolo ai processi di modernizzazione autonoma delle società tradizionali, che deriva dall'universalismo sincretistico, secondo cui esisterebbero modelli ideali o archetipi, comuni alle culture di tutto il mondo. Tutto sarebbe ridotto ad un conflitto tra la tradizione (non di rado scritta con la T maiuscola) ovunque portatrice di ideali e di verità universali, e la modernità, che disgrega le comunità e corrompe ogni forma di moralità. È questo il pericolo che corrono gli studi comparativisti, quando si sottraggono allo studio scientifico delle singole culture.

Dall'Ottocento, la posta in gioco per i paesi extra-europei (e forse non solo per loro) è semplice: la loro modernizzazione è assolutamente necessaria per evitare di essere completamente colonizzati dagli euro-americani, ma questo processo non deve seguire pedissequamente i modelli culturali proposti ed imposti dagli euro-americani, ma inventare nuove forme di modernizzazione che mantenendo il rapporto col loro passato, siano in grado di reggere da tutti i punti di vista l'attacco che proviene dall'Occidente.

Il primo paese asiatico a rendersi conto nella prima metà dell'Ottocento di questa situazione è stato il Giappone, il quale attraverso una straordinaria e particolarmente fortunata serie di circostanze, è riuscito a passare, senza scatenare una guerra civile, da una condizione premoderna, che lo avrebbe portato ad essere colonizzato, ad una condizione moderna autonoma e straordinariamente efficace da tutti i punti di vista senza rinunciare alle proprie tradizioni ⁸.

Cultura estetica versus potere politico

La modernizzazione del Giappone è dipesa da circostanze politiche del tutto eccezionali e da eventi straordinariamente fortunati. I presupposti storico-sociali di tale successo sono sostanzialmente due: il fatto che questa nazione sia stato "paese chiuso" (*sakoku*) agli stranieri dal 1639 al 1868, vale a dire fino a quella profonda e radicale trasformazione politica del paese nota come "rinnovamento *Meiji*", e in secondo luogo che questo sia avvenuto in modo pacifico e sia stato diretto da una nuova classe dirigente "illuminata" formata da *samurai*, vale a dire guerrieri, di media condizione, i quali già da più di duecento anni avevano abbandonato le armi e si erano trasformati in tecnici, amministratori, burocrati, studiosi, spesso inventando congegni e dispositivi assai differenti da quelli europei: in altre parole, avevano già modernizzato il paese in modo autonomo dalla scienza europea.

Questa epoca della storia del Giappone, il periodo Tokugawa, è co-

nosciuta anche col nome di periodo *Edo*, dal nome della città che nel 1869 sarà ribattezzata col nome di Tōkyō. L'epoca Edo vide un grande sviluppo artistico ed estetico che si manifestò nella produzione di bellissime stampe note col nome di *Ukiyo-e*, nonché dalla diffusione nella popolazione di una sensibilità estetica di estrema raffinatezza, le cui remote origini risalgono all'epoca Heian (794-1185), antico nome di Kyōto. Queste brevi notizie storiche preliminari sono necessarie per comprendere che in Giappone l'estetica, intesa come apprezzamento del bello naturale e dell'eccellenza artigianale, ha dietro di sé una storia millenaria: agli inizi del secondo millennio, quando l'Europa, stentava ad uscire dalla barbarie, a Heian fioriva una cultura estetica e rituale di altissimo livello. È ovvio che molti euro-americani nel corso degli ultimi tre secoli del secondo Millennio ne siano stati sedotti. Tuttavia questa infatuazione è proprio quell'atteggiamento che Edward W. Said chiama *Orientalismo*. Si ammira e ci si identifica proprio con quegli aspetti estetici che impediscono al Giappone di riuscire a tenere testa alla colonizzazione occidentale e allo sfruttamento economico!

Il genio degli autori del rinnovamento Meiji è di avere capito che, senza l'abolizione del sistema feudale e un'approfondita conoscenza dell'Occidente, ispirata dal principio di incorporarne le cose buone e rigettarne le cose cattive, il Giappone non avrebbe potuto resistere all'imperialismo coloniale in cui era caduta quasi tutta l'Asia. Nasce così la famosa missione diplomatica Iwakura (1871-73), composta da influenti uomini di governo, alti diplomatici e rappresentanti delle più varie discipline e specialità col fine principale di studiare i sistemi politici, amministrativi, educativi, industriali delle potenze occidentali; la missione, formata da centosette persone, durò un anno e dieci mesi e visitò dodici paesi, cercando di assimilare e fare proprio quanto poteva essere utile per modernizzare il Giappone. Tra le cose buone venne compresa anche l'estetica occidentale: l'imperatore stesso prese lezioni di estetica occidentale da Nishi Amane (1829-1897), il quale aveva trascorso alcuni anni di studio in Olanda e tradotto il termine "estetica" con il termine giapponese *zenbigaku*, che letteralmente vuol dire "scienza del buono e della bellezza" ⁹.

È solo alcuni anni dopo che compare sulla scena il pensatore Okakura Kakuzō (1862-1913), autore di un piccolo libro, che sarà presto tradotto in inglese, nel quale la cultura estetica giapponese afferma la propria indipendenza rispetto all'Occidente, *Il libro del tè* ¹⁰. Questa bevanda, proveniente dalla Cina, nel XV secolo divenne in Giappone l'oggetto di un vero e proprio culto, tradotto in inglese con *Teatism*, fondato sull'adorazione del bello in contrapposizione alla miserie della vita. L'idea fondamentale di questo culto consiste nella consapevolezza che anche in un mondo ignorante e iniquo come quello in cui viviamo, è possibile realizzare qualcosa di valore, per quanto contingente e impermanente. In Giappone l'estetica si trova subito alleata con la

religione e l'etica: infatti, lo shintoismo, è una specie di religione della natura profondamente impregnata di una profonda sensibilità estetica. In altre parole il sentire estetico non è una teoria elaborata dalla tradizione filosofica in modo indipendente dal sentire popolare, ma un modo di essere che permea da più di un millennio l'esperienza quotidiana. Il culto del tè è dunque per Okakura l'autentico spirito della democrazia orientale, perché trasforma tutti coloro che gli sono devoti in aristocratici del gusto. Nel linguaggio comune – dice Okakura – una persona insensibile agli aspetti tragi-comici dell'esistenza individuale è definito “senza tè”! Il modo estetizzante e superficiale con cui gli occidentali considerano la cerimonia del tè è una proiezione del loro modo essere materialistico ed edonistico: esso potrebbe essere chiamato “il sorriso della filosofia”.

Tuttavia la modernizzazione della cultura estetica giapponese non è priva di conflitti. Delle tre potenze evocate da Burckhardt, lo stato, la cultura estetica e la religione, in Giappone è stato dirompente soprattutto il contrasto tra i primi due, che risale alla fine del XVI secolo. Paradigmatica è la vicenda del conflitto tra il più influente maestro del tè, Rikyū Sen no (1522-91) e il militare Toyotomi Hideyoshi, che pure gli era amico. Allarmato dalle caluniose insinuazioni relative ad una congiura contro di lui, a cui Rikyū avrebbe fatto parte, lo condannò a morte, lasciandogli l'unico privilegio di morire di propria mano. Le ultime pagine del *Libro del tè* descrivono una situazione affine a quella della morte di Socrate. Il suicidio del maestro del tè ha lo stesso valore emblematico di quello della morte di Socrate nella tradizione filosofica occidentale. Infatti non si tratta di un episodio fortuito, ma della logica conseguenza di un conflitto radicale tra due concezioni del mondo, quella basata sulla forza delle armi e sull'esercizio della violenza e quella etico-estetica, che non si limitava all'elaborazione di una poetica che ha lasciato notevoli testimonianze nelle arti di quel periodo, (della quale universalmente nota è la villa di Katsura ¹¹), ma era riuscita a trovare adepti in tutti gli strati della società creando uno stile di vita alternativo che condizionava tutti gli aspetti della vita quotidiana. Come scrive il maggior storico della letteratura giapponese, Katō Shuichi, la cerimonia del tè non potrebbe esistere se i suoi praticanti non considerassero la vita come arte. Raramente nella storia dell'umanità la cultura estetica e la politica giunsero a una opposizione tanto radicale e inconciliabile ¹².

Il problema che si pone nel periodo Meiji è come modernizzare in modo autonomo dall'Occidente non solo lo stato, l'esercito, l'economia, l'insegnamento, la produzione industriale, ma anche la cultura estetica: Okakura ha avuto il merito di mostrare al mondo che esiste una cultura estetica giapponese millenaria autonoma, per nulla inferiore a quella occidentale ¹³. Tuttavia è dubbio che il periodo Meiji sia stato favorevole alla creazione artistica e alla nascita di un pensiero estetico moderno, perché ebbe la tendenza a schiacciare la figura

dell'intellettuale e dell'artista su quella del burocrate, creando negli spiriti più più geniali un profondo disagio.

Nei decenni successivi vennero individuate e studiate molte categorie estetiche appartenenti alla tradizione estetica giapponese, nello stesso tempo in cui molti studiosi e filosofi giapponesi si familiarizzarono con tutte le tendenze estetiche e filosofiche occidentali. Tuttavia il pericolo è rimasto fino ad oggi nell'oscillazione tra l'orientalismo conservatore e la capitolazione di fronte al colonialismo euro-americano.

Lo stesso concetto di arte moderna è in Giappone qualcosa di molto complesso. Infatti esistono tre nozioni differenti che sono percepite e si sviluppano in modo completamente indipendente secondo una logica di giustapposizione e non di ibridismo o di *melting pot*¹⁴. Le tre categorie sono *nibonga*, *yo'ga*, *gendai bijutsu*, che rispettivamente indicano la produzione artistica tradizionale giapponese, la pittura di stile pittura di stile occidentale e l'arte contemporanea (*happening*, installazioni e simili). Ma già la prima nozione, quella di *nibonga*, è problematica. La parola e la nozione sorge all'epoca Meiji e fa parte della politica culturale di modernizzazione del paese, insieme alla creazione dei musei e alla valorizzazione del patrimonio nazionale. Come è noto, il problema dinanzi a cui si sono trovati i riformatori Meiji è stato duplice: prima di tutto fermare l'iconoclasma antibuddista dei primi anni (1868-75) e successivamente riuscire a fare uscire le opere dai templi (cosa che è molto difficile ancora oggi)¹⁵. Il museo perciò in Giappone ha un significato diverso che in Occidente: fa parte del processo di modernizzazione, perché nei suoi confronti c'è una resistenza tradizionalistica che vorrebbe le opere non visibili oppure visibili molto raramente. Inoltre anche l'attività artistica compresa nella nozione di *nibonga* ha subito una trasformazione dal 1868 a oggi, subendo una evoluzione assai profonda.

Non meno problematica è la seconda nozione quella di *yōga* che comprende la pittura di stile occidentale dal 1868 fino agli anni Sessanta del Novecento. Sotto questo termine infatti sono comprese tendenze occidentali molto differenti tra loro, dall'impressionismo all'astrattismo, dall'informale alla pittura accademica. Paradossale è poi la vicenda dell'avanguardia giapponese (*zen'ei*) nella quale fin dall'inizio è presente l'influsso della tradizione buddista. Esempio è il caso del *Manifesto del Futurismo* (1909) di Filippo Tommaso Marinetti che viene tradotto in giapponese poche settimane dopo la sua pubblicazione dal grande scrittore Mori Ogai con un linguaggio classico che adopera termini di origine cinesi rari e già allora caduti in disuso! Non meno indicativi sono gli incontri tra dada e il buddismo, oppure tra il surrealismo e le forme orientali. A differenza di quanto è avvenuto in Occidente, che ha considerato le arti applicate come manifestazione inferiori rispetto all'arte vera e propria, o addirittura come *kitsch*, in Giappone le opere appartenenti alla categoria *nibonga* hanno sempre goduto dell'apprezzamento popolare e perfino dell'interesse degli artisti d'avanguardia.

Quanto alla terza categoria, quella di *gendai bijustu*, si discute se farla iniziare col movimento *Anti-arte* (*Han-geijustu*), cioè tra il 1958 e il 1964 (collegandolo con le *Yomiuri Independent Exhibitions*), oppure con l'Esposizione Universale di Osaka del 1970, visitata da 50 milioni di persone. Nel primo caso si sottolinea l'aspetto trasgressivo dell'arte contemporanea, nel secondo invece la sua alleanza con l'istituzione.

Un'importante eccezione al conflitto sempre latente tra tradizionalismo orientalistico e modernità giapponese autonoma è costituito dal movimento *mingei*, promosso dallo studioso Yanagi Soetzu (1889-1961), il quale seppe inserire una produzione artigianale locale, in un movimento mondiale, lo *Studio Craft* tuttora quanto mai fiorente in molti paesi del mondo ¹⁶.

