



DRADEK

Vol. I Num. 1 2015

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

AESTHETICS in the AGE of NEW MEDIA

Edited by Lorenzo Serini and Marta Vero

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Scientific Board:

Prof. Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Prof. Christian Benne (University of Copenhagen), Prof. Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Prof. Fabio Camilletti (Warwick University), Prof. Luca Crescenzi (Università di Pisa), Prof. Paul Crowther (NUI Galway), Prof. William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Prof. Antonio Prete (Università di Siena), Prof. David Roochnik (Boston University), Prof. Antonietta Sanna (Università di Pisa), Prof. Claus Zittel (Stuttgart Universität)

Executive Board

Matteo Bensi, Danilo Manca (coordinator), Lorenzo Serini, Valentina Serio, Marta Vero

Review Board:

Alessandra Aloisi, Ester Fuoco, Annamaria Lossi, Nikos Loukidelis, Cathrin Nielsen, Francesco Rossi

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories.

Edited by Associazione “Zetesis-Progetto di studi e Dialoghi Filosofici”,
via Paoli, 15 - 56126 Pisa. Registered by Agenzia delle Entrate di Pisa, n. 3705, serie III,
23.10.2014



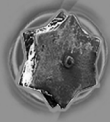
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories
di Zetesis is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0
International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume editors: Lorenzo Serini, Marta Vero



DRADEK

Vol. I Num. 1 2015

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

AESTHETICS in the AGE of NEW MEDIA

Edited by Lorenzo Serini and Marta Vero

powered by



<http://zetesisproject.com/>

La percezione estetica oggi

Daniela De Leo

Abstract

*In this essay the point of the departure is that aesthetics must not be understood as a simple perception by the senses. That which no discourse of aesthetics may conceal is its necessary implication of the problematic horizon of perception, following the actual etymology of the term derived from the Greek *aesthēsis*. This term contains just as much the subjective and unstable field of sensation as it does the stable field of perceptual discriminations that tend to be structured. The theoretical affirmation is that the experience of the encounter with a work of contemporary art unveils a world. No sooner do we stop seeing the work of art as an object and start seeing as a world, then we realize that art reveals itself to be the expedient that clarifies that meaning of our perceptual relationship with the world, this perceptual syntony between the essence of the world and the sensing of subjects, this expressive processuality in which activity and passivity are horizons that can certainly be distinguished in description, but that cooperate internally.*

Partiamo dalla definizione del termine estetica: il termine estetica deriva dal greco *aisthetikos*, da *aisthanesthai* “percepire”.

L'estetica è stata tradizionalmente definita come la disciplina filosofica che si occupa dello studio del bello e dell'arte. Per metter bene a fuoco le questioni di fondo con le quali ci troviamo a fare i conti e in risposta a queste ultime, verso quali intuizioni o prospettive lentamente si apra la strada, nel presente lavoro, si procederà a formulare delle risposte alle seguenti domande: di che cosa si occupa l'estetica?

Quali sono i problemi, le teorie e le categorie che l'hanno contrassegnata e che la caratterizzano attualmente? L'esperienza estetica ha a che fare solo con l'arte, oppure riguarda anche certi aspetti della nostra vita quotidiana? Si può parlare oggi di rottura della quotidianità, del bisogno dell'“interessante”, di una insofferenza verso la rappresentazione?

Inoltre, che cosa si intende quando si fa riferimento alle categorie di bello e di brutto, di forma e di creatività?¹

Prendiamo spunto da quest'ultima domanda ed estrapolando la categoria del “brutto” riflettiamo per poter elaborare una prima ipotesi interpretativa per definire l'estetica oggi. La categoria del brutto è stata considerata nella storia come “l'assenza del bello”. Nella filosofia greca, soprattutto tra Platone e Ploti-

1 Su queste e altre domande si interrogano : Vercellone, Bertinetto, Garelli (2003), Tatarkievicz (1997), Debray (1999).

no, il brutto si presenta sotto la forma del “non-essere”. Nel Cristianesimo è rivendicata la positività del brutto: bisogna riconoscere dietro la bruttezza esteriore di un individuo la gloria di Cristo che risiede in ogni uomo. Nell’età moderna si scopre che la bellezza non ha più a che vedere con ciò che è misurabile. Shakespeare nel *Canto delle streghe del Macbeth* fa dire loro esplicitamente: “è brutto il bello, è bello il brutto”. Il mondo guardato in se stesso, non obbedisce più a quei canoni, rigidi, classici che gli si attribuivano prima. Vi è una sensibilizzazione per il brutto, cioè per il non-classico.

