

Estetica

Termine con cui, a partire dal Settecento, si indica la disciplina filosofica che si occupa del bello e dell'arte. Il primo a usare il termine in questo senso fu A.G. Baumgarten (*Meditazioni filosofiche su argomenti concernenti la poesia*, 1735). Kant, nella *Critica del giudizio* (1790), chiama «estetico» il giudizio di gusto, e nella Prefazione di quest'opera definisce in generale «estetico» il giudizio che «riguarda il bello e il sublime nella natura e nell'arte». Sia in Baumgarten, sia in Kant, il termine resta legato al significato etimologico originario (in gr. *aisthánomai*, percepisco con i sensi, sento; e *áisthèsis*, sensazione): Baumgarten, infatti, riserva all'estetica il campo delle conoscenze che, provenendoci dalle percezioni, non hanno per oggetto idee chiare e distinte, ma idee confuse e vaghe (anche se non è impossibile, per la riflessione, individuare leggi che regolano questo ambito di conoscenza); Kant, poi, applica l'aggettivo «estetico», oltre che ai giudizi di gusto, anche e innanzitutto alla sfera della conoscenza sensibile: egli chiama appunto «estetica trascendentale», nella *Critica della ragion pura*, la sezione che studia le forme a priori dell'intuizione sensibile, lo spazio e il tempo. La connessione dell'estetica con il significato etimologico della parola si è ripresentata periodicamente nella storia dell'estetica filosofica, fungendo da punto di riferimento per la costruzione delle teorie del bello e dell'arte; numerose dottrine estetiche, da ultimo l'estetica fenomenologica soprattutto francese, hanno caratterizzato l'esperienza del bello proprio in riferimento prevalente alla percezione sensibile.

Il termine «estetica», nel senso indicato, entra in uso relativamente tardi nella cultura europea perché ciò che esso indica, cioè la disciplina filosofica che si occupa specificamente del bello e dell'arte, nasce solo nel sec. XVIII e si consolida nel XIX. Prima di allora, gli argomenti caratteristici dell'estetica filosofica non sono oggetto di una trattazione unitaria, e sono discussi o in sede di metafisica (per quanto riguarda il problema del bello) o in sede di discipline tecniche specifiche (poetiche, trattati tecnici delle varie arti, ermeneutica, ecc.). Quello che manca al pensiero precedente, e che invece rappresenta la condizione della nascita dell'estetica nel senso moderno, è una concezione unitaria delle arti belle, che le veda unificate dal comune riferimento alla bellezza e, insieme, per questa stessa ragione, distinte dalle «tecniche», a cui la tradizione anche ha dato a lungo il nome di arti (l'arte del navigare, per es., e l'arte culinaria, ecc.).

• La preistoria dell'estetica.

Sebbene l'estetica come disciplina filosofica specifica sia un fatto moderno, gli elementi sulla cui base essa si costruisce provengono dalla tradizione più antica del pensiero filosofico europeo, che fin dagli albori della filosofia in Grecia ha elaborato sia una dottrina della bellezza sia un insieme di riflessioni sulle arti. Di gran lunga più ricca di interesse filosofico appare, nel pensiero greco arcaico, la riflessione sulla bellezza; essa ci è tramandata da poeti come Omero ed Esiodo, e poi dai frammenti dei presocratici. In questi testi, la bellezza comporta alcuni caratteri che rimangono determinanti per tutta la tradizione successiva: essa è, per es., «luminosità» e splendore del sensibile (così, in Omero, sono belle le armi degli eroi perché sono ornate e rilucenti; è bella la luce del sole e della luna, e bello è l'uomo dall'occhio splendente); e d'altro canto, specialmente a partire dai pitagorici, bellezza è simmetria e proporzione; e ancora, come attesta il potere che Afrodite, dea della bellezza, esercita sull'uomo (per es. in Esiodo), bellezza è forza di persuasione, capacità di attrarre e anche ingannare (un tema vivissimo nel sofista Gorgia). Proprio quest'ultimo carattere del bello costituisce la base di uno dei pochi nessi espliciti tra arte e bellezza che sia riconosciuto dal pensiero arcaico: la poesia, infatti, condivide con la bellezza la forza di persuadere (così in Pindaro, *Nemea* VII, 20-22). La dolcezza della poesia fa di essa una fonte di piacere, e per il potere che esercita sull'animo la poesia appare come un dono degli dei (Omero, *Iliade*, II, 484 sgg.).