Il ren, una nozione etico-estetica

Sebbene l'estetica in Cina avesse già fatto la sua comparsa con Zhu Guangqian e con Cai Yuanpei, questi autori restarono ancora molto influenzati dall'estetica europea. Solo con Liang Shuming (1893-1988) che avviene una vera emancipazione critica dal pensiero occidentale, orientata verso della modernizzazione estetica e culturale dell'eredità estetica del suo paese. Egli può essere considerato tra i grandi pensatori estetici globali perché non si limita a rivendicare il carattere autonomo della cultura cinese nei confronti delle altre due culture globali dell'umanità, quella euro-americana e quella indiana, ma afferma la sua validità universale, vale a dire la possibilità di essere recepita ed assunta in qualsiasi parte del globo. Questo universalismo dipende esclusivamente dal carattere estremistico del modo di pensare occidentale, che privilegia l'evoluzione economica ed è ossessionato dall'ambizione smisurata di impadronirsi della natura; al contrario il modo di pensare indiano compie l'errore opposto, che consiste nel attribuire una importanza esclusiva alla religione, considerando come scopo primario il rifiuto della vita e l'uscita dal mondo. Queste conclusioni, che sembrano molto drastiche e semplicistiche, sono il risultato di uno studio approfondito della filosofia occidentale, non meno che di quella indiana, condotto da Liang: è ovvio che all'interno dell'Occidente e dell'India operano correnti che vanno in direzione opposta all'orientamento fondamentale del modo di pensare delle loro civiltà, ma queste saranno alla fine destinate a soccombere oppure ad essere colonizzarsi l'un l'altra.

Queste idee sono esposte nel volume *Le culture d'Oriente e d'Occidente e le loro filosofie* (1929) ¹⁷, che è il risultato definitivo delle trascrizioni delle lezioni di Liang, fatte dai suoi allievi tra il 1919 e il 1927. In quest'opera troviamo una risposta ai problemi sollevati da Burckhardt: in Occidente la potenza politica-economica mette da parte l'educazione estetica, così come in India la potenza della religione è così forte di impedire all'estetica uno sviluppo autonomo.

Liang, ha un atteggiamento critico nei confronti tanto dell'economia

che della religione in quanto modi di pensare esclusivi; solo la cultura cinese riesce a saldare in un nesso indissolubile l'etica e l'estetica grazie all'insegnamento di Confucio, il quale, senza trascurare i bisogni materiali e spirituali, pone al centro del proprio pensiero la nozione di *ren* (termine cinese intraducibile che è molto prossimo a ciò che Schiller chiamerà *l'educazione estetica*). Approssimativamente si potrebbe definire come la sollecitudine che gli esseri umani hanno gli uni per gli altri, basato sulla pratica dei riti e della musica. Esso introduce nel pensiero cinese l'idea della perfettibilità dell'essere umano e del suo obbligo a perseguirlo: sotto questo aspetto non è troppo lontano dall'idea occidentale di *magnificenza* intesa da Tommaso d'Aquino, come la ricerca dell'*arduo* e del *difficile* ¹⁸.

La nozione di *ren* è stata oggetto di infinite interpretazioni che occupano duemilacinquecento anni di storia. A noi interessa l'interpretazione datane da Liang Shuming, la quale sottolinea soprattutto l'aspetto estetico di questa idea, che si caratterizza per alcuni tratti fondamentali. In primo luogo, il *ren* non ha niente che fare con lo stato di passività e di abbandono promosso dal pensiero indiano: il confucianesimo è un elogio della vita in tutti i suoi aspetti. In secondo luogo, esso implica uno stato di equilibrio e un rapporto di comunione con la natura, in cui l'aspetto sensibile è un fattore fondamentale. In terzo luogo, il *ren* si rivela, nella interpretazione di Linag, qualcosa di molto prossimo a ciò che in Occidente si chiama *disinteresse* estetico, vale a dire un rifiuto di calcoli interessati e meschini. In quarto luogo l'enorme importanza data ai riti, alla musica e alla pietà filiale rimandano all'idea estetica di *forma*, intesa come garanzia di equilibrio. Infine questa non deve essere intesa come qualcosa di statico: al contrario il pensiero confuciano eredita un'idea fondamentale della cultura cinese, formulata nel *Classico dei Mutamenti* (*Yijing*), che costituisce il canone per eccellenza del pensiero cinese, perchè le sue origini risalgono alla più remota antichità non c'è un solo pensatore cinese rilevante che non vi abbia fatto riferimento ¹⁹. Lo stesso Confucio non si pone affatto come un innovatore, ma soltanto come l'interprete dei cinque o sei Classici, le cui origini si perdono nella più remota antichità (oltre al *Classico dei Mutamenti*, le *Memorie sui riti*, il *Classico dei Documenti*, il *Classico delle Odi*, gli *Annali delle Primavera e degli Autunni*, a cui va aggiunto il *Classico della Musica*).

Un aspetto fondamentale del pensiero cinese fin dalle origini preistoriche è l'idea che tutto muti continuamente: nulla è statico. Il dualismo fondamentale di cui e su cui si regge tutto questo dinamismo, Yin e Yang non sono né opposti tra loro, né armonici: quando l'uno dei due ha raggiunto una certa espansione, al suo interno si localizza il principio opposto, che a sua volta espande fino a far al suo interno l'altro: capire la dinamica delle cose è cogliere *l'infimo inizio*, impercettibile inizio di un movimento che va in direzione opposta a ciò che è evidente e palese.

L'ultimo aspetto molto importante dell'estetica confuciana è la *rettificazione dei nomi*. Liang paragona il pensiero cinese a quello del filosofo greco Eraclito (535-475 a. C.), per il quale "tutto muta". Anche per Eraclito l'accordo sul significato delle parole era della massima importanza e questo poteva avvenire solo con il *lógos*, cioè una ragione comune a tutti in cui si prescinde dagli interessi e dalle passioni personali; ciò generalmente non avviene, per cui Eraclito ha l'impressione di vivere in un mondo di dormienti, che vivono in un mondo loro proprio, e nel quale è perciò è impossibile intendersi ²⁰.

Pur ritenendo convenzionale l'origine del linguaggio, è della massima importanza per mantenere l'equilibrio e l'armonia delle relazioni sociali che ci sia una convergenza sul significato delle parole: ora questa convergenza è garantita dalla *scrittura*, come è affermato chiaramente da un erede di Confucio, Xunzi (340-305 a. C.), per il quale il corpus scritto rappresenta il primo fra i compiti della sovranità: venir meno a questo principio fondamentale significa presto o tardi cadere nell'anarchia e nella guerra civile ²¹.

Modernizzazione come tropicalismo

La terza cultura che è riuscita ad emanciparsi dall'occidentalizzazione e ad inventare una forma di modernizzazione originale presenta due caratteristiche completamente differenti rispetto alle due di cui abbiamo parlato finora (giapponese, cinese). Essa non ha alle spalle un passato millenario, è di origine europea e conserva non pochi aspetti estetici del paese che lo ha colonizzato, il Portogallo. Mi riferisco al Brasile, che, per una serie di vicende storiche eccezionali, legate alla decisione dell'imperatore di Pedro I di dichiarare nel 1822 la secessione dal Portogallo e creare un Impero brasiliano autonomo, fu poi governato dal figlio Pedro II, il quale nel 1888 abolì la schiavitù e nell'anno successivo si dimise favorendo la nascita della Repubblica brasiliana.

La modernità brasiliana si fonda su tre tendenze culturali apparentemente contraddittorie tra loro e difficili da definire con una sola nozione: l'arcadismo, il positivismo e una specie di esperienza insieme poetica, filosofica e religiosa prossima a quella che i pensatori stoici antichità classica e il filosofo tedesco del Novecento Edmund Husserl (1859-1938) chiamavano col termine di *epoché* (*sospensione*). Quindi non si è trattato affatto di un sincretismo, di un meticcio, né un *melting pot* indiscriminato, ma della confluenza di tre precisi orientamenti culturali. Ognuno di questi ha trovato uno o più interpreti d'eccezione, i quali sono riusciti a creare un'estetica autonoma ed indipendente dalla colonizzazione euro-americana, che si può definire col termine approssimativo di *tropicalismo*.

L'estetica arcadica ha trovato il suo grande interprete nel sociologo pernambucano Gilberto Freyre (1900-87) allievo dell'antropologo Franz

Boas (1858-1942), di origine tedesca, alla Columbia University negli U.S.A., autore di un gigantesco affresco della vita tradizionale del Nordest brasiliano, da cui emerge una concezione estetica di grandissimo impatto emozionale. Il suo libro più importante è *Padroni e schiavi. La formazione della famiglia brasiliana in regime di economia patriarcale*²², cui seguirono molte altre opere, alcune delle quali dedicate all'arte²³.

Freyre descrive con una documentazione vastissima e un'enorme dovizia di particolari un modello di società estetica, che è una condizione imprescindibile per comprendere il Brasile. L'aspetto estetico di questa cultura consiste in alcuni aspetti che sono mancati negli altri tipi di colonizzazione (massimamente in quello inglese). Il primo di questi è l'assenza di razzismo, nonostante il carattere strutturale della schiavitù e l'esistenza di una enorme disparità economica tra ricchi e poveri che si protrae fino ad oggi. I portoghesi fin dall'inizio di rivelano del tutto privi di pregiudizi razziali e di principi inflessibili. Non distruggono la cultura degli aborigeni, né quella della diaspora africana, ma promuovono una quantità incredibile di innesti originali e fecondi, anche se molto spesso logicamente aberranti. La società brasiliana è stata tra le più fluide e dinamiche del mondo: essa si è costituita attraverso un'intensa circolazione tanto verticale che orizzontale di elementi della più disparata provenienza. Ciò naturalmente non esclude l'esistenza di fortissimi antagonismi d'ogni tipo, riducibile in ultima analisi a quello fondamentale di padrone e schiavo. Tuttavia questa opposizione viene in linea di massima pensata e vissuta in Brasile non come un conflitto assoluto, ma secondo una mentalità familiare che trova quasi sempre un punto d'incontro, un compromesso, un punto di conciliazione estetico.

Il secondo aspetto della cultura brasiliana per Freyre è una conseguenza del primo: la produzione di ricchezza non fu gestita da compagnie commerciali internazionali, e tanto meno dallo stato, ma dalle famiglie, e quindi restava all'interno della nazione, per quanto fosse aberrante la sua distribuzione. Fin dall'inizio, la modernizzazione non vuol dire colonialismo e globalizzazione. Questo comporta anche un elemento negativo: una visione autarchica del paese, che trova la sua forma aberrante nel cosiddetto *ufanismo*, un nazionalismo fanatico che costituisce tuttora il maggior ostacolo all'affermazione del Brasile come potenza mondiale.

Il terzo aspetto è proprio estetico nel senso comune della parola: la cura del corpo. Esso proviene dalle donne delle popolazioni indigene: la pulizia e l'igiene del corpo, l'abitudine a lavarsi molto spesso, l'estrema attenzione all'aspetto fisico. Il paragone viene con il culto della bellezza dell'Antica Grecia e con il Giappone, culture che condividono col Brasile la religione pagana.

Pochi anni dopo la pubblicazione dell'opera di Freyre, esce un altro libro fondamentale per comprendere il carattere specifico della modernità brasiliana *Radici del Brasile*²⁴ dello storico Sérgio Buarque

de Holanda (1902-82). A differenza di Freyre, che rispecchia il punto di vista del Nordeste, la cui economia è basata sulla produzione della canna da zucchero, egli esprime il punto di vista di San Paolo e del Sud imprenditoriale ed industrializzato. L'individuazione dei caratteri specifici del modo di essere estetico brasiliano non solo coincidono, ma approfondiscono l'analisi di Freyre: anche per Buarque, il modello su cui è costruita la società brasiliana è quello familiare. Egli elabora la nozione di *cordialità*, come tratto specifico dello stile brasiliano, opponendolo alla *civilidade (urbanità)* o *polidez (cortesia)* europea: mentre questa si fonda sulla difesa dell'intimità individuale, su relazioni interpersonali basate sulla distanza, sul lavoro inteso come vocazione (*Beruf*), vale a dire è connessa con quella concezione dello spirito capitalistico elaborato da Max Weber (1864-1920)²⁵, il modo di essere brasiliano è tutto l'opposto. La cordialità, la cui etimologia deriva appunto dal cuore, stabilisce tra le persone rapporti di immediata socievolezza ed affabilità, che si manifestano nel linguaggio: l'uso del pronome *você*, forma intermedia tra il *tu*, (troppo confidenziale raramente usato, se non in alcune regioni del Brasile) e la terza persona *o senhor, a senhora e senhorita* (considerati come molto formali), l'omissione del nome di famiglia, l'impiego di diminutivi, così come in una tendenza alla conciliazione, in un ottimismo generalizzato, e nell'assenza di razzismo. Ovviamente *cordiale* non vuol dire *buono*: l'inimicizia può essere cordiale quanto l'amicizia, nel senso che entrambe provengono dalla sfera del familiare.

A differenza di Freyre, Buarque sottolinea anche gli aspetti negativi della cordialità. Questi si manifestano nell'assenza di una personalità disciplinata, nell'incapacità di dedicarsi ad un progetto che va al di là delle vite individuali, in una religiosità superficiale, che risparmia al fedele ogni sforzo, nell'incomprensione astiosa di ogni vera intellettualità.

