



SIE Summer School 2018 – “Estetica oggi: percorsi e prospettive”

Centro Residenziale Universitario di Bertinoro (FC) – 18-22 giugno 2018

Protocolli dei seminari

n.b.: I testi che seguono sono frutto della rielaborazione degli appunti di coloro che hanno partecipato ai seminari. Ciascun gruppo, nel redigere il protocollo, ha proceduto nel modo che ha ritenuto più efficace anche per restituire il dibattito, che è sempre stato molto vivace al termine di ogni seminario.

I singoli testi sono stati riletti dai Docenti, che però si sono limitati a segnalare eventuali refusi o errori materiali.

Indice

- Carlo Gentili, *La natura fenomenica del bello*
(protocollo redatto da Linda Bertelli, Eleonora Caramelli e Nicola di Stefano) p. 1
- Stefano Velotti, *La nozione kantiana di disinteresse nell'estetica contemporanea*
(protocollo redatto da Caterina Diotto e Giacomo Fronzi) p. 8
- Paolo D'Angelo, *Le emozioni in arte*
(protocollo redatto da Laura Giacchetto, Lisa Giombini e Patrizia Miggiano) p. 18
- Simona Chiodo, *La contemporaneità della bellezza*
(protocollo redatto da Lorenzo Manera e Diego Mantoan) p. 28
- Roberto Diodato, *Estetica e nuove tecnologie*
(protocollo redatto da Alberto Martinengo, Stefano Oliva
e Pier Alberto Porceddu Cilione) p. 35
- Giovanni Matteucci, *Nuovi paradigmi esperienziali dell'estetico*
(protocollo redatto da Elena Romagnoli e Rolando Vitali) p. 41
- Tonino Griffero, *Estetica patica e "affective turn"*
(protocollo redatto da Federica Scassillo e Gabriele Schimmenti) p. 49
- Elio Franzini, *Elementi di estetica fenomenologica*
(protocollo redatto da Marta Benenti, Marco Tedeschini e Marta Vero) p. 59

Seminario di Carlo Gentili (Università di Bologna)
La natura fenomenica del bello e l'inizio della modernità

18 giugno 2018

Protocollo redatto da Linda Bertelli, Eleonora Caramelli e Nicola Di Stefano

La lezione si configura come una riflessione sul tema del bello a partire dalla domanda, che sembra costituire un tratto unificante della riflessione estetica, sulla centralità e l'attualità del tema della bellezza nella cultura e civiltà contemporanee.

La necessità di ridefinire di continuo lo statuto del bello sembra infatti denunciare nel presente la crisi di questa idea. Possiamo trovare una delle espressioni più significative di questa eclissi nelle parole di Valéry (*Léonard et les philosophes*, 1929), in cui si osserva: “la Beauté est une sorte de morte. La nouveauté, l'intensité, l'étrangeté, en un mot, toutes les valeurs de choc l'ont supplantée”. Può dunque ancora esistere una scienza del bello se il desiderio di perfezione non è più ciò che anima la produzione artistica, ma questa è mossa al contrario dalla ricerca dell'originalità? Da una parte, infatti, la bellezza pretenderebbe fissità ed eternità dei suoi attributi, mentre, dall'altra, categorie come l'originalità e lo choc obbligano a un rinnovamento e a un cambiamento.

Ma perché il bello ha perso centralità? Perché ci sembra di non poter constatare che l'inattualità della bellezza? Seguendo una domanda emersa nel dibattito finale, potremmo chiederci, ad esempio, se la mediazione delle arti che si sarebbero occupate nella modernità di esprimere il mondo per ciò che esso è (anche attraverso categorie proprie del brutto, quali il disarmonico o l'orrendo) abbia contribuito a tale indebolimento progressivo. Tuttavia è vero anche che l'utilizzo della rappresentazione del brutto interviene fin dall'antichità (come già osservava Lessing nel *Laocoonte*), anche se in modo funzionale al bello e alla sua giustificazione. Oppure potremmo ipotizzare – altra linea emersa nel dibattito – che altre categorie concorrenti, come ad esempio, soprattutto, quella del sublime, almeno in epoca post-kantiana, possano essere lette come la causa della perdita della centralità del bello.

L'idea moderna di bello, tuttavia, deve essere pensata all'interno del quadro della secolarizzazione ovvero della riduzione della questione teologica a questione antropologica e fenomenica, pertanto anche concetti come quello di sublime, consacrando l'estraneità dell'uomo rispetto al mondo e alla natura, sono esattamente il sintomo dell'accantonamento del bello. Vi è un'esclusione radicale di ogni forma di centralità, come già espresso da Nietzsche quando, opponendosi all'idea di opera d'arte

totale di Wagner, sottolinea che l'arte contemporanea può parlare solo del passato, è un'arte sulla morte dell'arte (Cfr. aforisma 223 "Tramonto dell'arte" di *Umano, troppo umano*).

Sarà questa la prospettiva che seguiremo per questa ricostruzione.

Dal punto di vista storico, la centralità del bello è essenzialmente legata alla tradizione cristiana, a partire da Sant'Agostino. La bellezza, che è bellezza del mondo e dell'universo, sarebbe la prova più lampante della filiazione divina del mondano, cioè dei criteri di perfezione che avrebbero ispirato il creatore nella sua creazione.

Per ricostruire questa tradizione occorre muovere da due punti: 1) la definizione aristotelica secondo la quale "il bello consiste nella grandezza e nell'ordine (*taxis*)". Certamente "grandezza" e "ordine", nella greco, non hanno il senso che le riconosce la tradizione cristiana. *Taxis*, nella greco, rimanda linguisticamente all'ordinamento militare; mentre la grandezza ha a che fare con una certa misura, perché ciò che è bello non può essere né troppo piccolo né troppo grande, pena l'impossibilità di apprezzare il bello come uno e come intero; 2) La posizione di Plotino che, a differenza di tutte le altre tradizioni antiche, unisce il bello e l'arte attraverso un concetto mediatore che è quello di forma (*eidos*) (il testo di riferimento è il Libro V delle *Enneadi*). Attraverso il noto esempio dei due blocchi di marmo che sarà ripreso da tutta la tradizione successiva (fino a Heidegger), Plotino ricapitola il rapporto tra forma e materia: nel momento in cui la forma si declina nella materia essa comincia a disperdere la propria virtù, poiché perde di universalità e consegue una bellezza che è inferiore rispetto all'universalità astratta di cui godeva a tutta prima. Tuttavia, per Plotino, le arti non sono semplici imitazioni della natura: ancorché l'idea incarnata sia un abbassamento dell'idea, tuttavia, l'opera serba comunque traccia della forma ideale. Arte e natura, in quanto processi formativi, discendono ugualmente dall'idea.

Nel *De libero arbitrio* di Agostino ritroviamo tali idee quando si afferma che è da attribuirsi direttamente a Dio tutto quanto manifesta misura, numero e ordine. In altri termini, se Dio crea attraverso misura, ordine e numero, il creato non può non essere bello. Misura e ordine riguardano, dunque, ancora il bello, in quanto criteri che presiedono alla creazione divina. Ciò che appare all'uomo, il quale non possiede la visione del tutto, come male (o come brutto), è in realtà finalizzato a un bene superiore, noto soltanto a Dio. Ciò che appare brutto e disarmonico lo è soltanto quanto a *noi*, nelle modalità finite del tempo e dello spazio che presiedono all'intuizione finita: ciò che ci sembra imperfetto si disvelerebbe nella sua bellezza qualora potessimo apprezzarlo nella sua integrità. Così il male esiste affinché l'uomo sia libero, perché la scelta del bene sia effettivamente una scelta.

Se rivolgiamo l'attenzione a quello che possiamo considerare l'ultimo neoplatonico della tradizione occidentale, ovvero Shaftesbury, troviamo i riflessi di argomentazioni analoghe.

Shaftesbury fu tuttavia influenzato anche da Locke: ne troviamo numerosi richiami nel lessico, integrato però al pensiero dei platonici cantabrigensi. Nel dialogo *The Moralists* (1709), che avrà immediata ripercussione sulla filosofia tedesca e in particolare sui *Saggi di teodicea* di Leibniz (1710), gli interlocutori, Theocles e Philocles, vengono a parlare della bellezza. Theocles afferma che quanto è più ancorato nella nostra anima è il senso dell'ordine e della proporzione, da cui originano le arti che hanno nel numero la loro forza. Il riferimento al numero e all'ordine implica il riferimento a un Uno originario rispetto al quale le cose si danno come parti di un tutto: l'Uno-Tutto è infine, quindi, la verità. L'accordo delle parti, infatti, si identifica con la proporzione e quindi con la necessità di dedurre un disegno e un fine nel creato. Se il cosmo esibisce pertanto l'interconnessione di tutte le cose, l'ordine, l'unione e la coerenza del tutto, in questo senso possiamo dire che il cosmo è bello e l'esistenza della bellezza del mondo è la prova dell'esistenza di Dio. Tuttavia l'uomo non può apprezzarlo in questa sua bellezza di coerenza, in quanto, agostinianamente, il suo punto di vista è finito, e dunque non può conoscere la totalità delle relazioni del creato (è questo un argomento che ritorna anche nel Kant precritico). Gli aspetti che ci appaiono come brutti o catastrofici sono solo l'esito della nostra visione scotomizzata di un creato che, di per sé e proprio in virtù di quella totalità che noi non possiamo conoscere, è bello.

Questo panorama filosofico e culturale viene rovesciato a partire dal trattato sull'estetica di Baumgarten (1750), il cui § 18 sostiene che le cose belle possono essere pensate in quanto tali in modo brutto, e le cose brutte pensate in modo bello. Il riferimento al bello come parametro oggettivo viene dunque meno, diventando la bellezza un criterio di valutazione legato alla soggettività (di giudizio, quindi). Tale rovesciamento – siamo al passaggio fondamentale di questa ricostruzione - costituisce la frattura della modernità e, insieme, il battesimo dell'estetica come disciplina autonoma, che, in quanto tale, è, non casualmente, costitutivamente moderna. Il senso del bello quale è inteso nella tradizione precedente è irreversibilmente perso. Nel dibattito finale si solleva un'obiezione a questa posizione netta, essendo la discontinuità l'esito del venir meno del rapporto tra arte e bellezza e non della bellezza *tout-court*, che continuerebbe a giocare un ruolo centrale in ambiti che non sono più l'arte (si menzionano, ad esempio, la moda e la propaganda). Tuttavia, la tesi principale sembra resistere, in quanto, si sostiene, è proprio a causa della perdita di centralità del bello, e per effetto del suo legame costitutivo con il mondo dei fenomeni nella modernità, che questo è potuto diventare mero strumento di propaganda oppure di mercificazione.

Non è allora un caso se Cassirer, ne *La filosofia dell'illuminismo*, colloca il capitolo sui problemi dell'estetica in conclusione del volume. Che quel capitolo si concluda sostanzialmente su Baumgarten (con accenni a Goethe, Schiller e Kant) è significativo perché, al contrario della tradizione interpretativa che vedeva in Baumgarten un filosofo antitetico all'illuminismo (in quanto in lui la

ragione non è trionfante, ma affetta dal sensibile), questi diventa il filosofo che rompe definitivamente con Shaftesbury e quindi con la sopravvivenza e resistenza della tradizione neoplatonica, che poggia sulla centralità del bello come chiave di un dispiegamento metafisico. Baumgarten, anticipando, secondo Cassirer, in questo senso Kant, costruisce un sapere delle facoltà inferiori, il rischio di errore insito in questo tipo di conoscenza diventa parte costitutiva e inalienabile del conoscere. In lui l'antico imperativo umanistico si coniuga con il nuovo imperativo illuministico: l'uomo rivendica infatti con orgoglio la propria condizionatezza e la assume su di sé non come limite e come ciò che connota la sua disgrazia, ma come la cifra della sua identità specifica. Questo significa che l'estetica di Baumgarten mette capo a una nuova antropologia. Tale orizzonte antropologico comporta pertanto anche la rinuncia a un'umanità fatta a somiglianza di Dio. Correlato poetico di questa nuova antropologia fenomenica si può trovare nei versi goethiani della *Libelle*, ove si insiste su ciò per cui la bellezza, esemplificata dai giochi di luce dei raggi di sole sulle ali traslucide dell'insetto, è legata all'attimo (appena la libellula si posa sul ramo e non riflette più la luce, non è più bella) e non alla fissità dell'analizzare.

Kant è, in questo percorso, uno snodo decisivo. Se nella *Storia universale della natura e teoria del cielo* (1755) sembra reagire a due sollecitazioni principali – (a) la posizione newtoniana dell'intervento divino atto a garantire la stabilità del Sistema Solare (che, per sua natura, sarebbe inevitabilmente destinato al collasso), cui Kant obietta chiamando in causa la necessità della perfezione della creazione e contestando il procedere di Newton che mischia due discipline e (b) la posizione di La Mettrie che in *Il sistema di Epicuro* (1750) aveva affermato la non necessità che vi fosse Dio all'inizio della creazione date le leggi della materia, cui Kant obietta che tali leggi sono date da Dio, dal momento che presentandosi così meravigliosamente connesse l'una all'altra non possono essere spiegate se non come leggi in ossequio alle quali un ente superiore deve aver ordinato la materia (connessione che denuncia il riferimento schiettamente neoplatonico del testo di Kant del 1755) – nella *Critica della ragione pratica*, e in particolare alla celeberrima pagina finale, ove la legge morale all'interno dell'individuo pare incompatibile con il cielo stellato fuori di me, la posizione di Kant risulta radicalmente differente: la legge morale parla, infatti, al mio io invisibile, non soggetto ai sensi, mentre il cielo stellato rimanda alla mia posizione nel mondo sensibile. Mondo sensibile (cielo stellato) e mondo interiore (la legge morale) designano due parti completamente separate e che non possono agire l'una sull'altra. Questo distacco, che riguarda poi il distacco tra il problema dell'esistenza di Dio e il problema della conoscenza, si può leggere anche nella *Critica della ragion pura* e, in particolare, nella critica radicale alla prova ontologica che vi è condotta. Qui il concetto di un essere assolutamente necessario è un concetto puro della ragione. Si tratta di una semplice idea, di cui la ragione ha indubitabilmente bisogno e la cui esistenza reale è ciò nondimeno

non provata e non provabile. La critica di Kant alla tradizione della prova ontologica è quella di confondere il carattere logico della proposizione su cui la prova si basa con quello conoscitivo. La copula, nel caso di questa prova, esprime una connessione analitica, non sintetica: dicendo che Dio è assolutamente necessario si dice che sta nella possibilità di Dio quella di esistere, ma non si prova la necessità di tale esistenza, che è derivabile solo dalla conoscenza a posteriori, la qual cosa, nel caso di Dio, è però impossibile (Cfr. anche § 59, *Critica del giudizio*).

L'idea della possibilità dell'esistenza di Dio, tuttavia, pur non accrescendo in alcun modo la nostra conoscenza, è utile dal punto di vista del pensiero. Nella seconda critica, infatti, Kant osserva – e tale osservazione sarà ripresa anche nell'Appendice della *Critica del Giudizio* – che postulare l'esistenza di Dio come appartenente necessariamente alla possibilità del sommo bene è utile, ovvero promuove l'uso pratico della ragione.

Se l'uomo, in quanto essere razionale, tende alla felicità, deve darsi accordo tra la natura e la legge morale, che tuttavia non può essere prodotto dall'uomo, essendo egli finito. Dunque la causa suprema della natura in quanto causalità conforme all'agire morale dovrà essere pensata come diversa dall'uomo, ovvero dovrà essere presupposto Dio come causa della natura. Per promuovere il sommo bene dobbiamo rappresentarci questa causa che è Dio, di cui è dunque necessario supporre la possibilità. È moralmente necessario ammettere l'esistenza di Dio, il che non significa però che Dio sia il principio di ogni obbligo in genere. Sotto il profilo della ragione pratica, quindi, Dio è un'ipotesi (è probabilmente questo il riferimento di Nietzsche che, nel frammento di Lenzerheide, parla di Dio come di “un'ipotesi troppo estrema”).

Anche nell'introduzione alla *Critica del giudizio* (§ 4), distinguendo tra facoltà determinante e facoltà riflettente di giudizio, Kant osserva che il particolare della natura è talmente disperso che non è possibile da determinare se non postulando un principio dell'unità della natura (che rimane tuttavia sconosciuto). Le particolari leggi della natura devono poter essere pensate *come se* esse fossero l'espressione di un intelletto unico che tuttavia non è il nostro. Per conoscere la natura dobbiamo presupporre che essa sia un tutto, che tuttavia non ci è dato. La facoltà riflettente dà una legge a se stessa, infatti, non alla natura.

Pensare la natura secondo unità significa pensarla come una conformità a scopi, e questo è legato a ciò che è bello. Infatti, quando la natura, nella sua eterogeneità e molteplicità, viene rappresentata come un tutto ordinato, produce piacere, e noi giudichiamo bella la rappresentazione che si accorda, in quanto alla sua forma, con la nostra facoltà di giudizio.

Nell'appendice della terza *Critica* si aggiunge che non è sufficiente, tuttavia, rappresentarsi la natura secondo scopi, ma che questi scopi devono essere morali, in modo tale da promuovere la

corrispondenza tra *nexus effectivus* e *nexus finalis*, che deve valere per l'unico essere in grado di porsi scopi finali, ovvero l'uomo sotto legge morale.

Nella seconda edizione della terza *Critica* (1793), Kant osserva, insistendo su questo aspetto, che ciò non serve a convincere nessuno dell'esistenza di Dio, bensì serve solo per convincere chi voglia agire moralmente che per farlo conseguentemente deve *presupporre* l'esistenza di Dio. Chi rinuncia, tuttavia, alla credenza in Dio non è dispensato dall'obbligo dell'osservanza della legge morale.

La conseguenza più radicale di questo orizzonte kantiano è stata sottolineata da Odo Marquard: la morte di Dio come riformulata da Nietzsche è la radicalizzazione di un tema che si trova già in Kant. Dio, infatti, già in Kant è espulso dalla natura e resta un'ipotesi legata alla nostra coscienza, in *interiore homine*. Questo legame tra Kant e Nietzsche è mostrato non solo dall'interesse che quest'ultimo aveva dedicato alla terza *Critica*, cui avrebbe voluto dedicare la tesi di laurea (lavoro di cui resta *Die Teleologie seit Kant*), ma è anche particolarmente evidente negli aforismi 108 e 109 de *La gaia scienza*. Le ombre di Dio di cui Nietzsche parla nel primo degli aforismi citati, che paiono ombre di Dio come genitivo oggettivo, sono in verità le ombre che noi stessi proiettiamo. L'aforisma 109, inoltre, mostra quanto Nietzsche porti Kant oltre Kant, e proprio servendosi di argomenti che rimandano alla dimensione estetica: troviamo infatti qui una critica delle ragioni per cui si afferma che l'universo sarebbe un organismo oppure un meccanismo, in quanto l'universo non è costruito per conseguire uno scopo. L'universo è caos fino alla fine dei tempi, per mancanza di saggezza e bellezza, insomma di tutte le nostre "estetiche umanizzazioni". L'universo, in sé, rimane alieno dai nostri giudizi estetici e morali.

Concludendo, se Kant sosteneva che, di fronte alla molteplicità del naturale, dobbiamo *ipotizzare* una unità, Nietzsche, radicalizzando Kant, aggiunge che non dobbiamo attribuire alla natura nemmeno quelle che noi chiamiamo le leggi. Non siamo tuttavia neppure autorizzati a dire che al mondo tutto è caos perché potremmo parlare di caos solo presupponendo l'esistenza di scopi: solo in un mondo che conseguisse scopi avrebbe senso parlare di caos.

La centralità del bello si sgretola al punto tale da diventare, in Nietzsche, la proiezione di un bisogno umano. La teleologia, come l'ottimismo, è un prodotto estetico – aveva scritto Nietzsche nel 1868.

Dibattito

I principali aspetti argomentativi del dibattito che ha seguito la relazione sono stati integrati nel corpo del testo. Si ricorda tuttavia che il dialogo finale è stato sollecitato nelle seguenti direzioni:

- 1) Lo statuto del bello nella contemporaneità e la mediazione dell'arte;
- 2) Continuità e discontinuità della vita del bello;
- 3) Storicità del rapporto tra bello e sublime;
- 4) Arte, bellezza e secolarizzazione.

Riferimenti bibliografici

- Agostino, *L'ordine* [*De ordine*], in Id., *Ordine, Musica, Bellezza*, Rusconi, Milano 1992, pp. 3-82.
- E. Cassirer, *La filosofia dell'illuminismo*, trad. it. di E. Pocar, La Nuova Italia, Firenze 1992⁵, pp. 125-127 e 379-488.
- I. Kant, *Storia universale della natura e teoria del cielo*, a cura di G. Scarpelli e S. Velotti, Bulzoni, Roma 2009.
- I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, pp. 7-33 [Introduzione].
- F. Nietzsche, *La gaia scienza*, a cura di C. Gentili, Einaudi, Torino 2015, pp. 123-125 (aff. 108 e 109).
- P. Valéry, *Léonard et les philosophes*, in *Œuvres*, vol. I, Gallimard, Paris 1957, pp. 1234-1269.

Seminario di Stefano Velotti (Università di Roma “La Sapienza”)

La nozione kantiana di disinteresse nell'estetica contemporanea

19 giugno 2018

Protocollo redatto da Caterina Diotto e Giacomo Fronzi

Il prof. Stefano Velotti introduce il tema della lezione collocandolo nel quadro teorico del pensiero di Emilio Garroni, di cui Velotti è uno dei principali allievi e interpreti. Garroni, tra i tanti temi trattati nel tempo, si è dedicato a lungo a Immanuel Kant, in particolare a partire dal volume *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla “Critica del giudizio”*. Da questo testo, la *Critica della facoltà di giudizio* emerge come il compimento del progetto critico kantiano ed è intesa come una sorta di “critica della critica”. La specificità della terza *Critica*, inoltre, risiede anche nel fatto di essere l'unica a non avere una corrispondente metafisica, a differenza delle prime due (*Critica della ragion pura*: metafisica della natura; *Critica della ragion pratica*: metafisica dei costumi).

Per quel che riguarda la nozione di disinteresse, oltre a connotare in modo specifico il piacere estetico secondo Kant, è tanto importante quanto problematica, ed è stata oggetto di non pochi fraintendimenti. Un esempio, oggi, è offerto dai comunicati stampa di mostre o performance che puntano molto sulla dimensione immersiva e interattiva, intesa come partecipazione pragmatica, come interesse per azioni messe in atto per raggiungere scopi determinati a cui sono chiamati gli spettatori, che entrerebbe in palese conflitto con un “disinteresse” frainteso come passività e mancanza di coinvolgimento. In casi come questo, ma anche in un senso più generale, appare chiaro come la questione del disinteresse kantiano sia mal posta. A questo elemento, si aggiunge il fatto che essa risulta inestricabilmente legata a molte altre questioni fondamentali per l'estetica: la natura della percezione, la relazione tra percezione e linguaggio, tra percezione e attenzione, tra estetica e filosofia dell'arte, ecc.

Per poter sviluppare al meglio il tema del disinteresse, il prof. Velotti ricostruisce sinteticamente le tre correnti che sembrano caratterizzare la riflessione estetica al giorno d'oggi: 1) quella che, soprattutto in ambito analitico, intende l'estetica come filosofia dell'arte. Si tratta di una prospettiva difficilmente difendibile, perché implicherebbe un dominio di oggetti ben definito a cui assegnare il nome di “arte”, il che appare molto problematico; 2) quella che, a partire da radici fenomenologiche, concepisce l'estetica come teoria della percezione e la riconnette all'atmosferologia. Tuttavia, questa prospettiva dimostra di avere un limite, quello di escludere la dimensione semantica: posso, ad

esempio, ascoltare la declamazione di una poesia, che crea un'atmosfera particolarmente bella, ma, se di essa non comprendo le parole e il senso, l'esperienza risulta molto limitata; 3) quella che tende a recuperare l'estetica com'era intesa da Baumgarten, come forma di conoscenza.