Ciò che è detto della poesia, però, nel pensiero arcaico e poi in tutto il pensiero greco, non vale di per sé per tutte le arti; si estende solo a quelle che sono sotto la protezione delle Muse, e cioè i vari generi di poesia, la musica, il mimo, la danza (accanto alle quali, come protette dalle Muse, ci sono

anche, per es., la storiografia e l'astronomia). Queste varie attività non sono però guardate, dal pensiero arcaico, come «arte»: tale termine (in gr. *téchné*) si applica invece a quelle attività che comportano il trattamento di materiali e l'uso di strumenti, e che dunque, implicando un'attività manuale, appaiono al pensiero arcaico come attività servili. Solo con Platone e Aristotele la *téchné*, per la conoscenza dei principi generali che comporta, si riscatta da questo esclusivo legame con le attività servili ed entra in esplicita connessione con l'*epistémé*, la scienza: Aristotele usa spesso i due termini come sinonimi, quando deve distinguere la conoscenza di principi generali dalla pura e semplice abilità empirica.

La polemica di Socrate e di Platone contro i sofisti, e in genere l'affermarsi della filosofia contro le più antiche forme di sapere mitico-religioso, si ripercuote anche sulla concezione del bello, tendendo a escluderne l'aspetto che il pensiero arcaico aveva accentuato, e cioè la dolcezza, la forza persuasiva, la capacità di «ingannare». Restano alla bellezza gli altri due caratteri, la luminosità e la proporzione, che saranno variamente sviluppati nel pensiero successivo. Per quanto riguarda l'arte, mancandole una esplicita e organica connessione con il bello, e indebolendosi d'altra parte, anche in seguito alla polemica platonica, quel nesso che legava il bello alla poesia attraverso la capacità persuasiva di questa, la teoria si sviluppa come ricerca di una normatività che definisca e specifichi le varie attività. Questa normatività, però, non avendo come proprio valore-base il bello, deve giustificarsi in riferimento ad altri fini, per lo più morali: in questo quadro si inserisce la famosa «condanna» platonica (*Repubblica*, X) della poesia drammatica, che Platone vuole escludere dalla città perché si fonda sulla capacità di imitare (da parte degli attori) o di immedesimarsi in passioni o vicende altrui (da parte degli spettatori), e in ogni caso turba l'equilibrio delle passioni e la piena adesione al proprio ruolo sociale che è richiesta al buon cittadino. Non contrasta con questa condanna della poesia drammatica (ma anzi la conferma, almeno secondo la maggioranza degli interpreti) la dottrina dell'ispirazione del poeta che Platone svolge nello *Ione* questa dottrina sembra avere infatti un significato polemico, in quanto tende a mostrare che il poeta non è un «tecnico» (nel senso già positivo che ha la *téchné* in Platone), e cioè non agisce in base a principi e regole razionalmente posseduti, dimostrabili e discutibili. La tradizione ha considerato la condanna platonica della poesia drammatica come una condanna di tutte le arti belle, fondandosi su un altro passo famoso sempre nel libro X della *Repubblica* (597a-598d), dove si parla delle arti che imitano la natura (per es. la pittura) come copie di copie, in quanto le cose raffigurate sono già copie delle idee, per cui la raffigurazione artistica della realtà visibile non farebbe che allontanare l'anima dalla visione delle idee. Dato comunque che nell'arte drammatica si riassumeva, per la mentalità dell'epoca, quasi tutto ciò che per noi è l'esperienza estetica, questa estensione della condanna dell'arte drammatica a tutte le arti ha probabilmente delle buone ragioni. Del resto, anche la dottrina aristotelica sull'arte bella è tramandata solo come teoria della poesia drammatica, e in particolare della tragedia (la parte della *Poetica* che trattava della commedia è perduta). Nell'ambito di una concezione delle «arti» come attività che imitano la natura (sia raffigurandola, sia operando finalisticamente e producendo veri e propri organismi), Aristotele concepisce l'arte tragica – contrariamente a Platone – come un momento positivo dell'educazione dell'uomo alla conoscenza e alla virtù, perché nella tragedia si rappresenta la realtà umana «come potrebbe essere» (*Poetica*, 9, 1451b,1 sgg.), secondo strutture ideali che spesso, nelle vicende reali che sono oggetto della «storia», si confondono e si perdono. A questa capacità della poesia tragica di rappresentare le strutture essenziali del mondo umano è anche legato il potere che essa ha di produrre la «catarsi» o purificazione dalle passioni. Sebbene in tal modo l'arte tragica si veda conferire una dignità che l'allontana definitivamente dalle arti servili (senza che peraltro Aristotele teorizzi esplicitamente una categoria separata delle «arti belle»), l'aspetto tecnico rimane determinante nella trattazione aristotelica, che si presenta come una minuziosa precettistica sul modo di costruire la tragedia; all'aspetto precettistico della *Poetica* aristotelica si rivolgerà a lungo la tradizione occidentale, e anche dalla discussione di questi temi si svilupperanno le idee che saranno poi riprese, al di fuori di specifici contesti tecnici, dall'estetica filosofica moderna.