Qual è dunque la strada di una modernità brasiliana differente da quella rigoristica, di origine protestante, che sembra anche a Buarque irrealizzabile in Brasile? La risposta di Buarque è sorprendente e apre un sentiero per giungere al secondo aspetto fondamentale del modo di essere estetico del Brasile: tutto questo disordine emozionale ed intellettuale trova una compensazione nell'amore delle forme, delle cerimonie, dei riti, che da un lato impediscono la caduta della società nel caos, dall'altro esentano gli individui da un vero impegno intellettuale ed affettivo autonomo, il quale ovviamente richiede sforzo, spirito autocritico e scelte irrevocabili.

Così entra in scena il secondo aspetto fondamentale della modernità brasiliana: la filosofia del pensatore francese Auguste Comte (1798-1857) e la corrente filosofica all'interno della quale questi si colloca, il positivismo²⁶. La fluidità e la mobilità della vita brasiliana vengono inquadrare in un sistema di idee e di istituzioni, che conferiscono la massima importanza alla conoscenza scientifica, al progresso, al mantenimento dell'ordine sociale, all'istruzione professionale, alla religione

dell'umanità e al potere della tecnologia. È significativo inoltre che l'ingresso nella cultura politica moderna non passi in Brasile attraverso il giacobinismo (come è avvenuto in altri paesi dell'America Latina), ma attraverso il positivismo di Auguste Comte, da cui derivano appunto le nozioni centrali di "ordine e progresso", riprodotte nel 1890 sulla bandiera brasiliana: l'attitudine arcadica trova perciò un suo sviluppo nell'*altruismo*, cioè nello sviluppo di una condotta ispirata dalla socialità e dalla simpatia e non dall'individualismo o dalla deferenza. Lo stile estetico che si ispira all'arcadismo campagnolo e l'ideale armonico positivistico troverebbero così un punto d'incontro nel fatto di essere entrambi forme precostituite e ritualizzate. In altre parole la cordialità brasiliana non sarebbe affatto una manifestazione di spontaneità e tantomeno un ritorno alla natura di tipo rousseauiano, ma un rituale di origine manieristica ispirato a modelli arcadici. Il suo prototipo andrebbe ricercato nello "stile manuelino" di origine portoghese, caratterizzato da una esuberante decorazione di motivi floreali e vegetali.

Il terzo elemento della modernità estetica brasiliana non è qualcosa di concettuale. Accanto alla cordialità arcadica e all'altruismo positivistico esiste un'altra componente che appartiene non tanto alla storia del Brasile quanto alla sua geografia: per usare la terminologia dei filosofi francesi Gilles Deleuze (1925-95) e Félix Guattari (1930-92)²⁷ non è tanto un concetto, quanto un *percepto*: e perciò si presta meglio delle precedenti a conferire un senso più profondo al tropicalismo al di là delle interpretazioni ideologiche cui esso ha dato luogo. Penso a quella esperienza di spaesamento e di sospensione suscitato dal contatto con la natura tropicale che alcuni poeti e scrittori brasiliani hanno colto molto bene e che pone la cultura letteraria brasiliana allo stesso livello della letteratura modernista europea. Per esempio dice Carlos Drummond de Andrade (1902-87): «Somente a contemplação/de um mundo enorme e parado» (Solamente la contemplazione/ di un mondo enorme e fermo)²⁸. Oppure la scrittrice Clarice Lispector (1920-77): «un momento grande, fermo, senza nulla dentro»²⁹. Questo sentire cosmico non è un'alienazione, ma un'appropriazione: quindi non è lontana dalla *oikeiôsis* di cui parlavano gli antichi filosofi Stoici proprio con riferimento al rapporto tra l'essere umano e la natura. In questa parola greca (che è stata tradotta in latino con *conciliatio* e *commendatio*, e in italiano con *attrazione*) è implicito sia l'aspetto affettivo della cordialità, sia quello sociale dell'altruismo. Tale esperienza ha poco che fare con la *saudade* portoghese, alla solitudine e al ricordo nostalgico del passato. Perciò è la parola *suavidade* la più pertinente al tropicalismo brasiliano. Soavità ha la stessa radice di *persuasione*: non si tratta però di convincere o di comunicare un'idea. La soavità è qualcosa di aconcettuale e di esprimibile solo attraverso la poesia, la quale non a caso rappresenta uno dei migliori frutti della cultura brasiliana.

- ¹ M. Perniola, *Estetica del Novecento*, Bologna, 1997.
- ² F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), Stuttgart, 2000 (trad. it. *L'educazione estetica*, a cura di G. Pinna, Palermo, 2005).
- ³ J. Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (1905, postuma a cura di J. Fest), Stuttgart, 1978 (trad. it. *Considerazioni sulla storia universale*, Milano, 1990) L'edizione filologicamente corretta è *Über das Studium der Geschichte*, München, 1982, a cura di P. Ganz (trad. it. *Sullo studio della storia. Lezioni e conferenze 1968-1973*, Torino, 1998).
- ⁴ J. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte* (1898-1902), München-Basel, 2002 e ssg. (trad. it. *Storia della civiltà greca*, 5 volumi, Firenze 1992)
- ⁵ J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (1860), Charleston (SC), 2009 (trad. it. *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, 1996).
- ⁶ M. Maruyama, *Thought and Behaviour in Modern Japanese Politics*, London, 1969.
- ⁷ E. W. Said, *Orientalism*, New York, 1978 (trad. it. *Orientalismo*, Torino, 1991).
- ⁸ A.-M. Rieux, *Savoir et pouvoir dans la modernisation du Japon*, Paris, 2001.
- ⁹ M. Marra (a cura di), *Modern Japanese Aesthetics*, Honolulu, 1999 e Id., *A History of Modern Japanese Aesthetics*, Honolulu, 2001.
- ¹⁰ K. Okakuro, *The book of tea*, New York, 1906 (trad. it. *Lo Zen e la cerimonia del tè*, Milano, 1995).
- ¹¹ A. Isozaki, *Japan-ness in Architecture*, London, 2006.
- ¹² S. Katō, *Riflessioni sulla cerimonia del tè*, Torino, 1995.
- ¹³ K. Karatani, *Japan as Art Museum: Okakura Tenshin and Fenollosa*, in M. Marra (ed.), *A History of Modern Japanese Aesthetics*, cit.
- ¹⁴ M. Perniola, *The Japanese juxtaposition*, in "European Review", 2006, vol. 14, n. 1.
- ¹⁵ C. Marquet, *Le Japon moderne face à son patrimoine artistique*, in "Cipago. Cahiers d'études japonaises de l'Inalco", hors-série, 2002.
- ¹⁶ S. Yanagi, *The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty*, Tōkyō, 1989.
- ¹⁷ S. Liang, *Les cultures de l'Orient et de l'Occident et leur philosophies*, Paris, 2000.
- ¹⁸ Sarah F. Maclaren, *La magnificenza e il suo doppio*, Milano, 2005.
- ¹⁹ Anne Cheng, cit., vol. 1, XI.
- ²⁰ Heraclitus, *Fragments*, Toronto, 1987 (in italiano la migliore presentazione e commento dei testi di Eraclito è a cura di L. Parinetto, *Fuoco, non fuoco*, Milano, 1994).
- ²¹ Xunzi, *A Translation and Study of the Complete Works*, 3 vols., J. Knoblock (ed), Stanford, 1988-1994).
- ²² G. Freyre, *Casa-Grande & Senzala. Formação da Família Brasileira sob a Regime de Economia Patriarcal* [1933], Rio de Janeiro, 1958 (trad. it. *Padroni e schiavi. La formazione della famiglia brasiliana in regime di economia patriarcale*, Torino, 1965).
- ²³ G. Freyre, *Arte, Ciência e Trópico*, Brasília, 1980.
- ²⁴ S. Buarque de Holanda, *Racines du Brésil*, Rio de Janeiro, 1936.
- ²⁵ M. Weber *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, [1904], München, 2006 (trad. it. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Milano, 2009).
- ²⁶ I. Lins, *História do positivismo no Brasil*, São Paulo, 1964.
- ²⁷ G. Deleuze - F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, 1991.
- ²⁸ C. Drummond de Andrade, *Sentimento do Mundo*, São Paulo, 1940.
- ²⁹ C. Lispector, *A Paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro, 1964.

L'atto estetico come articolazione fra teoria e pratica di Baldine Saint Girons *

Le ragioni per cui l'idea dell'estetica come una scienza autonoma sembra avere perso la sua credibilità non sono soltanto di natura storica, ma dipendono anche dalla severa discussione cui è stata sottoposta la nostra concezione della scienza. Con il nome di "scienza" noi definiamo per solito non tanto le matematiche come tali quanto la fisica nel senso più largo del termine. La scienza non ci appare più come l'unica interprete della natura: non c'è più posto per una verità accertabile *in omni tempore, in omni loco, ab omnibus*; non c'è più posto per una verità stabilita da uomini che parlano in nome delle cose esibendo le loro nobili credenziali accademiche e senza, per così dire, sporcarsi le mani ¹.

Si tratti del surriscaldamento del pianeta, della cosiddetta "mucca pazza" o delle opere di Jeff Koons, l'attenzione si è spostata dalle questioni puramente teoriche alle questioni inerenti all'articolazione fra certi enunciati e certe pratiche. Non più l'extraterritorialità, ma la compenetrazione di ambiti diversi. Non più l'assoluta oggettività, ma il bisogno di esperienze di vario genere. Non più lo scienziato solitario, ma lo scienziato immerso nella società civile. Le reti tendono a soppiantare i sistemi. Lasciare che la non-scienza entri nella scienza si rende non meno indispensabile che permettere alla scienza di svilupparsi con i mezzi suoi propri. Non più le teorie da una parte e le pratiche dall'altra parte. Nessun valico insuperabile separa gli uomini dediti alla teoria dagli uomini dediti alla pratica: perché tutte le linee di confine – la cui funzione si è spesso rivelata provvisoria – vengono ormai messe in discussione.

Per questa via, non facciamo altro che prendere coscienza delle nostre effettive pratiche. Giacché in realtà – come dimostrano la sociologia della scienza e gli *Science Studies* – non cessiamo mai di infrangere le barriere (solo teoricamente insormontabili) che dovrebbero isolare le conoscenze esatte, le strategie di potere e i giuochi linguistici. Del resto, il nostro problema è oggi quello del carattere ibrido che investe non solo i nostri oggetti ma anche noi stessi, perché noi siamo tutti (ancorché in diversa misura), scienziati, amministratori e artisti della parola.

Da tanto tempo, l'estetica è lacerata non soltanto tra l'ontologia e l'antropologia ma anche tra la storia e la filosofia, tra la critica e la filosofia dell'arte. Talvolta l'accento cade sugli spettacoli naturali e sulle

opere d'arte. Talaltra volta ci si interessa invece alla struttura del soggetto umano e si considera come esso venga istruito, ispirato o scosso dalla mediazione del sensibile e come riesca ad agire seguendo una medesima via. La storia dell'arte ha il merito di analizzare le opere nel loro contesto, la critica d'arte ha il merito di restituire loro una coerenza su larga scala, la sociologia dell'arte ha il merito di mettere in evidenza i diversi tipi di "legame sociale" prodottisi intorno a certe immagini privilegiate. Tuttavia, ciascuna di queste discipline è complementare con le altre. E per progredire nella comprensione dei "poteri estetici" si avverte con forza la necessità di attraversare in lungo e in largo i loro territorî ².

Di fatto, gli oggetti dell'estetica non sono semplici, autosufficienti, dotati di impieghi determinati. Sono piuttosto oggetti a rischio, secondo la definizione di Bruno Latour. Non sono "calvi", ma sono "chiomati" e hanno contorni talmente sfumati che li si può cogliere in diversi modi. Indubbiamente, se ne possono identificare i produttori ma non si può misurare in anticipo il loro effetto perché alla fine «tutti guardano, paradossalmente, alle conseguenze inattese che essi sapranno certamente provocare» ³.

Si dirà, ovviamente, che i mercati dell'arte, dell'arredamento e dei divertimenti fissano, ancorché in forma approssimativa, il prezzo delle opere, del mobilio e dei paesaggi. Il mercato modella sicuramente i nostri giudizi: ma sta di fatto che, a nostra volta, noi possiamo influire – magari in una misura irrilevante – sul mercato. E per quanto le nostre concrete rivalutazioni incidano assai debolmente sulle logiche del danaro, non è detto che esse non possano poi assumere un ruolo fondamentale non soltanto nel nostro personale equilibrio ma anche nell'equilibrio delle nostre società.

Vorrei perciò dimostrare come l'applicazione pratica dell'"atto estetico" divenga la *condicio sine qua non* dell'estetica e, in specie, di quell'"estetica-dopo-l'estetica" le cui esigenze sono state dislocate: esse infatti investono non tanto il rigore di presunte formule universali, quanto il desiderio di provare l'efficacia concreta del discorso estetico e di attestare come esso si produca e come si radichi nel mondo. L'atto diventa perciò l'autentica pietra di paragone dell'estetica: le impedisce di arenarsi in una speculazione semplice e gratuita e ne garantisce la portata civilizzatrice, la funzione estetico-morale o "est-etica".