Il prof. Velotti si sofferma sulla rilevanza dei concetti di senso e di significato nel contesto dell'estetica e dell'esperienza estetica, anche richiamandosi a *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale* (1986) di Garroni e al *Diario di una schizofrenica* (1950) di M. Sechehaye, per sostenere la tesi secondo cui l'attribuzione di significati non può essere disgiunta dalla collocazione di quei significati in un orizzonte di senso. Esemplificativo di questo può essere l'utilizzo della musica nel cinema: in una determinata scena, la musica può confermare o contraddire (in funzione antifrastica) ciò che accade. Allo stesso tempo, la musica può esprimere la sensatezza al di là di ogni significazione determinata.

Per Garroni, l'estetica è una filosofia del senso dell'esperienza, in questo rifacendosi alla nozione kantiana, in quanto, in fondo, quello che Kant chiama "bello" è l'altra faccia di ciò che definisce "conformità formale a scopi" o "conformità a scopi senza scopo". Quest'ultima va intesa come qualcosa che si presenta dinanzi a me come "finale" nei miei confronti, benché io non possa presupporre un disegno di questo qualcosa che miri al soddisfacimento di scopi determinati. Con la terza *Critica*, si pone il tema di un *soggetto libero* che pianifica le proprie azioni e una *natura* che contingentemente gli viene incontro, senza di cui il soggetto non avrebbe alcuna possibilità di realizzare i propri progetti. Ad esempio, se noi volessimo costruire una casa e le leggi empiriche della natura cambiassero in continuazione, non riusciremmo a costruirla. Quindi, benché le leggi della natura siano contingenti, vengono incontro – non sappiamo fino a che punto - al nostro bisogno trascendentale di ordine e sistematicità. Quando questo accade e vediamo qualcosa che esemplifica questo ordine, la definiamo bella, sia nel mondo naturale sia in quello dell'arte. In questo secondo caso, oltre al fine specifico stabilito dall'artista, deve prodursi qualcos'altro, che eccede il concetto determinato che ha guidato l'artista.

Venendo alla nozione di disinteresse, essa viene ridotta a contrassegno della riflessione kantiana sul bello, come il suo tratto positivo (Heidegger). L'estetica kantiana, a partire dai suoi caratteri (disinteresse, formalismo, libera contemplazione) è stata nel tempo oggetto di svalutazione. Questo è accaduto, ad esempio, nel libro *Anti-Eстетica* (1983) curato da H. Foster, nel quale si sosteneva che l'estetica, in quanto legata a nozioni come quelle di armonia, forma, contemplazione, non aveva più nulla da dire in riferimento all'arte contemporanea.

In relazione alla nozione di disinteresse, il prof. Velotti cita Heidegger e il suo libro su Nietzsche, per poi soffermarsi su come Kant imposta la questione: cosa significa essere "interessati a"? significa voler avere qualcosa per sé, possederla, utilizzarla per ottenere uno scopo. Ma per poter trovare bello

qualcosa, occorre chiamare in causa la nozione di “principio di determinazione” (*Bestimmungsgrund*). La questione, quindi, si pone in questi termini: qual è il “principio di determinazione” del giudizio estetico?

La questione del disinteresse è, allora, legata a quel “principio di determinazione” del giudizio estetico. Tale questione non riguarda i giudizi effettivi (e questo costituisce un primo punto che è stato molto spesso equivocado). Nel giudizio estetico effettivo rientrano numerosi fattori: ambientali, emotivi, culturali, ecc. (ad es., posso dire che un affresco mi emoziona particolarmente perché mi ricorda la mia amata nonna, ma non *per questo* è un giudizio estetico, né però questa circostanza esclude che lo sia).

Per tornare alla nozione di “disinteresse”, Kant cerca di chiarire il tema con l’aiuto di esempi abbastanza infelici, ma occorre chiarire che la parola “esempio” è usata dal filosofo in modi diversi: può riferirsi a una classe di oggetti oppure a un’esemplarità forte che precede il concetto (ad es., Cristo, nella dottrina della *imitatio Christi*: noi dobbiamo imitarlo considerandolo l’esempio più alto, il modello migliore, e non certo come esempio o membro di una classe di certe persone definite da certe proprietà). Gli esempi kantiani utilizzati per facilitare la comprensione del disinteresse (i famigerati disegni alla greca e cose simili) sono fraintesi spesso come se fossero “membri di una classe” definita da un concetto, operazione questa che in realtà non si può fare, dal momento che il *Bestimmungsgrund* non è un concetto e non può definire alcuna classe di oggetti. Quegli esempi, allora, sono da intendersi solo come facilitazioni per il lettore. Ma esempi nel senso illustrativo del termine non si possono fare, perché non c’è un dominio di oggetti per la terza *Critica*, non c’è, come detto in apertura, una metafisica corrispondente. Anche questo ha contribuito a fraintendere il concetto di disinteresse.

Soffermandoci sul giudizio estetico, occorre sottolineare come esso, per via del piacere che provoca, mi chiede di intrattenermi, di indugiare: passo del tempo, sento le facoltà che si animano, sento immaginazione e intelletto (con i concetti) che giocano liberamente. Ma la questione è resa più complessa dal “libero schematismo”, che nella prima *Critica* (come schematismo “oggettivo”) fa riferimento alla determinazione del senso interno, cioè il tempo: prima e dopo, permanenza o mutamento. Il libero schematismo – o attività dello schematizzare senza concetto (che, in sé, è una formula paradossale, essendo lo schematismo esibizione di concetti, e dove dunque bisognerà intendere “senza concetto determinato”) – si configura come una schematizzazione dell’intero intelletto operata dall’intera immaginazione, sull’occasione di un’esperienza determinata. Ma se resta ferma l’idea che lo schematismo è una determinazione del senso interno (cioè del tempo), nel momento in cui esso mette in gioco l’intero intelletto e l’intera immaginazione, che succede al tempo? Entrano in gioco tutte le possibili determinazioni del tempo, tutte le possibili modalità temporali (già

analizzate nella prima *Critica*, nella sezione dei principi dell'intelletto) come simultaneità, permanenza, successione, ecc. Ecco, allora, che il piacere che mi induce a intrattenermi nel giudizio estetico, nel giudizio di gusto, è legato a questa condizione di oscillazione tra un tempo e l'altro, sento il tempo in tutta la sua complessità. Non c'è nessuna puntualità della percezione. Si tratta della messa in gioco non solo di percezioni esperienziali ma di ogni modalità possibile di percezione.

La seconda parte della lezione prende avvio dall'Analitica del bello della *Critica della facoltà di giudizio*. Il primo momento del bello, in particolare, fa riferimento a qualcosa di soggettivo che non si traduce in giudizio logico od oggettivo, al piacere. Quello che non può essere predicato di un oggetto è il piacere (non a un piacevole idiosincratico o fisiologico, come quello che posso provare in relazione al caldo o al freddo, ma a un altro tipo di piacere). È un giudizio che non contribuisce (direttamente) alla conoscenza, ma tuttavia è una sorta di "promessa di conoscenza". Qualsiasi rappresentazione di un oggetto dato o perfino un concetto (questione da tener presente quando si affrontano i problemi posti dall'arte concettuale) può originare un giudizio estetico. Il giudizio di gusto è ciò che io faccio in me stesso delle rappresentazioni che ho. Se io ho una rappresentazione che considero bellissima, la considero tale perché mi apre nuovi orizzonti, mi dà una percezione o dei pensieri che prima non contemplavo: la sto considerando esteticamente (che sia vera o falsa, giusta o sbagliata, non è determinante).

Nel paragrafo VII dell'Introduzione alla *Critica della facoltà di giudizio*, Kant lega la conformità a scopi con il piacere, innanzitutto notando come ogni raggiungimento di uno scopo provoca un piacere. La conformità a scopi e il piacere sono accomunati innanzitutto dal fatto che non sono proprietà dell'oggetto, ma proprietà relazionali non percepibili nell'oggetto. Il piacere è soggettivo e non posso predicarlo di un oggetto. Se io percepisco un oggetto, in quella percezione non riconosco una conformità a scopi, ma la dovrò inferire *dalla conoscenza* dell'oggetto.

Kant sta sostanzialmente dicendo: la comunanza che stabilisco tra il compiacimento per il bello e la conformità a scopi sta nel fatto che entrambe non sono percepibili nell'oggetto come sue proprietà, ma la conformità a scopi con uno scopo (utile, moralmente buona, ecc.) ha bisogno di un'inferenza concettuale. Dopodiché, si chiede se non possa darsi, nella percezione, un sentimento di piacere che dipenda da una conformità a scopi della cosa *prima* che io sia a conoscenza del suo concetto, *prima* di qualsiasi inferenza concettuale. Nella libertà dell'immaginazione, mi riferisco a tutti i concetti possibili del mio intelletto, il che può produrre un sentimento che mi spinge a pensare che ciò che ha scatenato l'immaginazione (oggetto) è finale rispetto alle mie facoltà. Sono io, nella totalità delle mie facoltà conoscitive, a essere uno scopo. Questa condizione dev'essere disinteressata perché l'interesse

presuppone l'inferenza conoscitiva. Il disinteresse è, quindi, una presupposizione dell'esperienza estetica.

L'idea di un piacere disinteressato è un piacere narcolettico, ha detto una volta Danto. Egli si ferma, però, al fatto che la conformità a scopi può essere solo inferita dalla conoscenza. Non c'è differenza tra cinque quadrati rossi, se sono percettivamente uguali, il che significa che non resta che conoscerli, per distinguerli (inferenza legata alla conoscenza). Certo, non posso ricavare dalle caratteristiche materiali o formali dell'oggetto la conformità a scopi, ma lo posso fare nel mio sentimento percependo la cosa *prima* di un concetto determinato, prima che io conosca lo scopo. Questo tipo di considerazioni è escluso da Danto. Interrogarsi sugli scopi è solo una parte del giudizio di gusto, forse è la parte meno importante. Se non sveglia il libero gioco delle mie facoltà allora l'opera è fallita, perché non funziona come arte, non provoca quel piacere legato a un'esperienza di senso che è proprio dell'esperienza estetica. Per questo, molta parte dell'arte caratterizzata da impegno e intenzioni politiche spesso fallisce, perché non dà avvio a questo gioco, ma offre solo conoscenza (attraverso un medium quale che sia). Un'opera d'arte bella, invece, attiva le nostre facoltà, apre sempre a qualcos'altro rispetto all'opera stessa e alla stessa percezione.

Nella parte finale della lezione, il prof. Velotti fa riferimento al volume di Bence Nanay *Aesthetics as Philosophy of Perception*, nel quale l'autore propone una distinzione tra attenzione focalizzata e attenzione distribuita, rispetto al concetto di disinteresse. Nella percezione estetica noi usiamo un'attenzione distribuita sulle proprietà di un oggetto singolo. Non ci interessa costruire la classe di oggetti che hanno quella proprietà (ad es., un colore) ma distribuire la nostra attenzione su quell'unico oggetto con tutte le sue proprietà. Tra i vari oggetti, ce ne sono alcuni che meglio si prestano a questa attività attenzionale: quelle che solitamente chiamiamo opere d'arte. Nanay riprende la vecchia distinzione tra attenzione focalizzata su un oggetto e una distribuita sulle sue proprietà. Nella percezione estetica, segnata dal disinteresse kantiano, io mi focalizzo su un oggetto e la mia attenzione si distribuisce su tutte le sue proprietà. Se io fossi mosso da interesse, invece, sarei portato a concentrarmi su una, due o su un insieme limitato di proprietà, perché magari sono interessato a vedere se lo strumento che ho costruito ha quelle proprietà che mi servono per utilizzarlo. Non sarei orientato a cogliere la totalità delle proprietà dell'oggetto, azione che, invece, è implicata dal disinteresse. Nel caso del giudizio estetico, io sono disinteressato a un gruppo o a una singola proprietà dell'oggetto, ma a tutte le sue proprietà, aprendomi ad esse, pur sapendo che non posso mai cogliere una totalità positivamente. Accadrà così che io le percepirò come finali nei miei confronti e ci ritornerò, soffermandomi e intrattenendomi, senza poter mai trovare la proprietà che mi spiega il piacere legato a quell'esperienza.

Dibattito

Qual è lo stato di salute dell'estetica italiana, dal punto di vista delle diverse prospettive e diverse generazioni di studiosi? Che cosa dovrebbe fare la nuova generazione?

Dopo 7-8 anni trascorsi negli USA, dove ha conosciuto la tradizione analitica, Velotti torna in Italia nel 1997 e dalle riviste "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" e "The British Journal of Aesthetics" trae uno dei primi corsi sull'estetica analitica. Nel giro di 10-20 anni in Italia ci sono state adesioni impressionanti e acritiche alla corrente analitica. L'allargamento del dibattito è stato positivo ma sembra a Velotti che la divisione tra analitici e continentali sia senza senso, mentre più interessanti risultano quegli autori trasversali alle due correnti. Velotti le critica entrambe: se l'estetica analitica, anche in Italia, dà più importanza alla propria localizzazione secondo categorie che alla discussione effettiva su temi salienti, i continentali restano talvolta troppo sul generale, senza sforzarsi di spiegare i significati dei concetti. Vorrebbe un maggior dibattito interno agli estetici italiani e una minor frammentazione, ma anche che si abbandonasse la tendenza a voler farsi riconoscere all'estero rispondendo ad una determinata etichetta, un proprio *brand*, come fanno gli americani o gli inglesi. È comunque difficile inserirsi nel dibattito internazionale, anche per il limite della lingua. È molto faticoso ma bisogna farlo, magari anche attraverso la coltivazione di relazioni. Tutto questo senza abbandonare però la nostra tradizione, che è molto ricca nella sua molteplicità. Ci sono questioni importanti che l'estetica può affrontare, che riguardano gli intrecci tra la politica e le nuove tecnologie, le nostre forme di vita. Si tratta però non di semplificare per avvicinarci al loro livello ma di coinvolgere loro nella nostra ricchezza. Lo stato di salute della disciplina è anche misurabile dall'ultimo convegno annuale della SIE a Verona, dove si è deciso finalmente di abbandonare l'impostazione "notarile" e dare invece vita a convegni con un contributo scientifico, in cui confrontarsi. È una speranza.

Il fatto che il disinteresse kantiano non sia qualcosa a cui si può mirare ma a cui si giunge in modo obliquo lo rende affine all'esperienza mistica. Considerato che il disinteresse non è raggiungibile in modo diretto, che disposizioni si possono cercare per stimolarne l'esperienza?

La nozione taoista di Wu Wei significa spontaneità, seguire il flusso delle cose. All'interno della tradizione orientale ci sono diverse scuole in forte contrasto tra loro che hanno cercato vie differenti per raggiungere questo stato. Nel pensiero occidentale, ciò che al momento interessa Velotti è il parallelismo tra economia ed estetica, attraverso una rilettura dei teorici del neoliberalismo. C'è una riflessione sul formarsi di ordini spontanei, non concreti e stabiliti, creati da azioni che puntano ad

altri fini, che però si presume che creino un *kosmos*, un universo ordinato al di sopra del quale nessuno può elevarsi. Non è solo un ordine economico ma antropologico, che in teoria dovrebbe essere per questi teorici il “migliore dei mondi possibili”, una riedizione aggiornata della “mano invisibile” di Smith. Forse le arti oggi non sono più il luogo esemplare del senso, forse lo è diventato l’economia (con tutte le distorsioni e gli sciagurati effetti che ne conseguono). F.A. von Hayek parla di “catallassi”, dal greco *katallattein*. In un ambiente liberista di scambio dei beni, *katallattein* non sarebbe solo lo scambio di beni ma anche un diventare amici e appartenere ad una comunità, riconoscersi. Così pensando ai legami tra economia ed estetica, emergono nuovi spunti, “sintomi” di qualcosa che andrebbe compreso meglio: Croce sulle due “scienze mondane”, Marx sul feticismo della merce, Alfred Gell e la *agency* degli oggetti, altri autori (da noi in particolare Vercellone) che auspicano un reincantamento del mondo secondo la “mitologia della ragione” romantica. Tutto va nella direzione del legame sensibile/sovrasensibile della merce, come una feticizzazione positiva. Così anche Weber e il tema della grazia (che è insieme una categoria teologica ed estetica), e i neoliberali con i loro ordini spontanei. Sarebbe una strada da esplorare.

Ci sono delle pagine che Garroni dedica all’ipotesi di un disinteresse negli uomini del paleolitico superiore. Le pitture rupestri non avevano il significato che diamo oggi all’arte ma tuttavia c’è un’analogia. Possono essere lette come un equivalente della nostra Cappella Sistina. È però sbagliato dire che Lascaux è la Cappella Sistina del Paleolitico, piuttosto, secondo Garroni, è la Cappella Sistina ad essere la Lascaux dei nostri tempi. Quello era infatti il loro luogo di manifestazione esemplare del senso come per noi lo è stata la Cappella, ma non è possibile dire in cosa sia consistito il senso stesso. Garroni si chiede se sia possibile ipotizzare all’origine dell’umanità una percezione disinteressata, quando ovviamente c’erano degli interessi di sopravvivenza molto forti. Non possiamo immaginarci una contemplazione artistica moderna, che si è formata negli ultimi secoli e che forse sta già declinando insieme alla caduta di esemplarità dell’arte. Ma non è da escludere necessariamente che ci fosse un equivalente allora sia del disinteresse estetico sia della contemplazione.

La sua interpretazione del disinteresse ribalta l’idea della purezza della contemplazione estetica, perché è un’intuizione piena di contenuto, tanto che il contenuto trasborda e non può essere determinato. È pertinente questo legame tra purezza e disinteresse?

La contemplazione non è una selezione sminuente, è il contrario, è sovrabbondanza di sensibile che nessun concetto riesce a cogliere. C’è un eccesso di proprietà. Non è un ribaltamento della tradizione, e Kant stesso lo dice esplicitamente. Quello che si può invece aggiungere è che ci sia un momento regressivo. Nella quotidianità guardiamo gli oggetti secondo parametri limitati, stabiliti, mentre rimettere in gioco tutti i concetti in questo eccesso è quasi come tornare ad uno stato

“preculturale”. Come nei riti di passaggio: il giovane è stato istruito a conformarsi alle regole di una certa società, poi lo si obbliga a decostruirle, magari in solitudine, fuori dei canali di senso abituali. Solo così diventa adulto. Oppure le scienze, che sono nuove organizzazioni secondo selezioni diverse del sapere preesistente. È importante questo stadio “preculturale” (rispetto a una certa cultura stabilita), per così dire, in cui le norme della nostra società vengono temporaneamente sospese, non è semplicemente un ribaltamento ma un arretrare al momento precedente la selezione, rimettere in gioco la ricchezza della contingenza.

È stato tradotto di recente in inglese un testo di Garroni, “Immagine, linguaggio, figura”, considerata la sua particolarità linguistica, c’è stata una riflessione critica e culturale di confronto con la tradizione del lessico filosofico?

Nello specifico, no. Le due traduttrici avevano tradotto altri testi italiani, ad esempio Cavarero. La traduzione fatta rende, ma non completamente, lo spessore storico culturale. D’altronde Garroni ha un linguaggio che vuole essere più preciso possibile, e talvolta è idiosincratico, e questo a volte lo rende ancora più difficile da tradurre. Al momento c’è un progetto del CNR sulla traduzione filosofica, in cui Hansmichael Hohnegger vuole tradurre e commentare un articolo di Garroni sul principio di determinazione kantiano che comincia proprio con delle considerazioni sulla traduzione e la lingua.

Il piacere precede o segue la determinazione concettuale del bello?

Kant stesso si chiede qualcosa di simile, e risponde dicendo che è il giudizio, la comunicabilità del piacere che deve precedere il piacere stesso. Sicuramente non in senso temporale ma logico. Non ci si può dimenticare cosa si sta osservando, ad esempio un palazzo. Mentre lo osservo però non sto mettendo in gioco il suo scopo pratico ma il *Bestimmungsgrund*, il gioco tra immaginazione e intelletto, dove i concetti stanno nella loro unità di senso. È interessante che Danto, il quale non riconosce all’estetica alcuna pertinenza in rapporto all’arte, finisce per dire che la coerenza di un’opera d’arte non ha a che fare con la logica ma è più simile alla coerenza che riconosciamo nel comportamento di una persona con un’altra rispetto alla loro relazione, o come la coerenza di un tappeto in un certo salotto. È una coerenza di gusto. In un’opera d’arte ci possono essere contraddizioni logiche ma allo stesso tempo c’è un’unità di senso, che lì funziona ma che non funzionerebbe nello stesso modo in matematica o in filosofia. C’è un’immediatezza del legame tra rappresentazione e piacere. Nella rappresentazione i concetti ci sono e non ci sono. Non ci sono come determinanti, ma ci sono perché c’è l’intelletto, che è l’istanza dei concetti stessi ma è anche ciò che dà legalità e unità al libero gioco dell’immaginazione. Vige una coerenza che non è logica, ed è una

coerenza a cui contribuisce l'intelletto come fonte di legalità. Si parla di concetti senza dire quali. Una delle conseguenze è la varietà delle interpretazioni, ma vincolata alla medesima coerenza.

Sul disinteresse, aforisma di Nietzsche: "Ogni vera conoscenza implica e presuppone un disinteresse", cioè parte da e giunge al disinteresse. Si potrebbe quindi interpretare l'oracolo di Delfi "conosci te stesso" come conosci e dimenticati oppure dimenticati e così ti conoscerai. Si può tracciare una matrice kantiana in questo percorso di Nietzsche?

Heidegger dice questo, che Nietzsche è kantiano e non lo sa. La conoscenza di sé stessi in modo estetico, che arriva e parte dal disinteresse, colpisce molto Velotti rispetto alle forme di vita urbane e ai luoghi comuni nelle città, ridotti ormai a interstizi stritolati tra il pubblico e il privato. Non c'è una piazza in cui si vada in modo disinteressato, che non sia già costruita secondo un utilizzo o adibita a scopi specifici (il consumo, primo fra tutti). In una dimensione ideale di socialità si dovrebbe trattare gli altri come un'opera d'arte, cioè senza affibbiare immediatamente etichette ma ascoltando tutto l'insieme delle proprietà che appartengono all'altro. E in questo vedere anche me stesso. Ma noi questo non lo facciamo mai, facciamo sempre identificazioni dei gruppi e dei luoghi. Si dice che le opere d'arte sono "quasi soggetti", ma anche i soggetti sono "quasi opere d'arte" nella loro singolarità. È il "chi" di Hannah Arendt, il voler sapere non cosa sei ma *chi* sei. Quindi una conoscenza che non è empatica, ma è il viaggio dell'immaginazione che va in visita da ciascun altro, separato e individuale, non da tutti come massa.

Sulla condizione preculturale: non si tratta di uno stato naturale ma di qualcosa di spurio, anche se emancipatorio dal senso comune. Ma può essere anche qualcosa di pericoloso?

Sono d'accordo sulla pericolosità del "preculturale", e si tratta certamente di uno stato culturale e non "naturale". I luoghi comuni ci aiutano a orientarci nel mondo ma funzionano solo come primo orientamento. Dovrebbero essere poi riflessivamente smontati, il che ci rimette in gioco, ci porta a "pensare senza corrimano" (Arendt) che è pericoloso ma è il vero pensiero. Non ci sono criteri di giudizio ma si deve necessariamente giudicare, altrimenti si aprono le porte alla banalità del male. È un dovere quello di rimettere in questione i "corrimano". Ma si possono rifiutare sia leggi buone che quelle cattive, risignificare il mondo a modo proprio. Qui sta senz'altro la pericolosità.

Sul secondo discorso, Friedman e sua moglie sono forse tra i più spaventosi fra quei pensatori neoliberali, ma hanno spunti interessanti. Sarebbe bello seguire queste riflessioni per vedere quanto sono fondate, così come il precedente collegamento con Croce sulle "scienze mondane" - perché probabilmente è reale, visto che nell'economia Croce ricomprende anche la politica.

Criterio dell'autenticità nelle azioni di restauro. La questione dell'autenticità è complessa e culturalmente connotata ma fa anche da criterio nel giudizio percettivo. Se un'opera non è autentica è fortissima l'influenza sulla nostra percezione come "opera d'arte". Si può fare un'interpretazione kantiana di queste considerazioni estrinseche sul giudizio di gusto?