Lo sfondo teorico che si apre così, da questo sconvolgimento dei punti di riferimento codificati, porta a questa distinzione, già palesata da Schlegel nel *Saggio sulla poesia greca* del 1796: l’arte antica tende spontaneamente al bello, l’arte moderna invece ha bisogno dell’“interessante”, cioè di qualcosa che ci metta continuamente in stato di eccitazione.

Si assiste dunque alla sperimentazione del brutto: soprattutto Victor Hugo con il suo *Misteri di Parigi* e la letteratura francese o Baudelaire di quella poesia *Una carogna* vedono l’arte e la bellezza discendere dal loro piedistallo e mescolarsi tra le cose del mondo.

L’arte si presenta come un abbandono della dimensione dell’eterno e come una caduta nel quotidiano. L’arte si va socializzando, raggiunge masse sempre più estese, e ciò la lega alla politica ed alla critica sociale. L’esito di questo indefettibile percorso verso la rivalutazione della categoria del brutto è contenu-

to nel libro del 1853 di Karl Rosenkranz *Estetica del brutto*². Per Rosenkranz il brutto non solo è qualcosa che l'arte non deve escludere, ma è qualcosa di cui l'arte e la bellezza hanno bisogno, il bello non problematico si è trasformato in qualche cosa che non produce più nessuna emozione estetica: ecco che l'arte reagisce sperimentando nuove forme, producendo ad esempio in musica quelle dissonanze che già Mozart o l'ultimo Beethoven avevano sperimentato.

Se l'arte resta pacificata, se l'arte non si incontra con i grandi problemi che sono inafferrabili, ma che rappresentano il male nel mondo, quest'arte non avrà nessuna possibilità di "grandezza". Dunque il primo tassello del mosaico che andiamo a comporre è che nell'arte contemporanea è evidente il divorzio tra il bello e il brutto, l'ordine e il disordine.

L'obiettivo è di creare un avvenimento e l'interesse verso gli effetti sembrano esser diventati una delle componenti chiave delle opere che riscuotono un successo maggiore, basti pensare alle mucche in formalina di Damien Hirst³. O ancora alle tavole im-

² Cfr. Rosenkranz (2004).

³ Damien Hirst è un artista inglese nato nel 1965. Cfr. Manuale per giovani artisti, la registrazione di tredici incontri tra Damien Hirst e Gordon Burn realizzati nell'arco di dieci anni: dalla prima mostra all'Institute of Contemporary Art di Londra fino ai più recenti successi. Il libro è un affascinante racconto, un'auto-biografia dettata con parole semplici al registratore dello scrittore Gordon Burn, che ricostruisce i primi 40 anni dell'artista che per molti è l'artista più importante degli ultimi dieci anni, simbolo del boom della "Young British Art" e della ripresa economica dell'Inghilterra nello scorso decennio. Provocatorio, romantico, irriverente, trasgressivo, sempre profondo, Damien Hirst ripercorre tutta la sua carriera, dall'infanzia nei quartieri popolari di Leeds ai primi passi al Goldsmith College di Londra, dal mito di Francis Bacon all'incontro con Charles Saatchi e Larry Gagosian, passando attraverso la mu-

bandite e solo parzialmente consumate che Daniel Spoerri⁴ ha definito *tableaux-pièges*.

Questo complesso di acquisizioni consente allora di ripensare, oggi, in modo nuovo l'estetica in riferimento a una molteplicità di oggetti, di teorie, di significati, di rapporti interdisciplinari, di analisi del flusso esercitato dalle tecnologie riproduttive sulla fruizione delle immagini artistiche, di studi sull'impatto esercitato dai nuovi media tecnologici sia sulle arti tradizionali che sulla nascita di nuove forme di arte (computer art, cyber-art, net-art).