Anzitutto, mi interrogherò sull'enigma dell'atto e della decisione che lo fonda, e poi procederò gradualmente verso la tesi che intendo sostenere. E cioè: l'atto permette di ancorare la teoria alla pratica o il significante al reale. Giacché, non pago di produrre soltanto significanti, l'atto manifesta in concreto la vocazione dei significanti a fare emergere il reale, a rimodellarlo o semplicemente a elargirlo.

L'enigma dell'atto e della decisione che lo fonda

Che cos'è un atto? Non è una semplice azione, ma è una sequenza

d'azioni. Non è un semplice movimento, ma è il movimento assunto come un principio. L'atto istituisce un cominciamento e presuppone dunque (a livelli più o meno consapevoli) una deliberazione, una decisione e una riorganizzazione del mondo. È l'intenzionale operazione di un cervello umano che, senza accontentarsi di reagire a uno stato di cose, genera un'ipotesi, simula una situazione, utilizza determinati strumenti e anticipa determinati effetti. Scrive Alain Berthoz: «L'atto non è il movimento. L'atto è l'intenzione di interagire con il mondo o con sé stessi in quanto parti del mondo. L'atto è sempre sostenuto da un'intenzione. Esso diventa dunque l'organizzatore della percezione, l'organizzatore del mondo percepito»⁴. Berthoz intende qui mostrare come la percezione sia un atto; come l'emozione, lungi dal paralizzare questo atto, ne sia lo strumento preparatorio; come la scommessa, la simulazione, l'emulazione siano essenziali per il funzionamento del cervello. Per questa via, egli si orienta verso una teoria biologica della decisione che, per quanto estranea ai nostri interessi immediati, ci fornisce comunque un utile antidoto contro i rischi di un eccessivo intellettualismo, ricordandoci le difficoltà con cui certi processi fondamentali accedono alla coscienza.

L'atto estetico ha un carattere enigmatico e paradossale. Enigmatico: perché la sua realizzazione sembra collegata a un certo fallimento. Paradossale: perché ciò che caratterizza la tecnica analitica in quanto tecnica estetica è, come diceva Jacques Lacan, un certo *laissez-faire*, una ricettività calcolata, una certa sospensione di ogni volontà diversa dalla volontà generale e astratta⁵. L'atto consiste in una sospensione dell'azione: la decisione che ne emerge è considerevole quanto al suo peso ed è, nello stesso tempo, modesta quanto al suo apparente tenore.

L'atto entra nel mondo non soltanto nella sua forma ben riuscita, ma anche nella sua forma mancata e, in questo caso, s'impone alla coscienza con una particolare pressione. Come l'esperienza ci insegna, le cose prendono spesso una piega diversa da quella che avevamo prevista. Ma il fallimento ha il vantaggio di metterci in guardia sull'entrata in giuoco di certi elementi la cui forza non conoscevamo. L'esperienza del brutto spiana la via alla coscienza estetica e ne costituisce il *punctum saliens*, perché si dà non tanto come il riconoscimento d'una presenza quanto come l'attuazione di un processo d'espulsione dal mondo. Il sensibile viene improvvisamente privato della sua capacità espressiva: si trova di colpo nell'impossibilità non solo di attirare e di sedurre ma anche di significare il pensiero, il desiderio o la volontà⁶. Lo scontro con l'ostacolo ci risveglia brutalmente: si tratti dello scandalo su cui inciampiamo o dello scacco di ciò che ci sembrava destinato a un ovvio successo. Il sovvertimento di un'esperienza si dimostra così assai più decisivo del semplice trapasso da un'esperienza a un'altra. Accumulare esperienze serve a poco: occorre ripartire da zero.

Tuttavia, l'atto non si dà alla coscienza soltanto come atto fallito,

ma si dimostra intrinsecamente paradossale e difficilmente identificabile. Sottile commistione di attività e di passività, l'atto estetico non interviene troppo nel processo di mercantizzazione che investe certi atti psichici più visibili e concretamente meglio riusciti. D'altra parte, l'atto manifesta il suo carattere altamente morale soltanto quando lo si osserva con estrema attenzione. Non basta partecipare: bisogna provocare una rottura, prendere una decisione, impegnarsi. Insomma: bisogna inventare un cominciamento e un ricominciamento. Scrive Lacan: «Un atto è legato alla determinazione del cominciamento e, in una forma specialissima, là dove c'è bisogno di produrne uno appunto perché non ce n'è alcuno»⁷.

L'atto costituisce dunque il punto di congiunzione, l'articolazione – ognora suscettibile di essere ripensata – fra la teoria e la pratica. L'atto assicura un ancoraggio alla teoria e rende efficiente una pratica, garantendole una “tenuta” ben salda anche quando essa sembra ondeggiare. Il suo carattere decisamente problematico non viene però meno. L'atto è un “fondamento senza fondamento”: giustifica una disciplina e ne manifesta la portata civilizzatrice: ma ci riesce solo quando si comprende quel sottofondo di “baraonda” da cui esso muove per venire a imporsi.

Ho condotto una concreta analisi dei meccanismi dell'atto estetico nel mio libro dedicato appunto a questo tema⁸. Per entrare in rapporto con il mondo, l'attore estetico s'ispira infatti alla pratica di diverse arti: egli poetizza il mondo e lo musicalizza, lo dipinge e lo scolpisce, ne fa un giardino e un paesaggio, un'architettura e una coreografia. Non si tratta di vuote metafore: si tratta di nomi che individuano azioni rigorose, legate a precise prospettive e a precisi problemi. Dal momento però che il mio obiettivo è dimostrare come tutta la serietà dell'estetica riposi nell'atto estetico vorrei insistere sui suoi tre tempi e riproporre un esempio piuttosto significativo: l'esperienza della “pace della sera” sul lungomare di Siracusa. Come accade che un significante si produca nel reale? E perché, in quest'ottica, si è indotti a privilegiare un'esperienza non già solitaria ma condivisa? Si deve parlare solo di “rappresentazione” o anche di un “sapere” autentico? E in che misura il superamento della semplice “empatia” si rende possibile grazie a ciò che io chiamo il “lavoro estetico”?

Il paradosso dell'atto estetico e i suoi tre tempi

Diciamo che l'atto estetico consiste nel far sì che la cosa risuoni e che la presenza abbia tutta la possibilità di imporsi, almeno per un momento, su certe significazioni predeterminate. I significanti devono liberamente emergere e devono viaggiare a loro modo, secondo la loro materialità e lungo percorsi loro propri. Guardare o, più esattamente, avvertire qualcosa si trasforma allora in una sfida che soltanto un lavoro assiduo e disinteressato può assumere in forme assai specifiche di sublimazione. Ma è un lavoro speciale perché esige che l'impegno

venga a coesistere con una certa negligenza: l'attenzione ondeggiante vi si accompagna a un «alto grado di sublimazione libidinale»⁹. Così se, per un verso, l'atto estetico viene a rassomigliare all'atto psicanalitico, per l'altro verso, se ne distingue nettamente perché lascia che lo sdoppiamneto si operi all'interno dello stesso attore estetico.

L'atto analitico va attribuito all'analista o all'analizzante? In ogni caso, esso presuppone una divisione dei compiti. Il silenzio, da una parte, e l'osservanza delle consegne, dall'altra parte, sono le condizioni trascendentali perché l'inconscio possa emergere sotto l'effetto del *transfert*. Invece, nell'atto estetico possiamo essere soli, benché (come vedremo tra poco) la solitudine non sia indispensabile. Significanti d'ogni sorta cominciano a susseguirsi e noi – sospendendo il giudizio – proviamo a capire come si organizzino e che cosa producano. Non siamo né nella posizione dell'analizzante, pronto a sottomettersi alle idee che gli attraversano la mente, senza nulla trascurare di ciò che gli sembra strano e incomprensibile; né siamo nella posizione dell'analista, che sostanzialmente lascia risuonare le parole dell'altro.

Proviamo dunque a isolare i tre tempi dell'atto estetico. 1. L'esposizione all'Altro, con uno sforzo ascetico che ci autocostruisce come “lastre” sensibili. 2. L'assunzione di un soffio o di un'energia, sotto l'effetto di un *transfert* e secondo procedure ben determinate. 3. L'estrazione di significanti elettivi, la scoperta delle loro funzioni immaginarie e simboliche, la nascita di un bisogno di testimoniare e l'eventuale compimento di un atto estetico.

L'autocostituzione del soggetto in “lastra” sensibile

«Il mondo è la mia provocazione», diceva Gaston Bachelard¹⁰. Il mondo ci provoca nella nostra totalità di esseri pensanti, volenti e senzienti. Ecco perché l'atto estetico non si riduce a una specie particolare di atto cognitivo o di atto volontario: non ci permette soltanto di accumulare un sapere oggettivabile o di situare in esso la nostra azione, ma ci coinvolge personalmente. Possiamo lasciare che ci catturi e ci impressioni, che entri in azione penetrando fin negli anfratti del nostro essere. Senza alcuna premura di comprendere o di agire, utilizziamo noi stessi come altri e a questo “farci altri” coniughiamo un'autosservazione. Viene a così ad attivarsi un giuoco di forze entro cui l'Altro cui diamo la priorità entra in riflessione e si pensa attraverso il soggetto che gli contrapponiamo. Ma questo soggetto non è uno specchio chiaro, che cancella le tracce di ciò che ha riflesso con il graduale offrirsi ad altri oggetti: è uno specchio rammemorante, scorta fedele della storia che lo costituisce. È un *parlêtre*, come dice Lacan: un inconscio attivo che può riflettere l'essere soltanto reinventandolo.

Cerchiamo dunque di capire la decisione più o meno esplicita che istituisce l'atto estetico. Per effetto delle dichiarazioni dei surrealisti, sulle prime avevo pensato che questa decisione si riducesse a consi-

derare lo spettacolo del mondo solo dal punto di vista della visione e dell'emozione concomitante, così da evitare l'interferenza di ogni considerazione utilitaria, religiosa o scientifica.

SURREALISMO. n. m. Automatismo psichico puro, attraverso cui ci si propone di esprimere – oralmente, per iscritto o in qualunque altro modo – il reale funzionamento del pensiero. Dettatura del pensiero, senza che la ragione eserciti alcun controllo e fuori da ogni preoccupazione estetica o morale ¹¹.

L'atto estetico si sarebbe perciò potuto identificare con l'automatismo psichico, così come lo definisce André Breton. Ma il problema è sapere se l'instaurazione di una *tabula rasa* (Locke) sia possibile e finanche auspicabile. Attraverso un lavoro di ascesi e di astrazione, noi possiamo certo cercare di non proiettare sullo spettacolo del mondo ciò che sappiamo o ciò che vogliamo. Ma sta di fatto che non è facile separare drasticamente le diverse facoltà umane e proscrivere all'approccio immaginativo e sensibile le motivazioni sue proprie.

Prima di riflettere su questo passo di André Breton, avevo trovato in Kant una possibile versione dell'atto estetico. Egli infatti esige una visione pura: una visione che non sia altro che visione e che metta il soggetto in contatto con l'infinito che lo contiene. Scrive dunque Kant nel 1790:

Quando si dice sublime il cielo stellato, non è necessario, per giudicarlo tale, di avere il concetto di mondi abitati da esseri ragionevoli, di vedere in quei punti luminosi di cui è pieno lo spazio sopra di noi, i soli di quei mondi moventesi sulle loro orbite tracciate adeguatamente al loro scopo; basta semplicemente considerarlo come si vede, quale un'immensa volta che comprende tutto ¹².

La formula è magnifica. Alla distruzione dell'oggetto (la cui esistenza non è importante, perché conta soltanto la sua presentazione) corrisponde lo smarrimento del soggetto estetico, obbligato a dimenticare il suo sapere e, insieme, il suo piacere. Il valore estetico non è né istruttivo né piacevole. Gradevole in una forma pura e semplice, esso stimola la funzione vitale: «il soggetto sente sé stesso secondo la rappresentazione da cui è affetto» ¹³.

Senonché – ed è qui la vera difficoltà – non basta aprire gli occhi per vedere. Come dice Merleau-Ponty, noi non percepiamo alcun oggetto: “io” non vedo niente. La neurofisiologia dimostra che il cervello non smette di simulare e di emulare il mondo al fine di percepirlo. Possiamo certo desiderare di trasformarci in una *tabula rasa*, ma non ci riusceremo mai. L'atto estetico deve perciò essere pensato nella sua struttura contraddittoria, cioè come un atto realizzabile e, nello stesso tempo, irrealizzabile da parte del soggetto che s'impegna a compierlo. Occorre mobilitare un'autentica teoria della spontaneità estetica che si autoprescrive una disponibilità per metà prodotta dal soggetto e per metà suscitata dal mondo.

