

Introduzione alla teoria del bello L'estetica

Pierre Sauvanet

È difficile cominciare dall'estetica stessa, prima di accostarsi alle nozioni principali. Nello stesso tempo, ci sarebbe qualcosa di assurdo nel terminare degli *Elementi di estetica* con una definizione della loro disciplina a cose fatte, quando tutto del resto farebbe supporre che sia già conosciuta. In termini di metodo, non c'è dunque altro percorso, anche se un po' artificiale, che cominciare da un tentativo di definizione dell'estetica. Il lettore troverà in queste prime pagine varie prospettive che saranno riprese nelle pagine che seguono.

L'estetica è una disciplina relativamente recente (si può datare il termine alla metà del XVIII secolo), e allo stesso tempo molto antica (i primi filosofi greci del V secolo a.C. si interrogavano già sul bello). Parlare dell'«estetica di Platone», per esempio, è un anacronismo e allo stesso tempo non è falso. È sufficiente non confondere nascita e denominazione. La nascita dell'estetica come riflessione filosofica in senso lato è in effetti contemporanea alla nascita della filosofia occidentale in generale, il che è tutto sommato logico. In compenso, la denominazione di una branca specifica della filosofia come disciplina autonoma risale effettivamente al 1750, con l'*Estetica* di Baumgarten. D'altra parte, più ancora che il termine, è l'istituzione che è un'invenzione recente: la prima rivista scientifica di estetica non compare che nel 1904 in Germania, mentre la prima cattedra di estetica viene istituita in Francia alla Sorbona nel 1921... E così, dunque, qual è l'origine della parola «estetica»? Qual è il suo significato? Quali differenze vi sono, in particolare, tra l'estetica, la teoria del bello e la filosofia dell'arte? Quali ulteriori differenze, a un altro livello, tra l'estetica, la critica d'arte e la storia dell'arte?

1. IL SIGNIFICATO DI UN TERMINE

Durante una cena in città una collega, e anche amica, «estetologa» (cioè insegnante di estetica) si era ritrovata, per caso, seduta al tavolo accanto a un'«estetista» (cioè che pratica delle cure estetiche). Una volta passato il primo momento di sorpresa, si deve riconoscere che non avevano più molte cose da dirsi... È dunque necessario precisarlo? L'estetica che è in questione qui è di competenza della filosofia, e non del parrucchiere o della chirurgia. Nello stesso tempo, queste attività hanno un'origine linguistica comune, quella della sensibilità e della bellezza (esattamente come dal termine greco *cósmos*, che indica il bell'universo ordinato, sono potuti derivare due aggettivi, «cosmico» e «cosmetico»). Prendiamo dunque, per cominciare, tre sensi possibili della parola estetica: scienza del sensibile, teoria del bello, filosofia dell'arte.

1.1. Scienza del sensibile

Se è vero che tutto comincia con l'etimologia, allora quella della parola «estetica» è particolarmente interessante. Dal greco *aísthesis* (sensazione, sentimento, sensibilità), *aísthetón* (sensibile), e più precisamente dall'aggettivo *aísthetikós* («che può essere percepito dai sensi»), l'origine linguistica di primo acchito mette l'accento sul sensibile. Ciò spiega, per esempio, il fatto che nel 1781, all'inizio della *Critica della ragione pura* di Kant, si potesse ancora trovare il titolo *Estetica trascendentale* riferito a una teoria dello spazio e del tempo come forme a priori della sensibilità (da notare che qui non si tratta assolutamente né di arte, né di bellezza). Stando questo, la parola non viene da Kant,

ma da un altro filosofo tedesco della prima metà del XVIII secolo, Baumgarten (1714-1762). Kant del resto diceva di lui che era un «eccellente analista», e non esitava a servirsi del suo manuale di metafisica. Se dunque si vuole indicare una precisa data di nascita di ciò che allora appariva come un neologismo, si parla spesso del 1750, che è la data di edizione della prima *Aesthetica* in latino. Ma in realtà, bisognerebbe risalire ancora ad una precedente opera di Baumgarten, pubblicata nel 1735, e intitolata *Riflessioni sulla poesia*. Ecco ciò che si può leggere nel penultimo paragrafo: «Poiché esiste la definizione, si può facilmente escogitare il termine così definito [...]. Siano dunque i *noéta* da conoscere con la facoltà superiore, oggetto della logica; siano gli *aisthéta* oggetto della *epistème aisthetiké* ossia dell'Estetica» [Baumgarten 1999, 71]. Si sarà notata la progressione del ragionamento: per una cosa nuova, una nuova parola. Baumgarten ritiene di disporre di un pensiero nuovo (la scienza del sensibile, essa stessa ereditata da Leibniz e Wolff), bisogna dunque, come farebbe oggi un medico per una malattia sconosciuta, inventare un neologismo a partire dal greco. Da cui questo autentico atto di nascita – o piuttosto di denominazione – dell'estetica a partire dalle cose sensibili (*aisthéta*). Ma questa prima definizione è volontariamente ampia, forse troppo ampia, e l'ambiguità rimane.

Di primo acchito, l'estetica è segnata dagli equivoci: è la scienza della conoscenza sensibile (gnoseologia inferiore, dominio delle rappresentazioni chiare, ma non distinte), la scienza del bello (callistica) o la scienza dell'arte? Baumgarten definisce il punto di congiunzione tra le due prime scienze nel modo seguente: essendo il fine dell'estetica la perfezione della conoscenza sensibile, ed essendo la perfezione della conoscenza sensibile nient'altro che il bello, ne consegue che il sensibile per eccellenza, il sensibile più «chiaro» come il maggiormente penetrabile dallo spirito, è il bello [Saint Girons 2000, 83].

Quanto alla terza direzione, è vero che Baumgarten può definire l'estetica anche come «teoria delle arti liberali», fin dal primo paragrafo dell'*Estetica*: «L'estetica (o teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare in modo bello, arte dell'analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensibile» [Baumgarten 2000, 27]. A partire da questa origine così vasta, per non dire confusa – ma che ha il merito di porre alla filosofia la questione di ciò che essa non è, e che le sfugge a partire da Platone –, l'estetica va progressivamente specificandosi, specializzandosi. Non potendo assumere la totalità di una scienza del sensibile, essa si orienterà verso l'una o l'altra direzione proposta da Baumgarten: innanzitutto verso il bello con Kant, poi verso l'arte con Hegel.