Il ciglio guadagnato è quello in cui l'estetica e le sue categorie ontologiche vanno ricollocate nella percezione estetica. In altre parole, se l'estetica come disciplina filosofica è in dialogo con i nuovi media, occorrerà fornire le categorie fondanti sulle quali ripensare, nella realtà virtuale, la percezione estetica, o più specificatamente la dialettica soggetto-oggetto, per poter giungere a elaborare una ermeneutica sui linguaggi, generi, formati modificati dalle nuove tecnologie. Per rispondere alle domande: come variano

sica, l'arte, l'amore, la droga e la vita. Un resoconto completo e senza peli sulla lingua su uno degli artisti più popolari e controversi del nostro tempo.

4 Daniel Spoerri, vittima della persecuzione nazista, è arrivato all'arte attraverso la danza, il mimo, il teatro, ha aperto poi ristoranti e imbandito banchetti entro gallerie d'arte, attribuendo ai critici il ruolo di camerieri, è stato poeta e scrittore, ha aderito a Fluxus e ha ideato con altri le edizioni Mat, multipli d'arte. La celebrità gli è arrivata grazie al soggiorno parigino e ai *tableaux-pièges*, "quadri-trappola", dall'esperienze dei quali Spoerri non è riuscito più a liberarsi del tutto. Le stesse sculture del Giardino di Seggiano li ripropongono fusi in bronzo e immersi nella natura, seguendo in questo itinerario l'antica sua vocazione sul filo dell'ambiguità tra reale e sogno, alla ricerca dell'effetto, dell'impressione, della meraviglia.

le categorie del percepire nella realtà virtuale? Come variano i linguaggi, generi, formati in un contesto multimediale interattivo/immersivo?

La prima cosa che emerge è che oggi la possibilità di produzione, riproduzione e diffusione delle opere d'arte attraverso la rete informatica sta rapidamente intaccando l'idea tradizionale dei rapporti tra autore, pubblico, identità e proprietà dell'arte. Gombrich⁵ suggerisce una lettura del cammino estetico come rapporto tra *Mimesis* e *Poiesis*, come progressivo e sistematico riassetamento (non privo di scossoni e maremoti) tra formulazione di schemi concettuali o ideali, riproduzione di porzioni di realtà e interazione/tensione tra i due processi. Questo mondo in cui si dipana la storia dell'estetico è il contesto della realtà virtuale.

Dunque, occorrerà *in primis* delimitare la dimensione della realtà virtuale, nella quale la percezione estetica si attualizza, cioè quel contesto che possiamo definire, parafrasando Merleau-Ponty, "onirismo (sogno) del sensibile", proprio perché abbraccia quello sfondo di noi stessi e del reale nel quale i tempi e gli spazi così come le figure delle cose e degli individui si *con-fondono* e si mescolano fra loro, si *rifrangono* l'uno l'altro come altrettanti *raggi del mondo*.

Origina da qui la nostra scelta teorica di "guardare" all'estetica attraverso il paradigma fenomenologico ermeneutico che consente di definire senza de-

5 Cfr. Gombrich (2002).

finire: le cose sono quelle che sono in un certo modo e in un certo tempo e nella relazione con le persone che le usano ed interagiscono con esse.

La fenomenologia dell'oggetto estetico deve ora far posto alla fenomenologia della percezione estetica; in verità, non solo essa la prepara, ma anche la presuppone: così stretta è la relazione dell'oggetto e della percezione, e specialmente nell'esperienza estetica⁶.

La *percezione estetica* è la percezione reale – non ordinaria:

è la percezione che non vuol essere che percezione, senza lasciarsi sedurre né dall'immaginazione che invita a vagabondare intorno all'oggetto presente, né dall'intelletto che invita a ridurlo, per dominarlo, a delle determinazioni concettuali⁷.

Allora, soffermiamoci più a fondo su tale percezione estetica, per inquadrarne le coordinate. La percezione non è giustificata all'interno dell'intenzionalità degli atti soggettivi, ma seguendo Merleau-Ponty, è sia un'attività mentale sia il prodotto di questa attività, che rinvia contemporaneamente ad una posizione di pensiero e ad una posizione di realtà.

La nostra percezione, scrive Merleau-Ponty: «mette capo a oggetti e, una volta costituita, l'ogget-

6 Dufrenne (1969), p. 419.

7 Dufrenne (1989), pp. 54–55.

to appare come la ragione di tutte le esperienze che di esso abbiamo avuto o potremmo avere»⁸. Osservazione della percezione non in sé, ma in *situazione*.