La figura cui l'attore estetico mi sembra maggiormente assimilabile è quella dell'*ästhetische Zuschauer*, descritta nella *Nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche. Ma ho impiegato un certo tempo a rendermene conto, perché questa formula viene curiosamente tradotta in francese con «spectateur artiste» o con «auditeur artiste» (e in italiano con «ascoltatore estetico»). È certo difficile tradurre il termine *Zuschauer*: «spettatore» non è sufficiente. La traduzione che propongo – «testimone» o anche «attore» – è un po' forzata ma rende conto dell'orientamento attivo dello sguardo. Avvertendo un pleonasma nello «spettatore estetico», i traduttori francesi hanno reso l'aggettivo *ästhetische* con «artiste». Una siffatta confusione dell'estetico con l'artistico mi sembra davvero deplorabile, perché porta a svuotare l'idea, così importante, di un attore propriamente estetico. Il lavoro dello spettatore (se si vuole mantenere questo termine) è un lavoro estetico a pieno titolo.

Il fermento: cognizione, ispirazione, seduzione

Indicherei il secondo tempo dell'atto estetico come il tempo del «fermento» – denominatore comune agli effetti che vi si producono. Si tratta comunque di effetti eterogenei e, insieme, instabili. Ho cercato di ricondurli a tre tipi completamente diversi di potere estetico, benché talvolta essi si congiungano e soprattutto si succedano, come se l'uno rinunciasse all'altro. Talvolta, un'armonia felice e concertata ci getta in un'ammirazione che si prolunga e cresce, trovando senza tregua nuove motivazioni. Talaltra volta, la forza del pensiero s'impadronisce di noi e ci ispira, generando nuove esigenze e quasi accendendo in noi continui lampi di genio. Talaltra volta ancora, la dolcezza delle attrattive ci cattura e ci seduce: ci spinge ad appropriarcene e risveglia il nostro amore. In tutti questi tre casi, abbiamo l'impressione che le cause delle nostre sofferenze si ritraggano. Credere al bello è dimenticare, per un momento, ogni deformità. Credere al sublime è convincersi che la mediocrità possa indietreggiare. Credere alla grazia è, infine, pensare che la violenza non trionferà completamente.

L'ispirazione estetica ha diverse forme. Cognitiva nel bello, persuasiva nella grazia, l'ispirazione trova tutta la sua ampiezza euristica nel sublime. Così Longino può paragonare il modo in cui il sublime ci ispira alla forza con cui il soffio di Apollo vibra attraverso il corpo della Pizia e si traduce in parole (13.2):

Molti infatti sono divinamente trasportati da un soffio estraneo, allo stesso modo in cui, secondo il racconto, la Pizia, stando vicina al tripode (là dove c'è una fenditura nel terreno esalante, come dicono, un vapore divino), resa perciò gravida dalla potenza d'un dio, subito, per quel soffio, pronuncia le sue profezie. Così dalla grandezza degli antichi, come da sacre sorgive, promanano alle anime di quanti li emulano certi flussi: e, ispirandosene, anche coloro che non si entusiasmano eccessivamente si esaltano della grandezza altrui ¹⁴.

Del resto, anche Edmund Burke, molto attento all'azione fisiologica del sublime, parla del «fuoco già acceso in un altro»¹⁵. Si tratti di un'ispirazione violenta (come nel caso del sublime) o di un'ispirazione più dolce e più sostenibile (come nel caso del bello e della grazia), ciò che conta è comprendere che in essa si attua lo straordinario trasferimento di un "soffio", di un'energia creativa. L'immediatezza di questo trasferimento si rende senz'altro più comprensibile nella musica. Non essendoci disponibile come può sembrarci disponibile, per es., un quadro, il brano musicale s'impadronisce totalmente del nostro corpo e lo sottopone al suo influsso. Né mondo esterno, né mondo interno: l'opposizione dell'io e del non-io sembra abolita. Siamo soltanto "timpani" che registrano vibrazioni e le ritrasmettono.

Dal desiderio di testimoniare all'atto artistico

All'ascesi, generatrice di disponibilità, e all'acquisizione di forza succede (e talvolta s'intreccia) la voglia di testimoniare, di inventare, di realizzare un'opera. Questo terzo momento ci permette di comprendere meglio i due momenti precedenti. Da una parte, il desiderio di testimoniare, il bisogno d'interpretazione, l'entrare in comunicazione con tutto ciò che possiamo sapere, immaginare e consapevolmente progettare ci fanno slittare dalla pura "infusione" (come direbbero i teologi) a una effusione se non effettiva quanto meno virtuale. Dall'altra parte, non potremmo evitare di sentire, prima o poi, il carattere paradossale del nostro atto: quell'Altro cui ci sottomettiamo non lo stiamo forse creando noi stessi? L'Altro s'appropria di me in rapporto alla mia capacità di svuotarmi e di trasformarmi in una membrana vibrante. Ma questa situazione non può durare e, d'altro canto, non può mai raggiungere la purezza che la mia descrizione le conferisce. Ci sentiamo intercambiabili con l'arte perché non esiste alcuna sensazione senza invenzione, senza finzione. Poco importa – diceva Cézanne – che la natura sia o non sia un'illusione: «Cosa c'è al di sotto di essa? Niente, forse. O forse tutto»¹⁶. Siamo talmente annodati all'alterità che il compito di separare quanto proviene dal suo profondo e quanto proviene da noi perde ogni significato. Il problema è piuttosto quello di stringere questi nodi, in un incessante lavoro di esposizione e di ricomposizione.

Riassumiamo. In un primo tempo, concepiamo il paesaggio o l'opera come una serie di presenze che vanno sostenute. Decidiamo di entrare nel giuoco delle loro forze e di sottometterci alla loro visibilità e alla loro invisibilità. Scopriamo però che il legame tra la sottomissione e la creazione di finzioni è molto stretto. Ciò che chiamiamo il "reale" è oggetto di un'invenzione che muove da un linguaggio il cui lavoro non possiamo interrompere.

Se il terzo tempo manifesta la verità dei due tempi precedenti, il primo e il secondo tempo costituiscono tuttavia gli autentici punti

d'appoggio di ogni estetica degna di questo nome. Ci sono momenti in cui le opere diventano i nostri maestri e ci tolgono letteralmente il respiro; e ci sono momenti in cui possiamo evocarle a titolo illustrativo, pur sapendo che il loro valore va ben al di là dell'uso che ne facciamo.

Atto estetico e atto artistico

Per essere artista o per essere poeti non è sufficiente volerlo essere. Perché il celebre Presidente Schreber non merita il nome di poeta? Perché le sue memorie, pur così interessanti, non sono un'opera d'arte? Jacques Lacan (ancora prima del filosofo analitico Nelson Goodman) sostituisce alla domanda «Che cos'è la poesia?» la domanda «Quando c'è poesia?». E risponde: «C'è poesia ogni volta che uno scritto ci introduce in un mondo altro dal nostro e, offrendoci la presenza di un essere, di un certo rapporto fondamentale lo fa diventare [...] il nostro. [...] La poesia è la creazione di un soggetto che assume un nuovo ordine di relazione simbolica con il mondo»¹⁷.

Lacan introduce allora un concetto filosofico che mi sembra estremamente fecondo (ed è un peccato che egli non l'abbia poi ulteriormente sviluppato): il concetto di “significante nel reale”, che si contrappone all'allucinazione e, insieme, alla pura indicazione. Schreber non crede alla realtà della sua allucinazione: conosce il valore psichiatrico di “allucinazione”, ma questo non gli impedisce di avere allucinazioni. Non si tratta di realtà, ma di certezza. E il testimone può solo constatare questa certezza, senza poterla condividere. Come attingere alla realtà? Come incontrare il fenomeno del mondo? Occorre che il significante si produca nel reale. Lacan fa l'esempio della pace della sera e osserva: «C'è un certo modo di prendere un momento della sera; un modo cui possiamo essere chiusi o aperti»¹⁸.

Ebbene: Lacan ha evocato con accenti davvero suggestivi l'ancoraggio del significante nel reale, ma non ne ha studiato le condizioni propriamente estetiche. Per quale ragione e con quale forma quello che potrebbe restare un sintagma come un altro – la “pace della sera” – prende senso e consistenza? Perché la “pace della sera” diventa l'emblema di un'esperienza condivisa e condivisibile in quell'estetica indissolubilmente teorica e pratica che qui noi auspichiamo?

La pace della sera

Avevo custodito in un cantuccio della mia memoria quanto diceva Lacan. Ma mi occorre molto tempo prima di poterlo concretamente verificare. Mi accadde nel corso di una singolare esperienza in compagnia di due amici siciliani: un'esperienza ben datata e ben localizzata e tale che, in seguito, non ho più potuto riviverla con una pari intensità. La rievokerò rapidamante, a mo' di conclusione, perché mi sembra che se ne possa trarre un insegnamento di portata generale. Era il 29 aprile del 2005, a Siracusa, sul finire di una giornata impegnativa,

iniziata con una mia conferenza a Noto, sul tema del sublime nell'Antichità, e proseguita, nel pomeriggio, con una visita del teatro greco e delle latomie. Avevamo appena ammirato la Cattedrale di Ortigia, che imprigiona nella sua struttura muraria le vestigia del tempio di Atena: enormi colonne doriche, i cui fusti scanalati risaltano all'esterno e all'interno. In alcuni casi, si vedono solo le mirabili forme rotonde del capitello o della base. Pensavo alla storia della giovane albanese sacrificata durante la costruzione di un ponte e condannata a essere murata viva: anche dopo la sua morte, il suo seno versò a lungo il latte per la sua creatura («il latte della morte», lo chiama Marguerite Yourcenar)¹⁹. Quelle marmoree rotondità che risaltavano dalle pareti esterne del tempio e ci irradiavano sembravano effettivamente la carne viva dell'Antichità, che veniva ad avvolgerci e a penetrarci col suo tepore.

Avevamo a lungo sostato alla fonte Aretusa. Per sottrarsi all'amore del cacciatore Alfeo, la ninfa Aretusa era fuggita dal Peloponneso, rifugiandosi a Ortigia, dove si era trasformata, con l'aiuto di Artemide, in una fonte d'acqua viva. Ma Alfeo non si scoraggiò: attraversò il mare Ionio per raggiungere Ortigia e si trasformò, a sua volta, in fiume, per confondere le sue acque con quelle dell'amata. Passeggiavamo sul lungomare, stanchi e felici. Forse, piuttosto che felici, sensibili a un accordo musicale inatteso, venutosi a creare tra il mondo e noi. Benché i nostri destini fossero del tutto diversi, i nostri sentimenti e i nostri pensieri ci sembravano unisoni. «La paix du soir», mormorai allora, come se un soffio fosse passato a suggerirmi questa espressione. Una dolce emozione ci invase. Sembrava impossibile non riconoscerla: ci avvolgeva e ci assorbiva, tessendo tra di noi un doppio legame, sostanziale e poetico. Che cosa ne determinava maggiormente la forza? Uno stato del mondo o un vocabolo? Quali ruoli attribuire rispettivamente alla percezione mondana e alla sua formulazione? In silenzio e trattene-ndo il fiato, credevamo di “udire” il respiro del cosmo, miracolosamente pacificato: non era forse il mondo che ci parlava direttamente attraverso l'effimero equilibrio del crepuscolo, mentre il giorno cedeva alla sera? Non ascoltavamo forse quella voce quasi per una via endofasica, quasi per un'allucinazione verbale? Tuttavia una cosa nuova si produsse non appena nominammo la “pace della sera”: la forza poetica del fenomeno del mondo sembrò moltiplicarsi. Avvertimmo allora il bisogno di meditare sulla musica e sul senso delle parole e di evocare testi poetici.

Proviamo dunque a isolare quattro tempi dell'atto estetico:

- 1) la provocazione estetica;
- 2) il riconoscimento: «ecco: è la pace della sera» – entità oggettiva e insieme soggettiva;
- 3) il fermento che ne segue, legato al sentirsi invasi da un soffio o da un'energia, ma anche alla volontà di sollevare un dubbio e di fugarlo verificando che le cose stiano effettivamente così;

4) l'emergere d'un bisogno di testimonianza e la produzione di atti linguistici, perfino filosofici e artistici di diversa natura.

Il terzo e il quarto momento si mescolano, perché il nostro atto estetico si è, improvvisamente, dimostrato comune e ci ha spinti a farcene garanti, ciascuno per la nostra parte.

Sofferamoci rapidamente sui primi due tempi. Nell'istante singolarissimo in cui la sera sopravviene, un essere problematico si manifesta. Non è più il giorno, ma non è ancora la notte: più che il vuoto è la sospensione. Ebbene: reagire alla provocazione del mondo e denominare quest'evento la "pace della sera" equivale a decuplicarne immediatamente la forza poetica, la sua autentica energia creativa. Qui l'autocostituirsi del soggetto come una lastra sensibile non basta più. Un significante venuto da un altro luogo prende consistenza ed esige di essere ancorato a un fenomeno del mondo. Si serve del soggetto per affermare la sua influenza sul reale. O meglio: si mostra come una concausa del sentimento di cattura che se ne produce. Il potere estetico non apparteneva soltanto all'immensità del cielo che s'imbruniva lentamente nel complice abbraccio del mare. No: il potere estetico era anche in quel sintagma (la "pace della sera") che ci permetteva di pensarlo.