• **Platonismo e aristotelismo nell'estetica del pensiero cristiano.**

Se, nel processo così sommariamente descritto, la filosofia greca ha gettato le basi per la determinazione dei concetti essenziali su cui lavorerà il pensiero estetico successivo (dalla nozione di bellezza a quella di imitazione, dall'ispirazione alla catarsi), le condizioni per il sorgere dell'estetica filosofica moderna maturano attraverso un lungo periodo in cui si opera un progressivo avvicinamento tra la riflessione sul bello e la riflessione, per lo più tecnica, sulle arti. In termini di eredità del pensiero antico, questi due filoni si possono anche identificare, grosso modo, con l'eredità platonica e con quella aristotelica. La prima agisce soprattutto come base di una metafisica del bello, che vede il bello come uno dei caratteri costitutivi dell'essere, e che permetterà, una volta operata esplicitamente la congiunzione arte-bello, di conferire all'arte una dignità e un peso metafisico (in questo quadro, la tradizione successiva ha per lo più inteso la dottrina dell'ispirazione divina del poeta avanzata dallo *Ione* come un segno della peculiare dignità ontologica della creazione artistica). L'eredità di Aristotele agisce piuttosto sul versante della teoria dell'arte, e con concetti come quello di catarsi e quello di organismo (una pagina della *Poetica* 7, 1450b 33 paragona esplicitamente la tragedia a un «animale», *zòlon*, o organismo vivente) pone le basi per individuare la peculiarità di quelle che si chiameranno arti belle rispetto alle tecniche d'altro tipo. Un primo passo nella direzione dell'unificazione fra teoria del bello e teoria dell'arte è compiuto da Plotino, per il quale «le arti recano in sé la bellezza» e, soprattutto, non si limitano a riprodurre le cose sensibili ma (secondo una prospettiva già anticipata nella *Poetica* aristotelica) salgono alle forme ideali che sono il modello degli enti naturali (*Enneadi*, 8, 1). Con questa dottrina, peraltro non sistematicamente sviluppata, Plotino anticipa tematiche dell'estetica romantica e idealistica, che (soprattutto con Schelling) si richiamerà esplicitamente a lui.