1.2. Teoria del bello

Non è questo il luogo per riassumere in qualche riga la *Critica della facoltà di giudizio* (1790) di Kant (1724-1804), che ritroveremo più avanti nel capitolo dedicato al giudizio (cfr. cap. 6, par. 2). Piuttosto, è il momento di precisare qualcosa di importante, che si dimentica troppo spesso: in senso stretto, Kant non pensa all'arte, ma al bello. O, più esattamente ancora: alla facoltà di giudicare il bello naturale e il bello artistico. In altre parole, la questione che pone Kant non è quella, oggettiva, dei canoni della bellezza, ma quella, soggettiva, del giudizio di gusto sul bello. La prospettiva kantiana – che a partire dalla prima *Critica* è stata chiamata la sua «rivoluzione copernicana» – consiste in effetti nello spostare l'accento filosofico dall'oggetto verso il soggetto. È il soggetto che giudica, ed è a partire da questo giudizio soggettivo, tendente-verso o pretendente-a l'universalità, che il bello si costruisce. La problematica centrale di questa teoria del bello non è quindi cosa è bello, e cosa non lo è, ma piuttosto: cosa succede quando dico di qualcosa: «è bello»? Quali sono le caratteristiche di tale giudizio? Per delineare bene i contorni di una nozione, è sempre meglio distinguerla da nozioni vicine e connesse piuttosto che opporla banalmente al suo contrario. Così, non si comprenderà veramente la nozione di bello che facendola funzionare in opposizione al piacevole e al buono, e non opponendola sistematicamente al brutto:

Il piacevole, il bello, il buono designano quindi tre diverse relazioni delle rappresentazioni al sentimento del piacere e del dispiacere, in riferimento al quale distinguiamo tra di loro oggetti o modi rappresentativi. Anche le espressioni adeguate a ciascuno di essi, con le quali si designa il compiacimento per essi, non sono le medesime. Si chiama piacevole ciò che diletta qualcuno; bello ciò che gli piace senz'altro; buono ciò che stima, approva, cioè in cui pone un valore oggettivo. [...] Si può dire che, tra tutti questi tre tipi di compiacimento, unicamente e solamente quello del bello sia un compiacimento disinteressato e libero, dato che nessun interesse, né dei sensi, né della ragione, costringe all'approvazione.

La tripartizione proposta da Kant permette così di praticare alcune distinzioni sottili. Il piacevole diletta nell'interesse dei sensi, e rinvia a ciò che Kant chiama la semplice inclinazione. All'altra estremità, il bene o il buono è considerato tale nell'interesse della ragione, e rinvia a una forma di rispetto morale. Tra i due, e per comparazione, solo il bello suscita un giudizio dell'ordine del favore, favore che ciascun soggetto è libero di accordare o meno all'oggetto contemplato. Niente e nessuno mi forzerà mai a trovare bello qualcosa, mentre in un certo modo sono prigioniero dei miei sensi come anche vincolato dalla mia ragione. Il favore è la sola soddisfazione libera e disinteressata, così come il giudizio di gusto è il solo ad essere puramente contemplativo. Ciò che dice Kant non è banale: il bello non è il piacevole, cioè si tratta di un altro tipo di soddisfazione (ed è tutto sommato molto vero); il bello non è il buono, cioè si tratta di un altro modo della rappresentazione (il giudizio di gusto non è un giudizio conoscitivo). Ci si rende conto dunque, senza per il momento entrare di più nel cuore del sistema, che la riflessione estetica della terza *Critica* si dedica prima di tutto a definire il giudizio di gusto soggettivo attinente al bello, naturale come artistico. Il problema per Kant è allora, come vedremo, di passare dalla soggettività radicale di questo giudizio a una forma d'oggettività che non sia quella della ragione, in altre parole a una pretesa di universalità che possa poggiare su un vero «senso comune» (in cui ritroviamo d'altronde l'etimologia di estetica).

1.3. Filosofia dell'arte

Passando da Baumgarten a Kant, poi da Kant a Hegel (1770-1831), e semplificando molto, si potrebbe dire che l'estetica si riduce come una pelle di zigrino... Certamente non per quel che riguarda la quantità, poiché è difficile eguagliare le millecinquecento pagine circa dell'*Estetica* di Hegel, ma almeno per quel che riguarda la varietà: ormai non si tratta che di filosofia dell'arte e di una certa storia filosofica dell'arte. Questo, d'altra parte, è ancora oggi il senso più corrente quando si parla di estetica (anche se, logicamente, il campo dell'estetica è più ampio di quello della filosofia dell'arte). La delimitazione di questo significato risale al 1818 per l'inizio dei corsi di estetica di Hegel, a Heidelberg e poi a Berlino, e al 1835 per la loro pubblicazione postuma, fatta a partire dagli appunti presi dagli studenti. Ecco le prime righe, particolarmente chiare a questo riguardo:

Queste lezioni sono dedicate all'Estetica; il loro oggetto è il vasto regno del bello [...]. Tuttavia il vero e proprio termine per la nostra scienza è «filosofia dell'arte», e più specificamente «filosofia della bella arte». [...] nella vita quotidiana si è abituati a parlare di un bel colore, di un bel cielo, di un bel fiume, e inoltre di fiori belli, di animali belli ed ancor più di uomini belli; tuttavia si può già senz'altro affermare che il bello artistico sta più in alto della natura, sebbene non vogliamo qui discutere in che misura a tali oggetti possa essere attribuita a giusta ragione la qualità di bellezza, e possa in generale il bello naturale esser collocato accanto al bello artistico. [...] Formalmente considerando, qualsiasi cattiva idea che venga in mente all'uomo, sta anzi più in alto di qualunque prodotto della natura, poiché in esso è sempre presente la spiritualità e la libertà [Hegel 1976, 5-6].