Nacque allora il bisogno di riflettere sulle parole (il termine *pace*, il termine *sera*) e di rievocare testi poetici in cui il potere incantatorio di queste parole era portato al suo punto più alto. Ecco la chiusa della prima *Bucolica* di Virgilio: *Maioresque cadunt altis de montibus umbrae* («E più grandi cadono dagli alti monti le ombre»). Ecco l'esordio dell'VIII canto del *Purgatorio* di Dante (8.1-3): *Era già l'ora che volge il disio | ai navicanti e 'ntenerisce il core | lo di c'han detto ai dolci amici addio*. Ecco l'*Abendphantasie* di Friedrich Hölderlin: *Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen | von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müß' und Ruh' | ist alles freudig; warum schläft denn | nimmer nur mir in der Brust der Stachel?* («Io dove andrò? Vivono i mortali | di lavoro e compenso. S'affaticano | e riposano e tutto si fa gioia. | Solo in me veglia sempre la mia spina?»²⁰). Perché mai le figure del navigatore, del pellegrino o dello straniero ci sembrano investite del compito di lasciar risonare la "pace della sera" come ciò che viene loro elargito e, nello stesso tempo, sottratto? E perché nella pace della sera si può anche presentire il riposo sempiterno? *Forse perché della fatal quiete | tu sei l'imgo a me si cara vieni, | o sera!* – come cantano i mesti versi di Ugo Foscolo.

Il fatto è che la "pace della sera" non dice semplicemente il mondo: lo interpreta e lo fa nascere una seconda volta, non più come qualcosa d'ineffabile e di contingente ma come qualcosa di pensabile e di dicibile nel suo specifico carattere di enigma. *L'aisthesis* e il sintagma si articolano reciprocamente e ne riescono, l'una e l'altro, modificati. Il sensibile si rende autonomo e trova un altro assetto, di modo che

l'evento emerga in un mondo nuovo, affrancato da costrizioni utilitaristiche e già contiguo all'eternità. Parallelamente, il soggetto si affranca dal suo io e dai suoi legami immaginari e, in questo ritrarsi, prende consapevolezza di un intenso desiderio di presenza – di una presenza che si fa sperimentare come una cosa evidente e tuttavia inatingibile. Tra il sentimento e la sua formulazione, tra l'evento e la sua costruzione poetica si genera qualcosa nell'unione effimera di uno stato del mondo e di un significante.

In momenti come questo – e grazie all'atto estetico – si coglie il senso dell'idea nietzschiana secondo cui il mondo si giustifica solo come fenomeno estetico. Il mondo non si giustifica infatti come una vana apparenza o come uno scenario senza conseguenze. Si giustifica come un fenomeno pensato (nel senso di un incontro e insieme di una ricostruzione) che, stringendo gli uomini tra loro, li stringe a sé.

Le "reti viarie" dell'estetica

In conclusione, vorrei sostenere tre tesi. Per mantenere il carattere di disciplina esigente e rigorosa, mi sembra che l'estetica debba rispondere a tre requisiti: dimostrare l'efficienza delle sue teorie applicandosi ad atti concreti, tenere conto di vicende storiche diverse e svilupparsi attraverso una molteplice rete di connessioni.

1. L'atto estetico è necessario perché noi dobbiamo "interagire" col mondo, senza limitarci a "rappresentarlo". Il mondo non è soltanto un'immagine o un insieme di immagini: il mondo si spinge oltre i bordi e le cornici, ci avvolge e ci penetra senza allentare la presa. Diviso tra il visibile e l'invisibile, tra l'udibile e l'inudibile (o l'inaudito), il mondo è una vibrazione permanente di tutti i sensi. È un principio di metamorfosi. Nell'atto estetico, noi vogliamo essere doppi: ci immergiamo nel mondo e ce ne ritraiamo attraverso la rappresentazione. In un'alternanza di sistole e diastole, siamo cavie e sperimentatori. Dobbiamo contare sulla sorpresa e sulla provocazione che il mondo ci lancia. Certo, può sempre prodursi un trauma: ma non è detto che gli esiti siano negativi. Il trauma può anche rivelarsi positivo, stimolante, euristico. Di fronte a sfide così diverse e aleatorie, l'atto estetico avrà successo se, qui e ora, riuscirà ad ancorare al mondo concreto e particolare della vita il mondo astratto e generale della pura rappresentazione.

2. Diversamente da quanto accade nelle scienze fisiche, la cui vicenda storica può suscitare un interesse anche modesto, la storia dell'estetica non è l'oggetto di una semplice curiosità ma istituisce la stessa serietà dell'estetica. A dimostrarlo basterebbero i problemi che l'estetica "scientifica" (quella propria della modernità) deve fronteggiare quando tenta di stabilire i valori suoi propri.

3. Orbene: è impossibile separare il destino dell'estetica da quello delle altre scienze, il cui sviluppo si crea non già movendo da un

campo circoscritto ma attraverso reticoli sempre più fitti. Gli attori estetici occupano posizioni complesse, analoghe a un nodo ferroviario. Possono connettersi o attivare raccordi, ma possono anche non farlo. Possono costruire “pluriversi” o “multiversi” e creare, insomma, rapporti simultanei²¹. Per compiere quest’esperienza, non occorrono strumenti informatici. Gustare la “pace della sera”, verificarne l’esistenza, presuppone che sensazioni, attività, saperi e desideri di ogni sorta si siano già annodati in una “rete viaria” loro propria. Tutto questo genera l’atto estetico entro un’evidenza così sorprendente che se ne potrebbe parlare in termini di *simplessità* – un concetto coniato da Alain Berthoz per mostrare che la complessità estrema dell’origine non è incompatibile con la semplicità della realizzazione²².

Concepita al punto d’incontro fra la teoria e la pratica, come incoraggiamento dei significanti nel reale, l’estetica assume di fatto un ruolo primario nella contestazione di quella visione intimidatoria e piuttosto rozza della scienza che, nell’età moderna, ha cercato di imporsi. Quello della scienza non è un discorso inoppugnabile, non è un puro sapere “burocratico”, un sapere onnivoro che cancella il soggetto dalla parola, dimenticando le peripezie donde esso è emerso. Alla fase cartesiana della scienza (e alla sua visione caricaturale) sottentra una fase diversa: artistico-estetica e, nello stesso tempo, etico-estetica. Dopo l’estetica ci aspetta dunque una disciplina piuttosto che una scienza. Ma una disciplina riccamente ramificata in mille “reti viarie”, disposta anche a perdere il suo vecchio nome a vantaggio di una maggiore pertinenza e di una maggiore efficacia.

* Traduzione italiana di Giovanni Lombardo.

¹ Vedansi soprattutto St. Shapin & S. Schaeffer, *Leviathan and the Air-Pump*, Princeton 1985; M. Serres, *La Traduction (Hermès III)*, Paris 1974; Br. Latour, *Nous n’avons jamais été modernes*, Paris 1991 [trad. it.: *Non siamo mai stati moderni*, Milano 2009]; Is. Stengers, *Cosmopolitiques. I: La guerre des sciences*, Paris 1996.

² Al riguardo: B. Saint Girons, *Le pouvoir esthétique*, Houilles 2009.

³ Br. Latour, *Politiques de la nature*, Paris 1999, p. 40 [trad. it.: *Politiche della natura*, Milano 2000].

⁴ A. Berthoz, *La décision*, Paris 2003, p. 9 [trad. it.: *La scienza della decisione*, Torino 2008].

⁵ Jacques Lacan, 29 novembre 1967.

⁶ Si veda B. Saint Girons, *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Paris 1993, cap. 2: *Risques de la laideur* [trad. it.: B. Saint Girons, *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, Palermo 2003].

⁷ Jacques Lacan, 10 gennaio 1968.

⁸ B. Saint Girons, *L’acte esthétique. Cinq réels, cinq risques de se perdre*, Paris 2008 [trad. it.: *L’atto estetico. Un saggio in cinquanta questioni*, Modena 2009].

⁹ J. Lacan, *Le séminaire VIII. Le transfert*, Paris 2001, p. 24 [trad. it.: *Il seminario. Libro VIII. Il transfert (1960-1961)*, Torino 2008.].

¹⁰ G. Bachelard, *L’eau et les rêves*, Paris 1942, p. 181.

¹¹ A. Breton, *Manifeste du surréalisme* [1929], Paris 1977, p. 37. [trad. it.: *Manifesti del surrealismo*, Torino 2003].

¹² I. Kant, *Critica del giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo (riv. da V. Verra), Introd. di P. D’Angelo, Roma-Bari 1997, pp. 214-15;

- ¹³ Ivi, p. 73.
- ¹⁴ Ps. Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, Palermo 2007³, p. 45.
- ¹⁵ Ed. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli, & G. Miglietta, Palermo 1998⁶, 5.7, p. 173.
- ¹⁶ P. M. Doran, (éd.), *Conversations avec Cézanne*, Paris 1978, p. 109.
- ¹⁷ J. Lacan, *Le Séminaire, livre III, Les psychoses, 1955-56*, Paris 1986, p. 91 [trad. it.: *Il Seminario. Libro III. Le psicosi (1955-1956)*, Torino 1997].
- ¹⁸ Ivi, p. 157.
- ¹⁹ M. Yourcenar, *Le lait de la mort*, in: Ead., *Nouvelles orientales*, Paris 1963 [trad. it.: *Novelle orientali*, Milano 1983, pp. 39-54].
- ²⁰ Fr. Hölderlin, *Fantasia della sera*, in Id., *Le Liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Milano 1993, p. 277.
- ²¹ Leggansi, per es., i saggi di W. James, *Visible nature is all plasticity and indifference – a moral multiverse, as one might call, and not a moral universe*, e: *Is Life Worth Living?* (1907) in Id., *On a certain Blindness in Human Beings*, Harmondsworth 2009. E ancora: A. Barrau, *Quelques éléments de physique et de philosophie des multivers*, fr.wikipedia.org/wiki/Multivers; E. During, *Faux raccords*, Arles 2010.
- ²² A. Berthoz, *La Simplexité*, Paris 2009.

Narrazioni conclusive e nuove energie di Richard Shusterman *

1. A dieci anni dall'ingresso nel nuovo millennio l'estetica rimane mestamente dominata da assilli dovuti alle prefigurazioni della fine, ossia alle teorie che considerano l'attuale crisi di credibilità dell'arte non un collasso o una transizione temporanea, ma l'esito necessario, permanente, di principi profondi che governano la nostra cultura. Le teorie della fine dell'arte risalgono almeno a Hegel, che già nel XIX secolo ha notoriamente sostenuto come l'arte avesse raggiunto una sorta di punto d'arrivo nella sua evoluzione. In quanto stadio di formazione nell'evoluzione dello Spirito, l'arte avrebbe dovuto svilupparsi (ed eventualmente sfociare) nella direzione di stadi superiori di espressione spirituale meno vincolati all'incarnazione materiale. L'arte, per Hegel, ha finito di svolgere il proprio ruolo di apripista introducendo nel regno più trascendente della religione cristiana e – da ultimo – nella filosofia idealista, apice del progresso spirituale. Poiché «l'arte non arreca più quel soddisfacimento dei bisogni spirituali» che un tempo l'ha resa una forma plasmatrice, Hegel la bolla come «un passato»¹, benché essa ancora si attardi confusamente nel presente.

La successiva esplosione del progresso ottocentesco nell'arte e nella scienza naturale ha reso il racconto di Hegel meno stringente. Come la scienza ha scosso in misura crescente le convinzioni religiose, così lo spirito della filosofia è parso tristemente perdere peso a causa della polverosità della pedanteria accademica. L'arte è sopravvissuta nel XX secolo quale espressione dello spirito maggiormente incarnata in maniera attraente, libera sul piano creativo, tendente all'originalità. Essa è diventata il principale punto di riferimento per la trascendenza spirituale in un mondo sempre più meccanico, un sostituto secolare più convincente della screditata fede religiosa, del materialismo scientifico privo di spirito e dell'astrazione filosofica priva di vita. Ma negli anni Trenta le narrazioni della fine dell'arte hanno cominciato a riemergere tra i filosofi post-hegeliani, assumendo forme piuttosto differenti e ricorrendo a diversi argomenti.

Walter Benjamin elabora due di queste più recenti narrazioni escatologiche². Sorta dal potere del rituale magico e culturale, l'arte ha mantenuto a lungo un'aura irresistibile dovuta all'unicità autoritaria delle sue opere, che era segno dell'originale tocco inimitabile del ge-

nio autentico, una forza che appariva di origini trascendenti, divine e distanti. Ma i nuovi mezzi di riproduzione meccanica hanno distrutto questo senso di unicità quasi magica, generando in tal modo la progressiva «decadenza dell'aura» dell'arte. Con il crescente sfruttamento delle riproducibili immagini artistiche per volgare guadagno commerciale e per disgustosi scopi politici, l'arte in quanto sublime regno di valori è parsa giungere alla propria fine.