Nella stessa direzione dell'unificazione tra teoria del bello e teoria dell'arte si muove il pensiero cristiano della tarda antichità e del medioevo. Da un lato, infatti, nel pensiero medievale si ripropone e si prosegue la distinzione di due linee spesso contrapposte – una metafisica del bello come luminosità (Roberto Grossatesta, san Bonaventura) e una teoria del bello come «numero», misura, proporzione (da sant'Agostino a Boezio, a san Tommaso) – che sembrano riprendere l'opposizione fra teoria del bello e teoria dell'arte, e fra eredità platonica ed eredità aristotelica; ma dall'altro lato il significato più caratteristico del pensiero medievale, preparatorio dell'estetica moderna, sembra da individuare nell'accentuazione del concetto di opera, giacché opera di Dio creatore è il mondo, e il suo carattere, oltre alla verità e alla bontà, è per l'appunto anche la bellezza. Si può ritenere che, in generale, senza la visione cristiana del mondo come opera di Dio, non sarebbe stato possibile pervenire a quella connessione tra opera d'arte e bellezza su cui riposa l'estetica come noi la concepiamo. Accanto al concetto di opera, un altro apporto specifico del pensiero medievale è la nozione di simbolo: in quanto il mondo è opera di Dio, ne reca la traccia, ne comunica i messaggi, ne svela in modo misterioso e indiretto il volto. L'esegesi allegorica della Sacra Scrittura, che soprattutto il medioevo sviluppa, acquista rilievo anche per la lettura e interpretazione della poesia profana (fin dalla *Epistola* di Dante a Cangrande della Scala).

• **L'estetica moderna e l'idea delle «arti belle».**

Nel pensiero medievale, tuttavia, tutte le cose del mondo sono opera di Dio; e il bello è uno dei trascendentali, cioè dei caratteri generalissimi degli enti in quanto enti. Se queste tesi sono condizioni necessarie per la fondazione remota del concetto di arte bella, esse non sono però condizioni sufficienti. Perché si sviluppino queste ultime, occorre ancora che maturi la consapevolezza tecnica delle singole arti, che si accompagna a profonde trasformazioni della figura sociale dell'artista. Per quanto riguarda la consapevolezza tecnica delle arti, decisive sono le discussioni cinquecentesche intorno alla *Poetica* di Aristotele (quasi sconosciuta nel medioevo, e tradotta per la prima volta in latino, in modo completo, da Giorgio Valla nel 1498), che ebbe vari commenti famosi (il più noto è quello di L. Castelvetro, 1570); ma altrettanto lo sono, per pittura e architettura, le opere di Leon Battista Alberti; e un peso determinante, in sede teorica, hanno anche le discussioni sul valore rispettivo di poesia, pittura, scienza, inaugurate da Cennino Cennini con *Il*

libro dell'arte (1400 circa). Per quanto riguarda la trasformazione della figura dell'artista, che vede riconosciuta ed enfatizzata la sua dignità soprattutto sulla base del rinnovato platonismo (M. Ficino, Giordano Bruno), un documento di rilievo sono le *Vite dei più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani* di G. Vasari (1550), che danno inizio alla visione moderna dell'artista e del suo ruolo, come distinto da quello del tecnico e dello scienziato (una distinzione che, ancora nell'Alberti e in Leonardo da Vinci, non risultava chiara). La specificità del ruolo dell'artista è riconosciuta sia attraverso l'individuazione delle regole che reggono ciascuna arte, sia anche (soprattutto) attraverso la rivendicazione di un ambito di libertà rispetto a queste regole stesse; sia, infine, attraverso la teorizzazione dell'arte come via d'accesso autonoma all'idea (che non è più concepita come un'essenza trascendente, ma come la forma visibile perfetta di ciascuna cosa, che proprio l'artista può cogliere e rappresentare con la forza della sua «immaginazione ideale», come la chiama F. Zuccari nella sua *Idea dei pittori, scultori e architetti*, 1607).