Vi sono diversi postulati in questo testo che bisogna comprendere e interpretare come tali. Prima tesi: l'estetica si riduce alla filosofia dell'arte (siamo già lontani dalla scienza della sensibilità di cui

Baumgarten scriveva meno di un secolo prima). Seconda tesi: il bello artistico è più elevato del bello naturale (siamo lontani anche dalla teoria generale del bello di cui Kant parlava meno di mezzo secolo prima). Queste due tesi sono dei postulati nella misura in cui, definendo fin dall'inizio il loro oggetto, non sono dimostrabili al di fuori di un sistema, che è quello dello stesso Hegel. Poiché è soltanto dal punto di vista del sistema hegeliano che sono vere: la natura è da qualche parte tra la logica e lo spirito, l'arte è il primo momento antecedente alla religione e alla filosofia, e l'uomo stesso vi trova una risposta a un bisogno, quello dello sviluppo della coscienza di sé (cfr. par. 2.1). Senza entrare in questi dettagli, bisogna dunque far risalire a Hegel la specializzazione dell'estetica in filosofia delle belle arti, e anzi oggi, che il bello non è quasi più una categoria, in «filosofia dell'arte» *tout court*.

Siamo dunque divenuti gli eredi di questi successivi significati (ai quali bisognerebbe aggiungere i nomi di Diderot, Lessing, Schiller, ecc.). Tuttavia, ancora oggi, il dibattito non è chiuso. Per molti filosofi, in particolare analitici, l'estetica non si confonde con la filosofia dell'arte. L'estetica è in primo luogo connessa a un'esperienza sensibile in senso ampio, che può essere per esempio quella del bello (del bello artistico come del bello naturale). La filosofia dell'arte, come indica il suo nome, rinvia innanzitutto a una teoria della produzione e della ricezione delle opere nel campo artistico. I confini tra le due non sono evidentemente impermeabili, poiché la filosofia dell'arte ha bisogno dell'estetica per porre i suoi problemi, e l'estetica ha bisogno della filosofia dell'arte per applicarsi alle opere. D'altronde, accade spesso che si usi una parola per l'altra – l'essenziale essendo il fatto che ognuno ci si ritrovi. In breve, c'è una dimensione non-artistica dell'estetica (il bello naturale, l'esperienza di un paesaggio, ecc.), come c'è una dimensione non-estetica dell'artistico (storica, critica, ecc.). In termini logici, ciascun insieme invade il dominio dell'altro, ma la cosa più interessante dal punto di vista filosofico è precisamente la loro intersezione: artistico-estetica. A queste condizioni, qual è la specificità di un approccio filosofico all'arte? Cominceremo delimitando una tale estetica negativamente, dall'esterno, prima di porre qualche limite positivo, dall'interno, se così si può dire. Consideriamo dunque tre determinazioni negative dell'estetica.

2. CIÒ CHE NON È

2.1. L'estetica non è l'arte

Detto in altre parole, il filosofo che si occupa di arte non è un artista. È quasi un'evidenza, ma talvolta, per scoprire i presupposti di una distinzione, vale la pena insistere sugli aspetti più evidenti. Ciò vuol dire per esempio che la riflessione non è la creazione: l'estetica si colloca necessariamente in una sorta di secondo livello, ed eguaglia in questo le altre branche della filosofia generale. L'estetica non è l'arte stessa, così come la riflessione sulla scienza non è la scienza stessa (un epistemologo non è uno scienziato), un filosofo della politica non è un uomo politico, eccetera. Se si crede a questo testo di Hegel, bisognerà d'altronde dire che, collocandosi la creazione artistica già in una dimensione di secondo livello rispetto alla natura, l'estetica corrisponde in qualche modo a un terzo livello di riflessione:

Il bisogno universale ed assoluto da cui sgorga l'arte (secondo il suo lato formale) trova la sua origine nel fatto che l'uomo è coscienza pensante, ciò che egli fa da sé stesso per sé, quel che egli è, e quel che in generale è. Le cose naturali sono solo in modo immediato ed una volta sola, ma l'uomo come spirito si raddoppia, in quanto egli dapprima è come la cosa di natura, ma poi è parimenti per sé, si intuisce, si rappresenta, pensa, e solo con questo attivo essere per sé è spirito. L'uomo raggiunge questa coscienza di sé in due modi: prima, teoricamente, in quanto egli deve nel suo interno divenire cosciente di sé, di ciò che si muove nel petto umano, in esso si agita e preme; ed in generale deve intuirsi, rappresentare ciò che il pensiero trova come l'essenza, deve fissare sé stesso e riconoscere solo sé stesso, tanto in quello che è da lui stesso tratto, quanto in quel che è ricevuto dall'esterno. In secondo luogo l'uomo diviene per sé con l'attività pratica, in quanto ha l'impulso di produrre e parimenti riconoscere sé stesso in quel che gli è immediatamente dato, in

quel che è per lui esistente esternamente. [...] Già il primo impulso del bambino porta in sé questa trasformazione pratica delle cose esterne; il fanciullo lancia delle pietre nel fiume ed ammira i cerchi che si disegnano nell'acqua come opera in cui acquista l'intuizione di ciò che è suo. Questo bisogno passa per i fenomeni più vari fino al modo in cui si produce sé stessi nelle cose esterne, modo che è presente nell'opera d'arte [Hegel 1976, 39-40].

Dal bambino che getta le pietre nel fiume e ammira i cerchi che si formano nell'acqua all'artista non c'è dunque che un passo. Questo passo è quello dell'uomo che si distingue dalla natura con l'attività pratica: egli ne fa un oggetto nel quale può riconoscere sé stesso. Ma la coscienza di sé si acquisisce anche in modo teorico («in quanto egli deve nel suo interno divenire cosciente di sé»): il bisogno universale d'arte spinge l'uomo a prendere coscienza del mondo sia esteriore sia interiore. Secondo questa prospettiva, l'estetica appare come la teoria necessaria di una pratica essa stessa necessaria, e altrettanto si allontana dalle cose della natura immediata. In ogni caso, l'uomo dell'estetica non è dentro il «fare», dentro la spontaneità della creazione; talvolta, senza dubbio, può rimpiangerlo, ma non si dovrebbe credere per questo che tutti gli estetologi siano degli artisti frustrati... L'estetologo è dentro il «pensare», ha uno sguardo diverso, distaccato, sul lavoro dell'artista; nella sua maniera, cerca di comprendere il sentimento di bellezza – la sua stranezza, il suo fascino – che gli procura l'opera d'arte. L'essenziale, nella filosofia dell'arte, passa dunque attraverso il linguaggio, a differenza degli altri medium utilizzati dalle forme artistiche (a eccezione della poesia). Su questo vale la pena insistere: passando dall'arte all'estetica si cambia quasi sempre non soltanto il livello di discorso, ma anche il sistema di segni. Chiaramente, se la musica è un sistema di segni a tutti gli effetti (il «linguaggio» musicale non è esattamente un linguaggio), il discorso estetico sulla musica la farà passare dentro un altro sistema di segni che è quello del linguaggio *tout court*. Per pensare la musica, si parla, si scrive sulla musica, non si suona della musica. Idem per le arti plastiche: parlare di un quadro significa sempre, per l'appunto, parlare, e non dipingere un altro quadro. Soltanto nel caso dell'arte del linguaggio (poesia, letteratura, ecc.), dunque, l'estetica resta nello stesso sistema di segni dell'opera, fatto che, del resto, ha contribuito a valorizzare la poesia come arte suprema per molti secoli.