Benjamin costruisce la sua seconda narrazione della fine basandosi non sulla perdita graduale dell'aura dell'arte, ma sulla perdita di quel particolare tipo di esperienza coerente, duratura, assaporata lentamente e intimamente sentita, che ha reso l'arte così profondamente appagante e significativa. In questo caso, il potere e il ruolo tradizionali dell'arte sono giunti al termine non tanto a causa della peculiare riproducibilità delle immagini artistiche, ma per il generale eccesso di informazione irrelata che frantuma il nostro senso di esperienza ben-ordinata in un cumulo compresso di sensazioni rapidamente bruciate e di elementi disparati fusi tra loro. Simbolizzata, per Benjamin, dalla fine graduale dell'arte del narratore e dalla sua sostituzione con il labirinto di resoconti giornalistici giustapposti sui quotidiani, questa disintegrazione dell'esperienza nell'informazione significa la fine di quella esperienza estetica tradizionale che ha contraddistinto l'arte per molto tempo.

Sulla base di tali concezioni, pensatori recenti hanno aggiunto ulteriori variazioni al racconto della fine dell'arte. Gianni Vattimo ritiene che «la morte dell'arte» dovuta alla sua perdita d'aura sia una parte del generale indebolimento di valori trascendentali causato dalla «fine della metafisica». Questo declino, egli aggiunge, è inoltre aggravato da una corrispondente perdita da parte dell'arte dell'autonomia in quanto dominio particolare. A causa del suo utilizzo nel mondo pratico quotidiano, l'arte evapora «in una generale estetizzazione dell'esistenza» frantumandosi in un mondo di prodotti artistici ibridi. Intrecciando un terzo filo nella trama del racconto della fine dell'arte, Vattimo osserva come l'avanguardia del XX secolo abbia indebolito non solo la pretesa dell'arte di avere il privilegio di un'autonomia, ma anche la legittimazione dei piaceri tradizionali dell'esperienza estetica.

Con Arthur Danto la fine dell'arte trova addirittura un filosofo analitico che funge da narratore. Se Hegel sosteneva che l'arte, in quanto rappresentante di un determinato stadio dell'evoluzione dello Spirito, dovesse logicamente evolversi e sfociare negli stadi più elevati della religione e della filosofia, Danto afferma che l'arte si è già di fatto evoluta in una filosofia sua propria assumendo come centrale un argomento non estetico ma filosofico, volgendosi alla questione cruciale di che cosa renda arte un oggetto e perché. L'arte è andata incontro a questa fine filosofica, sostiene Danto, perché non dispone più della sua opzione tradizionale del progresso evolutivo che l'obiettivo della *mimesis* aveva garantito per secoli. I nuovi mezzi meccanici della ri-

produzione dell'immagine hanno determinato la perdita di un chiaro criterio mimetico visuale per la strutturazione del progresso dell'arte. E il conseguente fallimento dell'arte nel trovare un chiaro senso di progresso o in termini di espressione, o in termini di ulteriore avanzamento filosofico, hanno lasciato l'arte senza alcuna effettiva nozione o direzione di progresso. Ma senza tale nozione non possiamo più parlare sensatamente di uno sviluppo progressivo dell'arte verso una sua meta predelineata. Pertanto dobbiamo ritenere che l'arte abbia raggiunto una sorta di fine, sebbene una fine che non implica la sua scomparsa³.

Poiché queste narrazioni della fine sono ormai estremamente familiari, vorrei delineare un altro argomento filosofico relativo alla fine dell'arte. Non perché esso mi convinca più degli altri, ma perché stabilisce in maniera più netta la base polemica di una parte rilevante della mia ricerca – ricercare i germi di un rinnovamento estetico tra i resti del presunto esaurimento conclusivo dell'arte.

Questo recente argomento si basa sul collegamento della fine dell'arte (e sul suo inizio) con la fine della modernità. L'arte, si sostiene, non è né un fenomeno naturale né un fenomeno universale, ma al contrario un'istituzione storico-sociale particolare. Sebbene le attività della pittura, della scultura, della poesia, della musica e del teatro abbiano prosperato nelle antiche culture greca e romana (e in quelle non-occidentali), il concetto di arte che permea sia il nostro pensiero sia la nostra esperienza estetica è in realtà solo un prodotto moderno. Forgiato dapprima nel XVIII secolo, il nostro concetto di arte in quanto essenzialmente *arte bella* è diventato via via più forte con il progressivo progetto della modernità nel XIX e nel XX secolo, favorito dalla generale tendenza modernizzante verso quello sviluppo specialistico ottenuto conferendo autonomia a compartimenti isolati che è stato descritto in maniera molto convincente da Max Weber. L'arte diventa in tal caso una sfera, o un'istituzione, culturale autonoma specialistica, dotata di suoi propri obiettivi, di suoi propri esperti e di una sua propria logica.

Questo argomento relativo alla fine dell'arte fa riferimento al recente passaggio alla postmodernità. Se si è compiuta la svolta postmoderna, come suggerirebbe la messa in dubbio delle nozioni moderniste dell'autonomia e del progresso dell'arte, allora l'arte, essendo essenzialmente un prodotto storico della modernità, giungerebbe alla propria fine con la fine della modernità, dal momento che la modernità ne costituiva la base e la struttura generativa. I tormenti e gli spasimi di tale fine sono testimoniati dalla serie di crisi che segnano la recente storia dell'arte e dalla sua crescente perdita di potere, fiducia e direzione.

Ritengo questo argomento particolarmente preoccupante, poiché suggerisce una fine parallela per l'intero dominio estetico. Filosofi tanto diversi come Jürgen Habermas e Richard Wollheim affermano che l'esperienza estetica, come la stessa arte, sia semplicemente un concetto

creato dalla modernità, ed esso non potrebbe mai venir concepito prima o all'esterno delle istituzioni artistiche moderne⁴. Coniato dapprima da Alexander Baumgarten verso la metà del XVIII secolo, il concetto di "estetico" è stato raffinato e definitivamente consolidato attraverso l'opera di Kant e dei successivi idealisti tedeschi per esprimere l'idea di un regno autonomo dell'apprezzamento disinteressato della forma (soprattutto della forma sensibile in cui sono rappresentati contenuti ideali). Ma se la postmodernità sovverte l'ideologia moderna dell'autonomia, del disinteresse e del formalismo su cui si è fondata l'estetica, ciò allora significa la fine dell'intera dimensione estetica oltre che della modernità e dell'arte.

Questo argomento dev'essere respinto. La fine di un concetto particolare e particolarmente restrittivo (benché produttivo) di arte non dovrebbe significare la fine dell'arte *tout court* e senz'altro non la fine dell'esperienza estetica. Accettare questo argomento vuol dire negare quella che è forse l'opzione più promettente per rivitalizzare l'arte nelle condizioni postmoderne: la ripresa di nozioni più ampie di esperienza estetica e valore estetico in modo da rivitalizzare le energie dell'arte e trovare nuove direzioni di progresso al di là dei tradizionali confini moderni di un'arte bella isolata.

In *Estetica pragmatista* ho delineato per la prima volta questa strategia di rinnovamento estetico, e il mio lavoro successivo, nel riformulare momenti essenziali di tale progetto, lo ha anche portato avanti esplorando come esso possa applicarsi a una serie di argomenti estetici di primo piano e a nuovi generi artistici: dall'idea della filosofia in quanto arte di vivere motivata esteticamente all'esperienza estetica dell'arte in quanto sostituto della religione tradizionale, dall'emozione e dall'autenticità al genio e allo stile, dalle discoteche techno e dai brani country alla soamaestetica e al cyberspazio.

Con il mettere in discussione il presumere che la visione per compartimenti isolati della modernità sia il solo modo di considerare l'arte, *Estetica pragmatista* ha sostenuto che l'esperienza estetica è potuta esistere prima e al di là del pensiero moderno. Per questo sono stato accusato di promuovere un naturalismo storicamente cieco e ingenuamente essenzialista, malgrado io abbia criticato Dewey per essere incorso in questi errori.

2. Anziché respingere tale accusa mettendo in evidenza l'anti-essenzialismo di quel libro (che ora sono contento di vedere pubblicato in italiano), preferisco sfruttare questo saggio per indicare uno dei modi in cui la mia estetica pragmatista fa suo lo storicismo insistendo sul fatto che il contesto storico plasma l'arte, pur affermando comunque che l'arte è egualmente nutrita e plasmata da energie naturali. È una contraddizione tale combinazione? Niente affatto, a meno che non si sia prigionieri del pensiero dualistico che prende erroneamen-

te le distinzioni per dicotomie. Per il pragmatismo, che considera il mondo come una miscela complessa di molte cose mescolate, l'onere della prova ricade su coloro che presumono che le radici naturali e la costruzione storica siano incompatibili⁵. Ma visto che naturalismo e storicismo nel senso che qui conferisco a tali termini (ciascuno dei quali ha sicuramente altri significati) sembrano costituire gli orientamenti generali più influenti che dominano e polarizzano l'estetica contemporanea, vorrei soffermarmi un poco a per sottoporre a vaglio critico il loro conflitto apparente.

Il naturalismo definisce l'arte come qualcosa di profondamente radicato nella natura umana che trova espressione più o meno in ogni cultura, sia primitiva sia avanzata. Qui si ritiene che l'arte sorga dai bisogni e dagli impulsi naturali dell'uomo: il desiderio naturale di equilibrio, forma o espressione significativa, la sete di una qualche esperienza intensificata, estetica, che procuri alla creatura vivente non solo piacere, ma un senso di vivere più intenso, più elevato. Secondo tale concezione l'arte non ha solo profonde basi nel naturale, ma è anche uno strumento importante per la sopravvivenza e lo sviluppo della natura umana⁶.

Gli evoluzionisti riconoscono che, nell'insieme, le cose che naturalmente ci procurano piacere sono un bene per la sopravvivenza e l'aumento della specie, poiché siamo sopravvissuti e ci siamo evoluti non in virtù di una pianificazione consapevole, ma compiendo le scelte che i piaceri naturali ci hanno indotto irriflessivamente a compiere. Gli intensi piaceri del sesso, ad esempio, ci spingono alla procreazione per la sopravvivenza della specie, anche se non è nel migliore interesse razionale dell'individuo assumersi il rischio che implicano tali incontri pericolosamente ravvicinati. La bellezza e i piaceri dell'arte, si può affermare, hanno valore sul piano dell'evoluzione non solo perché affinano la nostra percezione, la nostra abilità manuale e il nostro senso della struttura, ma perché creano immagini significative che aiutano a legare individui separati in una comunità organica grazie al loro condiviso apprezzamento di forme simboliche. Infine, i piaceri dell'arte per per il fatto stesso di piacere possiedono valore sul piano dell'evoluzione in quanto fanno sembrare la vita degna d'essere vissuta, che è la miglior garanzia affinché si faccia del proprio meglio per sopravvivere. La lunga sopravvivenza dell'arte, il ricercarla appassionatamente malgrado povertà e oppressione, la sua presenza trans-culturale possono complessivamente essere spiegati con tali radici naturalistiche.

All'opposto, quello che chiamo storicismo definisce il nostro concetto di arte in maniera più limitata come una particolare istituzione culturale storica prodotta dal progetto occidentale della modernità. I fautori di questa concezione intendono le forme artistiche precedenti e non-europee non come arte in senso proprio, ma come oggetti di artigianato, culto o tradizione che sono al più precursori dell'arte autonoma. Gli storicisti sottolineano il fatto che i nostri attuali concetti di

arte bella e di esperienza estetica non hanno cominciato ad assumere effettivamente una forma definita fino al XVIII secolo e hanno raggiunto la loro odierna forma “autonoma” solo grazie agli sviluppi sociali del XIX secolo che sono culminati nella nozione dell'*art for art's sake*.

L'arte del XX secolo, prosegue tale argomentazione, ha fatto propria questa autonomia rendendo l'arte non solo fine a se stessa ma oggetto di se stessa. Come l'arte è concepita quale prodotto della propria differenziazione storico-sociale dai contesti del mondo reale, così il significato e il valore dell'arte vengono considerati come costituiti semplicemente dall'ambiente sociale, istituzionale, che distingue l'arte dal resto della vita. È senz'altro l'ambiente istituzionale storico-sociale che rende arte un *readymade* distinguendolo dalla sua controparte ordinaria non-artistica. Musei, gallerie e altre istituzioni dell'arte non si limitano a esibire l'arte, ma contribuiscono a creare lo spazio sociale senza il quale l'arte non può nemmeno essere propriamente costituita come tale. E la sua costituzione non dipende affatto dalla bellezza, dalla forma appagante o dall'esperienza estetica piacevole, che l'arte contemporanea ha mostrato essere inessenziali, se non completamente *depassé*.