Alla crescente autonomia della figura dell'artista rispetto a quella del tecnico e dello scienziato, si accompagna quel grande evento della storia delle arti e della spiritualità europea che è il passaggio dal Rinascimento al manierismo e al barocco. Sul piano dello sviluppo delle idee estetiche, tutto ciò comporta l'emergere del problema dei limiti della libertà inventiva dell'artista, che si intreccia con quello, altrettanto determinante per l'estetica moderna, del nesso fra teoria del bello e teoria dell'arte. La questione dei limiti della libertà inventiva dell'artista viene posta in maniera emblematica nell'*Advancement of Learning* di F. Bacon (1605), che distingue la poesia dalla storia e dalla scienza in quanto, mentre quest'ultima si fonda sul raziocinio e la storia sulla memoria, la poesia è opera della fantasia, che è la facoltà di «fare matrimoni e divorzi illegali fra le cose». La questione del significato, dell'utilità, dei limiti di questi «matrimoni e divorzi» percorre tutta la riflessione sull'arte del Seicento, che si confronta con una produzione artistica dove ha un peso determinante il *wit*, l'arguzia o ingegnosità barocca. In generale, il pensiero sei-settecentesco risolve il problema o cercando di individuare criteri oggettivi della bellezza, che trova nei grandi modelli classici; o volgendosi a criteri soggettivi, che si riassumono nella nozione di gusto. Il gusto, sebbene soggettivo, non manca di un suo fondamento «universale»: i criteri in base ai quali esso giudica non appaiono infatti legati alla soggettività empirica, ma alla natura universale dell'uomo: il gusto si lega così al sentimento (per es. in P.D. Bouhours, J.B. Dubos), alla fantasia (in Hume), all'«intelletto intuitivo» (in J.J. Bodmer, J.J. Breitinger, A. Shaftesbury) che è caratteristico del genio. Attraverso la riflessione sul gusto si delinea un insieme di concetti nuovi, che caratterizzano specificamente l'estetica moderna: oltre a quella di gusto, cioè, le nozioni di fantasia, di sentimento, di genio, di intuizione.

Una prima sistemazione filosofica rigorosa di questi concetti è fornita dalla *Critica del giudizio* di Kant: in essa, attraverso l'analisi della specifica universalità che è propria del giudizio di gusto e che ha peculiari legami con il «senso comune» — modo di sentire condiviso da una comunità umana insieme effettiva e ideale (*Critica del giudizio*, par. 22) — vengono anche poste le basi di quella connessione tra estetica e filosofia della storia che sarà caratteristica del pensiero romantico. Tale connessione era del resto già stata indicata da G.B. Vico con la *Scienza nuova* (1725), che però era rimasta opera pochissimo conosciuta ai suoi tempi, e non aveva potuto esercitare un influsso di rilievo nello sviluppo dell'estetica e della filosofia del sec. XVIII.

• **Arte e storia. La «dissoluzione» dell'estetica.**

Il rapporto arte-storia (e arte-società) è il modo caratteristico in cui il sec. XIX elabora il nesso, raggiunto per vie diverse nel Settecento, tra arte e bellezza; e ciò nel senso che la bellezza a cui l'arte mira non può essere altro che il carattere di una umanità «conciliata» (come è nel caso di F. Schiller); o nel senso che non c'è altra bellezza se non quella realizzata dall'arte, come vuole Hegel, che però vede poi l'arte come uno dei momenti supremi della liberazione dello spirito che si attua complessivamente come processo storico. Con Hegel (e in certa misura anche con gli altri grandi pensatori idealisti, come Fichte e Schelling) l'estetica, appena costituita, già va incontro a un processo di dissoluzione, in quanto rientra nella filosofia della storia: tale dissoluzione è del resto

chiaramente implicata dalla nota teoria hegeliana della «morte dell'arte» o, meglio, del suo carattere di passato (cfr. *Lezioni di estetica*, Introduzione, I, 2).

Questa peculiare tendenza che mostra l'estetica moderna (e probabilmente la filosofia in generale), appena costituitasi in Kant, a dissolversi, sembra in qualche modo segnare il destino della riflessione sul bello e sull'arte anche nella cultura contemporanea. Sebbene i sistemi estetici proposti nei due secoli che ci separano da Kant siano numerosi e vari, si possono riassumere in quattro grandi gruppi: estetiche di ispirazione kantiana e neokantiana; estetiche di ispirazione hegeliana; estetiche di ispirazione positivista; estetiche «critiche». Quelle di ispirazione kantiana sono le sole, in definitiva, nelle quali si mantenga davvero la fisionomia dell'estetica come disciplina filosofica specifica dedicata all'indagine sul bello e sull'arte. Nell'estetica di Hegel, come si è visto, l'indagine sul bello e sull'arte tende a venire assorbita in una teoria generale dello spirito e del suo sviluppo storico, nella quale la stessa esperienza estetica è solo un momento provvisorio, destinato a essere storicamente superato. Nell'estetica positivista – esemplificata in H. Taine – e in tutte le posizioni che variamente si richiamano a essa, l'indagine sul bello e sull'arte tende a trasformarsi in una ricerca di tipo scientifico-positivo sugli oggetti che di fatto ci sono stati tramandati sotto queste categorie, che però finiscono per coincidere con il più vasto ambito dei prodotti culturali in genere (con la conseguente dissoluzione dell'estetica nell'antropologia, nella sociologia, nella psicologia, ecc.). Nelle estetiche che si possono chiamare «critiche», infine, assume a tema centrale la messa in discussione della stessa legittimità della nozione di arte, di bellezza, di esperienza estetica in genere.