Questa regola (il filosofo che si occupa di arte non è un artista) ha certamente delle eccezioni che la confermano. In primo luogo, colui che ha sempre rivendicato il suo essere «filosofo-artista» (cfr. cap. 3, par. 2.2), alla ricerca del grande stile nella sua stessa scrittura, al di là delle sue prime composizioni musicali all'età di diciassette anni: Nietzsche (1844-1900) naturalmente, di cui ci resta ancora qualche partitura, e che volle per molto tempo essere riconosciuto come l'eguale di Wagner, prima di divenire il filosofo anti-wagneriano che conosciamo. Risalendo al XVIII secolo, non si dimenticherà che si può essere allo stesso tempo l'autore del *Contratto sociale* e il compositore di *L'indovino del villaggio*. Certo, anche in questo caso, JeanJacques Rousseau è rimasto più celebre per le sue teorie politiche che per aver scritto l'aria «J'ai perdu mon serviteur», ma dopotutto nel 1752 era più conosciuto per questo che per quello, ed era allora più musicista che filosofo. Più in generale, si dice anche che un buon numero di scrittori può avere delle affinità con le arti plastiche; si tratta del resto, all'origine dello stesso gesto grafico, di tracciare una lettera o una forma sulla carta (e non c'è che una sola parola in greco, *gráphein*, per dire allo stesso tempo scrivere e disegnare). Lo stesso Roland Barthes non esitava a mostrare le sue ricerche grafiche di una scrittura immaginaria. Detto questo, l'essenziale rimane: quand'anche l'arte e la filosofia dell'arte si ritrovassero eccezionalmente nello stesso individuo, corrispondono per la maggior parte del tempo a due attività distinte, che si situano su due piani mentali e fisici essi stessi distinti. Infine, il semplice buon senso ricorderà che per poter parlare di un'arte occorre praticarla almeno un po': così Rousseau per la musica, Nietzsche per la poesia, e Barthes per le arti plastiche.

2.2. L'estetica non è la storia dell'arte

Detto altrimenti, sempre nel senso ristretto in cui è intesa qui l'estetica, il filosofo che si occupa di arte non è uno storico dell'arte. La distinzione è chiara, ma forse meno evidente della prima (tra

filosofo e artista), per la buona ragione che riguarda adesso due discipline dello stesso rango. Accade ancora di frequente che si confondano queste due branche sorelle – e talvolta sfortunatamente sorelle nemiche – della teoria dell'arte. Per semplificare, si potrebbe dire che lo storico dell'arte si dedica per definizione a un periodo (non si può essere specialisti di tutto, e se si conoscono bene gli inizi dell'arte moderna, è logico lasciare ad altri le competenze sull'arte antica); per contro, innanzitutto l'estetologo non si dedica a un periodo ma a una questione o a una serie di questioni (anche se lavora su Kant, filosofo del XVIII secolo, si occuperà prima di tutto della questione del giudizio di gusto fino ad oggi). Secondo Étienne Souriau, l'estetica può così definirsi come «il lavoro scientifico che si sforza di riunire le conoscenze suscettibili di generalità che possiamo avere sull'arte. Queste parole, suscettibili di generalità, servono a distinguere l'estetica dalla storia dell'arte, che studia i fatti singolari nella loro stessa singolarità» [Charles 1993, 5]. Dunque, non sta all'estetologo determinare i grandi periodi della storia dell'arte, sapere esattamente quando questo e quel quadro è stato dipinto, né in quali condizioni, eccetera. Certo, l'estetologo non fa professione di astoricismo, o di antistoricismo, sa che l'arte ha una storia, ma è interessato più frequentemente alle nozioni-chiave che alle date o alle cifre. Sa anche che le nozioni stesse hanno una storia (si può sempre fare una storia dell'estetica, così come c'è una storia della storia dell'arte), ma alla fine privilegia il concettuale sul fattuale.

Diversamente da quanto avviene in Francia, dove di solito l'estetica appartiene ai Dipartimenti di Arti plastiche, in Italia l'estetica è una disciplina che fa parte tradizionalmente dei Dipartimenti di Filosofia, e si insegna nei corsi di studio filosofici. Oltre a ciò, essa rientra di solito nel curriculum dello studente di storia dell'arte, di lettere e di discipline dello spettacolo, e negli ultimi anni è sempre più presente anche nei nuovi corsi di comunicazione, moda e design.

Si noterà, incidentalmente, una specificità della storia dell'arte, almeno dal punto di vista dell'estetica. In fondo, la storia dell'arte non ha niente a che vedere con una storia delle scienze. Poiché la storia delle scienze tratta di un progresso manifesto (quello di una concatenazione di scoperte, di un'assunzione di una verità scientifica, anche se un tale progresso non è lineare, e se ha incontrato numerosi ostacoli epistemologici), mentre la storia dell'arte lavora a partire da un'evoluzione, da un semplice cambiamento (senza la connotazione positiva o positivista legata all'idea di progresso). La differenza non è poca, e sta al filosofo notarla o almeno adottare un'attitudine filosofica che la consideri: propriamente parlando, non c'è «progresso» in arte. Non bisogna confondere progresso tecnico (le tecniche di rappresentazione, per esempio) e progresso artistico: il primo esiste senza dubbio, il secondo certamente non esiste. È così che la scienza traccia una storia logica, e l'arte una creazione personale. Se Newton non fosse nato, la sua teoria, verosimilmente, sarebbe stata prima o poi scoperta sotto un altro nome; ma se Rembrandt non fosse nato, non avremmo mai avuto altri quadri uguali. Da Lascaux a Tàpies, da Franvois Villon a L'Oulipo, da Guillaume de Machaut a Pascal Dusapin, l'arte si è certamente evoluta, ma non è progredita: in arte, per fare «meglio», bisogna fare altrimenti...