C'è un dibattito che ha riguardato Kant e Danto sull'usignolo, cioè è diversa la percezione dell'artisticità se si sa che il canto dell'usignolo è dell'animale o di qualcuno che lo imita. D'Angelo ha riflettuto nell'articolo "Ars est celare artem" a proposito del fatto che l'arte bella sembra natura e non lo è, e la natura sembra arte e non lo è. Danto diceva che nell'arte post storica – l'arte giunta alla verità su sé stessa - è possibile fare ogni cosa, ma riprendeva anche la frase di Wölfflin secondo cui non ogni cosa è possibile in ogni tempo. Cosa vuol dire? Oggi si possono riprodurre le opere antiche e forse anche migliorarle, ma bisogna vedere col tempo cosa succede. C'è qualcosa alle nostre spalle che riguarda il significato dell'opera d'arte, ma anche lo "spirito del tempo" che emerge dalla mano dell'artista. C'è qualcosa di non controllato. Ad esempio, in originale, Dostoevskij forse non invecchia, mentre le sue traduzioni sicuramente sì. Cosa dire del dipinto di Veronese "Le nozze di Cana", che si trova al Louvre, di cui è stata fatta una riproduzione digitale con precisione assoluta e posta al suo luogo originale, al convento di San Giorgio Maggiore a Venezia? Qual è l'originale? Dove ho l'esperienza "reale" del Veronese? Con l'originale a Parigi, completamente decontestualizzato, oppure a Venezia, dove però c'è la riproduzione? È una questione molto difficile da dirimere.

Seminario di Paolo D'Angelo (Università di Roma Tre)

Le emozioni in arte

19 giugno 2018

Protocollo redatto da Laura Giacchetto, Lisa Giombini e Patrizia Miggiano

Cominciamo da una constatazione. Fino agli anni '70 parlare di emozioni in arte costituiva una sorta di eresia: un tema da lasciare agli incolti, ai meno sensibili, a coloro che ignorano la vera essenza dell'arte. Discutere dei sentimenti e delle emozioni che poesie, film, romanzi, brani musicali suscitano in noi sembrava connotato culturalmente in senso deteriore. Il giovane critico degli anni '60 si formava, infatti, attraverso la lettura di testi come *The Affective Fallacy*, il saggio di William K. Wimsatt che all'epoca era molto famoso, pur essendo già datato (risaliva al 1949). Cosa intendeva Wimsatt per 'fallacia affettiva'? In breve, una confusione tra ciò che un'opera d'arte è e ciò che essa fa o produce in noi, l'idea (sbagliata) che sia possibile far derivare la critica d'arte dall'analisi delle emozioni, precludendo in questo modo la via a ogni razionalizzazione del giudizio estetico. "Il buon critico" — sosteneva Wimsatt — "non parla mai di 'disturbi emotivi'". Paradossalmente, non è infrequente, oggi, sentir parlare degli "effetti" dell'arte proprio nei termini caricaturali ironicamente prefigurati da Wimsatt (pizzicori, lacrimazione, tachicardia, ecc...). Questo può sembrare sorprendente, soprattutto se si considera che dal predominio dell'*affective fallacy*, dall'idea, cioè, che le emozioni corrispondano a una visione degradata e degradante dell'arte, si è giunti, negli ultimi dieci o venti anni, a una vera svolta affettivo-emozionale (un *affective turn*, come si è soliti dire) nel discorso sull'arte.

Fino agli anni '70 la critica era dominata da correnti formaliste e strutturaliste e da approcci di tipo semiotico, orientati all'oggetto estetico letto in modo formale, e caratterizzati da una inimicizia radicale nei confronti dell'indagine psicologica — sia di quella improntata sull'artista (sulla sua psicologia o biografia), sia di quella centrata sul fruitore. Il paradigma formalista, complessivamente inteso, iniziò poi a venire meno alla metà degli anni '80, con lo sviluppo di orientamenti sempre più diretti al fruitore. Il *reader oriented criticism*, la critica orientata sul lettore, sancì infatti il primo passo nel percorso che condusse le emozioni ad acquisire i propri diritti nel campo della teoria dell'arte. Nello slittamento dall'opera al fruitore, le emozioni recuperavano interesse; quantomeno, non potevano essere anatemizzate a priori. Su questa strada siamo andati oggi molto avanti, non solo dal punto di vista della creazione di opere che sempre più ricercano il coinvolgimento emotivo dello

spettatore (questo non sarebbe poi una novità: da sempre le arti fanno appello alle emozioni), ma soprattutto dal punto di vista delle tendenze teoriche. Molte teorie di cui oggi si discute, avvalorano l'idea che le emozioni generate dall'arte siano di natura eguale a quelle esperite alla vita reale e, dunque, sostanzialmente sovrapponibili ad esse.

Facciamo qualche esempio a partire dalla teoria del cinema. Mentre fino a qualche decennio fa il discorso sulle emozioni suscitate dai film era appannaggio degli studi di carattere psicoanalitico (sebbene la stessa psicanalisi freudiana non si focalizzi in realtà in particolare sulle emozioni), nel 1999 il libro di Carl Plantinga e Greg Smith rappresenta un vero *turning point*: le emozioni sono ora il centro dell'analisi. Dieci anni più tardi, in *Embodied Vision* (2009), Torben Grodal, che muove nel solco della *embodied simulation*, del nesso immagine-corpo-emozione, giunge a sostenere l'idea che le emozioni che si provano al cinema siano uguali a quelle della vita reale: vero disgusto, vera paura, vera commozione. La soluzione di Grodal è facile: al cinema si va per provare emozioni. Tutti i film che non puntano a questo tipo di coinvolgimento emotivo rappresentano una mera deviazione intellettualistica. Qualcosa di simile è accaduto nella letteratura delle arti figurative: il libro di David Freedberg *Il potere delle immagini*, degli anni '90, viene ripubblicato in seconda edizione con una nuova prefazione in cui l'autore si rifà anch'egli alla teoria della *embodied simulation* per giustificare il proprio approccio. Per la musica tuttavia, il discorso cambia. Il rapporto tra emozioni e musica è, infatti, da sempre oggetto di dibattito, a partire già da Platone e Aristotele. Il dato significativo, però, è che in larga parte del dibattito analitico odierno si assuma che le emozioni suscitate dalla musica non siano specifiche, o irriducibili, allo statuto della musica stessa, ma siano invece riducibili alle emozioni della vita ordinaria. A partire da questo comune denominatore le teorie cognitive ritengono che le emozioni siano da rintracciarsi all'interno della musica stessa, e le teorie disposizionali o *arousal theories* che esse discendano dalle emozioni provocate nell'ascoltatore.

Quel che colpisce, complessivamente, è che il grande impulso a valutare le opere d'arte a partire dalle emozioni che esse suscitano e ad assimilare queste ultime alle emozioni ordinarie è opera soprattutto di teorici e filosofi. Si pensi, ad esempio, ad un testo come *La fidanzata automatica* (2007) di Maurizio Ferraris. Le opere d'arte, sostiene Ferraris, sono come le fidanzate: servono a suscitare emozioni, ma lo fanno in modo controllato, preordinato. Ferraris sostiene che le emozioni artistiche siano a tutti gli effetti emozioni reali. In *Piangere e ridere davvero* (2009) egli insiste, ad esempio, sul fatto che la commozione che si prova al cinema, o leggendo un romanzo, è la stessa di cui si fa esperienza nella vita reale. Non c'è tra esse alcuna differenza ontologica, né di natura né di grado. Il riso sembra d'altronde offrire una chiara conferma di questa tesi: quando si ride, si ride davvero, sia che si rida di un evento fittizio sia che si rida di un evento reale (e infatti nessuno direbbe ad un altro: "non ridere, è solo un film"). Ma cosa vuol dire che le emozioni artistiche sono *reali*? Come

potrebbero non esserlo? La confusione nasce dall'impiego ambiguo del termine: invece di parlare di emozioni "reali" e "irreali", sarebbe bene distinguere tra quelle che potremmo chiamare *emozioni finzionali* e le cosiddette *emozioni ordinarie*, intendendo per "finzionali", le emozioni suscitate da arte, rappresentazioni, finzioni, e per "ordinarie", le emozioni che si esperiscono nella vita quotidiana. Sebbene anche le emozioni finzionali siano *reali*, esse differiscono da quelle che proviamo dall'esperienza concreta, extra-artistica.

Il problema del rapporto tra emozioni finzionali e emozioni ordinarie è stato discusso a lungo in due ambiti: da un lato la filosofia analitica (1), dove il dibattito si è concentrato soprattutto sul paradosso della finzione, dall'altro gli studi sulle neuroscienze e la teoria della *embodied simulation* (2).

(1) Nel dibattito analitico il cosiddetto "paradosso della finzione" consiste nella presunta incongruenza che si verrebbe a creare tra alcune affermazioni che assumiamo come vere rispetto alle opere di finzione: (a) noi proviamo emozioni genuine (autentiche) rispetto a personaggi che riteniamo reali; (b) sappiamo che nelle opere di finzione i personaggi non sono reali; (c) affinché sia possibile provare emozioni reali dobbiamo credere che i personaggi siano reali. Ognuna di queste tre affermazioni è singolarmente accettabile, ma insieme esse creano una inconseguenza: non possiamo ritenerle cioè vere tutte nel contempo.

È senz'altro un aspetto singolare che nell'interminabile discussione su questo paradosso non si tematizzi mai esplicitamente la natura delle emozioni estetiche, né sul significato di esse in relazione alle "emozioni ordinarie". Gli interpreti si sono infatti per lo più impegnati a offrire una risposta alla terza questione: se per provare emozioni vere dobbiamo credere che le persone e gli eventi rappresentati siano veri, com'è possibile che proviamo tali emozioni anche in relazione a persone e eventi che sappiamo essere finzionali?

Una delle soluzioni più plausibili ad esser state proposte, per quanto formulata goffamente (e in questo modo rea di aver dato una impronta sbagliata a tutta la discussione successiva) proviene da Kendall Walton. Secondo la sua *pretense theory*, quando proviamo una emozione nei confronti di un evento intenzionale, noi "facciamo finta" di provare emozioni. Queste emozioni sono perciò "quasi-emozioni". L'idea è che, sebbene ci sia una differenza tra il fatto di provare paura e il fatto di provare paura vedendo un film, nel secondo caso noi "giochiamo" a essere spaventati. Il ricorso alla nozione di quasi-emozioni, tuttavia, è fuorviante. Le emozioni che proviamo nella fruizione artistica infatti sono vere, non sono "apparenti". Quando vediamo un film o leggiamo un romanzo, noi non *finiamo* di commuoverci o di avere paura¹. Una soluzione in qualche modo analoga a quella di Walton è la

¹ È interessante notare che la tesi di Walton potrebbe essere ricondotta al dibattito tedesco della fine dell'Ottocento sull'*Einfühlung*, il cui oggetto era proprio la natura delle emozioni estetiche. Come Walton, nella sua *Aesthetik* (1886), Karl Robert Eduard von Hartmann parlava delle emozioni artistiche in quanto identiche per natura a quelle della vita

thought-theory proposta da Peter Lamarque. Lamarque sostiene che il semplice pensare a qualcosa è in grado di causare in noi un'emozione. L'esempio più semplice è la paura dell'aereo: al solo pensiero di decollare proviamo timore.

(2) Spostando adesso l'attenzione sul dibattito neuro-scientifico contemporaneo, notiamo come buona parte degli studi ivi condotta offra una vera e propria smentita empirica della *thought-theory*. Mentre la *thought-theory* ritiene che le emozioni nascano sempre da un pensiero, gli studi neuroscientifici nell'ambito della *embodied simulation* sostengono che non ci sia bisogno di alcuna mediazione cognitiva perché si possano provare delle emozioni: la sola percezione di un gesto è a questo scopo sufficiente. In opposizione al paradigma cognitivistico delle emozioni, la teoria della *embodied simulation* fonda così sul riflesso corporeo l'origine delle emozioni. Il movimento altrui basta per suscitare in noi un'emozione, senza che vi sia implicata alcuna rappresentazione mentale. Le emozioni vengono infatti intese in questo tipo di ricerche come veri e propri "impulsi" all'azione. Ma se è vero che anche le emozioni finzionali o artistiche attivano in noi delle reazioni fisiologiche, queste però non vanno mai oltre al mero impulso somatico. Invece quindi di spiegare il modo in cui le emozioni estetiche sono influenzate da processi di tipo *bottom-up*, sembra più fruttuoso riflettere sul fatto che esse implicano anche, e necessariamente, processi di tipo *top-down*. La cognizione della finzionalità dell'esperienza artistica (e dunque delle emozioni che da essa derivano) fornisce infatti sempre lo sfondo in cui si situano le nostre percezioni estetiche. La fruizione estetica non può quindi essere soltanto spiegata dal basso: se trascuriamo il ruolo che gli impulsi cognitivi giocano in essa, infatti, perdiamo di vista la specificità dell'*estetico*.

Come dipanare le fila di questo complesso dibattito? È necessario in primo luogo apportare degli elementi di distinzione, bisogna cioè cominciare col fare dei distinguo. In primo luogo, di quali emozioni parliamo quando parliamo di "emozioni" in arte? Tutte le emozioni dell'arte sono equiparabili? La filosofia e la psicologia chiamano *emozioni* una ampia serie di fenomeni molto diversi tra loro, che va dai cosiddetti "programmi affettivi" (paura, rabbia, ribrezzo), fino alle emozioni più complesse come la vergogna. In secondo luogo, a quali arti ci riferiamo? Non tutte le arti infatti trattano le emozioni allo stesso modo. Bisognerà distinguere tra arti narrative e figurative, arti rappresentative e arti astratte, arti dotate di contenuto semantico e arti che ne sono prive e via dicendo. Infine: stiamo ragionando in termini descrittivi o valutativi? Alcune delle teorie che abbiamo preso in esame fanno passare come un fatto di natura quello che è invece un dato assiologico, frutto di una valutazione. Le risposte emotive non sono infatti tutte sullo stesso piano; alcune sono adeguate altre invece improprie: non ogni risposta emotiva è egualmente valida o accettabile.

ordinaria, ma illanguidite, attenuate: egli usava al proposito il termine *Scheinsgefuhle*, sentimenti apparenti, *quasi-emozioni*.

Per quanto riguarda la prima questione, è bene sottolineare come il termine *emozioni*, tratto dal linguaggio psicologico, emerga solo tardi nella modernità; gli antichi usavano infatti parlare di *passioni (pathos)*. Settecentesca è anche l'origine della parola *sentimenti*. *Affetti*, il termine usato da Spinoza, rivive oggi invece nella accezione di “affective program”, espressione coniata dallo psicologo americano Paul Ekman; c'è poi il termine *mood*, che non ha un chiaro corrispondente ma designa uno stato sentimentale di una certa durata. Mentre sentimenti e mood sono caratterizzati da relativa durevolezza, le emozioni si legano invece ad una transitorietà di fondo. L'emozione che dura è appunto detta sentimento o mood: così, a rigore, l'amore è un sentimento, non una emozione, anche se ricollegabile a una serie di episodi emotivi. Ma anche restringendo l'analisi alle emozioni come fenomeni limitati e transitori, non è chiaro di cosa esattamente si stia parlando. Esiste un minimo denominatore delle emozioni?

La tesi di Griffiths, all'inizio degli anni 2000, espressa nel libro *What Emotions Really Are*, è che sia poco produttivo, in senso filosofico e psicologico, parlare di emozioni in modo indistinto. Griffiths distingue tra quelli che, a grandi linee, chiama “affective programs”, le emozioni di base, e le emozioni complesse, di secondo o terzo ordine (distinzione quest'ultima non chiara). Ma cosa indichiamo col termine emozioni di base, o “affective programs”? Secondo Griffiths, si tratta di emozioni codificate in un set di espressioni somatiche di base; così i tratti di un viso che esprime paura, rabbia, sorpresa sono standardizzati e riconoscibili a livello transculturale. E quali sono allora queste emozioni di base? Le opinioni degli studiosi sono su questo discordi: per alcuni si tratta di gioia, paura, disgusto, tristezza e rabbia; per altri anche di sentimento erotico e gioco. Indubbiamente però, le emozioni di base sono risposte emotive dai caratteri marcati e costituiscono dei “quasi-riflessi” filogeneticamente molto antichi e condivisi anche dagli animali più lontani dagli uomini e dai primati. Si tratta di reazioni emotive poco sensibili a intromissioni di carattere cognitivo o regolativo, che non risultano condizionate da ciò che si sa o si conosce e che sono perciò piuttosto indifferenti alle differenze culturali. In questo esse si distinguono dalle emozioni complesse, che sono localizzate nelle regioni più evolute del cervello e che per sussistere richiedono il possesso di alcune credenze e conoscenze, e sono dunque almeno parzialmente dei costrutti culturali. Le emozioni complesse sono moltissime, ma tutte necessitano di minima rappresentazione del sé da parte del soggetto (si pensi a vergogna, imbarazzo, ambizione, nostalgia), o della presenza di una serie di dati conoscitivi e culturali. Questa differenza va tenuta presente: la modalità tramite cui è possibile suscitare emozioni “di base” diverge da quella che ci consente di suscitare emozioni complesse.

Una seconda differenza estetica che deve essere giustamente tenuta in considerazione è quella che sussiste tra il *suscitare* e il *rappresentare* emozioni. Mentre opere come i film strappalacrime, gli horror, i thriller intendono produrre una determinata emozione nello spettatore, altre opere

semplicemente mettono in scena una emozione o un sentimento (così diciamo ad esempio che *Delitto e castigo* rappresenta il rimorso, *Otello* la gelosia). Questa distinzione, apparentemente semplice, è in realtà complicata dal fatto che uno dei modi più efficaci di suscitare una emozione è di rappresentarla. Questo vale in particolare per le emozioni complesse, che non possono essere direttamente indotte nello spettatore perché presuppongono un modello del sé, e possono quindi soltanto essere stimulate mediatamente, attraverso il meccanismo complesso della identificazione. Si potrebbe allora dire che soltanto le emozioni primarie come la paura, la sorpresa, o il disgusto siano suscettibili di essere indotte in modo diretto. Ma a ben guardare, la distinzione tra emozioni indotte e emozioni rappresentate vacilla in relazione al fenomeno complesso della “identificazione” con i personaggi. In molte delle opere che rappresentano emozioni complesse come l’ambizione o il rimorso (in special modo nell’ambito teatrale, cinematografico o letterario) lo spettatore non intrattiene con esse un rapporto meramente cognitivo o mentale: egli invece è spinto ad *identificarsi* con i personaggi che le provano o ne subiscono gli effetti, e le sperimenta “di riflesso”. Le emozioni complesse vengono quindi vissute dallo spettatore attraverso il processo dell’identificazione con il personaggio. Ma in cosa consiste esattamente questo meccanismo? Uno dei pochi studiosi ad essersi occupato del fenomeno è Hans R. Jauss, che muove dall’orientamento critico centrato sul lettore. Egli distingue tra *identificazione ammirativa* (la trasposizione nei panni di un personaggio che è visto come un eroe), *simpatetica* (l’identificazione in personaggi del proprio stesso livello), *catartica* (in senso aristotelico) e *associativa* (come nel gioco e nella festa, in cui ci si identifica con qualcuno, sebbene non con un determinato personaggio). Jauss, tuttavia, non offre al riguardo un modello definitivo cui fare riferimento. Manca ad esempio, nella sua disamina, una trattazione del problema della *identificazione negativa* o ostile: a volte, come nel sadismo, ci si identifica in un altro solo per gioire della sua sofferenza. La questione dell’importanza dell’identificazione in un personaggio, d’altra parte, non è ugualmente accolta da tutti gli studiosi. Noel Carroll, ad esempio, sostiene che le emozioni che suscitano in noi i film horror siano analoghe a quelle di osservatori esterni che si limitano ad assistere all’azione ad essa senza parteciparvi direttamente. Secondo Carroll ci sarebbe quindi sempre un distacco tra lo spettatore di un film e la storia rappresentata, un coinvolgimento parziale che non si spinge mai fino alla identificazione diretta. La consapevolezza da parte del pubblico che si tratti di una finzione rimane infatti come un sottofondo costante e pone un limite di distanziamento con gli eventi narrati (tranne in casi limite: individui problematici, bambini). In un autore come Grodal, d’altra parte, troviamo espressa l’opinione opposta: lo spettatore vive un’esperienza immersiva di emozioni e sentimenti provati in prima persona. Di fronte a questa disparità di interpretazioni, come dobbiamo pensare allora l’identificazione? Intanto è necessario notare che il problema era presente, anch’esso, già nell’estetica fenomenologica di fine Ottocento.

Theodor Lipps, ad esempio, fa ad esso chiaro riferimento. Egli propone l'esempio seguente. Vedendo un acrobata su un filo, noi tendiamo naturalmente a immedesimarci in lui, al punto da riprodurne inconsapevolmente i movimenti. Ma il fatto che noi tendiamo a mimare i movimenti dell'acrobata non implica però che ne proviamo anche l'emozione: questo è quanto accade nel caso degli attori.

Quest'ultima considerazione ci porta ad analizzare il problema delle emozioni dalla prospettiva non più del fruitore, ma dell'artista stesso. Una delle questioni tradizionali nella storia dell'estetica - già presente in Orazio - è infatti se l'artista debba in prima persona provare (o almeno aver provato) l'emozione che rappresenta nella sua opera. Il caso del teatro è particolarmente rivelatore al proposito: sembra infatti che gli attori *mimino* le posture e i movimenti di chi prova una certa emozione senza tuttavia sperimentarle direttamente nella realtà. I teorici dell'*embodied cognition* come Caruana, autore de *Il cervello in azione* (2016), sostengono però, in proposito, che l'espressione indotta e forzata di una postura emozionale sul piano fisico stimoli sempre la percezione dell'emozione corrispondente sul piano mentale. Dal punto di vista estetico molte sono però le controargomentazioni che è possibile opporre a questa tesi. La più importante, di nuovo, proviene dal teatro. Il bravo attore sa *simulare* somaticamente emozioni che non prova. Ma il problema di come intendere i *sentimenti simulati* rimane. La questione delle emozioni suscitate dall'arte potrebbe infatti essere intesa come un'istanza del più ampio problema dei *sentimenti inautentici*. Le emozioni ipocrite, finte, simulate, inautentiche sono all'ordine del giorno nella nostra esperienza quotidiana. Tuttavia, mentre è facile capire quando una emozione *non* è autentica, non è facile definire cosa si intenda per emozioni autentiche.

Conclusione

È necessario insistere ancora una volta sul fatto che il tema delle emozioni attraversa tutta la storia dell'estetica, sin dalle origini. Il contrasto tra chi ritiene che le emozioni suscitate dall'arte siano equiparabili alle emozioni ordinarie, e chi invece tende a rintracciare una differenza tra esse, è antico quanto Platone e Aristotele. Mentre, nello *Ione*, Platone sostiene che gli spettatori di una tragedia piangono *davvero* quando si commuovono, Aristotele, come noto, si riferisce alle nozioni interrelate di *mimesis* e di *catarsi* per spiegare quanto accade nel teatro. Solo attraverso la *mimesis*, la rappresentazione, si producono *eleos* e *phobos*, paura e commozione, le due emozioni responsabili di indurre l'effetto catartico nello spettatore. Il dibattito si prolunga poi nei secoli, con una costante: coloro che, per ragioni morali, sono critici nei confronti dell'arte, tendono a sostenere che le emozioni provocate da essa siano reali; coloro che invece esaltano il ruolo dell'arte insistono sulla differenza tra le emozioni che essa produce e quelle ordinarie. Si pensi in questi termini alla critica seicentesca contro il teatro: il teatro è pericoloso, sosteneva Corneille, perché induce nello spettatore passioni

vere che restano attaccate a lui anche dopo la fine dello spettacolo. Dubos, invece, riteneva che i sentimenti rappresentati dall'arte fossero solo "copie" delle cose reali. Un secolo dopo, posizioni simili oppongono Rousseau a Batteaux. Ma se molti autori in passato hanno usato il tema della non discernibilità tra emozioni finzionali e emozioni ordinarie come un'arma da impiegare contro l'arte stessa, oggi lo stesso argomento è usato per dare ad essa valore o enfasi. Provare emozioni reali rientra a pieno titolo come parte dell'esperienza estetica: chi lo nega è visto come qualcuno che voglia porre delle censure e dei limiti all'arte.