I quattro filoni che così si sono individuati non si presentano nettamente distinti, ma costituiscono piuttosto le componenti, presenti in gradi diversi, delle principali prospettive estetiche tra Otto e Novecento. Una ripresa del kantismo, già all'epoca di Hegel, era stata l'estetica di Schopenhauer (Il mondo come volontà e come rappresentazione, m), che mette a frutto, enfatizzandone il senso metafisico, la nozione kantiana del «disinteresse» estetico. In un orizzonte neokantiano si muove poi anche l'estetica di E. Cassirer, che ha avuto largo seguito in America attraverso l'opera di S. Langer, e che individua l'arte come una specifica forma simbolica distinta dalle altre, sulla stessa base sulla quale Kant distingueva l'esperienza estetica da quella conoscitiva e da quella morale. Prosegue invece la linea inaugurata da Hegel l'estetica marxista nelle sue varie formulazioni: da quella più classica di G. Lukács – che conferisce all'arte, nella misura in cui è autenticamente «realistica», la funzione di rappresentare la dinamica profonda della società in cui sorge, assolvendo così a una funzione progressiva e talora rivoluzionaria – alla formulazione più critica e aperta all'esperienza delle avanguardie artistiche proposta da E. Bloch (soprattutto in *Spirito dell'utopia*), per il quale l'arte si configura come una forma della coscienza anticipante, consapevolezza fantastica del fine utopico che guida la storia dell'umanità verso l'emancipazione dall'alienazione. In questa prospettiva, che è condivisa in varia misura da pensatori come W. Benjamin, Th.W. Adorno, H. Marcuse, l'autonomia della dimensione estetica dell'esperienza è mantenuta (e dunque l'estetica non è dissolta) solo in quanto il fine del riscatto della storia dall'alienazione si configuri come radicalmente utopico, cioè come un ideale regolativo che non può mai realizzarsi storicamente (cfr. Marcuse, *La dimensione estetica*, 1977). Ma al di là di queste forme più dirette di ripresa di Kant, di Hegel e di Marx, gran parte delle estetiche novecentesche si collocano piuttosto in posizioni intermedie tra Kant e Hegel: è il caso, anzitutto, dell'estetica di B. Croce, la cui revisione di Hegel tende a evitare, fra l'altro, l'esito della morte dell'arte (come momento superato dall'esperienza storica), e ottiene questo risultato fissando, in modo sostanzialmente kantiano, una sfera dell'esperienza estetica, concepita come momento dell'intuizione del particolare, accanto a quella dell'esperienza concettuale. Un discorso analogo, tradotto però in termini pragmatistici e naturalistici, si può fare per J. Dewey: «estetico» è il momento «fruitivo» che si incontra in ogni esperienza, e che può venir tematizzato attraverso la produzione di oggetti «percepibili come beni immediati», in cui la struttura finalistica è realizzata senza scopi ulteriori (e sono queste le opere d'arte).