Anche a questa regola (il filosofo che si occupa di arte non è uno storico dell'arte) si possono sempre trovare numerose eccezioni. La più importante, e quella che suscita ancora il più gran numero di fraintendimenti, è senza dubbio quella che porta il nome di Hegel. Hegel è in effetti la tipica figura del filosofo dell'arte che si vuole nello stesso tempo storico dell'arte, giacché arriverà a produrre una sua propria storia dell'arte, in funzione dell'inclusione logica all'interno del suo sistema filosofico. La famosa cronologia Arte simbolica-Arte classica-Arte romantica (o ancora, sotto forma di esempi: Arte egizia-Arte greca-Arte cristiana), non è che una ramificazione della triade Arte-Religione-Filosofia, che è essa stessa esito della triade fondamentale Logica-Natura-Spirito, che a sua volta non è che un'immagine dello schema triadico generale dell'in sé e del per sé, eccetera. Hegel, dunque, si occupa dell'arte soltanto nella misura in cui è un momento del divenire spirituale che la oltrepassa. Propriamente parlando, il lavoro di Hegel non rientra nel campo della storia dell'arte, ma costituisce in sé stesso una particolare storia filosofica dell'arte, all'interno di un sistema già costituito – il che è molto diverso. L'altra eccezione, simmetrica, se così possiamo dire, concerne tutti gli storici dell'arte di formazione che scelgono di fare un passo verso l'estetica, per

l'orientamento delle loro ricerche e la nuova ampiezza del loro interrogarsi: ciò che si chiama, in modo significativo, la storia dell'arte «filosofante». In questo caso non c'è nessuna figura così esemplare come quella di Hegel, ma una costellazione di pensieri che sono altrettante appassionanti prospettive per chiunque si interessi di arte: attraverso differenti generazioni, Erwin Panofsky o Aby Warburg, Hubert Damisch o Georges Didi-Huberman sono la prova costante che estetica e storia dell'arte possono andare d'accordo.

2.3. L'estetica non è la critica d'arte

In altre parole, l'estetologo non è un «critico». Questa ultima determinazione negativa permetterà di eliminare gli ultimi fraintendimenti – almeno lo speriamo... Come l'estetica, la critica d'arte è nata a metà del XVIII secolo, nel momento in cui i primi Salons diedero l'occasione di esercitare «in diretta» il proprio giudizio di gusto (cfr. cap. 6, par. 1.1). Cosa fa dunque il critico d'arte? Giudica, valuta, paragona, difende, condanna, parla, scrive, ed è pagato per questa attività che è il suo primo o secondo mestiere. Lo stesso Diderot conosce perfettamente la differenza tra la redazione dei suoi *Salons*, dove incensa Chardin e demolisce Boucher, e la redazione della voce «Genio» per l'Enciclopedia, in cui non è citato nessun nome contemporaneo. Contrariamente a ciò che talvolta si vorrebbe far credere, il proposito del filosofo che si occupa di arte non è dunque esattamente emettere dei giudizi di valore, istituire o capovolgere una gerarchia, in una parola, dire «questo è meglio di quello». Sarà piuttosto, prendendo la questione ad un altro livello, sondare il valore del giudizio di valore, gerarchizzare la stessa gerarchia, e dunque domandarsi perché diciamo che questo è meglio di quello. In altri termini, ciò che interessa all'estetologo non è il «buon gusto», ma il gusto *tout court*; non è questo o quel genio, è piuttosto ciò che fa *il* genio; non è il fatto che tale o tal'altra opera d'arte ha valore, quanto comprendere in che cosa l'arte stessa è un valore.

In questo modo l'uomo dell'estetica spera di sfuggire al *páthos* di una certa critica d'arte, che non può esprimersi che per invettive ed è incapace di prendere un po' di distanza rispetto all'immediatezza di una situazione. Dovendo citare qui un esempio recente, è evidente la differenza tra la presa di posizione patetica adottata da certi critici d'arte nel momento della «crisi dell'arte contemporanea» e quella scelta da Yves Michaud nella sua opera omonima. Come dichiara egli stesso nell'incipit,

questo libro tratta di un episodio recente e sempre attuale della storia culturale francese, la polemica sul valore dell'arte contemporanea alla fine del XX secolo. Non ho esitato a esaminare nei dettagli i fatti e le argomentazioni per fondare le mie analisi. Allo stesso tempo, malgrado l'aspetto empirico che potrebbe scoraggiare chi vuole entrare subito nel vivo del dibattito, si tratta di un'opera di filosofia che si sforza di oltrepassare il livello delle diverse argomentazioni per mostrare una veduta d'insieme della crisi e analizzare il suo significato. Si tratta dunque di un intervento filosofico in un dibattito animato: mi sembra che la sola possibilità per la filosofia sia di lasciare il recinto delle trite discussioni accademiche [Michaud 1997, 1].

Di nuovo, quali sono qui le eccezioni che confermano la regola? Possiamo dire che l'estetologo e il critico d'arte si riuniscono in modo sintomatico nella figura esemplare di Clement Greenberg. In effetti, se si sceglie di vedere in lui soltanto un estetologo, si trascura il fatto che ha difeso ardentemente, e anche dogmaticamente, una certa tendenza della pittura americana del secondo dopoguerra, incarnata nella persona e nell'opera di Jackson Pollock. Simmetricamente, se si sceglie di vedere in lui soltanto un critico parziale, si trascura il fatto che questa critica è fondata su solidi principi estetici: la logica dell'arte pittorica è di andare verso la sua essenza, in tutta la purezza del suo mezzo, e dunque di occupare tutta la tela (all over) nella sua stessa «pianezza» (*flatness*), eccetera. Una simile ambiguità, sebbene meno marcata, si ritrova oggi in Arthur Danto, in primo luogo professore di filosofia in una università americana, ma anche critico di «The Nation», che non ha esitato a sostenere Warhol fin dalla sua prima esposizione dei Brillo Boxes presso la Stable Gallery a New York nel 1964. Considerarsi un filosofo dell'arte non ha dunque mai impedito a

nessuno di dichiarare delle preferenze. Semplicemente, si può ragionevolmente sperare che le preferenze in questione siano un po' più lucide di altre, e soprattutto meno dipendenti dalle fluttuazioni del mercato, così come dalla notorietà o da altre influenze. Normalmente, e contrariamente al critico, l'estetologo non ha nulla da guadagnare nel difendere un artista piuttosto che un altro; in base al modo post-kantiano della pretesa all'universalità del giudizio di gusto, egli, tutto sommato, vuole soltanto che il suo piacere sia condiviso... Consideriamo ora tre determinazioni positive dell'estetica.