Un'ultima precisazione: non c'è dubbio che le emozioni provocate dall'arte siano reali, che abbiano, per così dire, la stessa origine. Una dimostrazione lampante di questo è che non abbiamo tendenzialmente difficoltà a identificarne la tipologia; si pensi a un film come *Psycho*: l'emozione che esso suscita è distintamente la paura, e non abbiamo dubbi in proposito. Ma il caso della musica è però differente. Nel caso della musica è difficile identificare con precisione l'emozione con cui si discute. Per questo appare particolarmente curiosa e contraddittoria la posizione di quegli autori (sia cognitivisti che eccitazionisti) che ritengono che in musica si diano emozioni del tutto indistinguibili dalle emozioni ordinarie, senza poi saper dire con esattezza di quali emozioni si tratti. Uno di questi è Peter Kivy, che, in opposizione a Walton e a tutti gli altri teorici delle quasi-emozioni, sostiene che nella musica si esprima sempre *vera* tristezza e *vero* amore, emozioni nude e crude, per così dire. Ma se le emozioni che proviamo ascoltando la musica sono veramente queste, perché poi faticiamo tanto a dare loro un nome? Davvero ci soddisfa dire di un brano musicale che esso è triste, allegro, gioioso? Non è forse una tale descrizione inadeguata a cogliere la complessità emotiva del discorso musicale? Il fatto di non riuscire a identificare chiaramente la tipologia di emozioni musicali sembra contraddire l'idea che in musica si esprimano emozioni ordinarie. In musica, invece, si danno emozioni che assomigliano in qualche modo alle emozioni ordinarie, ma sono ben più complesse e stratificate: al punto da poter essere meglio descritte come "stati sentimentali" (dove la differenza tra stati sentimentali e emozioni è data dal fatto che i primi rappresentano le *condizioni di base* per il verificarsi delle seconde. Lo stato mentale che deriva dall'aver subito un lutto, ad esempio, dura a lungo ed è come una disposizione affettiva che spinge a provare alcuni tipi di emozioni come tristezza, malinconia, afflizione nella vita quotidiana). La musica, è stato detto, suona come le emozioni sentono: essa non fornisce emozioni determinate ma *dispone* l'ascoltatore a provare una emozione così come lo *dispongono* ad essa certi stati emotivi. In questo senso, tra gli stati sentimentali della musica e le emozioni sembra sussistere al massimo un *isomorfismo*, una omogeneità formale non ulteriormente indagabile. La nozione di isomorfismo non spiega certo tutto, ma indica almeno la strada da seguire nell'indagine estetica sulla musica, e la strada da *non* seguire (quella della riduzione delle emozioni ordinarie dalle emozioni finzionali).

Infine, chi ritiene che le emozioni indotte dall'arte siano tali e quali a quelle ordinarie si trova poi in difficoltà a spiegare perché ci appassioniamo a opere che suscitano in noi emozioni negative, come ad esempio le tragedie, o i film dell'orrore. Le soluzioni offerte sono molte, ma tutte insoddisfacenti. Non convince infatti la risposta che potremmo chiamare "stilistica", che origina da Hume (le tragedie ci piacciono perché sono talmente ben scritte che ci dimentichiamo la sofferenza che esse inducono in noi), perché essa sembra tenere in considerazione solo quel tipo di pubblico capace di apprezzare la raffinatezza della resa stilistica o letteraria. Nemmeno plausibili sono le tradizionali alternative come la spiegazione di tipo omeopatico-catartica e l'idea della *control thesis* (nelle opere di finzione si assiste a eventi spiacevoli, ma in un contesto in cui si ha tutto sotto controllo). L'unico modo di spiegare perché le emozioni negative suscitate in noi dall'esperienza artistica ci piacciono è che esse hanno elementi di incorniciatura, distanziamento e attenuazione che le differenziano dalle emozioni ordinarie, e che ne costituiscono il carattere precipuamente "estetico".

Dibattito

Riflettendo sul teatro, e in particolare sul ruolo che in esso giocano le emozioni, si direbbe che la consapevolezza latente della finzionalità costituisca uno sfondo comune sia per l'attore che per lo spettatore. L'attore, come lo spettatore, ricorda sempre che l'emozione che egli inscena non è reale. Inoltre, un attore è "maturo" tanto più sa simulare l'emozione, al contrario è "acerbo" quanto più si fa cogliere da essa, poiché l'emotività comporta problemi tecnici a livello diaframmatico. Possiamo trovare un termine diverso da "finzionale" per descrivere quanto accade all'attore che recita in scena?

La particolare vicinanza semantica che lega il termine "finzione" al termine "fingere" ci condiziona più di quanto pensiamo: così come accade peraltro per il termine "copia", che rimanda a tutto un mondo di significati negativi. Tradizionalmente gli estetologi hanno utilizzato anche il termine "emozioni espresse" per riferirsi alle emozioni artistiche, ma si tratta ancora di una mera soluzione di mediazione, poiché il termine "espresse" non è affatto chiaro. Purtroppo i termini "finzionale", "simulata", "copia" ecc mantengono sempre un elemento di insincerità o di falsità. Quella legata all'arte, tuttavia, non è un'emozione falsa, non sentita o artefatta: è invece una emozione vissuta su un piano diverso da quello della vita quotidiana. Il riferimento alla tecnica dell'attore, d'altra parte, ci aiuta a comprendere che l'emotività vissuta direttamente senza *frames* è nemica dell'espressività artistica. La persona realmente commossa o arrabbiata non riesce a far uscire la voce, poiché l'emozione le impedisce il controllo delle proprie reazioni. Da qui nasce la difficoltà a

comprendere la posizione di chi sostiene che l'artista, in particolar modo il musicista, debba emozionarsi per poter emozionare il proprio pubblico. Ma come è possibile pensare che l'interprete che esegue centinaia di volte lo stesso brano musicale sia *sempre*, ad ogni esecuzione, emozionato? Ciò non implica, tuttavia, che non ci sia sentimento: ma forse l'artista è preso più dall'amore del canto/musica in genere che da una singola emozione determinata.

Qual è il fine delle emozioni? È sufficiente pensare che esse, come diceva Darwin, siano di fatto semplici mezzi di comunicazione? Per quanto riguarda l'autenticità delle emozioni, poi, si potrebbe rovesciare la domanda onde tentare di definire cosa è autentico in un'emozione reale? Cosa la rende autentica? Lo è rispetto alla situazione che lo innesca?

Alcuni studi psicologici mostrano che l'emozione è una predisposizione all'azione. Sartre, in modo forse paradossale, ritiene invece che l'emozione sia una risposta alla nostra inadeguatezza nei confronti del mondo reale. Non c'è perciò un'unica risposta, e nessuna dimensione (sociale, agentiva e comunicativa nell'emozione ordinaria) può essere esclusa a priori. Comprendere invece ciò che rende un'emozione autentica non è semplice, mentre il contrario è senza dubbio più facile. C'è infatti una differenza di principio, oltre che terminologica tra l'emozione sincera, l'emozione finta-artificialmente e l'emozione simulata.

È possibile individuare un parallelismo nella divisione tra emozioni primarie e secondarie e la distinzione tra compassione e paura che emerge nel dibattito settecentesco sulla tragedia ad opera di Lessing o Schiller?

Lessing è uno dei pochissimi teorici del teatro a interrogarsi sull'identificazione. Il tema delle emozioni è effettivamente presente anche del dibattito settecentesco, a partire dalla discussione presente nella *Poetica* di Aristotele. La derivazione aristotelica fa sì che il tema della paura e della compassione divengano punti centrali del dibattito. Ma è importante, in conclusione, rimarcare la differenza: la paura è un sentimento che ha degli schemi fissi, la compassione è un sentimento complesso che eccita molti altri elementi.

Seminario di Simona Chiodo (Politecnico di Milano)

La contemporaneità della bellezza

20 giugno 2018

Protocollo redatto da Lorenzo Manera e Diego Mantoan

Nel corso della mattina di mercoledì 20 giugno, nell'ambito della Summer School 2018 della SIE, è stata presa in disamina la categoria estetica *par excellence* o – se vogliamo – più classica e dibattuta della disciplina estetica, ossia la bellezza. L'indagine è stata condotta in special modo da un punto di vista teoretico a partire da alcuni capisaldi storici. Il lavoro di disamina si è suddiviso in due parti: (i) la prima condotta come una sorta di esercizio per entrare in tema, nel tentativo di estrarre la matrice ideale della bellezza posta a fondamento della tradizione occidentale dello stesso concetto, esplorando innanzitutto la connessione tra bellezza e idealità in Platone e Kant; (ii) la seconda parte, invece, ha avuto come obiettivo una rivalutazione dell'idealità della bellezza in Occidente anche per il suo uso nella contemporaneità, dimostrandosi una prassi promettente specie in relazione alla formazione dei creativi o comunque di professionisti dediti alla costruzione e realizzazione di ambienti e oggetti per l'uomo e la donna di oggi (architetti, designer, urbanisti et alii).

1. Rispetto a un concetto così antico non si può non partire da nozioni di base sul tema e un buon punto di partenza per nozioni così ricche pare sia partire da un esercizio per certi versi destabilizzante. Invero, nella prassi quotidiana non si incontra la domanda su cosa sia la bellezza in senso universale, al contrario si parte solitamente da un caso o oggetto specifico. La domanda resta comunque insidiosa e sembra superabile solamente munendosi di una definizione o teoria sulla bellezza che regga e risulti poi spendibile in applicazione su qualsiasi altro oggetto o caso specifico. Pertanto l'analisi muove i passi da un volto femminile, nella fattispecie quello di Marilyn Monroe catturato dall'obiettivo di Cartier Bresson nel 1960 che ritrae l'attrice sorridente di mezzo busto sullo sfondo di un locale. Questa immagine serve alla disamina dei passi ragionativi che attuiamo quando ci interroghiamo sul concetto di bellezza. Il volto raffigurato nello scatto, secondo l'analisi proposta dalla Professoressa Chiodo, porta chi la guarda a posare lo sguardo anzitutto sull'occhio sinistro, a cui segue un processo di immaginazione degli elementi successivi: l'arco sopraccigliare, il naso, la bocca, la mascella e così via. Ogni elemento che si sussegue nella visione (reale) sembra confermare la sua anticipazione immaginativa (ideale). Astraendo dal contesto prettamente artistico e storico dello scatto in questione, il volto di Marylin Monroe può dirsi bello, poiché soddisfa l'immaginazione ideale del bello.

Il tentativo di spiegare la bellezza in questo caso si dipana attraverso un ragionamento su due livelli – uno particolare e uno generale – fondati sulla stessa logica: si dice che la faccia sia bella, perché, a partire dall'occhio sinistro, l'immaginazione dell'osservatore anticipa gli altri elementi che idealmente completerebbero quell'occhio, trovando quindi che quello effettivamente rappresentato conferma l'esercizio immaginativo dell'idealità iniziale. Il viso sembra quasi completarsi da sé rispetto alla propria immaginazione ideale, perché ogni particolare reale soddisfa le aspettative ideali: si fa dunque esperienza di un reale che soddisfa l'ideale. La dimensione dell'idealità pare fondamentale per poter spiegare la bellezza in un caso particolare, ma soprattutto si dimostra la più promettente. La bellezza si configura dunque come la categoria estetica che partendo dal singolare reale permette di giungere all'ideale.

Se si dovesse immaginare *IL* viso femminile ideale ci si potrebbe accontentare di questo reale – con tutti i limiti e la contingenza del caso – che ci fa salire dal particolare reale verso l'ideale universale. Sembra paradossale, ma questo viso specifico ha la capacità sorprendente di non sorprenderci affatto, perché, confermando l'anticipazione immaginativa, non presenta elementi di rottura o sregolati. A partire da queste considerazioni possiamo arrivare a definire belli gli oggetti che soddisfano la nostra immaginazione dell'ideale: la bellezza c'è quando si ritrova la misura umana ideale.

Ricongiungendosi con la dimensione ideale della bellezza, nella storia della filosofia riteniamo centrali la definizione platonica di idea e quella kantiana di ideale, ossia la sua sistematizzazione della nozione di *Ideale* inteso come sostantivo. Quanto a Platone, dalla disamina del Fedro e del Simposio emerge come il senso della vista sia il primo a essere coinvolto quando incontriamo elementi del reale che ci avvicinano all'idea della bellezza. Nelle sue articolazioni reali l'*Idea* di bellezza colpisce il senso della vista e ci fa arrestare, prestare attenzione, evento che non capita con le manifestazioni reali delle altre idee. Solo la bellezza invita chiunque a fare un percorso: da un caso particolare si passa a oggetti molto diversi, ma si usa lo stesso aggettivo anche per definire istituzioni o teorie scientifiche, fino ad arrivare alla contemplazione del bello in sé. Secondo Platone, la bellezza ci porta a svolgere l'esercizio epistemologico fondativo di qualunque conoscenza: con un lessico contemporaneo, potremmo dire che la bellezza allena la capacità di astrazione – eliminando ciò che varia e trattenendo ciò che non varia. Si tratta del processo di astrazione e di susseguente idealizzazione. Possiamo affermare di aver costruito la nostra intera cultura, oltre che la nostra civiltà, sull'astrazione e sull'idealizzazione. L'altra via che consente questo processo è rappresentato dalla matematica, ma ci vuole più conoscenza rispetto al riconoscimento della bellezza, pertanto quest'ultima può dirsi in un certo senso maggiormente democratica. Fondare la bellezza su questo meccanismo ha anche un risvolto etico, perché insegna a riconoscere l'identico o l'uguale nel diverso.

Gadamer aiuta a riflettere su questi aspetti richiamando che la forma dell'arte antica può dirsi bella – a dispetto dei contenuti specifici – imitando la natura. Imitare la natura significa individuarne gli aspetti più alti, mirando in particolare al *κόσμος* nei suoi due significati fondamentali, inteso come volta del cielo in senso letterale e come ordine nel senso traslato del concetto. Nulla come la volta del cielo porta infatti a definire la “misura umana ideale” e reale, concorrendo a individuare i rapporti proporzionali tra il particolare e il tutto nel senso della dimensione spazio-temporale: definiamo la nostra identità in termini di temporalità e spazialità rispetto ai movimenti celesti e sono pertanto loro che ci danno l'ordine della nostra misura spazio-temporale. L'identità umana, nella sua base corporea, è definita perciò dal *κόσμος* sia in termini reali che ideali e, se si vuole costruire qualcosa di altrettanto rappresentativo dell'ordine spazio-temporale, allora si fa riferimento proprio al *κόσμος* da cui si trasferiscono le regole e proporzioni su base numerica. Ecco che la bellezza si occupa della rappresentazione della nostra misura umana ideale.

In quanto dotati di visione frontale, l'identità spazio-temporale dell'uomo è inevitabilmente identificabile nella simmetria, il che può essere traslato sull'armonia in senso musicale. Il tutto trova anche un riscontro etico, perché la simmetria equivale a distribuzione equa fra le parti. Resti che l'*Ideale* non può essere realizzato – ossia trasferito nel reale, perché ogni realizzazione porta a passare da una matrice ideale di ogni singola possibilità reale a una particolarizzazione reale. Nonostante non sia realizzabile, il concetto di *Ideale* permette un accesso privilegiato al reale: alla sua conoscenza e alla sua previsione. L'ideale resta rilevante anche nella contemporaneità, perché risulta ancora il miglior modello di comprensione e previsione per il reale. È paragonabile alla linea dell'orizzonte: non la si riesce mai a raggiungere, ma ci spinge a camminarle incontro continuamente e pertanto ad avanzare, a evolvere. Con questo metodo si sofisticava il reale per concretizzare realtà sempre migliori. Già per gli antichi l'idealizzazione serviva non soltanto per conoscere, ma anche per spingersi sempre a evoluzioni.

2. Se si vuol porre la nozione di idealità a pilastro della questione attorno alla bellezza per l'Occidente, allora Kant è il filosofo che ha inventato la nozione stessa di *Ideale*, staccandosi dall'*Idea* di Platone. Per Kant gli ideali sono i prodotti di due esercizi umani: il primo è un esercizio immaginativo, estetico, che ha come esito finale il darsi dell'*idea normale estetica*; inoltre interviene la nostra ragione perfezionando l'ideale, che è espressione della moralità, e facendone un modello per l'agire umano. L'ideale, per Kant, ha a che fare con la sola dimensione umana ed ha come funzione prioritaria quella di metterci a confronto con il nostro ideale e, conseguentemente, migliorarci. L'ideale in Kant – come già l'idea per Platone – continua a essere epistemologicamente separato dalla realtà, tuttavia, proprio attraverso questo dualismo di ordine innanzitutto epistemologico, opera in ambito etico e morale diventando modello per farci agire meglio.

Kant costruisce la nozione di ideale anche attraverso esempi estetici descrivibili rispetto al primo esercizio della nostra immaginazione nel seguente modo: la nostra immaginazione sovrappone, ad esempio, tutti i volti femminili di cui abbiamo fatto esperienza empirica, per arrivare ad “astrarne” uno immaginato che trattiene gli elementi che non variano, arrivando a dar vita all’*idea normale estetica*. È come se Kant tracciasse le linee di congruenza fra tutti i volti per giungere all’*idea normale estetica*, ossia un volto mai visto che corrisponde però a una sorta di media di tutti quelli visti. Il meccanismo è chiaramente analogo a quello che noi chiameremmo astrazione: trattengo solo ciò che non varia ed elimino ciò che varia, così si genera una nuova immagine immaginata. Il nostro ideale estetico viene però perfezionato dalla ragione – in un processo analogo a quello di idealizzazione – per utilizzarlo come criterio di paragone in ambito sia estetico che morale. L’analogo del processo di idealizzazione in Kant vede la nostra ragione cercare sempre la perfezione (in special modo morale), ma che potremmo fruttuosamente comparare, *mutatis mutandis*, al processo di idealizzazione scientifica. Quando astraggo, ometto; poi quando idealizzo, falsifico e invento per correggere e perfezionare quanto ho astratto. Possiamo così arrivare ad affermare che l’idealizzazione si configura come una sorta di falsificazione che ci permette di comprendere la realtà e predirne il futuro. Anche per Kant, quindi, l’ideale resta irrealizzabile. Kant è sempre esplicito riguardo alla base empirica su cui si fonda l’ideale, dunque non sull’universale in senso di un assoluto invariabile e dogmatizzabile, bensì su un universale relativo intersoggettivo. Proprio per questo l’ideale kantiano risulta tutt’oggi molto promettente per vari ambiti nella contemporaneità: risulta inclusivo nel senso che nel processo di creazione dell’ideale entrano aspetti che non considereremmo far parte dell’ideale. Infatti, nel caso specifico, vi partecipano con pari peso e dignità sia i volti più brutti che quelli più belli di cui si è fatta esperienza empirica, dunque facendo sostanzialmente la media, almeno come base di partenza, fra regolarità e irregolarità. Ne emergono dunque aspetti dotati di grande interesse sia per l’ambito estetico che per quello morale, come il fatto che compartecipi alla costituzione dell’ideale anche ciò che poi nel particolare verrebbe definito come il suo contrario, sulla base quindi di un principio “inclusivo”.

3. In alcune discipline, come nell’architettura o nel design, parlare di bellezza risulta ancor oggi una sorta di tabù. Se per l’antico la bellezza si configurava come una imitazione della natura – che era a sua volta imitazione in realtà del *κόσμος*, ossia della regola della nostra spazio-temporalità ideale, a partire dall’Ottocento la natura non è più considerata portatrice di possibili insegnamenti, poiché l’uomo si sente ormai staccato dal *κόσμος* e la gerarchia uomo-natura viene sovvertita facendo scendere il modello di bellezza degli antichi. Tuttavia, se la natura intesa come *κόσμος* non è più custode delle regole per costruire cose belle, ciò consente di guadagnare libertà nella sperimentazione artistica. La bellezza è stata per secoli una nozione eteronoma per eccellenza, perché si prendevano

regole dalla natura cosmica, dunque da altro da sé. Nel momento in cui l'arte si autonomizza, allora, la bellezza perde di centralità e può perfino essere estromessa dal campo artistico. Se si lavora sul mito dell'autonomia dell'arte e soprattutto dell'uomo, allora questa libertà non può più conformarsi alla bellezza che è simbolo dell'eteronomia per eccellenza. Ormai è per noi consuetudine pensare che l'arte possa non essere bella: non solo nel contenuto, ma anche nella forma. I *Miserabili* di Hugo fanno per esempio uso di categorie molto lontane dalla bellezza, costituendo anche per questo un capolavoro artistico capace di grande forza rappresentativa e simbolica. Alcune professioni sembrano tuttavia aver perso uno strumento fondamentale, cioè quella eteronomia propria della bellezza classica, che ci porta a prendere regole di perfezione da elementi apparentemente lontani da noi. Il rischio è quello di incorrere in una dimensione in cui non vi sia più nulla che ci rappresenti in termini spazio-temporali, come accade ad esempio in città brutte, che potremmo definire negazioni della misura umana ideale. Quando avviene un oltrepassamento della misura umana ideale, si va incontro a dimensioni che possono dare sofferenza all'osservatore. Vivere per esempio in luoghi brutti significa vivere in contesti che rappresentano l'opposto della misura umana. Anche il sublime si configura invero come un sentimento che proviamo quando accediamo a rappresentazioni dell'oltrepassamento della misura umana, ma di questo una città ha, almeno episodicamente, bisogno. Puntare sull'idea di uomo inteso come agente individuale ha portato all'allontanamento da ideali kantiani. Ecco che almeno in alcuni mestieri, come l'architettura, andrebbe recuperata la bellezza nel senso di questa misura ideale umana.

Di particolare interesse pare il fatto che fin da Platone la bellezza – come la matematica – fosse “sacralizzata”, poiché avvicinava al mondo delle idee. La bellezza infatti viene raggiunta attraverso i sensi della distanza: vista e udito. Proprio per questo motivo di primo approccio la bellezza viene erotizzata, per poi essere “sublimata” in una distanza contemplativa. Quando però si inizia a sopprimere questa distanza contemplativa la bellezza tende a essere reificata, “pornograficizzata”, tolta dal piedistallo e non più rispettata, perché si è portati all'interesse per l'appropriazione dell'oggetto, che non è più per noi uno strumento privilegiato di passaggio dal particolare all'universale. In questo modo viene messa in profonda crisi la dimensione eteronoma della bellezza. Per Kant esiste invece una sorta di dovere di paragonarsi a un ideale estetico per migliorarsi, ma il senso di questa doverosità è intendibile in modo sano: in due secoli di uso sconsiderato della bellezza si è poi smarrita questa dimensione. Nel caso della bellezza ciò risulta lampante ogni qual volta il paragone alla bellezza ideale ha spinto al ricorso a una chirurgia estetica che, invece che far evolvere la specificità identitaria di partenza, la sopprime. Al contrario, tal paragone deve far seguire la regola e non copiare il contenuto della bellezza. Il modo più sbagliato di utilizzare l'ideale estetico è quello di utilizzare l'universale per sopprimere il particolare. Al contrario, un buon uso dell'ideale è

individuabile nel porre la propria attenzione sulla regola universale, non sul contenuto, arrivando a esaltare le diverse unicità di ciascuno. Questo significa cogliere la regola della bellezza e applicarla a sé stessi, cosicché l'ideale serva in questo modo a far sbocciare il particolare. Serve insomma un lavoro sul particolare del soggetto, la cui specificità identitaria va messa a fuoco e fatta convergere verso la propria unicità, in modo da mettere in continuità identitaria ogni aspetto del proprio volto.

Sia l'Idea di Platone sia l'ideale kantiano possono aiutarci a far sbocciare il particolare nella sua massima particolarità e pertanto la bellezza come regola da applicare universalmente può essere recuperata nelle sue intenzioni fondative.