Specificamente all'eredità del positivismo si collegano invece tutte le estetiche di tipo scientifico, anche quando a tale eredità non si richiamano in modo esplicito; in questo tipo di ricerche, l'estetica si trasforma per lo più in psicologia o in sociologia dell'arte, o in antropologia culturale, o in linguistica. Gli inizi di una sociologia dell'arte si possono trovare nell'Ottocento in H. Taine; nel Novecento, in una prospettiva più materialistico-dialettica che positivista, si deve ricordare il nome di L. Goldmann. Quanto alla psicologia sperimentale applicata ai problemi estetici, la via è stata aperta nel secolo scorso dalle ricerche di G.T. Fechner e di Th. Lipps; a questa tradizione si ricollegano in anni recenti autori come M. Bense, A. Moles, R. Francès. I contributi più originali allo studio dei problemi estetici con metodi scientifici vengono però dai linguisti. La nozione di uso estetico della lingua era presente anche nell'estetica del Settecento; ma è solo con la fondazione della linguistica su basi nuove a opera di F. de Saussure che diventano possibili approcci sistematici ai problemi dell'estetica. Ciò che distingue i vari approcci è l'attenzione ad aspetti diversi del linguaggio, o il riferimento a metodologie diverse. Così, per es., una delle teorie più originali del linguaggio poetico, quella di R. Jakobson, utilizza, nel caratterizzare la «funzione poetica» del linguaggio, la nozione di funzione linguistica introdotta dal Circolo di Praga e la distinzione saussuriana tra asse sintagmatico (della combinazione) e asse paradigmatico (della selezione) del linguaggio, giungendo a definire la funzione poetica (cioè quella che pone l'accento non tanto su ciò che si dice, quanto su «come» lo si dice) nel modo seguente: «la funzione poetica proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione». In altri termini: ciò che contraddistingue l'uso poetico della lingua è il fatto che, nello scegliere un elemento linguistico da «combinare» con un altro, ci si lascia guidare da quello stesso criterio di equivalenza (fonica, prosodica, semantica, ecc.) che presiede alla costituzione dei paradigmi (cioè di gruppi di elementi linguistici accomunati dal fatto di essere, appunto, simili dal punto di vista fonico, semantico, prosodico, ecc.).

L'estetica filosofica in senso proprio sembra essere andata in crisi, ed è in questo senso anzitutto che si può parlare di una direzione «critica» nell'estetica novecentesca. Tale crisi si può far risalire a Nietzsche e alla sua polemica contro «l'arte delle opere d'arte» (*La gaia scienza*, 89; *Umano troppo umano*, II 175), e si svolge successivamente attraverso autori come W. Benjamin (autore di un decisivo saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1936) e Heidegger (*L'origine dell'opera d'arte*, 1935-36). Per questi autori, ai quali si deve avvicinare, per gli aspetti meno hegel-marxisti del suo pensiero, Th.W. Adorno (*Teoria estetica*, 1970), la crisi dell'estetica filosofica non consiste tanto nella sua dissoluzione in altre forme di sapere, ma nella costitutiva instabilità dell'esperienza estetica stessa, la quale, in Heidegger almeno, si connette esplicitamente con l'«essere-per-la-morte» che caratterizza l'esistere dell'uomo.

(Gianno Vattimo)

• **Sviluppi dell'estetica contemporanea.**

Il declino del modello strutturalista (strutturalismo) nelle scienze umane, predominante negli anni Sessanta e Settanta, sembra aver ceduto il passo a una nuova *koiné*, a un nuovo linguaggio comune dell'estetica di oggi, quello che, sulla traccia di Verità e metodo di H.G. Gadamer (1960) e, attraverso lui, di Heidegger, pensa che «l'estetica deve risolversi nell'ermeneutica». Gadamer rivendica l'esperienza dell'arte come esperienza di verità, contro le pretese dello scientismo; e colloca questa esperienza di verità nel momento dell'interpretazione, che mette in gioco e modifica profondamente, quando è un'esperienza autentica, il mondo e la vita dell'interprete. All'effetto dell'esperienza estetica sullo spettatore e lettore guarda anche in modo privilegiato l'«estetica della ricezione» di H.R. Jauss, che, insieme a W. Iser è l'esponente principale della scuola di Costanza. Per Jauss, l'opera si configura come risposta a un interrogativo e si ripropone come tale a colui che leggendola se ne fa ricettore. Si delinea così la peculiarità storica della letteratura, i cui momenti essenziali sono la *poiésis*, l'*áisthesis* e la *kátharsis*; in essi prendono forma rispettivamente il momento produttivo, quello ricettivo e quello comunicativo. Queste premesse dell'estetica del: la ricezione vengono sviluppate da Iser dal punto di vista dell'atto di lettura come vera coproduzione