3. CIÒ CHE È

3.1. L'esperienza estetica

Piuttosto che «ciò che è» sarebbe meglio dire «ciò che può essere», dato che le definizioni di estetica sono innumerevoli. Tuttavia, hanno almeno un punto in comune: tutte, o quasi, partono dall'esperienza. «Esperienza estetica» è un'espressione spesso usata a sproposito, ma è quella che corrisponde meglio a un sentimento estetico originario e fondamentale (in cui ritroviamo l'etimologia di *aísthesis*, sensazione). Nel sentimento estetico qualcosa che può essere percepito dai sensi mi si offre sotto forma di un'esperienza vissuta e complessivamente ricca. Questa esperienza può essere vissuta a livelli diversi, a partire dal semplice piacere di un'armoniosa sistemazione di forme e colori in una casa, per esempio, fino all'autentica *commotion* sentita da André Malraux di fronte al retablo di Issenheim. A questo riguardo l'esperienza estetica è specifica e insostituibile e il proposito della filosofia, al di là della sensazione, consiste nel tentare di renderne ragione. Tutto nasce dunque dal rapporto di un soggetto con qualcosa che lo colpisce, che egli trova bello, o che pensa sia arte. A questo punto, ogni lettore dovrà poter fare lo sforzo di alzare gli occhi da questa pagina stampata e di prendere sul serio (!) ciò che ho appena detto... Vediamo, dunque: che cosa colpisce voi, che cosa voi trovate bello, che cosa voi pensate che sia arte? Vi direte forse: queste parole sono vaghe, e rinviano a esperienze troppo differenti per essere veramente pertinenti. Forse non trovate alcuna risposta... Allora, voi, «soggetti», concentratevi su un «oggetto» mentale. Si può trattare di molte cose, è sufficiente scegliere: un viso che vi colpisce in modo particolare (anche e soprattutto se non è esattamente «bello» secondo i comuni criteri di bellezza, ma «bello» per voi nella misura in cui vi commuove, anche se non sapete esattamente perché), un paesaggio (l'oceano, quell'oceano, quella parte di oceano), o meglio ancora, anche se non è sullo stesso piano, un'«opera», riconosciuta o meno come «opera d'arte», in ambito pittorico, musicale, poetico, cinematografico, ecc. (ognuno faccia funzionare ciò che Malraux chiama il suo «museo immaginario», che oggi si potrebbe chiamare una «medioteca immaginaria»). Una volta (ri)trovato l'oggetto, è possibile che questo solo pensiero in forma di ricordo faccia scattare in voi qualcosa come un sentimento singolare, anche se non si è in presenza dell'oggetto. Cosa succederebbe dunque se l'oggetto fosse presente...

Come abbiamo detto prima a proposito di Kant, ma in un altro contesto, l'estetologo cerca insomma di comprendere cosa un essere umano vuole dire quando dice di qualcosa: «è bello». Anche qui, ciò che è in questione per l'estetica filosofica non è ciò che noi troviamo bello, ma il fatto stesso che lo troviamo bello – questo piacere variabile ma incomparabile del sentimento della bellezza. Va da sé che la parola «bellezza» non è intesa qui nel senso canonico della bellezza classica, ma come ciò che è in grado di far scattare in un soggetto una forma di esperienza estetica – come la «bellezza convulsiva» di André Breton. Se accettiamo questo significato, anche il non bello può essere «bello», come la non arte è sempre «arte». In assenza di un'altra parola, occorre mettere in atto una sorta di circolo: l'esperienza estetica rinvia al «bello», come il bello rinvia all'esperienza estetica. Ma, dopotutto, le altre determinazioni non implicavano esse stesse la presenza di un sentimento estetico? Non sempre per lo storico dell'arte, forse, ma per il critico certamente. Di conseguenza, questo primo criterio è necessario e non sufficiente: non è sufficiente per definire la specificità dell'approccio estetico.

3.2. La distanza estetica

All'esperienza deve seguire la distanza, la quale permette di inquadrare il sentimento provato nel suo contesto, ed eventualmente di arricchirlo con altri riferimenti, senza per questo perderlo. Bisogna liquidare un'idea acquisita, quella secondo cui meno se ne sa, più si è in grado di sentire vivamente. Il sapere impedisce il sentire. È esattamente l'inverso, dato che le due cose non sono sullo stesso piano, ma funzionano in qualche modo sul modello dei vasi comunicanti. Il sapere giunge ad affinare il sentire, il sentire ci rinvia al desiderio di sapere. Un commento a un testo non ha mai ucciso un testo, un'analisi di un'opera non ha mai ucciso un'opera. Nessuna opera è riducibile a un discorso, c'è sempre qualcosa di irriducibile in essa, ma nello stesso tempo ogni opera invoca questo discorso, che la mette in corrispondenza con le altre opere. Certo, si può sempre voler rimanere al sentire, ma allora occorre dire addio all'estetica, accontentarsi di poco. Un pittore come Mondrian, per esempio, può essere maggiormente apprezzato – cioè anche maggiormente sentito – quando si conosce qualche principio del neoplasticismo e si è capaci di mettere la sua produzione in prospettiva, in rapporto agli astrattisti suoi contemporanei come Kandinskij o Klee. Anche un musicista come Miles Davis, per esempio, può essere ascoltato in modo migliore quando si sa che ha attraversato quasi tutti gli stili musicali nel corso di mezzo secolo di musica e si possono comparare i suoi periodi acustico ed elettrico, le sue registrazioni in quartetto, in quintetto o con l'orchestra, con o senza John Coltrane, con o senza Bill Evans, eccetera. In breve: ognuno potrà trovare al riguardo i propri esempi.