Se è vero che la bellezza rappresenta la misura umana ideale, un suo aspetto fondamentale è rappresentato dalla salute fisica: in un secolo dominato dalla carestia pertanto la bellezza è la sovrabbondanza, mentre in un secolo di obesità diventa la magrezza. L'obiettivo non cambia, tuttavia, ossia quello di raggiungere la misura umana ideale, mentre è la forma che cambia. La grazia è infine una categoria estetica sorella, un gradino più sotto della bellezza, che serve anche in senso morale e forse diventa lo strumento per tentare di recuperare l'ideale di bellezza soprattutto nei confronti di chi (come architetti e designer) devono costruire gli ambienti che abitiamo.

Dibattito

In conclusione alla lezione della Professoressa Chiodo si è aperto il dibattito su vari aspetti della definizione di bellezza. Soprattutto si è approfondito in che modo essa si ponga rispetto a Kant, specie per affrontare i termini di apriori e a posteriori nella genesi del bello. A tale proposito, per Kant l'esercizio dell'immaginazione lavora con categorie aprioristiche, pur basandosi su una collezione di dati raccolti a posteriori attraverso l'esperienza. L'universale soggettivo di Kant pertanto è riutilizzabile nella contemporaneità, perché è relativo ma nel contempo argomentabile anche fra differenze e differenti approcci. Il ragionamento esposto durante la lezione è stato unicamente teoretico e non voleva basarsi sugli aspetti storici proprio al fine di interrogare la riutilizzabilità del concetto di bellezza per il mondo di oggi, perfino in termini morali e di democratizzazione della bellezza stessa.

Riferimenti bibliografici

S. Chiodo, *La bellezza. Un'introduzione al suo passato e una proposta per il suo futuro*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2015

S. Chiodo, *Che cos'è un ideale. Da Platone alla filosofia contemporanea*, Carocci, Roma 2016

I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*

I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*

Platone, *Phaedrus*

Platone, *Symposium*

Seminario di Roberto Diodato (Università Cattolica di Milano)

Estetica e nuove tecnologie

20 giugno 2018

Protocollo redatto da Alberto Martinengo, Stefano Oliva e Pier Alberto Porceddu Cilione

Si delinea l'affermarsi, nell'epistemologia attuale, di un'idea di sistema aperto e dinamico. Si tratta ora di interrogare in che modo la sistemica possa introdurci al nostro modo di intrattenerci con gli strumenti neotecnologici. La sistemica stabilisce che qualsiasi ente, oggetto o evento vogliamo indagare, deve essere appunto considerato come un sistema. Cos'è un sistema? È una matrice relazionale che comporta potenzialità eccedenti gli aspetti dei singoli elementi, superando le potenzialità delle singole parti. Si tratta di pensare il sistema come un organismo, dove le interazioni agiscono su diversi livelli, costituendo una unità complessa, dinamica, con idee regolative, emergenze, vincoli. In questo senso, l'unità globale del sistema è *eccedenza*. "Sistema" non significa "oggetto": anche per oggetto si intende qualcosa di unitario e composto da parti, o di sotto-sistemi. Se pensiamo il sistema così, le relazioni sono pensate come proprietà degli elementi/parti, quindi ogni oggetto possiede la relazione come proprietà. Il sistema può essere interpretato invece come relazione *qua talis*, relazione senza la quale non c'è identità. Come si può concepire la relazione senza ipostatizzarla?

La relazione come tale emerge, per esempio, nei "campi" della Fisica, nelle "opere d'arte" (le opere d'arte non sono *cose*, sono *sistemi*, in esse la relazione non è succedanea), nelle "persone". Si tratta di pensare in che modo e in che senso le relazioni sono ontologicamente primarie, dove le proprietà relazionali sono stabilite assieme ai sostrati. In Fisica, per esempio, l'idea di sistema aiuta a pensare lo statuto ontologico delle particelle elementari, dissolvendo l'idea di particella nell'idea di campo. Si pensi anche alle strutture di certi cristalli, dove le peculiarità che non sono elementari si perdono al di là della struttura relazionale. Gli elementi che dovrebbero avere le proprietà relazionali scompaiono fuori del sistema.

All'alba dell'evo tecnologico, appare il saggio di Lyotard, *La condizione postmoderna*, 1979. Uno dei tratti determinanti di questo evo è la moltiplicazione delle macchine per la circolazione delle informazioni. Tale moltiplicazione tecnologica non lascia però intatta la natura del sapere. Si apre l'evo nel quale la conoscenza è tradotta in quantità di informazione. Il sapere è così dunque esteriorizzato rispetto al sapiente, segnando il crollo definitivo della *Bildung*. Il processo di

digitalizzazione si costituisce come un fenomenizzarsi di un algoritmo in formato binario nella relazione con un utente. Si tratta in senso stretto di “nuove tecnologie”, che tendono a superare i due classici paradigmi riflessivi sulla tecnica: da una parte la tecnica come supplenza delle carenze umane, dall’altra come protesi naturale connessa ad una originaria tecnicità umana. Le neotecnologie digitali si pongono risolutivamente oltre l’umano. Si aggregano attorno all’umano. Le nuove tecnologie non sono in alcun modo pensabili come strumenti, né come prodotti. Come ha compreso Heidegger, la *téchne* ha a che fare con il disvelamento. Tali neotecnologie costituiscono flussi autonomi, facendo emergere un aspetto prima celato della *Physis*. Tali flussi autonomi strutturano e destrutturano l’essere umano, costituendo lo spazio di ogni scambio, anche a livello politico. Tali flussi sono provvisoriamente messi in moto da noi, ma nel futuro potrebbero essere autonomi. Siamo già testimoni della loro sempre maggiore autonomia: l’umano è eccentrico rispetto ad essi. Le neotecnologie costituiranno il nostro ecoambiente, sempre più simile al dispositivo foucaultiano (Foucault, Deleuze, Agamben), all’insegna del nesso tra sapere e potere che produce processi di soggettivazione. Questi processi coincidono con il *medium* in cui siamo e di cui siamo e saremo costituiti (*medium*, in latino, è neutro, *media* è il suo plurale, ma *medius* significa “luogo di incontro”). Di tali neotecnologie i corpi virtuali sono esempi eminenti: li abiteremo e ci abiteranno. Si apre qui il problema di una politicizzazione dell’arte che non ha nulla a che vedere con l’idea di un utilizzo politico della tecnica: si tratta piuttosto di una estetizzazione della politica e di una simmetrica politicizzazione dell’arte. Queste metamorfosi indurrebbero a un ripensamento radicale dei temi legati alla concettualizzazione dell’industria culturale. La questione dell’“aura” in Benjamin e della sua “putrefazione” in Adorno, come anche le riflessioni sulla società dello spettacolo in Debord, ci fa scontrare con l’idea di una politicizzazione dell’arte. L’idea di una negatività estetica dell’arte, l’idea di arte come testimonianza di sofferenza e contraddizione, sembra oggi annullata.

La definizione del concetto di corpo virtuale, inteso come ambiente strutturalmente relazionale, coinvolge due caratteristiche essenziali: l’*intermediarietà* e la *virtualità*. Quanto al primo aspetto, si deve notare come il corpo virtuale sfugga tanto all’alternativa tra interno ed esterno quanto alla distinzione tra oggetto ed evento. Né immagine (interna, soggettiva), né corpo (esterno, oggettivo), il corpo virtuale è immagine-corpo, in parte paragonabile al sogno, che a sua volta si differenzia rispetto all’immagine mentale per via della sua non controllabilità. Il corpo virtuale elide la distinzione tra oggetto ed evento dal momento che permane nel tempo (come gli oggetti, considerati relativamente stabili) esistendo però solamente in una relazione interattiva (al modo degli eventi). Il corpo virtuale sfugge infine alla distinzione, già proposta da Aristotele, tra naturale e artificiale, dal momento che

in esso la produzione della *téchne* rivela tendenze innate che dipendono dalla sua stessa conformazione e spingono nella direzione di un cambiamento costante.

È necessario ribadire la differenza tra interazione e interattività: laddove il primo termine indica un'azione tra elementi distinguibili già dati, il secondo introduce l'idea di una mutazione che ridefinisce i termini in relazione, come ad esempio l'utente e la matrice algoritmica. L'interattività poi non è sottrazione ma accentuazione dell'irripetibilità: si può dunque parlare dell'opera nell'epoca della sua irriproducibilità tecnologica, dal momento che le esperienze verso cui ci indirizza l'interattività delle nuove tecnologie impediscono la perfetta riproducibilità, aprendo a esiti segnati da indeterminazione e virtualità.

Con quest'ultimo termine – e veniamo alla seconda caratteristica essenziale del corpo virtuale – si intende (seguendo in parte la definizione data da Pierre Lévy ne *Il virtuale*, Raffaello Cortina, Milano, 1997) un nodo di tendenze che provoca un processo di attualizzazione, vale a dire una configurazione dinamica di forze che hanno tendenza ad attualizzarsi in forme non completamente precostituite. In questi termini bisogna intendere la trasformazione di contenuti logico-formali in contenuti di forme percepibili, trasformazione che contraddistingue i processi interattivi, aperti a molti esiti differenti, che coinvolgono matrice e utente.

Si deve notare come l'attuale debolezza del corpo virtuale sia imputabile a un basso grado di immersività e di interattività. Tuttavia possiamo incontrare sperimentazioni significative nel Museo delle forme pure (progetto della Scuola Superiore S. Anna a Pontedera) o negli “ambienti sensibili” realizzati dallo Studio Azzurro, in cui la fruizione avviene lungo registri differenti, con livelli di virtualità più o meno forti. La forza o la debolezza del corpo virtuale è però una questione legata al grado di sviluppo tecnologico raggiunto e non a un problema di teorizzazione: da questo punto di vista, la filosofia può percorrere le applicazioni pratiche prevedendo esperienze estetiche che rispondano a un'ontologia delle relazioni, non alternativa all'ontologia delle sostanze ma ad essa complementare, che ancora aspetta una teorizzazione completa.

Il corpo virtuale interroga inoltre la consueta divaricazione tra ontologia ed estetica. L'ontologia della sostanza, quando applicata all'ambito artistico, pensa l'opera come dotata di proprietà relazionali allontanandosi dall'esperienza e creando dilemmi irrisolvibili. Ripartendo dalla singolarità dell'opera e ponendola nel contesto di una ontologia delle relazioni, il corpo virtuale permette viceversa di valorizzare un'esperienza tra poli non previamente costituiti ma che si costituiscono dinamicamente. L'accentuazione del non intrinsecamente riproducibile, vale a dire dell'unicità dell'oggetto-evento colto nella sua interattività rispetto al fruitore, conduce poi a una ridefinizione di categorie tradizionali quali autenticità, compiutezza e autorità.

Si pone a questo punto la questione della specificità delle produzioni artistiche legate alle nuove tecnologie. La risposta può essere cercata nella dimensione di scarto di simili operazioni rispetto alla riproduzione come simulazione di esperienze reali. La vocazione della simulazione virtuale a produrre esperienze di carattere ludico o commerciale può essere infatti messa in discussione e sottoposta a critica dalle operazioni artistiche che sempre più si rivolgono a una realizzazione di un immaginario che presenta i caratteri dell'irrealtà, intesa come apertura di una faglia nell'esistente. In questo modo si configurerà una nuova possibilità di politicizzazione dell'arte in grado di rispondere a quelle nuove forme di estetizzazione della politica rappresentate da simulazioni immersive e interattive sempre più dominanti.

A fronte dell'enfasi tradizionalmente posta sul concetto di distanza come condizione di possibilità del valore artistico, le esperienze estetiche dischiuse dalle nuove tecnologie possono essere pensate piuttosto come un "risucchio", nei termini cioè di un ingresso del corpo nell'opera in una dimensione patica e panica. In questo senso si apre la possibilità di fare corpo con l'opera, la quale subisce l'effetto della presenza del fruitore e a sua volta ne modifica il sentire. Si delinea così un nuovo tipo di esperienza in cui l'utente percepisce di percepire: i corpi virtuali, intesi come opere d'arte, permettono di riflettere sulla potenza della tecnologia ed espongono quello che si può considerare il senso in genere dell'operazione artistica.

Il corpo virtuale infine si presenta come il luogo di un corpo-mente collettivo: l'opera diventa abitazione che incorpora nella sua matrice le tracce sensibili dei suoi spettatori-attori riformulandosi metamorficamente come progetto partecipato. La sua natura di *medium* la rende pertanto luogo di incontro, ambiente-opera costantemente aperto agli esiti non precedentemente determinati delle modificazioni dovute alla sua interattività essenziale.

Proprio il riferimento alla natura "ambientale" dell'opera rappresenta una frontiera interessante della sperimentazione, in una chiave non soltanto artistica ma anche etico-politica. In particolare, Studio Azzurro sviluppa percorsi che possono essere studiati sotto il titolo di "estetica delle relazioni": si tratta di installazioni video che enfatizzano l'aspetto collettivo e socializzante di costituzione dell'opera come costruzione dello spazio pubblico partecipativo. Studio Azzurro ha presentato, tra l'altro, un museo tematico del territorio, che si presenta come uno spazio interattivo di identità e di memoria tra i fruitori e le scene rappresentate nei video.

Il format *La quarta scala* di Studio Azzurro si presenta come la ricostruzione virtuale immersiva di una caverna sacra dei nativi americani a Santa Fe (Nuovo Messico): l'idea è ricostruire una scena in cui passano personaggi che il fruitore può fermare "toccandoli" con una mano per ascoltarne una breve intervista. Le interviste, costruite in ore di lavoro piuttosto complesso, interrogano i personaggi

attorno ai temi dell'identità culturale territoriale: "Qual è il luogo della tua anima? Perché vivi qui?" Dal punto di vista tecnico, quello de *La quarta scala* è un ambiente relativamente immersivo con basso grado di interattività, che tuttavia è già in grado di prefigurare la ricostruzione empatica di un luogo della comunità.

Paolo Rosa è uno degli ideatori di Studio Azzurro. In una conversazione del 2007, raccolta in volume, afferma: "Per interattività intendo quella relazione 'intercettata' sotto forma di dati informativi, che la distingue in modo netto dalla semplice definizione di interazione, in quanto risulta essere una relazione diretta e in qualche modo più intima. Vale a dire che grazie alle nuove tecnologie si rende possibile interferire sui processi relazionali, raccogliendo attraverso interfacce i più svariati dati sensibili, per trasferirli in uno dei tanti *database*. Se al posto di utilizzarli, come avviene, per scopi di *marketing* o di sorveglianza, riuscissimo virtuosamente a renderli tracce vive e partecipative, avremmo un mezzo straordinario per accrescere il senso di condivisione, di elaborazione costante, che alla fine sono validi strumenti di costruzione d'identità, di unicità, di appartenenza" (*Oltre i confini delle immagini: l'estetica delle relazioni. Conversazione con Paolo Rosa*, a cura di B. Di Martino, in Studio Azzurro, *Tracce, sguardi e altri pensieri*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 49).

Quale lo scenario teorico si può indurre da questi contributi sperimentali? Qui la categoria benjaminiana di politicizzazione dell'estetica – ma anche le critiche di Dewey all'istituzione museale tradizionale – ha ancora tutto il suo significato. Innestare luoghi, memorie e culture dell'abitare in nuove tecnologie della fruizione è un'operazione politica, soprattutto laddove tali innesti riguardino minoranze, memorie di genocidi, ricostruzione di un rimosso collettivo. Così come è – dovrebbe essere – politica la volontà di promuovere sperimentazioni di scrittura urbanistica che superino la logica dei piani regolatori e siano in grado di tessere identità condivise ricostruite (anche) tecnicamente.

Dibattito

La tesi del "ritorno tecnico alla physis" può essere sostenuta con esempi derivanti non soltanto dalla videoarte ma anche da altri ambiti. La musica elettronica, che si sviluppa già prima delle arti digitali, può essere considerata come un primo passo in tale direzione? E quali strumenti teorici dobbiamo usare per pensare questi diversi scenari dell'esperienza?

La musica elettronica ha rappresentato indubbiamente un passaggio fondamentale sul piano della ridefinizione di questo campo. Tuttavia la videoarte rappresenta un salto di qualità netto. La videoarte sembra prendere sul serio la nozione fenomenologica di *Lebenswelt*, cioè l'idea che esista uno strato

pratico e prescientifico, immenso e anonimo, nel quale l'esperienza pura si muove: è un mondo, secondo il modello di Husserl, che ha la capacità di essere generativo, di determinare abiti, stili, saperi scientifici. Ora, in che modo questo insieme di quotidianità anonime è modificato dalle nuove tecnologie digitali? Che cosa significa interrogarlo? La videoarte mostra, meglio di altre forme artistiche, questa evoluzione. E lo fanno anche le forme di sperimentazione legate ai corpi, per esempio agli innesti tecnici esoscheletrici che alcuni artisti propongono per far vivere – o per vivere loro stessi – una diversa interazione con il pubblico.

È giusto allora domandarsi in che modo “pensare” queste possibilità di *performance* e di fruizione, che mettono in movimento la nostra percezione abituale della *Lebenswelt*. Non è scontato che la fenomenologia husserliana possa aiutarci in questo senso. Già la nozione-base di corpo virtuale sfugge, per esempio, alla coppia concettuale di soggetto e oggetto: il corpo virtuale non è un oggetto per un soggetto. Tuttavia, se spostiamo lo sguardo da Husserl a Merleau-Ponty, lo scenario teorico cambia. Il Merleau-Ponty de *Il visibile e l'invisibile*, il Merleau-Ponty lettore di Whitehead e dell'ontologia delle relazioni, consente di catturare una scena percettiva primordiale diversa da quella husserliana e più vicina a ciò che le nuove tecnologie della sensibilità ci mettono sotto gli occhi: una sorta di “logos estetico” integrato (interattivo) che spiega l'esperienza in modo migliore rispetto al modello di noesi e noema.

Con ciò dovrebbe risultare chiaro che una seria prospettiva filosofica sulle nuove tecnologie è lontana dall'alternativa tra apocalittici e integrati. Non si tratta di abbracciare le nuove tecnologie o respingerle – anche perché con le nuove tecnologie semplicemente viviamo e ciò sarà sempre più vero per i nativi digitali. Al contrario, si tratta di riconoscere le opportunità aperte da tali scenari: quelle che toccano il potenziamento dell'immaginario, quelle che concernono l'utilizzo ludico e commerciale finora dominante, ma anche – infine – quelle che toccano gli intenti critico-sociali prevalenti, per esempio, nella videoarte.

Seminario di Giovanni Matteucci (Università di Bologna)

Nuovi paradigmi esperienziali dell'estetico

21 giugno 2018

Protocollo redatto da Elena Romagnoli e Rolando Vitali

Una questione centrale sulla quale ancora oggi occorre interrogarsi riguarda lo statuto dell'esperienza estetica e, più nello specifico, dell'*estetico* in quanto tale. A tal fine risulta imprescindibile una riflessione critica atta a ripensare l'intera tradizione estetica e, più in generale, filosofica, a partire dal paradigma impostosi con l'età moderna: il campo dell'estetica è stato circoscritto all'esperienza artistica, determinando così una riduzione del suo spazio di interrogazione.

Per comprendere le ragioni della costituzione della disciplina estetica dunque è necessario ripartire da una considerazione storico-filosofica. Possiamo dire che l'età moderna è stata caratterizzata da un processo di semplificazione, debitrice del metodo meccanicistico e scientifico, in cui l'esperienza viene declinata nel rapporto tra il soggetto conoscente e l'oggetto conosciuto. L'indagine scientifica si concentra rispetto alle proprietà del mondo percettivo sulle sole qualità primarie (oggettive), escludendo dallo spettro dell'indagine le qualità secondarie (o relazionali) e quelle terziarie (o espressive).

Non è quindi un caso che proprio nel XVIII secolo, in concomitanza con l'affermazione di questo paradigma conoscitivo, nascano diverse discipline che si occupano di campi di analisi che recuperano elementi rimossi dalla considerazione epistemologica impostasi. L'estetica in età moderna nasce proprio come recupero di quegli aspetti che erano stati esclusi dall'indagine scientifica (si pensi a Baumgarten, Vico e Kant), i quali vengono però declinati secondo il paradigma epistemologico soggetto-oggetto.

Attualmente, durante gli ultimi cinquant'anni, si sta assistendo a una riemersione del "rimosso" della modernità: ciò che fino ad ora era stato espunto dagli interessi epistemologici è tornato al centro dell'interesse. L'analisi dell'estetico ha progressivamente ampliato il proprio spettro di indagine, senza più concentrarsi primariamente ed esclusivamente sull'analisi delle opere appartenenti al campo delle cosiddette Belle Arti.

Malgrado ciò, si può ragionevolmente affermare che dall'inizio dell'età moderna fino al Novecento il paradigma della riflessione estetica sia rimasto sostanzialmente immutato, anche se ci sono ovviamente le dovute eccezioni.

Da tale paradigma estetico moderno deriva innanzitutto la tendenza a pensare l'esperienza estetica come un rapporto *frontale*, in cui predomina di conseguenza la dimensione *visiva* (si pensi al primato della categoria di spettatore assunto nella modernità). Tale frontalità riproduce lo schema di significazione tipico del moderno, intendendo il rapporto come relazione tra *res cogitans* e *res extensa*, ossia come rapporto di trascendenza reciproca di sostanze irriducibili l'una all'altra, intrinsecamente eterogenee. La filosofia moderna si sviluppa proprio attraverso vari tentativi di ricucire tale dualismo: dallo schematismo all'idealismo fino alla fenomenologia e alla cosiddetta filosofia della svolta linguistica. Naturalmente le eccezioni posso essere svariate, ma tale tentativo sembra impegnare l'agenda filosofica di tutta la modernità.

Inoltre la riflessione estetica deve tenere conto della discrasia evidente tra la descrizione che comunemente viene data dell'esperienza estetica e la prassi estetica che viene esercitata effettivamente. Mentre la comprensione comune dell'esperienza estetica ripropone ancora lo schema moderno della relazione soggetto-oggetto – nella misura in cui per descrivere l'esperienza estetica continua a fare appello a contenuti mentali, a proprietà o a valori estetici degli oggetti –, la nostra immersione quotidiana nel campo estetico, la modalità di fruizione di molte opere contemporanee, la configurazione degli spazi espositivi ecc. smentiscono l'adeguatezza di questo modello.

Risulta dunque lampante la necessità di ripensare in modo radicale la riflessione estetica: l'esperienza estetica odierna è infatti tutt'altro che un rapporto tra soggetto e oggetto, ma è descrivibile in generale come un'esperienza di tipo *immersivo* – sia nell'ambito quotidiano sia in quello dell'artistico, pur nella loro diversità. Per fare ciò si può ricorrere ad un concetto, mutuato dalla fisica, che è quello di “campo”. Esso consente di rendere ragione dell'immersività dell'esperienza dal momento che nel *campo estetico* i *relata* si costituiscono, non appaiono mai come già costituiti, scardinando così la priorità dei *relata* sulla relazione.

Il campo è il dispositivo concettuale che permette di uscire dalla logica lineare articolata sull'interazione tra *relata* precostituiti, per privilegiare l'analisi della stessa relazione, a partire dalla quale essi vengono costituiti. Nel campo assistiamo ad un modello di *agency* distribuita e impersonale, che attribuisce ai vettori il loro ruolo e la loro funzione: è il campo – non i vettori in esso iscritti – a determinare la posizione delle interazioni. Per comprendere la nozione di campo è possibile ricorrere al modello dell'interazione organismo-ambiente così come ce l'ha trasmessa Darwin, vale a dire come struttura di interazione che specifica e determina l'ambiente rispetto agli organismi e viceversa. Il campo inoltre non è una superficie omogenea: al contrario, al suo interno i vettori occupano posizioni specifiche, determinate proprio dai differenti livelli di energia distribuiti

al suo interno. Il campo contiene dei salti e al suo interno *veniamo situati* entro un gioco complesso con altri vettori.

È importante sottolineare la radicale contingenza del campo, stabilendo anche in questo contesto un principio di indeterminazione generale della posizione dei vettori nel campo. Il sapere estetico è proprio la capacità di stabilire una scansione, di stabilire punti di orientamento e di salienza, per cogliere l'apriorità, la *Bedeutsamkeit* del campo che ci circonda. Il campo è descrivibile solo una volta che se ne è fatta esperienza (si può parlare qui di un *giudizio analitico a posteriori*). Lo stesso campo poi rivela la propria efficacia solo a posteriori e dunque non può essere in alcun modo pensato come una realtà metafisica sostanziale: esso si manifesta solo nella *Wirkung*, mentre non esiste *in sé*.