del testo. Ermeneutica e teoria della ricezione, insieme a varie prospettive che riprendono l'eredità di E Bloch e della scuola di Francoforte (W.F. Haug, Th. Meschke, P. Bürger) costituiscono i principali contributi della cultura filosofica tedesca al dibattito estetico contemporaneo. La voce della tradizione filosofica francese è presente in questo dibattito soprattutto attraverso l'opera di J.-Derrida e J.-F. Lyotard. Le tesi derridiane della decostruzione e del primato della scrittura sulla parola viva pongono le premesse per una cancellazione della differenza tra generi letterari, e anche di quella fra letteratura e filosofia. Diverso è l'atteggiamento di Lyotard, che, soprattutto nella prima fase del suo pensiero (quella più direttamente interessata all'estetica) imposta la sua critica al razionalismo del pensiero occidentale sulla base di una rivendicazione del «figurale» e opponendo il momento iconico del pensiero al logocentrismo dominante nella tradizione filosofica. Oltre che da Derrida e Lyotard, l'estetica filosofica francese degli ultimi decenni è segnata dalla presenza della tradizione fenomenologica (alla quale del resto anche Derrida e Lyotard si ricollegano, almeno per la loro formazione): così, M. Dufrenne ripropone un'estetica fondata sul nesso arte-natura, in cui quest'ultima viene vista come «potenza del possibile», una sorta di inesauribile risorsa che si compie nell'opera intesa insieme come apparenza e come verità ultima del reale. Alla portata ontologica e veritativa delle metafore inventate dall'arte guarda anche P. Ricoeur, che propone inoltre una conciliazione, nella considerazione dell'esperienza estetica, tra momento epistemologico e momento ermeneutico: quest'ultimo, che integra il significato del testo nella viva esperienza del lettore, non può fare a meno di una considerazione obiettiva del testo che lo affronti anche con gli strumenti della filologia e dell'analisi strutturale. La ricerca estetica di Ricoeur è culminata in *Tempo e racconto* (1983-85), che analizza la struttura narrativa per riconoscere il suo carattere di apertura di mondi possibili.

La teoria della letteratura sembra dunque costituire uno dei momenti centrali dell'attuale riflessione estetica. È ciò che conferma nell'ambito della cultura americana la cosiddetta scuola di Yale: in particolare, P. De Man, che come tutta la scuola si richiama largamente a Derrida, cerca di penetrare le ambiguità di un linguaggio riflessivo come quello letterario che, già nel suo prodursi, costituisce il migliore esempio di decostruzione. Per parte sua, H. Bloom enfatizza il valore di verità insito nella poesia e, soprattutto, omologa critica e creazione attribuendo a entrambe i classici caratteri del genio.

Anche la recente estetica italiana rispecchia, in molti suoi aspetti, la centralità dell'ermeneutica per la considerazione filosofica dell'arte. Non mancano però eccezioni significative, come i lavori di L. Anceschi e della sua scuola, che si collegano all'eredità di A. Banfi e propongono una fenomenologia critica e una «sistemica dell'arte» attenta principalmente all'analisi delle poetiche e degli stili. Fin dall'inizio (negli anni Quaranta) orientata alla prospettiva ermeneutica è stata invece l'estetica della formatività di L. Pareyson. L'atto interpretativo possiede una caratteristica di infinità perché nella formazione dell'opera si condensa già un infinito, quello dell'artista in quanto persona in rapporto originario con l'essere. Le due direzioni aperte da questa teoria estetica, quella dell'apertura dell'interpretazione, e quella del radicamento ontologico dell'arte, sono stati sviluppati, tra altri, da due degli scolari di Pareyson, U. Eco (soprattutto con *Opera aperta*, 1967) e G. Vattimo (*Poesia e ontologia*, 1967).

(Sergio Givone)

(Voce ESTETICA, *Enciclopedia di filosofia*, Garzanti 1999, pp. 340-345)