All'esperienza si accompagna dunque un desiderio di generalità che sembra mettere provvisoriamente a distanza l'opera – ma è per meglio ritrovarla, laddove acquista tutto il suo senso. L'estetica qui si congiunge con la pratica della filosofia stessa. Se è vero che la filosofia, in generale, parla di ciò che fanno gli uomini, cerca di comprendere come e perché gli uomini fanno ciò che fanno, allora l'estetica (sempre nel senso della filosofia dell'arte) cerca di comprendere come e perché gli uomini fanno qualcosa come l'arte, e amano tanto fruirne... In un certo senso, tutti sanno che la filosofia è perfettamente inutile, che non serve a niente: se la filosofia non esistesse, gli uomini continuerebbero a fare ciò che fanno – semplicemente, senza sapere ciò che fanno. Evidentemente, si può dire altrettanto dell'estetica. Ma in ultima analisi, questo è senza dubbio l'elemento principale che l'arte e la filosofia hanno in comune: essere profondamente inutili, almeno alla luce delle preoccupazioni utilitaristiche immediate – cioè anche profondamente utili, a lungo termine... Strettamente parlando, un libro di filosofia o un quadro o una musica o un film non servono a niente – e nondimeno, non si vive meglio grazie a loro? È dunque un'evidenza che tutto il pensiero implica un indietreggiamento, una distanza in rapporto all'azione utilitaristica (quello che i greci già chiamavano *theoria* contro *práxis*). Questa meditazione filosofica applicata all'arte è, insomma, ciò che qui chiamiamo estetica. E questa distanza estetica è anche, talvolta, una maniera di rapportarsi al mondo stesso. Ma, dopotutto, le altre determinazioni non implicavano anch'esse una tale distanza? Non il critico d'arte, certo, ma lo storico dell'arte? Di conseguenza, questo secondo criterio è a sua volta necessario e non sufficiente.

3.3. L'interrogazione estetica

In estetica la messa in prospettiva deve infine accompagnarsi ad una «problematica». Questo termine un po' barbaro, ma riconosciuto dal dizionario, significa semplicemente che bisogna mettere la distanza stessa sotto forma di problema. Non ci sono aneddoti per l'estetica, ma soltanto problemi. Per esempio, non si tratta di sapere se Picasso ha utilizzato o meno una maschera Mahongwé del Congo per dipingere *Le signorine di Avignone* nel 1907 (anche se è una questione effettivamente appassionante), si tratta di domandarsi: perché l'arte del primo Novecento sente il bisogno di richiamarsi a un altro genere di figurazione? E come si passa da una scultura africana alla pittura occidentale? Che tipo di relazione con l'altro e con l'altrove è in gioco? Anche qui, una reazione comprensibile consisterebbe nel dire, in forma di obiezione: in arte, non ci sono problemi, ma solo soluzioni. L'artista crea, ecco tutto. Forse che Picasso stesso non diceva «non cerco, trovo»? Ma il punto di vista dell'estetologo non è il punto di vista dell'artista, e l'uno non è meglio

dell'altro, se accettiamo l'idea che ogni opera sfugge per definizione al suo autore. Poiché il punto di vista dell'estetologo consiste precisamente nel cogliere delle linee di forza, nell'interrogare delle linee di vita, in una parola, nel rendere intelligibile il sensibile.

La problematizzazione è dunque all'opera in tutti i settori dell'estetica. Ogni opera degna di questo nome (cfr. cap. 4) risponde in qualche modo a un problema estetico di creazione, al quale trova la sua soluzione: il *Nudo che scende le scale* di Duchamp (1912) risponde (tra gli altri) al problema «come raffigurare il movimento?», mentre l'anno successivo il primo *ready-made* dello stesso artista risponde (tra gli altri) al problema posto dallo stesso quadro (la pittura retinica è ancora possibile?), mentre a sua volta la *Sposa messa a nudo dai suoi scapoli* (1915-23) risponde in qualche modo alla questione: che fare durante e dopo i *ready-mades*?... E si potrebbe continuare così a lungo (fino a Buren che pone a Duchamp la questione da lui lasciata in sospeso, quella del luogo di presentazione dell'opera, e oltre). La problematizzazione all'opera fa sì che spesso si tenga conto di più arti parallelamente: per restare nello stesso anno, c'è una così stretta relazione tra la musica atonale poi seriale e la nascita dell'astrazione nel 1910, che è difficile non farsi domande quando ci si interessa di Schönberg come di Kandinskij. Più in generale, l'attitudine dell'estetologo consiste nel fuggire le false evidenze, interrogandole dall'interno. Per esempio, quando si domanda cos'è un'opera d'arte, si trovano spesso risposte del tipo: è una maniera di sentire, un modo di esprimersi, è ciò che ha voluto dire l'artista a partire dal suo vissuto, in breve, un'opera è uno stato d'animo in un dato momento, è sempre necessariamente l'espressione di un sentimento, di una personalità, eccetera. Ora, tutto ciò non è falso, ma estremamente incompleto, e curiosamente datato, poiché non è che un luogo comune romantico. Storicamente, vi sono molti periodi artistici in cui il problema dell'arte è tutt'altro che quello dell'individuo che si esprime (dall'arte dell'icona all'arte concettuale...). Statisticamente e geograficamente, vi è una quantità di esempi di arte (greca, bizantina, indù, islamica) in cui la personalità dell'artista non gioca quasi nessun ruolo. Al contrario, perfino: non si tratta di esprimere sé stessi, ma di esprimere tutto ciò che non è il sé – il mondo, il divino, il sacro... Creare non è sempre di più che esprimersi?