La nozione di campo aiuta anche a comprendere la dimensione di *operatività* che intesse la nostra esperienza. L'esperienza estetica ha la sua cifra specifica se concepita all'interno dell'interazione, che come tale eccede la semplice sommatoria dei suoi elementi. Il campo è dunque una *modalità di relazione*: ossia non "determinazione di relazione" ma *modo di relazione*.

Il campo si costituisce attraverso la *collusione* reciproca tra diversi vettori: questo termine, che deriva da *cum-ludere*, suggerisce il carattere di gioco, operativo e reciproco, dell'interazione dei diversi vettori. Con la dimensione del gioco è intesa la performatività, non la sospensione della realtà: esso va inteso non come *ludus* nel senso della svagatezza e della finzione, ma come *Spielen*, come *play*, che vuol dire innanzitutto *performare*. Il gioco in borsa o d'azzardo ad esempio producono effetti dirompenti e assai seri sulla realtà. Il termine serve ad indicare il fatto che il campo funziona secondo regole che non dipendono dall'intenzione dei vettori, i quali anzi vengono costituiti dal campo stesso.

Per comprendere la dinamica propria dell'esperienza estetica è necessario pensare in termini non soggettivistici, o addirittura solipsistici, presupponendo un mondo, una relazione con l'alterità. Nel campo estetico non è presente *una titolarità predefinita dell'agency*: in altri termini, non è possibile stabilire un'attribuzione predefinita dei ruoli dei vettori. Nell'esperienza estetica si è portati dalla *materialità* stessa ad assumere un rapporto specifico con quel campo, che però predetermina il nostro ruolo: si tratta di assecondare e/o di agevolare una dinamica specifica, situata e contingente rispetto al nostro rapporto in quel campo. A questo proposito può essere utile ricorrere al concetto di *bistabilità* intrinseca dei vettori: ad esempio, applicato al rapporto tradizionale dell'estetica tra forma e contenuto diremo che le componenti possono fungere contemporaneamente da momento formale e da contenuto a seconda della loro relazione reciproca.

L'esempio wittgensteiniano del *duck-rabbit* può aiutare a mettere meglio in luce quanto si sta dicendo: vedere l'anatra e il coniglio non è un'esperienza che possiamo fare staticamente, ma solo percorrendo il carattere bistabile della sua configurazione. Non è allora un *atto*, ma una *pratica* visiva,

quella che fa transitare da un momento all'altro permettendo di comprendere l'interazione performativa che va attuata in questo caso. *Vedere* la bistabilità significa fare un tragitto nella configurazione momentanea: il *duck-rabbit* viene praticato, non contemplato. Nessuna percezione può allora prendere a modello l'atto constataativo: come suggerisce Giovanni Piana, la constatazione è una funzione specifica, determinata della percezione. Ma la percezione come tale è dinamica e mobile: è la pratica di movimento corporea, non semplicemente cognitiva, a costruire il nostro rapporto col campo percettivo. Per questo si può dire con Cassirer che la percezione è un rapporto espressivo col mondo che precede quello obiettivo.

L'oggetto estetico allude (ossia introduce *ad-ludum*) al nostro prendere parte al gioco e richiama alla nostra partecipazione. Il soggetto, viceversa, non constata l'oggetto, ma è colluso (*cum-ludere*) con il campo. Per questo il campo è un gioco all'interno di cui si costituiscono i vettori, caratterizzati da una radicale bistabilità. In quanto gioco, ogni campo estetico presuppone delle regole, delle competenze anzitutto pratiche e non teoriche: per questo dovremo concepire l'estetica come pratica e non come atto conoscitivo.

Se questo è vero, allora quando parliamo di estetico non parliamo innanzitutto ed esclusivamente di qualcosa di *percettivo*, o tanto meno di psicologico. La *aisthesis* non riguarda soltanto il contenuto percettivo della nostra esperienza, vale a dire l'*aistheton* come il *centro* della nostra attenzione. Il contenuto estetico è piuttosto un orizzonte che si determina come funzione materiale che si configura operativamente facendo assumere al percetto la determinazione specifica che assume. L'oggetto come tale non riceve soltanto una determinazione concettuale: esso è frutto di sintesi passive e si costituisce nell'interazione materica con l'oggetto. Per comprenderlo possiamo prendere in considerazione le nature morte di Chardin o di Cézanne: qui la luce non è proiettata dal soggetto all'oggetto, ma modella l'oggetto stesso e si espande verso di noi.

In parallelo con il noema si può parlare nel caso dell'esperienza estetica di *aisthema*, da tenere distinto dal carattere oggettuale dell'*aistheton*. Quando Cassirer si trovò a dover tradurre in inglese *Wahrnehmung*, decise di renderlo con *perceptualization*, che non è un *visto*, ma piuttosto qualcosa che *fa vedere*. Non è allora un percepire ciò che qualifica l'*aisthema*: ciò che genera cioè un campo è piuttosto un "percettualizzare". In altri termini l'esperienza estetica riconfigura la medesima struttura dell'interazione, intervenendo sul *modo* di tale struttura. Non il mondo, ma l'interazione con il mondo è cambiata. Per questo l'arte non ha a che fare con l'emozione come tale, pur avendo sempre a che fare con le emozioni. Lo stesso vale rispetto all'ambito conoscitivo: esso è sempre presente, ma non ne stabilisce il fondamento.

Già Baumgarten intuì come non fosse possibile ridurre la "percettualizzazione" propria dell'*aisthema* nei termini di un mero percetto: infatti, secondo Baumgarten l'estetico ha a che fare

tanto con i *sensualia* quanto con gli *absentia sensa*. Se il campo si stabilisce a partire dai vincoli reciproci che istituisce, esso può costituirsi non soltanto su vettori materialmente percepiti, ma anche su contenuti immaginativi. Il campo consiste di relazioni immaginative: in questo senso, l'ente fittizio agisce nella stessa misura dell'ente reale. Per capire questo punto è sufficiente riprendere il celebre esempio kantiano dell'usignolo della *Critica della facoltà di giudizio*: l'aver scoperto che il canto dell'usignolo era in realtà prodotto da un artificio umano non invalida l'esperienza estetica che è stata vissuta. Ovvero rispetto al campo estetico non sussiste alcun vincolo ontologico e l'esperienza *come tale* non viene affatto smentita dall'assenza di un sostrato ontologicamente determinato. L'esperienza estetica si dà secondo Kant *in occasione* di una rappresentazione, *an einer gegebenen Vorstellung*: il disinteresse kantiano deve essere inteso come disinteresse per la componente propriamente ontologica del darsi estetico.

Dal punto di vista dell'esperienza estetica, possiamo dire che muta la struttura della "tematizzazione" già a livello percettivo. L'*aisthema* dà rilievo al carattere di operatività agente proprio della percezione, il cui risultato non consiste in una sommatoria dei percepiti, ma in una strutturazione del percepire stesso.

Ad esempio la visione delle costellazioni stellari come strutture è presente nella visione come tale, non viene aggiunta alla percezione a posteriori: le costellazioni si *vedono* come tali, non come schema sovrapposto alle singole stelle che le compongono. Per questo in un campo percettivo le componenti operative e quelle tematiche sono una cosa sola. Quando vediamo la costellazione non facciamo esperienza *di* quelle stelle, ma *con* quelle stelle. Ciò che viene praticato affinché le stelle diventino costellazione permette di vedere le stelle *come se* le costellazioni fossero disegnate. Ma noi non *immaginiamo* di vedere l'Orsa maggiore, la *vediamo* come tale!

L'esperienza estetica non può dunque essere spiegata come esperienza *di* qualcosa, ma sempre come esperienza *con*, vale a dire interazione. Si tratta di una differenza di un qualche rilievo, come mostra il fallimento di alcune campagne anti-fumo che, appunto non distinguono l'esperienza *di* dall'esperienza *con* le sigarette: il *di* indica in questo senso il principio di oggettivazione astratta, mentre il *con* pensa il rapporto, la relazione, proprio ciò che dà piacere al fumatore.

È però attraverso la relazione che si diventa soggetti: seguendo Adorno, possiamo allora dire che l'esperienza estetica rappresenta la preistoria del soggetto, nella misura in cui si situa prima che il rapporto oggettuale venga istituito e fissato. Per questo opere che sul piano del *narrato* sono fallimentari, magari perché incomplete come *L'Uomo senza qualità* di Musil o *Il Pasticciccio* di Gadda, rappresentano invece sul piano della *narrazione* esperienze in senso quanto mai pieno: anzi il loro mettere in secondo piano il *narrato* (ciò di cui si fa esperienza) permette di far emergere con particolare efficacia la dimensione propria del narrare (ciò con cui si fa esperienza).

In questo senso essere *collusi*, ossia fare parte di uno stesso gioco, non significa mai *capirsi*, ma *predisporsi* a capirsi. Un po' come quando si cerca di capire una lingua che non si conosce ci si orienta sulla base di un apriori semantico, il quale rappresenta la preconditione della nostra consapevolezza: si tratta di un linguaggio e non di un insieme di suoni casuali. È la preconditione dell'espressività ciò che ci permette di accedere all'esperienza estetica.

Ma in definitiva che cosa è espressivo nell'esperienza estetica? Né il soggetto, né l'oggetto, ma l'*aisthema*, il campo che comprendendoli entrambi definisce le proprietà estetiche che intervengono. Allora, se le cose stanno così, le proprietà estetiche intervengono sempre rispetto a un campo esperienziale concreto e non sono quindi generalizzabili, estraibili dal campo stesso: l'operativo è decisivo, perché non viene aggiunto alcun *materiale* che renda tale la manifestazione. L'*aisthema* deve essere inteso come manifestazione dell'operatività che diviene percepibile come tale.

L'estetico ha quindi a che fare con la fenomenologia, ma non con l'ontologia: infatti esso tratta strutture operative e modali, non strutture sostanziali e obiettive. Esso non introduce nulla, non costituisce entità. In questo senso, tutto può assumere una qualificazione estetica: l'estetico non è qualcosa che si aggiunge agli atti o ai contenuti esperienziali cognitivi, ma è una *modalità*. Per il sapere estetico potremo parlare di *analitica materiale* o di *analitica a posteriori*. Con questo termine paradossale intendiamo indicare che dentro l'esperienza – e non altrove – è contenuto qualcosa come un suo principio costitutivo che è però possibile comprendere solo *dopo* l'esperienza stessa o *attraverso* essa. L'operativo si può cogliere solo nei percorrimenti, mai nella stanzialità.

Se quanto detto fino a qui è vero, si rende necessaria una revisione radicale dell'idea di mente come privata, cerebrale, interiore, propria della modernità inaugurata da Descartes: la mente come *res cogitans* contenuta nella testa del singolo individuo. In questo senso ci aiuta la teoria della *mente estesa* elaborata negli ultimi trent'anni, che ci ricorda che quando parliamo di mente intendiamo qualcosa appunto di più esteso, che trascende l'individualità intra-cranica e che si estende attraverso l'interazione con dispositivi che soli rendono possibili atti mentali. Ma ciò non vale solo per il computer, ma anche soltanto per l'uso della penna: scrivere con la penna permette cognizioni e operazioni mentali diverse, eccedenti rispetto alla semplice operazione di traduzione verbale e scritturale. Si potrebbe dire che il linguaggio è il primo strumento di estensione della mente. In questo senso, le prime forme di esteticità – figurazioni rituali, vestiti, decorazioni ecc. – rappresentano tutte modalità di estensione del campo di esercizio della mente. Il rito stabilisce un rapporto *con* la natura, stabilendo una modalità di relazione espressiva, creando una connessione, un rapporto con essa: la conoscenza razionale si sviluppa attraverso queste pratiche, non in contrapposizione con esse. La teoria della *mente estesa* permette così di superare anche la nozione rigida di un confine tra esterno e interno, basando il concetto di mente sul principio dell'interazione. L'estetico focalizza precisamente

questa interazione integrata tra mente estesa e mondo: per questo è un “primitivo”, un inderivabile. Non un’origine, ma certamente un primitivo, perché descrive l’esperienza *con*, quell’interazione integrata col mondo che precede ogni oggettivazione.

Oggi ci troviamo in una situazione nella quale l’uomo occidentale con la mercificazione costruisce lo spazio collettivo attraverso l’estetizzazione della realtà. L’impatto di questa estetizzazione, che chiamiamo iperestetività, deve però essere tematizzato a partire dal campo dell’ipoestetico, dell’esteticità diffusa. È in tale campo infatti che si aprono momenti di riflessività e di soggettivazione: pensiamo ad esempio a quanto sia riflessivo il consumo nella moda. Proprio questi meccanismi antropologico-estetici sono portatori di un potente momento emancipatorio il quale spetta proprio alla riflessione estetica attuale sapere cogliere e sfruttare. Il paradigma dell’esperienza-con sopra introdotto sembra appunto quello effettivamente sotteso a questo potenziale straordinario dell’estetico al di là di ogni valutazione ideologica dell’estetizzazione come tale.

Rispetto alla scissione moderna di soggetto e oggetto non si tratta di respingere un modello, ma di inserirlo in una complessità maggiore. Per questo non si dovrebbe parlare di *superamento* – che appartiene ad una logica propria del moderno – quanto piuttosto di strategie differenti.

Dibattito

Ci si chiede innanzitutto se il rapporto soggetto-oggetto consista in una semplificazione o in una polarizzazione e se sia possibile uscire realmente da questo paradigma o se si tratti solo di un passaggio cognitivo.

In realtà nel rapporto soggetto-oggetto non si deve leggere un elemento denigratorio, così come per quanto riguarda lo stesso paradigma epistemologico senza il quale non ci sarebbe stato il mondo attuale. Oggi però occorre recuperare quegli elementi che si erano persi nella tradizione: non però nella forma di un ritorno alle origini, poiché tale impersonalità non può più essere naturale ma è artificiale.

Ci si domanda inoltre se tale concezione risenta della lettura di Ritter e in che senso il gioco non si connetta a un aspetto ontologico.

Certamente in questa lettura è presente il riferimento a Ritter e in particolare al concetto di “compensazione”: d’altro canto lo stesso moderno sistema delle belle arti può essere considerato una compensazione del mondo che era stato tagliato fuori dalla fondazione epistemologica del sapere moderno, si pensi a Vico, Leibniz, Baumgarten (che parlava appunto di *gnoseologia inferior*),

Cassirer, ecc. Per quanto riguarda invece il tema del gioco esso è *Spiel, play* non va confuso con un concetto di gioco come sospensione dalla realtà ma è qualcosa di performativo.

Ci si domanda ancora se tale lettura circoscriva il concetto di esperienza estetica o se il concetto di confine sia negato (ad esempio nel caso di internet). Inoltre quale sia la funzione dell'arte in questa ipoesteticità diffusa.

L'esperienza non deve essere intesa come qualcosa di chiuso, un ritaglio del mondo; essa indica invece un *continuum* dinamico. Per quanto riguarda invece il ruolo dell'arte, la riflessione su di essa non deve essere intesa come mera componente filosofico-critica. La mercificazione ha sì dei tratti alienanti ma possiede anche un potere critico: lo stesso Adorno affermava che l'opera d'arte non deve sottrarsi alla mercificazione, infatti solo se la merce è *assoluta* nega il principio di scambio.

Inoltre ci si può chiedere quali condizioni concorrono a creare il campo e a rendere l'esperienza estetica diversa dalle altre e se la teoria del campo risulti capace di spiegare un'esperienza (ad esempio già Hegel aveva riflettuto sul tema della relazione).

L'organismo ha un rapporto complesso con l'ambiente, ma c'è una capacità primitiva di collaborare con esso: utilizzare ciò di cui vi è esperienza facendolo diventare un catalizzatore. In questo senso le proprietà estetiche non sono altro da quelle comuni. Non si tratta quindi di un atto di volontà o di una delimitazione necessaria, ma tutto può assumere una qualificazione estetica. Ciò non va confuso con una ricerca di condizioni trascendentali, ed è appunto per questo l'estetica è un'analitica materiale.

Per quanto riguarda invece Hegel, il pensiero dialettico si costituisce senza dubbio come un pensiero della relazione ma il punto di differenza non sta in questo; semmai è l'ipoteca che Hegel pone sul sensibile il punto di distacco (Hegel sceglie una "via alta"). In questo senso il concetto di campo mette in crisi la tradizione passata perché non conosce relazioni lineari: esso può essere spiegato proprio ricorrendo al concetto analitico a posteriori poiché nell'esperienza vi è qualcosa che riusciamo a dominare soltanto quando si è compiuta.

In conclusione se ci si pone la questione sul rapporto attuale delle aziende e del marketing con l'esperienza estetica si può affermare che non è più possibile ricorrere alla teoria degli anni Settanta come spiegazione. Oggi non è più il desiderio stimolato da una merce a farla vendere, ma il fatto di essere catturati dall'atmosfera di quella merce che poi si concretizza in un feticcio. Faccio un'esperienza e poi porto via un feticcio che me la ricordi: non si tratta di consumo in quanto tale, ma di *iperconsumo*

Seminario di Tonino Griffero (Università di Roma “Tor Vergata”)

Estetica patica e “affective turn”

21 giugno 2018

Protocollo redatto da Federica Scassillo e Gabriele Schimmenti

Il Prof. Griffero ha presentato la teoria dell'estetica patica nelle sue linee generali. Egli intende la sua proposta come “militante”, nel senso che essa si costituisce nella relazione e nella differenza con teorie “avversarie”. Il tema dell'estetica patica, infatti, impegna la riflessione dei suoi ultimi tre libri ed è frutto del suo confronto con alcuni autori della tradizione fenomenologica e con il concetto di “atmosfera”, il quale si può dire costituisca il nucleo dell'idea di un'estetica patica. Sino alla formulazione del Prof. Griffero il termine “estetica patica” compare solo in un testo tedesco di Hans-Peter Preusser, *Pathische Ästhetik. Ludwig Klages und die Urgeschichte der Postmoderne* (2015), il quale, come si evince dal titolo, è un testo su Klages e non ha un autonomo scopo di fondazione teoretica.

Il termine “patico” e, conseguentemente, l'estetica patica hanno a che fare con la dimensione dell'affettività, con la dimensione dell'essere affetti. Per questo si parla di *affective turn*. Dunque, questa prospettiva non concepisce l'estetico a partire dalla facoltà del giudizio (Kant), come la “tradizione dominante” dell'estetica ha pensato l'esperienza estetica medesima. L'ipotesi di Griffero quindi si configura all'interno di un progetto anti-illuministico, che non concede centralità alla ragione. Sebbene il Prof. Griffero riconosca che tale tradizione sia molto più complessa e variegata di un appellativo quanto mai generico come quello di “tradizione dominante”, tuttavia identifica in questa tradizione, che mette a tema il soggetto come soggetto conoscitivo e giudicante, il *locus* classico e tradizionale dell'estetica sviluppatasi da Kant e dall'idealismo tedesco. Per utilizzare una formula ad effetto che tuttavia non tradisca la complessità del mutamento sottolineato, Griffero nota come nell'“estetica patica” lo *status* del soggetto muti, passando da “soggetto di” a “soggetto a”.

Da dove viene, dunque, il termine “patico” e quali autori costituiscono il *milieu* teoretico di questa proposta? Sicuramente importante è, come si è detto, il testo *Pathische Ästhetik* e proprio colui a cui il testo di Preusser è dedicato: L. Klages, il quale pensava di avere concepito un'estetica patica. Patico è per Klages “dono di ricevere, anziché di produrre effetti”, “essere posseduti, essere rapiti”. La teoria di Klages ha, però, un forte sfondo metafisico e si focalizza sulla centralità di “immagini originarie”, archetipiche. L'uomo, alienato nei processi della civilizzazione, non è più capace di abbandonarsi a

queste immagini archetipiche – quantunque poi Klages individui nel poeta colui in grado di accedere a questo livello originario dell’esperienza. Altro autore fondamentale per la concezione dell’estetica patica è lo psicopatologo Erwin Straus che, nel saggio *Vom Sinn der Sinne* (1935), ha introdotto la differenza centrale tra “gnosico” e “patico”. Straus intende con il secondo termine una percezione che non sia finalizzata alla coscienza. Qualcosa che abbia a che fare con le apparenze e non con le sostanze, con i sensi inferiori, anziché con la ragione. Il tatto, ad esempio, è un senso più patico che gnosico; anche il corpo si contraddistingue per la sua paticità, anziché per la sua gnosicità – a tal proposito uno degli esempi più importanti dell’autore è il corpo del danzatore che intrattiene con lo spazio un rapporto non conoscitivo, ma patico, che lo porta a muoversi con sicurezza nello “spazio vuoto”. Per Straus, infatti, è di fondamentale importanza *come* le cose appaiono e *come ne siamo afferrati*, non *che cosa* appaia. Tuttavia, la tesi del patico non deve essere confusa con il sentimentalismo eccessivo, che porta soprattutto a derive *Biedermeier*; bensì considera come centrali gli aspetti della teoria che rendono possibile un suo sviluppo critico.

Come il patico, infatti, devia dal soggetto di matrice kantiana, favorendo l’idea di un soggetto che non è attivo, anche l’oggetto patico viene concepito in maniera differente rispetto alla tradizione. Se specifico dell’estetica patica è il sentire, il sentimento copre, dunque, l’intero raggio della sfera affettiva. Come non può essere al centro della trattazione un soggetto in senso *puramente* attivo, particolare risalto, nell’estetica patica, viene dato alle *quasi-cose*: il dolore, ad esempio, è una quasi-cosa in quanto in esso è impossibile distinguere il sentire dal sentito.

Lungi dall’essere una critica preconcepita, un’estetica patica parte dal presupposto di voler evitare il dualismo soggetto-oggetto, mirando a fondare una dimensione pre-dualistica e anti-cartesiana. Lo slittamento dell’estetica patica suggerisce di passare dal “cogito dunque sono” al “sento dunque sono”. Non abbiamo più una sostanza di cui l’affetto sarebbe un accidente, bensì esiste una sola dimensione affettiva: non sono propriamente “io” ad essere affetto, bensì la dimensione del “mi” e del “me”. Infatti, il primo stadio in cui interviene l’affettività si potrebbe rinvenire nel “mi accade”, nel ciò che “succede” o “avviene”. Dunque, l’obiettivo dell’estetica patica è quella di fare un’estetica di questo “mi accade”. Ciò che accade mi tocca realmente e precede di molto qualsivoglia ipotetica formazione genetica dell’io. Il fondamento inconcusso non è pertanto il *cogito*, ma il sentire.

Questa concezione patica, inoltre non va confusa con la passività comunemente intesa. Piuttosto, essa è dinamica. Se è vero che ciò che accade, infatti, non è un costrutto del soggetto, ma, come si vedrà, un’atmosfera, altrettanto vero è che non vi è un soggetto che subisce e basta, ma un soggetto che, muovendosi tra diverse tonalità emotive e filtrandole sulla base della propria personalità, vi reagisce in modo relativamente diverso.

Un elemento di distanza sostanziale dalla tradizione fenomenologica, di cui la prospettiva patica pur costituisce uno sviluppo, è l'incompatibilità con il concetto di "intenzionalità". Se l'intenzionalità è un "dirigersi verso" della coscienza, non si concilia con l'idea di un sentire "senza direzione". Griffero, tuttavia, ammette che il concetto di *intenzionalità* può essere accettato se lo si concepisce sulla scorta di M. Merleau-Ponty "ad un livello sfumato". La prospettiva patica, in verità, fa proprie le riflessioni della *Neue Phänomenologie* di Schmitz e parte dal presupposto teorico che il patico si riferisca a qualcosa che "si trova" fuori. Sebbene il "soggetto" patico non sia intenzionale, esso nondimeno è centrato e cioè "ne va di lui". Al centro della trattazione di Schmitz, ripresa anche dall'estetica patica, vi è la rivalutazione dell'*esperienza involontaria*: ovvero tutto ciò che al soggetto accade senza premeditazione o progettazione alcuna.