Come scegliere tra naturalismo e storicismo? Sembra folle scegliere semplicemente una di queste due visioni polarizzate, dal momento che ciascuna ha gravi limiti. Se la visione naturalistica non dà sufficientemente conto delle istituzioni sociali e delle convenzioni storiche che strutturano la pratica dell'arte e ne governano la ricezione, la visione storico-sociale non è in grado di spiegare in maniera adeguata i fini per i quali si sono sviluppate le pratiche e le istituzioni dell'arte, quali sono i beni umani a cui si ritiene che esse debbano servire, e perché le culture non-occidentali, non-moderne, perseguano anch'esse qualcosa di simile alle pratiche artistiche. Definire l'arte semplicemente come prodotto della modernità mette in questione le profonde continuità storiche che costituiscono la tradizione dell'arte occidentale dai tempi dei greci e dei romani, attraverso l'arte medievale e rinascimentale, fino al periodo moderno in cui si dice che l'arte abbia preso origine.

Un'altra ragione per cui non dovremmo scegliere semplicemente tra naturalismo estetico e convenzionalismo storicista, tra esperienza vissuta e istituzioni sociali, è che tali nozioni sono quasi interdipendenti quanto opposte. Anche la nostra nozione di linguaggio naturale, che è nondimeno costituito da convenzioni sociali e storia, mostra quanto sia folle la dicotomia tra naturale e storico-sociale. La vita naturale senza la storia è priva di significato, così come la storia senza la vita è impossibile. Partendo dall'interazione e dall'interdipendenza tra le radici naturali dell'arte, energie e appagamenti, e, dall'altro lato, la plasmazione dell'arte ad opera di forme istituzionali storico-sociali, ho sviluppato una definizione pragmatica di arte in quanto drammatizzazione (una definizione che non vuole essere formalmente valida in termini di

estensione dell'arte, ma che intende mettere in rilievo utilmente alcuni importanti aspetti dell'arte troppo spesso trascurati). Drammatizzare significa sia intensificare la propria esperienza in quanto creatura vivente nel mondo naturale, sia però anche porre qualcosa nel contesto istituzionale di un palcoscenico ⁷.

3. Tralasciando le questioni connesse alla definizione, desidero tornare all'argomento storico, una concezione che suscita l'idea che l'arte e l'estetica abbiano forse raggiunto la propria fine con la fine della modernità (posto che davvero la modernità sia finita). Se non è possibile sfuggire alla storia dell'arte, c'è almeno la possibilità di riconoscere che essa si estende all'indietro alle epoche pre-moderne ed è attualmente aperta alle trasformazioni storiche postmoderne. Il recente fiorire di forme estetiche alternative al di fuori del consacrato regno modernista dell'arte bella costituisce un buon argomento a favore della persistente presenza di un impulso artistico al di là dei confini dell'ideologia compartimentalizzante della modernità. Poiché la forza di tali alternative sembra crescere con il calare del paradigma modernista dell'arte, si potrebbe azzardare che la fine del monopolio artistico della modernità presagisca qualche energico nuovo inizio per differenti forme d'arte.

Come ho sostenuto fin da *Estetica pragmatista*, i due ambiti più rilevanti per le odierne alternative estetiche sono chiaramente le arti popolari mass-mediatiche e il complesso gruppo di discipline rivolte alla bellezza corporea e all'arte di vivere, manifeste nell'odierna attenzione agli stili di vita estetici e a ciò che talvolta viene descritto come l'"estetizzazione della vita quotidiana". Comune a questi due domini culturali è un profondo riconoscimento del valore e dei piaceri dell'esperienza estetica, del nostro bisogno di bellezza e di un sentire intensificato, e dell'integrazione di tale esperienza arricchente con la nostra vita quotidiana. Il mio lavoro in estetica si è prevalentemente concentrato sull'esame di queste due alternative. La mia ricerca nelle arti del vivere inerenti al corpo ha portato a definire un complesso progetto di ricerca in quella che chiamo *somaestetica*, una disciplina costituita sia dalla teoria sia dalla pratica. Molti ricercatori da differenti paesi si sono uniti a me nell'explorare questo campo, e la sensazione che traggo da queste esplorazioni è che le arti del vivere inerenti al corpo costituiscano un regno estremamente ricco e vario di esperienza estetica, tanto quanto il differente regno dell'arte popolare.

Sottolineare la sua diversità è cruciale per eludere un altro tipo di argomento usato per suggerire che noi ci troveremo "dopo l'estetica" nel senso che l'estetica non sarebbe più un campo praticabile per la teoria, in quanto non ci sarebbe la speranza di giungere a una teoria univoca e unificante del giudizio estetico, del valore estetico, del significato estetico o dell'esperienza estetica. Ho incontrato questo argomento durante i miei studi dottorali in estetica analitica a Oxford

negli anni Settanta, quando esso era ancora molto influente benché fosse stato formulato e riformulato nei due decenni precedenti come parte del primo attacco analitico all'essenzialismo estetico.

Questi critici sostenevano che l'estetica tradizionale fosse affetta da eccessiva vaghezza e da ripetute distorsioni poiché presumeva che arte, esperienza estetica, giudizio estetico, significato e valore estetico, fondamentalmente fossero tutti per essenza la stessa cosa. Concezioni che erano valide per alcune arti o alcuni tipi di valore e significato estetico erano automaticamente applicate a tutta l'arte e a tutta l'esperienza estetica in generale, anche quando era facile vedere (volgendovi davvero lo sguardo) che tale applicazione era sbagliata o inappropriata. John Passmore, ad esempio, nel lamentare lo «squallore dell'estetica»⁸ asseriva anche che «la piattezza dell'estetica nasce proprio dal tentativo di inventare una materia unica dove forse invece non ne esiste alcuna», «che non vi è un'estetica e tuttavia vi sono principi di critica letteraria, principi di critica musicale, ecc.», e che tale estetica generale dovrebbe essere abbandonata a vantaggio di uno «studio intensivo e particolareggiato delle singole arti», di cui bisognerebbe rispettare le specifiche differenze.

Questo argomento, malgrado tutto il suo valore, non implica che l'estetica è finita, ma solo che l'indagine estetica non andrebbe più condotta al livello più generale della teorizzazione che mira a rivelare presunti universali condivisi e peculiari e di fatto essenziali per tutti i fenomeni estetici o per tutta l'arte, ma andrebbe invece indirizzata ad analizzare forme specifiche di espressione ed esperienza estetica e le varietà di pratiche estetiche. E infatti abbiamo testimoniato nella filosofia analitica che l'estetica ha evidentemente continuato ad esistere, e ha anzi prosperato, grazie a una teorizzazione più specifica, i cui risultati possono anche essere utilizzati come base per sviluppare teorie sempre più generali.

In ogni caso, la filosofia analitica ha continuato a sfornare teorie generali dell'arte e teorie generali del valore estetico, e questa tendenza è diventata molto più forte da quando la posizione anti-essenzialista wittgensteiniana ha perso il suo predominio. Quanto all'estetica pragmatica, il suo approccio pluralistico incoraggia specifiche esplorazioni delle arti individuali e delle logiche peculiari di differenti pratiche estetiche al di là del regno artistico, ma scorge anche il valore della teorizzazione generale che pervade la nostra conoscenza di specifiche forme estetiche. Inoltre, essa riconosce che l'estetica ha a che fare non solamente con la teoria, ma anche con le pratiche estetiche del mondo reale. Fino a quando si produrranno e si godranno cose dotate di bellezza, l'estetica sarà sempre con noi.

* Traduzione italiana di Giovanni Matteucci.

¹ G. W. F. Hegel, *Estetica*, ed. it. a cura di N. Merker, Einaudi, Torino, 1972, pp. 15 e 16.

² Cfr. W. Benjamin, *Il narratore*, in *Angelus novus*, ed. it. a cura di R. Solmi con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino, 1995, pp. 247-74; e Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966 (la citazione è da p. 24). Cfr. anche G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1985, pp. 60-61; A. C. Danto, *La fine dell'arte*, in Id., *La destituzione filosofica dell'arte*, ed. it. a cura di T. Andina, Aesthetica, Palermo, 2008, pp. 111-36, e Id., *Dopo la fine dell'arte*, trad. it. di N. Poo, Bruno Mondadori, Milano, 2008.

³ Cfr. A. C. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, ed. it. cit. Per le mie critiche all'estetica hegeliana di Danto, cfr. R. Shusterman, *Art in Box*, in M. Rollins (a cura di), *Danto and his Critics*, Blackwell, Oxford, 1963, p. 161 ss.; e Id., *Arte come religione: la trasfigurazione del Dao di Danto*, "Rivista di Estetica", 35 (2007), pp. 315-34.

⁴ Analisi criticamente questa tesi in R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo, 2010, pp. 75-78.

⁵ Definisco questo atteggiamento cruciale la "posizione disgiuntiva" del pragmatismo, e lo sostengo con maggior dettaglio in *Introduction to the Second Edition* in R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman and Littlefield, New York, 2000, pp. X-XVIII.

⁶ Per una discussione più particolareggiata di questi temi cfr., oltre a *Estetica pragmatista*, R. Shusterman, *The End of Aesthetic Experience*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 55 (1997), pp. 29-41.

⁷ Cfr. R. Shusterman, *Art as Dramatization*, in *Surface and Depth*, Cornell University Press, Ithaca, 2002. Questo saggio è tradotto in italiano con il titolo *L'arte come drammatizzazione*, in A. Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano, 2005, pp. 187-212 (trad. it. di A. Somaini).

⁸ Cfr. J. Passmore, *The Dreariness of Aesthetics*, in W. Elton (a cura di), *Aesthetics and Language*, Blackwell, Oxford, 1954, pp. 45-50, 55 (trad. it.: *Estetica e linguaggio*, Armando, Roma, 1977, pp. 72-76, 81).

Supplementa

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di A. Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di M. B. Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di E. Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di E. Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di S. Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di R. Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di R. Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, a cura di L. Russo
- 10 *Husserl e l'immagine*, di C. Cali
- 11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di G. Morpurgo-Tagliabue
- 12 *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, di E. Di Stefano
- 13 *Poeta quasi creator: Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, di A. Li Vigni
- 14 *Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva*, a cura di L. Pizzo Russo
- 15 *Jean-Bapiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo
- 16 *Il metodo e la storia*, di S. Tedesco
- 17 *Implexe, fare, vedere: L'estetica nei Cahiers di Paul Valéry*, di E. Crescimanno
- 18 *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, di L. Marchetti
- 19 *Attraverso l'immagine: In ricordo di Cesare Brandi*, a cura di L. Russo
- 20 *Prima dell'età dell'arte: Hans Belting e l'immagine medievale*, di L. Vargiu
- 21 *Esperienza estetica: A partire da John Dewey*, a cura di L. Russo
- 22 *La maledizione della parola*, di F. Mauthner
- 23 *Premio Nuova Estetica*, a cura di L. Russo
- 24 *Poesia vivente: Una lettura di Hölderlin*, di M. Portera
- 25 *Dopo l'Estetica*, a cura di L. Russo

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Oruel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorflès.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Battlori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricerca Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Letture del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettegini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicologica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
- 76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
- 77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
- 78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
- 79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano
- 80 *Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori
- 81 *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, di G. Pinna
- 82 *Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, di L. Vargiu
- 83 *Il suono eloquente*, a cura di M. Semi
- 84 *Estetica analitica. Un breviario critico*, di S. Velotti
- 85 *Logiche dell'espressione*, a cura di L. Russo
- 86 *Il Gabinetto delle Belle Arti*, di Ch. Perrault
- 87 *La rappresentazione pittorica*, a cura di G. Tomasi
- 88 *La fotografia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, di E. Crescimanno
- 89 *Ornamento e architettura. L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, di E. Di Stefano
- 90 *Morfologia estetica. Alcune relazioni fra estetica e scienza naturale*, di S. Tedesco

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

Collana editoriale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andalaro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, 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: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso il Dipartimento di Filosofia 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

After Aesthetics

On the 30th anniversary of its foundation (1980-2010), the International Centre for the Study of Aesthetics promoted a survey among some of its most prominent members and supporters on the state of aesthetics at the present time.

The volume *After Aesthetics*, edited by Luigi Russo, is devoted to this collective reflection and includes the following essays: Hans-Dieter Bahr's "Beauty: Reflections on Its Mode of Being," Paolo D'Angelo's "Three Ways (Plus One) of Understanding Aesthetics," Arthur C. Danto's "Kalliphobia in Contemporary Art," Fabrizio Desideri's "No Aesthetics without Meta-Aesthetics," Giuseppe Di Giacomo's "Rethinking the Aura in the Modern Context," Roberto Diodato's "The Future Perfect of Aesthetics," Maurizio Ferraris's "Aesthetics as Aisthesis," Elio Franzini's "The World of Life and the Symbols of the Modern: A Prospect for Aesthetics," Tonino Griffero's "From the Beautiful to the Atmospheric: Between Aesthetics and Atmospherology," José Jiménez's "The Aesthetic Image," Jerrold Levinson's "Adieu a l'esthéticien?" Giovanni Matteucci's "Creativity and Aesthetic Knowledge," Pietro Montani's "Aesthetic Differentiation and the World of Art: A Critique of Two Influential Critiques," Mario Perniola's "Elements of Non-European Cultural Aesthetics," Baldine Saint Giron's "The Aesthetic Act as Link between Theory and Practice," Richard Shusterman's "Terminal Narratives and New Energies."