Come conclusione, ma anche come inizio per le pagine che seguono, possiamo utilizzare qualcuno dei temi recentemente proposti all'esame per l'insegnamento della filosofia. Si vedranno così i punti chiave di questo primo capitolo, e si vedrà anche più chiaramente a cosa corrisponde l'esigenza di problematizzazione. Un tema come «L'artistico e l'estetico» rinvia evidentemente alla distinzione operata tra una filosofia dell'arte in senso stretto, a partire da Hegel, e un'estetica in senso largo, a partire da Baumgarten. Da qui la problematica possibile del loro rispettivo campo d'azione, nello spazio: l'estetico (al maschile, aggettivo sostantivato) include tutto ciò che è artistico, oppure c'è un artistico che sfugge all'estetico così come c'è un estetico che sfugge all'artistico? Si ritroverà allora la prospettiva implicitamente kantiana di un altro tema, intitolato «Il bello naturale e il bello nell'arte», senza dimenticare la sfumatura del «piacevole». Ma la stessa problematica è ugualmente possibile nel tempo: se l'estetico designa la riflessione sull'artistico, allora l'estetico viene dopo l'artistico (caso più frequente, in funzione della necessaria distanza: nel 1961, data di pubblicazione del suo *L'occhio e lo spirito*, Merleau-Ponty non parla di Fluxus, ma di Cézanne...), oppure ci sono dei casi in cui, a monte, l'estetico influenza l'artistico (numerosi artisti oggi continuano a riferirsi al pensiero di Gilles Deleuze)? Nello stesso ordine di idee, porre la questione della «esperienza artistica», significa mettere deliberatamente l'accento sull'artista creatore, su un'esperienza forte di creazione, a paragone con l'espressione consacrata di «esperienza estetica», che rinvia al fruitore e che non si limita all'ambito dell'arte. Ma un altro tema domanderà parallelamente: «Parlare di creazione nell'arte è giustificato?», invitando dunque a diffidare delle connotazioni della parola «creazione», riservata in origine alla creazione divina, dato che la creatura non può creare. Allo stesso modo, ciò che rende un argomento di estetica e non di storia dell'arte la questione «Ci sono delle rivoluzioni artistiche?» è l'attenzione rivolta alla parola rivoluzione, e il fatto stesso di domandarsi se una tale cosa esiste, in rapporto alle due nozioni distinte di progresso ed evoluzione. Nel qual caso ci si dovrebbe evidentemente interrogare sulle eventuali differenze tra le discipline artistiche, domandandosi per esempio se una rivoluzione nelle arti plastiche ha lo stesso senso che

una rivoluzione poetica. Da qui, la cruciale questione della pluralità delle arti, che si trova spesso sotto la forma: «L'arte e le arti», o «Perché ci sono più arti?», e che ritroveremo qui sotto il titolo «Il paragone» (cfr. cap. 5). Un certo numero di temi scelgono infine di affrontare degli argomenti apparentemente molto concreti, ma che possono sfociare in una grande astrazione, ciò che è anche uno dei piaceri della riflessione estetica, riallacciandosi a tutti i sensi possibili dell'etimologia: «La mano», «Il gesto», «Il ritratto», «I cinque sensi» (cfr. cap. 5, par. 2.3), «Lo stile» (cfr. cap. 3, par. 2.2.3 e cap. 5, par. 3.2.2), ecc.

La lista non è esaustiva, e sarebbe noioso prolungarla ancora. Semplicemente, questa profusione di temi o questioni suggerisce tutta l'estensione possibile della riflessione estetica. L'estetica come disciplina autonoma è nata con Baumgarten, ha vissuto in particolare attraverso Kant ed Hegel e, a meno di credere con qualcuno alla tesi della morte dell'arte, sarà difficile credere oggi alla fine dell'estetica [«Magazine littéraire» 2002, 55-56]. Al limite, non c'è mai stata tanta estetica come oggi, sia nel senso della cosmetica, sia nel senso che non c'è mai stata così tanta arte, o perlomeno volontà di arte, né tante teorie dell'arte, o perlomeno discorsi sull'arte – a tal punto, del resto, che non c'è più arte senza discorsi. Ognuno, dunque, deve farsi strada in questa esuberante proliferazione di pratiche e teorie. Speriamo semplicemente che questo libro possa servire per orientarsi.

(Fonte: *Elementi di estetica*, il Mulino 2008, pp.11-30)

INDICE

Prefazione

I. L'estetica

1. Il significato di un termine

1.1. Scienza del sensibile

1.2. Teoria del bello

1.3. Filosofia dell'arte

2. Ciò che non è

2.1. L'estetica non è l'arte

2.2. L'estetica non è la storia dell'arte

2.3. L'estetica non è la critica d'arte

3. Ciò che è

3.1. L'esperienza estetica

3.2. La distanza estetica

3.3. L'interrogazione estetica

II. L'imitazione

1. Nascita della «mimesis»

1.1. La teoria platonica dell'imitazione

1.2. La teoria aristotelica della rappresentazione

2. Critiche alla «mimesis»

2.1. La critica filosofica

2.2. La critica artistica

3. Usi della «mimesis»

3.1. Rendere visibile

3.2. Giocare con i codici

III. L'artista

1. L'artista e l'artigiano

- 1.1. Convergenze
- 1.2. Divergenze
- 2. L'artista e il filosofo
 - 2.1. L'artista-filosofo
 - 2.2. Il filosofo-artista
- 3. L'artista e l'artista

IV. L'opera d'arte

- 1. Assiologia
 - 1.1. Il bello
 - 1.2. Il bene
 - 1.3. Il vero
- 2. Fenomenologia
 - 2.1. L'opera come intermedio
 - 2.2. L'esperienza estetica
 - 2.3. L'aura dell'opera
- 3. Ontologia
 - 3.1. L'opera dell'arte
 - 3.2. L'intenzione
 - 3.3. L'interpretazione

V. Il paragone

- 1. Gli elementi di fondo
 - 1.1. L'arte e le arti
 - 1.2. L'«Ut pictura poesis»
 - 1.3. Il «Laocoonte»
- 2. Problemi di classificazione
 - 2.1. Secondo lo spazio e il tempo
 - 2.2. Secondo la materia e lo spirito
 - 2.3. Secondo i sensi
 - 2.4. Secondo il grado di rappresentazione
 - 2.5. Altri criteri
- 3. Soluzioni transartistiche
 - 3.1. Per chiasmi
 - 3.2. Per concetti
 - 3.3. Per artisti

VI. Il giudizio

- 1. Nascita del giudizio
 - 1.1. Il contesto artistico
 - 1.2. Il contesto estetico
 - 1.3. Il contesto storico
 - 2. Critica del giudizio
 - 2.1. Analitica del bello
 - 2.2. Analitica del sublime
 - 2.3. Dialettica del giudizio estetico
 - 3. Posterità del giudizio
 - 3.1. La forma
 - 3.2. Il contenuto
- Post-scriptum

Nota bibliografica
Riferimenti bibliografici
Indice dei nomi