Ma a chi ci riferiamo – si chiede il Prof. Griffero – quando si pensa "chi" sente? La risposta è il corpo vissuto, il *Leib* husserliano, che non è il *Körper*, quale corpo naturale, passivo, bensì il corpo per come esso è sentito. Esso è la cassa di risonanza, il luogo (non in senso fisico e kantiano) ove l'affettività ha risonanza. Carl Haensel con il suo *Das Wesen der Gefühle* (1946) dedica pagine determinanti sul contrasto che intercorre tra pensiero e sentimento. Nessuno, sostiene Haensel, può inventarsi un sentimento, a differenza dei pensieri, i quali non solo possono essere prodotti, ma più radicalmente sono strutturalmente "manipolabili". Nel suo saggio del 1946, Carl Haensel, per mettere a tema questa caratteristica, parla dei sentimenti come di "demoni": entità intermedie (né positive, né negative) aleggianti nello spazio e che ci afferrano a proprio piacimento. L'opposizione tra pensiero e sentimento è tematizzata e ben esplicitata dal mutamento che Schmitz intravede tra l'Iliade e l'Odissea. Nell'Iliade le divinità si impossessano dei soggetti, scendono nei campi di battaglia e determinano le sorti degli scontri; nell'Odissea, invece, è subentrato un rapporto riflessivo, ben esplicitato dalla manipolazione dei concetti che Ulisse esercita assieme alla sua astuzia e alla ragione.

Nella prospettiva dell'estetica patica, invece, la cognitività è strutturalmente influenzata dalla condizione patica. La soggettività proposta dall'estetica patica non è posizionale – ovvero: non è una soggettività in relazione ad un'oggettività, ma è una soggettività assolutamente predualistica. Questi elementi emersero già nella filosofia dei primi del Novecento (ad esempio nel pensiero della Monaco di quegli anni). Ma anche Martin Heidegger, com'è noto, è un pensatore che riconosce un ruolo cruciale alle tonalità emotive (il ruolo centrale della *Stimmung* in *Essere e tempo*).

Il Prof. Griffero è però consapevole della duplice "contraddizione performativa" del rivendicare la passività dell'esperienza, la quale consiste nel domandarsi se *a*) ci si può abbandonare in maniera attiva, volontariamente, e se *b*) si può coscientemente mettere in secondo piano la razionalità. In verità queste obiezioni partono dal presupposto che l'estetica patica sia passiva e non considerano la differenza tra il "patico" e il "passivo". Cioè, è vero che la teoria indica in un certo senso l'abbandono

all'affettività, ma tale abbandono non va confuso con l'individualismo *Biedermeier*, bensì va inteso nella sua venatura critica, per cui la teoria costituisce una riflessione sull'irriflesso, che porta alla luce le sue componenti atmosferiche.

Il Prof. Griffero ci tiene ad indicare che l'estetica patica è un'estetica, dal momento che il cuore dell'estetica, sin dalle sue origini in Baumgarten, consiste nel costituire anche una teoria della sensibilità/sentimento.

I sentimenti sono atmosferici, dal momento che l'affettività è costituita di "atmosfera". La concettualizzazione specifica di questo concetto emerge a partire da Hubertus Tellenbach, *Geschmack und Atmosphäre* (1968), in cui l'atmosfera viene definita come un "di più in una situazione". In questa concezione, ci si distacca coscientemente da un'"estetica dall'alto" (dalla "tradizione dominante" che va da Schiller ad Adorno, passando per l'Idealismo): quell'epoca dell'estetica non c'è più. Nondimeno, la prospettiva dell'estetica patica intende distanziarsi dall'estetica intesa come interpretazione del reale, sia nella sua concezione ermeneutica, sia in quella semiotica, poiché in entrambe l'atteggiamento resta precipuamente conoscitivo. Inoltre, l'estetica patica vuole evitare qualsiasi tipo di trascendentalismo, non riguardando le condizioni di possibilità di accesso al mondo, bensì considerando lo spazio e il tempo come dimensioni patiche.

Griffero insiste sul fatto che, benché la sua teoria parta dall'idea che le atmosfere sono reali, cioè sono indipendenti dall'accesso ad esse, ciò non vuol dire che la teoria sia politicamente conservatrice – ammesso che si intenda con "conservatorismo" l'impossibilità del mutamento di determinati aspetti del mondo.

Posto il fatto che l'estetica patica è una teoria estetica, nel senso per cui essa è una teoria del sensibile-sentimento, che ruolo ha l'arte all'interno di questa prospettiva? La proposta di Griffero è di leggere l'arte e le categorie tradizionali legate ad essa (bello, sublime, brutto) in maniera "atmosferica". Gernot Böhme, uno dei padri dell'atmosferologia, sostiene che il bello e il sublime sono due tipi diversi di atmosfere; anche l'aura, in quest'ottica, sarebbe un'atmosfera priva di specificità che l'opera irradia. L'arte va intesa come "coltivazione di atmosfere senza rischio"; nella fruizione dell'opera il soggetto può esperire proprio-corporalmente atmosfere altrimenti ingestibili qualora fossero vissute nel mondo reale. Da qui l'analogia dell'arte col mondo del diritto: in entrambi i casi assistiamo a forme di controllo di sentimenti atmosferici altrimenti devastanti (nel caso del diritto si pensi all'ira e alla vergogna). Nell'esperienza dell'arte il soggetto, in una condizione priva di rischio, può sperimentare l'abbandono a quei sentimenti che o non vivrebbe o sarebbero devastanti; dietro questa concezione vi è l'idea di "addomesticamento" delle atmosfere. Anche il carattere "fisiognomico" dell'arte è importante, ma un tipo di fisiognomica – sottolinea Griffero – che non

considera e non si interroga sull'interiorità, ma che guarda all'arte (e alle atmosfere che essa irradia) come *apparenze in quanto apparenze*.

Cosa sono, dunque, le atmosfere? Nel 1995 G. Böhme pubblica un volume intitolato *Atmosphäre*, il quale contiene una raccolta di suoi saggi. Il concetto era stato già introdotto da Schmitz, ma copriva una piccola parte all'interno del suo *Sistema*; Böhme ne ha fatto il centro della sua estetica e, ottenendo grande consenso tra le varie discipline (specialmente quelle applicative, dall'architettura alla psicopatologia; con la significativa resistenza della politologia in quanto i politologi sono per lo più di stampo normativista), ha costretto lo stesso Schmitz a scriverne più approfonditamente: da qui la grande differenza tra i due autori nel considerare le atmosfere. Per Schmitz le atmosfere sono sentimenti che l'uomo *non può produrre intenzionalmente*. Le atmosfere sono come *freely floating gods* e potrebbero definirsi anche sentimenti "privi di fondamento", i quali non hanno né causa, né origine. Böhme, al contrario, riconosce un elemento cruciale per la teoria, e cioè il fatto che gli uomini *producono atmosfere* e che vi sono professioni incentrate proprio sulla creazione delle stesse (che Böhme chiama *lavoro estetico*, il quale fa perno proprio sul corretto utilizzo dei *generatori di atmosfere*). In un'epoca in cui vige un'estetizzazione del mondo della vita, questi lavori divengono centrali nella nostra esistenza e quindi degni di riflessione filosofica.

Per Schmitz le atmosfere sono *Plakat-Situationen*. Schmitz propone infatti una filosofia delle situazioni. L'uomo, il "soggetto" patico, incontra nell'ambiente non cose, ma insiemi "caotico-molteplici" qualitativi. Si percepisce, infatti, sempre un insieme "olistico" che è una *Stimmung*. Attraverso questa prospettiva, Schmitz rifiuta il singolarismo.

Come si è detto, le atmosfere sono sentimenti presenti nello spazio che ci circonda. Tuttavia, a parere di Schmitz, la centralità dell'elemento qualitativo affettivo sarebbe stata smarrita dalla speculazione filosofica nel V sec. a.C., dal momento in cui la sfera dell'atmosfericità non è stata più riconosciuta in quanto dotata di pregnanza "ontologica". Questa perdita è frutto del *paradigma psicologista-introiezionistico-riduzionistico*, il quale ha i suoi rappresentanti più significativi in Platone e Democrito. Il primo ha infatti introiettato i sentimenti dentro lo psichico del soggetto, eliminandone così l'atmosfericità. Riduzionistico, perché attraverso la concezione atomistica democritea il mondo viene ridotto a quantità. L'idea di Schmitz, però, non è regressiva o nostalgica di un passato perduto; non propone dunque di tornare a prima di Platone, bensì di attuare un altro e nuovo atteggiamento che corregga e compensi quello prevalente.

Le atmosfere, dunque, sono fuori di noi e vengono percepite, talvolta, mediante il contrasto rispetto a noi che le percepiamo. Si potrebbe dire che ci ri-orientano in maniera contrastiva – questa è la prova più forte della loro esternalità. Böhme chiama questa esperienza patica con il nome di "esperienza ingressiva": il soggetto entra in uno spazio – che non è lo spazio isotropo della fisica, ma lo spazio

vissuto della tradizione fenomenologica – e vi percepisce la carica atmosferica precipua. L'attenzione allo spazio non è peregrina, dato che si contrappone alla centralità che la tradizione ha dato al tempo. *Le atmosfere sono dunque spaziali.*

Nel discorso schmitziano, vi è inoltre una forte critica al proiezionismo. E cioè Schmitz non concede che vi siano proiezioni di stati d'animo da un interno all'esterno. Al contrario, le atmosfere per Schmitz possono essere solamente colte esternamente. Tra le caratteristiche delle atmosfere, Schmitz sottolinea l'*autorità*. Ci sono, infatti, sentimenti più autorevoli di altri e le interrelazioni e interazioni tra le varie atmosfere hanno rapporti di distribuzione non paritaria. La tristezza, ad esempio, ha più autorità dell'allegria. Esempio che Schmitz riporta di frequente è proprio quello del triste che incontra l'allegro: è l'allegro – posta una serie di precondizioni come l'essere a conoscenza della tristezza dell'altro e del fatto che la ragione a monte della tristezza sia *seria* – che mitigherà la propria allegria tonalizzandosi in conformità al triste.

Il limite del discorso delle atmosfere, che Griffero rinviene nella teorizzazione schmitziana, è la marginalità ascritta al tempo, data la priorità (e, a volte, esclusività) assegnata allo spazio. Molti autori infatti hanno privilegiato l'aspetto spaziale, anche se già Tellenbach riconosceva nel senso olfattivo un rimando mnestico e lo connetteva inevitabilmente alla dimensione temporale. L'atmosfera percepita, sostiene Griffero, *deve poter* variare nel tempo, il quale va ammesso e accettato nella teoria, altrimenti si correrebbe il rischio di schiacciare la questione sul solo livello dello spazio. Infatti, le atmosfere possono mutare nel tempo e non sono statiche. È nella durata che il soggetto può percepire delle sub-atmosfere, cioè elementi atmosferici contrastivi con l'atmosfera dominante che il soggetto non aveva percepito precedentemente. Bisogna sempre tenere a mente, che in questo approccio vengono neutralizzate le dimensioni “neuro”, come quelle “neuro-estetiche”, dato che non c'è fenomenologicamente cervello, dal momento che *non lo si sente*.

La politica tende a non occuparsi di atmosfere in quanto vi è il problema del soggetto autonomo non manipolabile. È qui che si lega un altro tema importante per l'estetica patica, in particolare, e per l'educazione estetica *tout court*, ovvero: la “competenza atmosferica”. È Böhme ad introdurre il concetto in *Ästhetik* ma relegandolo alla “competenza estetica” (o al lavoro estetico). Vi sono tre modi di intendere questa “competenza atmosferica”:

a) la competenza estetica, ovvero il saper generare l'atmosfera “giusta”. L'urbanista o l'architetto, ma più in generale l'artista, sono impegnati nel produrre atmosfere; ma anche nella vita del singolo individuo si intravede un'attività da *designer* nel tentativo di produrre, ad esempio nella dimensione domestica, determinate atmosfere. Tentativo, va sottolineato, che può imbattersi spesso in un fallimento (producendo atmosfere che differiscono dall'intenzione iniziale);

b) il saperle vivere adeguatamente. Saper convivere con l'arte, ad esempio, significa vivere appieno questa atmosferizzazione che ci circonda;

c) l'aspetto critico nel sentire le atmosfere. Non farsi manipolare, senza perdere la capacità di vivere appieno le atmosfere.

Le atmosfere, pertanto, permettono di concepire una forma controcorrente di "immersività", nel senso in cui si è realmente immersi non di fronte ad un'opera d'arte, ma nella situazione della *realtà* in cui si incontrano atmosfere. Costantemente viviamo immersi in atmosfere. Se considerato in questo modo, allora c) si genera la "possibilità di riemergere dall'immersione" e cioè di produrre forme di emersione critiche.

Quando si sostiene che un'atmosfera suscita una reazione sufficientemente condivisa, si può ammettere una certa oggettività dell'atmosfera. Le atmosfere più oggettive esistono, anche se esistono modi differenti di accedere a questa oggettività. Griffero porta ad esempio *La poetica dello spazio* di Bachelard. L'autore francese parla di *angustia* come di sentimento spaziale oggettivo: il fatto che il bambino la cerchi e la trovi confortevole, e che l'adulto la eviti e la trovi insopportabile non dipende dal mutamento dello statuto dell'angustia in sé, quanto piuttosto dalla differente condizione proprio-corporea del bambino e dell'adulto. È nel momento in cui non vi sono sostanziali differenze storico-culturali tra i fruitori di una data atmosfera che allora si può parlare di quasi-oggettivismo.

Dunque il vero cardine è il corpo vissuto, cassa di risonanza dei sentimenti atmosferici. Böhme ne fa anche un discorso etico sostenendo che il corpo *non ci è dato*, ma è un *compito* che il soggetto deve assolvere eticamente. Gli aspetti atmosferici non sono riducibili ad elementi sensibili singoli e ad esperienze di sensi singoli: per Schmitz siamo in rapporto con le cose proprio-corporalmente. Il soggetto entra in comunicazione con il mondo trascendendo entrambi i corpi fisici (dell'oggetto e del soggetto) attuando un processo di corporizzazione, cioè di creazione di un terzo corpo-proprio che non sia la semplice somma dei relativi. L'influenza della *Gestaltpsychologie* è molto forte, ma Schmitz riduce le qualità delle forme a due modalità di percezione: suggestioni motorie e caratteri sinestesici (che chiama qualità-ponte). Queste due modalità sono alla base della comunicazione proprio-corporea.

Dibattito

Alberto Martinengo: sulla critica a M. Heidegger rispetto al tema della Stimmung. Mi pare che tu sostieni che Heidegger abbia una posizione di tipo intellettualistico. Non mi chiedo tanto come la tua critica si accordi con il concetto, appunto, di Stimmung, bensì mi interessa comprendere come ti

collochi rispetto alla nozione di “comprensione”, in particolare in riferimento a quegli interpreti che non la interpretano come “comprensione” teorica, ma ne considerano il lato pratico e favoriscono un’interpretazione, per l’appunto, pratica del concetto heideggeriano.

Griffero: sono d’accordo che la comprensione non sia interpretabile in senso puramente gnoseologico. La comprensione in Heidegger non è sganciabile dalle *Stimmungen*, e sono d’accordo che non vada intesa intellettualisticamente, ma in questa direzione non mi sembra sia stata successivamente sviluppata.

Nicola Di Stefano: 1) vorrei avere un approfondimento sulla relazione tra il sentire le atmosfere e il livello cognitivo. Mi pare che lei abbia sottolineato un nesso tra le due “sfere”. Si può pensare infatti che il riconoscere le atmosfere contribuisca anche a livello sociale a regolare lo scambio tra persone. In alcuni casi non riconoscere le atmosfere significa comportarsi socialmente in maniera errata.

2) Ci fornirebbe qualche esempio in più rispetto al concetto di “situazione”?

Griffero: 1) l’atmosfera mi orienta e condiziona gli aspetti cognitivi. Se non percepisco l’atmosfera prevalente ovviamente mi comporto in maniera sbagliata. Il rapporto affettivo-cognitivo resta però ambiguo: magari non sento *mia* un’atmosfera, ma la riconosco. Dunque, pure ad un livello minimo il percepire deve essere cognitivo. Il mio problema è: alcuni sono luoghi atmosferici ed altri no? Il rischio è far coincidere l’atmosferico con l’armonioso: se dico solo “c’è un’atmosfera” si traduce in positivo. Cerco dunque di de-assiologizzare la nozione: le atmosfere sono di qualunque tipo e spesso sono anche laddove non le sento (sono luoghi non privi di atmosfera, ma che hanno semplicemente un’atmosfera anonima).

2) Per quanto riguarda le situazioni posso fare gli esempi classici. Non ho detto che le atmosfere sono una componente della categoria ontologica delle quasi-cose (come il vento, lo sguardo, il crepuscolo ecc.). Gli esempi sono tanti, le ore del giorno, o gli esempi climatici: il climatico è un esempio paradigmatico delle atmosfere. Oppure pensate al *genius loci*: quel qualcosa che “ha” un luogo che un altro non ha, che suggerisce un certo stato – non è infatti un caso che le chiese cristiane siano state per lo più costruite su vecchie chiese pagane. Un’altra cosa che non ho detto è che nei miei testi distinguo tre tipi di atmosfere: a) prototipiche ovvero quelle che incontriamo e a cui non possiamo reagire, vicine alle *Stimmungen*; b) derivate, quelle che implicano un’interazione tra soggetto e oggetto; e c) idiosincratiche, quelle in cui io proietto su un oggetto un sentimento. Schmitz non sarebbe d’accordo ma io voglio promuovere una teoria più inflazionistica delle atmosfere.

Gabriele Schimmenti: sarei interessato a capire se esistono condizioni strutturalmente oggettive perché vi sia il non riconoscimento di alcune atmosfere. Si possono pensare casi in cui l'esperire un'atmosfera ne escluda necessariamente delle altre.

Griffero: questo è un campo non molto arato; quello, ad esempio, delle atmosfere e delle sub-atmosfere. Vi sono per lo più due approcci: uno più soggettivista – che sostiene che vi siano tante atmosfere quante sono le persone – e uno più oggettivista, il mio, che sostiene vi sia un'atmosfera con delle infiltrazioni sub-atmosferiche. Un esempio che mi viene in mente è la situazione del funerale di un lontano conoscente cui partecipa un soggetto che ha in tasca un biglietto della lotteria vincente: quanto potrà essere afferrato dall'atmosfera del funerale? Quello che comunque a me preme eliminare è l'idea che vi siano luoghi con atmosfere e luoghi senza.

Rolando Vitali: 1) è interessante ciò che lei ha detto, ovvero che l'atmosfera si genera in un rapporto di non coincidenza con l'ambiente. È un'idea che rinvengo presente in un certo senso anche in Nietzsche. Potrebbe dirci qualcosa in più sul contrasto?

2) Inoltre possiamo parlare della nostra società come di una società sovraeccitata: si può parlare di inflazione delle atmosfere?

Griffero: 1) il contrasto è l'esempio emblematico nonché prova dell'eternità. In ogni fenomenologia delle atmosfere il contrasto, l'elemento distonico, antagonistico, è determinante. Nietzsche incorpora l'elemento proiettivistico, ma nello *Zarathustra* ci sono molti elementi di una potente atmosfericità attiva sul soggetto e tutt'altro che proiettata da dentro a fuori.

2) È il problema di chi si chiede “perché le atmosfere”? Quello che non si chiedono mai è: perché oggi? Forse oggi sono più numerose ma meno intense; le viviamo a profusione e molte sono costruite *ad hoc*. Dopo tutto i primi che se ne sono occupati non filosoficamente sono gli studiosi di marketing.

Diego Mantoan: mi interesserebbe una precisazione riguardo alla capacità evocativa di atmosfere in relazione alla dimensione letteraria e alla poesia. Nella letteratura va o non va tenuto conto della centralità del parametro del tempo?

Griffero: non è molto vasta la letteratura che si occupa del binomio atmosfere-letteratura; più facile invece è il rapporto con le *Stimmungen*. Io direi che c'è un'evoluzione della prima impressione capace di “intonare” il resto del testo. In un *incipit* letterario o filmico vi può essere un'intonazione data da un elemento atmosferico iniziale che *imposta* la *Stimmung* prodotta dall'intera opera d'arte. C'è una prima impressione atmosferica che funziona da paradigma delle successive e che può essere modificata nel corso dell'opera.

Stefano Oliva: anche in passate occasioni aveva fatto riferimento ad una distanza tra le atmosfere e la psicanalisi. Volevo un chiarimento in merito a questo punto.

Griffero: i teorici dell'atmosferologia come Schmitz non fanno riferimento alla psicanalisi. Infatti se c'è una psicologia è di tipo diverso da quella tradizionale, poiché mancherebbe la psiche. Eppure molti psicologi sono attratti dalle atmosfere e questo significa che c'è qualcosa di risonante, ma ovviamente ciò è accettato dagli psicologi meno dogmatici.

Giacomo Fronzi: mi chiedevo se non fossero stati i musicisti, i compositori, i primi a utilizzare i propri mezzi per creare atmosfere?

Griffero: bisogna considerare che qualcuno già negli anni Settanta diceva che l'architettura è creazione di atmosfere, ma non lo hanno mai tematizzato.

Linda Bertelli: ci possono essere atmosfere con due dominanze, anziché con una dominanza ed una marginalità?

Griffero: è possibile pensare ad atmosfere composite a cui non "sai" come reagire e, in un secondo momento, distinguere tra atmosfera complessiva e sub-atmosfera. Dipende molto dall'autorità dei sentimenti in atto, e per Schmitz questo significa che il sentimento autoritario *occupa uno spazio* senza lasciarne per altre atmosfere. Ci sono tante risposte; poi ovviamente i casi determinati complicano ulteriormente la questione: basti pensare al teatro e alle varie atmosfere (palcoscenico, platea, struttura teatrale in sé, ecc.).

Riferimenti bibliografici

G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, (2001), a cura di T. Griffero, Marinotti, Milano 2010.

T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010.

T. Griffero, *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano 2013.

T. Griffero, *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*, Guerini & Associati, Milano 2016.

H. Schmitz, *System der Philosophie. Bd. III.2, Der Gefühlsraum*, Bouvier, Bonn 1969.

H. Schmitz, *Nuova Fenomenologia. Una introduzione*, (2009), a cura di T. Griffero, Marinotti, Milano 2011.

H. Schmitz, *Atmosphären*, Alber, Freiburg-München 2014.

Seminario di Elio Franzini (Università di Milano)

Elementi di estetica fenomenologica

22 giugno 2018

Protocollo redatto da Marta Benenti, Marco Tedeschini e Marta Vero

Il Prof. Franzini avvia il suo intervento dichiarando che nessuno sa cosa sia l'estetica fenomenologica, in quanto non ve ne è un'accezione univoca dalle origini a oggi. Il fine della relazione consiste dunque nell'argomentare in favore di una definizione di estetica fenomenologica che, tenendo conto di quelle formulate nel corso della storia del movimento fenomenologico, sia in grado di ampliarne i limiti e risolverne gli equivoci di fondo.

Il Prof. Franzini illustra dunque la struttura del suo intervento. Esso si suddivide in tre momenti precisi:

1. Accezioni regionali dell'estetica fenomenologica;
2. Il significato dell'estetica fenomenologia per Edmund Husserl;
3. Sulla possibilità di parlare oggi di estetica fenomenologica nei termini in cui ne parlarono gli studiosi precedenti di ambito fenomenologico.

Il presente protocollo seguirà dunque la medesima struttura.

1. Accezioni regionali di "Estetica fenomenologica"

Per questa prima parte, il Prof. Franzini si richiama esplicitamente all'importante volume *Le origini dell'estetica fenomenologica* (Antenore, Padova 1976) di Gabriele Scaramuzza, il quale si concentra solo su una tradizione dell'estetica fenomenologica - la prima, quella tedesca, che ha dato avvio a un tipo di riflessione sulle questioni classiche dell'estetica in ambito fenomenologico. È pertanto nei primi allievi di Husserl che si deve trovare una prima pertinente applicazione – quando non un'apparizione documentabile – del sintagma «estetica fenomenologica».

Nel suo studio, Scaramuzza considera in modo particolare Waldemar Conrad (1878-1915) e Moritz Geiger (1880-1937), i quali, già allievi di Theodor Lipps, avrebbero sviluppato in una chiave estetica il concetto psicologico lippsiano di *Einfühlung*, normalmente reso in italiano con «empatia», ovvero l'atto psichico con cui è possibile relazionarsi con gli altri e con gli oggetti che arredano la realtà circostante.

Conrad e Geiger denunciarono da subito il privilegio della dimensione soggettiva di questo concetto. Trovarono nelle *Ricerche logiche* (Niemeyer, Halle 1900-1901) la cornice concettuale a partire dalla quale rilanciarlo in una nuova chiave, oggettivista e realista, invece che – secondo il dettato husserliano – psicologista (intendendo con questo termine qualunque teoria che fondi la conoscenza solo all'interno vita psicologica). Formularono la tesi che l'empatia non è qualcosa di soggettivo ma si esperisce sull'oggetto e nell'oggetto. Empatia, in questa chiave, viene dunque a significare anche “atto psichico mediante cui è possibile afferrare l'oggetto estetico”. Questa tesi non espelle dal quadro teorico la vita psichica del soggetto ma, coerentemente con le intuizioni di Husserl, mostra che l'analisi psicologica dell'empatia non esaurisce siffatto vissuto.

Lo studio di Scaramuzza, prosegue il Prof. Franzini, considera dunque la riflessione estetica di Roman Ingarden, successiva a quella di Conrad e Geiger e priva di influenze lippsiane, la quale punta nel modo più esplicito a dare autonomia alle qualità oggettive delle cose. In modo particolare, il Prof. Franzini richiama qui *L'opera d'arte letteraria*¹.

Per Ingarden, allievo diretto di Husserl, il problema dell'autonomia dell'opera d'arte si inserisce non tanto nel dibattito sulla riducibilità o meno dell'empatia alla vita psichica, ma ha una funzione anti-idealistica e anti-trascendentale: si presenta insomma come una risposta concreta e critica agli sviluppi della filosofia husserliana e, in modo particolare, alla veste idealistico-trascendentale che Husserl diede alla fenomenologia². Il saggio di Ingarden potrebbe anzi essere letto come un preciso argomento contro tale nuova veste, in quanto mette a tema l'impossibilità di ridurre alla vita soggettiva e costituente la realtà. In altri termini, ne *L'opera d'arte letteraria*, Ingarden usa le nuove categorie husserliane – e in particolare quella di costituzione – contro Husserl stesso. L'idea che Husserl fosse ricaduto nello psicologismo e nel neokantismo fu perorata anche da Geiger e Conrad, e da molti altri allievi di Husserl degli anni '10 del Novecento.

Dopo questa breve contestualizzazione storica, il Prof. Franzini restituisce il senso proprio dell'estetica ingardeniana: l'opera deve darci una “scossa emotiva”, affinché porti l'attenzione sull'opera stessa in quanto oggetto; in tal modo diventa possibile mettere in atto un'indagine eidetica sull'opera letteraria *qua talis*, ovvero un'indagine che ne individui le costanti strutture di senso.

Il Prof. Franzini suggerisce, come prima conclusione di natura teorica sull'estetica fenomenologica, che tale disciplina *speciale* della fenomenologia non nasca per caso. L'origine dell'estetica fenomenologica starebbe insomma nell'interesse di alcuni giovani studiosi che intesero coniugare Lipps in chiave estetologica e che, insoddisfatti dalla soluzione psicologista di Lipps

¹ Niemeyer, Halle 1931: in prima traduzione italiana, nel 1968, resa come *Fenomenologia dell'opera letteraria*; dunque ritradotta nel 2012 con il titolo più conforme a quello tedesco.

² Cfr. *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica, Volume I, Introduzione generale alla fenomenologia*, Niemeyer, Halle 1913.

sull'empatia, si spostarono verso l'oggettivismo husserliano. L'estetica fenomenologica si presenta allora come la soluzione realista al problema dell'arte in opposizione al soggettivismo e allo psicologismo. In questo contesto l'opera d'arte cade in una regione ontologica precisa, dotata di proprie strutture ontologico-eidetiche e "estetica fenomenologica" non significa altro che analisi della struttura degli oggetti che vi cadono e delle loro qualità oggettive.

Il Prof. Franzini, dunque, trae una seconda conclusione dal suo discorso, questa volta di carattere storiografico. Per l'esattezza, si tratta di un duplice bilancio: da un punto di vista storico, questa corrente fenomenologica è stata pressoché ignorata, non ha avuto successo e sostanzialmente si spegne con Roman Ingarden, il quale, unico esponente, la prosegue sino alla morte applicandola anche ad altre arti. E tuttavia, per diverse ragioni, non ultimo il suo isolamento in Polonia – dovuto anche a ragioni politiche – e una ben diversa temperie culturale nell'occidente europeo, i suoi sforzi intellettuali non vengono recepiti. A ciò si aggiunga che lo stesso Husserl delegittimò i suoi allievi non considerando il loro approccio realista e oggettivista autenticamente fenomenologico.

Sul piano teorico, invece, lo scontro tra le due fazioni si sarebbe giocato sul fatto che nell'ottica dell'estetica fenomenologica praticata da Geiger, Conrad e Ingarden, e in quella della fenomenologia messa a punto dagli altri allievi, tutti riconducibili al cosiddetto "Realismo fenomenologico", accettati i nuovi strumenti concettuali husserliani, questa disciplina come ogni altra forma di indagine fenomenologica sarebbe ricaduta all'interno della vita dell'io puro. Il Prof. Franzini spiega tuttavia che, con ogni probabilità, si è trattato di un vero e proprio equivoco, la cui parziale giustificazione può essere trovata nel fatto che nessuno dei primi allievi di Husserl, se si eccettua Edith Stein che li redasse in larga parte, poté leggere i manoscritti che dovevano seguire al primo volume delle *Idee*³, nelle quali la ricerca husserliana appare inequivocabilmente realista e oggettivista come nelle *Ricerche logiche*. In modo particolare, quello che il Prof. Franzini indica come il concetto chiave dell'estetica fenomenologica delle origini, la *Einfühlung*, appare in queste pagine husserliane una struttura di senso radicata nelle cose stesse, la quale, dunque, nulla concede allo psicologismo e al soggettivismo.

Intorno al 1913 si deve invece individuare la nascita della seconda linea tradizionale dell'estetica fenomenologica. Là dove si era interrotta la prima, con le *Idee I*, comincia la seconda: il suo inizio coincide infatti con la stesura dei manoscritti pensati per le *Idee II*. Tuttavia, perché se ne abbia una prima documentazione pubblica bisogna attendere gli anni '40 e, per l'esattezza, il 1945, anno di pubblicazione della *Fenomenologia della percezione*⁴ di Maurice Merleau-Ponty, il quale lesse e studiò le *Idee II* dattiloscritte da Stein. Il Prof. Franzini osserva che il saggio di Merleau-Ponty è una

³ Le *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, Volume II, che sarebbero confluiti in *Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione* (postumo).

⁴ Gallimard, Paris 1945.

profonda riscrittura delle pagine husserliane. Soprattutto, Merleau-Ponty recupera il concetto di corpo così come vi è descritto da Husserl e ne riattiva potentemente le istanze. Occorre dunque entrare nel merito della riflessione husserliana, in cui è possibile individuare un nuovo senso del sintagma “estetica fenomenologica”.

2. Il significato dell'estetica fenomenologica per Edmund Husserl

Il Prof. Franzini chiarisce subito che Edmund Husserl non si è mai occupato di “estetica”, nel senso tradizionale e moderno del termine (dunque di estetica come teoria dell'arte), ma solo di “estetica” nel senso etimologico della parola, dunque come riflessione sulla sensibilità. Parlare di “estetica fenomenologica” nel pensiero di Edmund Husserl, dunque, non può che significare innanzitutto porre l'accento sul momento sensibile e percettivo della vita soggettiva. Ora, la tesi interpretativa del Prof. Franzini è che il secondo volume delle idee sia a tutti gli effetti un testo – il testo capitale – di “estetica fenomenologica”. Procedo dunque a mostrare questa proposta interpretativa.

Come anticipato, il concetto chiave di *questa* estetica fenomenologica è quello di corpo. Per Husserl il corpo, in quanto condizione necessaria per la costituzione di senso della realtà, non è un *Körper*, con cui la fenomenologia indica per lo più un corpo inanimato; è un corpo *cinestetico*, ovvero un corpo che *si muove* e che *sente*; coincide con lo spazio che occupa, in altri termini *non* occupa uno spazio, è quello spazio; il corpo delle *Idee II* è inoltre un corpo che, muovendosi attorno alle cose stesse assume in sé la dimensione del tempo. In una parola, prosegue il Prof. Franzini, il corpo è *Leib*, ovvero corpo vivo, corpo che vive.

Su questo punto, relativo alla corretta traduzione del termine *Leib*, il Prof. Franzini osserva che la prima resa del termine, con “corpo-proprio” da parte di Enzo Paci, è inesatta, in quanto, privilegiando il rapporto tra il soggetto e il suo corpo (il corpo che è *mio*) non mette in luce proprio l'elemento chiave di questo corpo: la vita; quella stessa vita all'interno della quale soltanto un soggetto può trovare la sua possibilità. In questo senso, Franzini si dice d'accordo con Vincenzo Costa che traduce invece “corpo vivo”.

Dopo questa breve puntualizzazione, utile a sciogliere una *vexata quaestio* che dura in Italia ormai da tempo tra gli studiosi di fenomenologia, e che, naturalmente, non cela l'opzione interpretativa di fondo che si dà del termine nel suo contesto ma anzi la rivela, il Prof. Franzini passa ad analizzare in dettaglio il concetto di corpo messo a punto da Husserl e il suo nesso con quello di costituzione, all'origine dell'equivoco con i fenomenologi realisti.

L'introduzione di un corpo vivo e dunque cinestetico e spazio-temporale, nel senso che è stato chiarito, consente a Husserl, stando al Prof. Franzini, di ridefinire la relazione tra soggetto e oggetto.

Infatti, il senso non si costituirebbe tra due entità statiche che si contrappongono ma, in questa prospettiva, sarebbe l'esito di un corpo che si muove intorno alle cose. Da questo punto di vista la dimensione del senso è dunque dinamica, è spaziale e temporale. Per costituire il senso dell'oggetto, il corpo deve avere una molteplicità di visioni dell'oggetto: è una sintesi spaziale che realizza sé stessa in una sintesi temporale. Questo, in definitiva, è il senso di un oggetto per un soggetto (o meglio, per un corpo!). Da questo punto di vista il tempo non è una forma vuota, ma è l'esteticità stessa del corpo, il suo movimento intorno alle cose stesse, quella che, con un ossimoro, Husserl definì "sintesi passiva".

Per le ragioni esposte, il Prof. Franzini può affermare che – sposando una prospettiva fenomenologica di stampo husserliano – il *Leib* è all'origine della nostra relazione sensata con il mondo. Questa posizione ha però delle conseguenze non indifferenti per chi si interroghi sullo statuto dell'"estetica fenomenologica". Infatti, da un lato, in questa cornice, a possedere una natura prettamente "estetica" è tutta la fenomenologia, da un altro, e per questa stessa ragione, il problema di un'estetica fenomenologica smette di aver senso.

Se infatti la fenomenologia è inseparabile dall'esteticità in quanto è impensabile senza un *Leib*, se è una disciplina che non può manifestare i suoi contenuti di senso senza l'emergere delle strutture qualitative del mondo, perché ciò avviene grazie alle intenzioni corporee dirette verso il mondo, allora non c'è più bisogno dell'aggettivo "estetica" per specificare la "fenomenologia".

Le ricadute della prospettiva husserliana, spiega il Prof. Franzini, non riguardano solo il nome "estetica fenomenologica", ma anche l'ambito speciale che Conrad, Geiger e Ingarden individuavano applicando il metodo fenomenologico all'estetica tradizionale. Infatti, per Husserl, questi allievi non portavano avanti un discorso propriamente fenomenologico, in quanto si trattava di un discorso statico e non dinamico. L'estetica fenomenologica come disciplina richiede dunque ancora di essere pensata a sufficienza e, questa volta, da una prospettiva husserliana.

Il Prof. Franzini aggiunge che, dal punto di vista di Husserl, non può poi darsi alcuna lettura analitica dell'estetica fenomenologica, né alcuna lettura neuro-estetica del corpo in quanto il *Leib* è nucleo di senso dinamico che rivela la struttura complessa stratificata del mondo. Franzini introduce a questo punto la nozione di "variazione eidetica": le cose possono essere colte nel loro senso profondo e stratificato innanzitutto solo *girando intorno* alle cose; *chi* gira intorno alle cose non è l'ego, ma il corpo, in quanto *cinestesi*, sintesi passiva, temporalità, non esiste la variazione eidetica senza corporeità dinamica e limitata alla staticità. Qualunque tentativo di ridurre il corpo e ridimensionare il suo ruolo all'interno del processo conoscitivo si trasformerebbe in una forma di puro oggettivismo, ossia nel contraltare ingenuo dello psicologismo.

Da questo punto di vista, la parola su cui occorre fare chiarezza è il termine “intenzionalità”, che per Husserl è il titolo stesso della fenomenologia e della sua indagine conoscitiva. “Intenzionalità” significa infatti, spiega il Prof. Franzini, un dirigersi verso il mondo che è inseparabile dalla corporeità. Saldare l’io puro delle *Idee* con l’intenzionalità e separare questi due concetti da quello di corpo equivale a un’astrazione.

E tuttavia, e con ciò il Prof. Franzini si avvicina al terzo momento della sua relazione, se il concetto di cosa in generale è quello dell’ontologia formale riempita dei contenuti intenzionali di senso, dunque con l’intervento di un corpo vivo che coglie le qualità sensibili dell’esistente, allora l’ontologia è altresì la dottrina dei diversi significati dell’esperienza. È dunque necessario comprendere come l’arte trovi spazio all’interno della fenomenologia così come è stata brevemente illustrata. In altri termini:

3. *È possibile oggi parlare di estetica fenomenologica nel modo in cui ne parlarono i primi studiosi di questa disciplina?*

Nella parte conclusiva del suo intervento, il Prof. Franzini si è impegnato a mostrare in che senso, e a quali condizioni, ciò sia nuovamente possibile. Il fine del Prof. Franzini è dunque restituire la propria specificità all’estetica, in quanto filosofia dell’arte, all’interno della fenomenologia e dunque di fissare un significato proprio per il sintagma “estetica fenomenologica”.

Il primo passo in questa direzione sta nella seguente constatazione: se il senso dell’ontologia è cogliere il significato dell’esperienza, possiamo suddividere l’esperienza in diversi significati. Una di queste significazioni è l’opera d’arte. Il mondo dell’arte è dunque riconducibile a un’*ontologia regionale* che si tratta adesso di descrivere. Se dunque non vi è un’estetica fenomenologica, vi è però la possibilità di descrivere un’eidetica dell’arte, un’estetica fenomenologica speciale.

Il Prof. Franzini, dunque, si chiede: che cosa rende l’arte un’autonoma ontologia regionale? La prima risposta è che essa è *geistig*, spirituale: lo spirito ne è dunque uno dei momenti qualificanti. Occorre dunque comprendere che cosa ciò significhi, giacché, se vi sono delle oggettualità spirituali all’interno dell’esteticità, l’arte non è certo l’unica. Quali sono allora le caratteristiche spirituali di questa ontologia regionale?

Il Prof. Franzini spiega che, per dare risposta adeguata a siffatta domanda, è prima necessario richiamare le linee fondamentali dell’ontologia husserliana. Quest’ultima è infatti un’ontologia stratificata; in altri termini, le cose rivelano più livelli (strati) di complessità. Ciò significa che la cosa è anzitutto un corpo (*Körper*), cioè presenta uno strato materiale, ma questo corpo può altresì vantare un carattere spirituale, dunque, il carattere spirituale degli oggetti è *nelle cose*. Non si tratta di un

elemento mentale proiettato sull'oggetto. Sicché "spirituale" significa che questi oggetti hanno delle caratteristiche estetiche che sembrano prescindere dalla esteticità.

È a questa altezza del discorso che il Prof. Franzini riprende una distinzione operata da Maurice Merleau-Ponty, quella tra "intenzionalità d'atto" e "intenzionalità fungente". Laddove la prima corrisponde al momento intenzionale dell'analisi delle qualità intrinseche dell'oggetto, e dunque potrebbe essere accostata a ciò che Husserl chiamerebbe tematizzazione, la seconda corrisponde invece alla vita intenzionale non tematica, ma che tuttavia opera sempre e continuamente, senza interruzione. È, in altre parole, condizione di possibilità dell'intenzionalità d'atto tematizzante, giacché se smettesse di operare ciò significherebbe la fine della vita intenzionale.

Ora, spiega il Prof. Franzini, qualcosa del genere trova un analogo nell'essere oggetto: come vi è un'intenzionalità che non si esaurisce nel singolo vissuto intenzionale ma sempre opera, garantendolo, il dispiegamento dell'esperienza, così esistono degli oggetti che non si esauriscono nell'atto della loro interrogazione, cioè della loro tematizzazione in un atto. L'arte rientra tra questi oggetti: anzi, essa è il *simbolo* di questo atto dell'interrogare, di questa intenzionalità fungente che non si esaurisce mai.

D'altra parte, se il discorso si fermasse qui, la definizione di opera d'arte non sarebbe ancora sufficientemente precisa, in quanto tale caratteristica è tipica degli oggetti storici. Essi infatti suscitano un'interrogazione che non è solo strutturale, ma anche *motivazionale*. In altri termini, dalla loro tematizzazione non emerge soltanto, come loro senso, quello che questi oggetti sono o il modo in cui possono essere utilizzati, secondo le loro qualità immanenti estetiche, bensì che queste non esauriscono l'oggetto come tale. Tuttavia, per fissare una differenza precisa tra gli oggetti storici quale genere e le opere d'arte come specie di questo genere, il Prof. Franzini spiega che la riflessione husserliana non basta.

La via individuata da Franzini fa riferimento a Mikel Dufrenne e al concetto di "espressione" da questi introdotto. Dufrenne vi arriva attraverso il Merleau-Ponty de *L'occhio e lo spirito* (Gallimard, Paris 1964), secondo cui l'interrogazione non procederebbe solo dal soggetto verso l'oggetto ma sarebbe reciproca, dall'oggetto verso il soggetto. Questa descrizione della vita intenzionale corporea conduce Merleau-Ponty a una conclusione di carattere ontologico-carnale, ovvero al riconoscimento della consustanzialità e piena reciprocità di interrogante e interrogato. Mikel Dufrenne, che muove dal concetto di percezione estetica merleaupontyano, afferma che è a questa altezza che si concentra la consustanzialità e reciprocità tra interrogante e interrogato. E la forma di questa coappartenenza sostanziale è appunto *l'espressività*.

L'espressione si differenzia dal significato in quanto non può essere fissata in una tematizzazione e, pertanto, rivela la nostra intenzionalità fungente. In altri termini, un senso "espressivo" è diverso

da un senso “significativo” perché il significato può essere riconosciuto ed “estratto” dall’oggetto in un’intenzionalità d’atto, mentre l’espressione non si lascia irrigidire mai in un significato. Correlativamente, l’intenzionalità, benché attuale, dunque presente, non è mai tematica ma solo fungente, è coscienza del mondo pre-categoriale. Gli oggetti storici che presentano, in luogo di un significato, un senso *pre-categoriale* sono gli oggetti *espressivi*, cioè le opere d’arte. Proprio questo, per il Prof. Franzini, consente di parlare in modo non più generico di “estetica fenomenologica”.

Se quanto precede è corretto e conseguente, l’“estetica fenomenologica”, e con essa l’arte, non sono semplicemente una disciplina e un oggetto correlativo speciali. Le opere d’arte ci mostrano l’essenza ultima del discorso fenomenologico, cioè l’interrogazione di questa realtà vitale e fungente del senso che non si traduce mai in oggetti definiti, ma ha il suo senso ultimo nell’interrogare stesso. Così l’“estetica fenomenologica” si rivela la disciplina privilegiata attraverso la quale cogliere il senso ultimo della fenomenologia come filosofia *tout court*.

Ora, se l’estetica fenomenologica descrive, ma questa descrizione non esaurisce il senso dell’oggetto, ciò non significa che questa inesauribilità del senso dell’oggetto implichi una cattiva infinità. Quest’ultima infatti non prevede uno specifico referente oggettivo, mentre l’oggetto dell’estetica fenomenologica ha qualità precise *in re*. Resta ancora da chiarire in che cosa consista la comprensione dell’oggetto artistico in quanto tale, distinto dagli altri oggetti storici in virtù del suo essere espressivo.

Qui si fa chiaro che per Franzini è necessaria un’ulteriore direzione dell’estetica fenomenologica, che implica certamente il concetto di intenzionalità fungente ma che anche renda ragione della complessità della *Lebenswelt* (di cui Husserl scriveva ne *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*⁵), e che in qualche modo implichi un riferimento epistemologico forte. Tale riferimento può essere offerto dal recupero dell’idea di trascendentalità di Kant e, in particolare, della sua nozione di “idee estetiche”⁶. Se, con Husserl, la *Lebenswelt* non può essere risolta in un quadro di dicibilità quindi in una prospettiva ermeneutica, allora l’unica dimensione che rende ragione alla *Lebenswelt* è proprio questa idea espressiva, quindi di una descrizione di qualità dell’oggetto che non le esaurisca mai. In questa prospettiva non è possibile prescindere da un concetto di *esperienza* e di relazione esperienziale alla *Lebenswelt*. L’idea husserliana di esperienza è connotata in primis dalla *percezione* ma anche da diverse modificazioni percettive, che sono *immaginazione* e *memoria*, e ha naturalmente il suo soggetto (e condizione di possibilità) nel *Leib*, non nel soggetto astratto.

⁵ Liebert, Beograd 1936.

⁶ I. Kant, *Critica del giudizio*, 1790, §§ 41-59.

La nozione kantiana di “idea estetica” soddisfa, per Franzini, proprio questa condizione, andando a costituire il riferimento epistemologico che manca all’idea di estetica fenomenologica. Le idee estetiche, spiega, sono quelle rappresentazioni dell’immaginazione che fanno da *pendant* della ragione. Questo peculiare genere di idea *non* può, per principio, essere concettualizzato e, pertanto, genera una folla di rappresentazioni affini, senza perciò portare a una concettualizzazione definitiva e determinante, ma ad altre, ulteriori rappresentazioni. Dunque, la loro caratteristica è *di far pensare molto*. E pensare, chiosa Franzini, è più importante che conoscere, se conoscere interrompe l’interrogazione del *Geist*, mentre il pensare implica un continuo interrogare, una continua produzione di senso.

Con Kant si può dunque parlare di invito continuo a pensare da parte dell’opera. In questo contesto, il termine kantiano è “simbolo”: esso è una realtà aperta, da interrogare. La tesi di Franzini è dunque che l’interrogazione simbolica di Kant coincide con l’idea husserliana di intenzionalità fungente, ma permetterebbe di reinterpretare, in maniera più adeguata, quest’ultimo concetto nei termini *nuovi* di un’intenzionalità simbolica.

L’attenzione al concetto di simbolo è dovuta al fatto che esso esprime l’impossibilità di concettualizzare o comprendere sotto un’unità univoca l’opera d’arte, quindi rende giustizia dell’idea di rinnovamento continuo dell’interrogazione di senso, che è il nucleo fondativo dell’estetica fenomenologica. L’idea di intenzionalità simbolica e di interrogazione continua dell’oggetto è una forma di descrittivismo, da un lato. Dall’altro lato, Franzini fa appello alla fondazione metafisica di questa impostazione. L’interrogazione dell’intenzionalità fungente o meglio simbolica è il modello metafisico di questa epistemologia filosofica. Tale integrazione metafisica serve per dare fondamento al descrittivismo stesso e salvarlo dalla sua autoreferenzialità. Esso si riscontra proprio nella pratica continua e simbolica dell’interrogazione delle cose e delle opere d’arte. L’estetica fenomenologica ha senso allora solo se fondata metafisicamente.