No alla soggettività trascendentale e costituente del cogito husserliano, sì al cogito particolare inserito nell'attualità della percezione. Di fronte all'oggetto estetico, la soggettività non è un puro cogito trascendentale, l'intenzionalità non è più *mirare a*, bensì *partecipare a*.

L'indagine estetica non è descrittiva, ma *movimento ontologico*. L'oggetto estetico si afferma contemporaneamente come oggetto e sorgente di un mondo capace di rendersi soggettivo. Le analisi che ricercano il senso dell'oggetto estetico mirano, quindi, in effetti ad introdurre sul problema della conoscenza un fatto che sopprime definitivamente il dualismo dell'oggetto e del soggetto, scaturendo in un' indefinita unità ontologica. Il che fa intravedere un tipo di relazioni in cui non vi è più un *rapporto a senso unico* di un soggetto – costituente – verso un oggetto – da costruire –, entrambi pre-dati (come era in un sistema cartesiano), bensì un rapporto *reversibile*, dove l'uno e l'altro polo si scambiano continuamente i ruoli costituendosi reciprocamente.

Un ulteriore punto importante da fissare, nella ricostruzione dell'ambito da inquadrare, è che nel Novecento l'estetica ha "preteso" di essere molto più che la teoria filosofica del bello e del buon gusto, sen-

8 Merleau-Ponty (1980), p. 113. La percezione è tanto l'atto quanto il prodotto, tanto il riflesso quanto il vissuto, tanto il costruito quanto il dato.

tendosi coinvolta nella gestione istituzionale, nell'esposizione, nell'organizzazione e nella comunicazione dei prodotti artistici e culturali.

Discende da questo mutamento di prospettiva l'"autentico" significato dell'estetica oggi, che come asserisce Perniola costituisce: «non solo la più forte alternativa alla comunicazione massmediatica, ma anche probabilmente l'unica possibilità di sottrarre la società occidentale alla follia autodistruttiva da cui è affetta [...]. È la comunicazione massmediatica che sostituisce l'educazione e l'istruzione con l'*edutainment*, l'arte e la cultura con l'*entertainment*»⁹.

Perché attribuire proprio all'estetica questa potenza? Non bastano la logica e la morale a contrastare con efficacia le assurdità e le aberrazioni della comunicazione? L'estetica, intesa come prassi di recupero di alcune determinazioni che la comunicazione lascia fuori gioco, re-immette nel circuito della prassi collettiva quotidiana alcuni elementi che possono servire a ridare forza alle azioni e ai pensieri, rimette in moto la capacità di incidere veramente nel mondo e di un ripensamento progettuale.

La sfida, il disinteresse, l'arguzia, il rito, la profondità: sono alcuni degli ingredienti che un'estetica dell'impegno può usare come antidoti contro l'ambivalente e obliquo mondo della comunicazione.

Dunque i diversi modi in cui, nell'età contemporanea, le pratiche operative dell'arte e le enunciazioni

⁹ Perniola (2004), p. 63.

estetiche si sono poste in relazione, deliberatamente o meno, con le innovazioni tecnologiche emergenti concorrono a delineare un complesso tema di valenza storiografica ed estetica.

Ai nostri giorni l'“incorporazione” della scienza nell'arte è un dato di fatto, che ha profondamente trasformato l'arte nella sua essenza e nel suo destino.

Da questo nucleo problematico emergono conseguenti interrogativi: che ne è dell'arte nel tempo del *disincantamento del mondo, in un'epoca senza Dio e senza profeti*, nell'età del *dominio della tecnica*?

Può essere ancora considerata come immutabile nella sua essenza e come luogo fisso della *verità*, del *valore*, del *significato*?

Le coordinate teoriche dell'estetica, elaborate fin dagli inizi del Novecento, sono ancora utilizzabili?

Il sopraggiungere di tecnologie completamente nuove dell'immagine, del suono, della spazialità, del contatto, sta configurando l'intero ambito dell'estetico e generando nuovi prodotti “artistici” e nuove forme di sensibilità?

Le risposte a queste domande tesseranno la trama per riscrivere le coordinate dell'estetico. La matrice teorica alla quale si farà riferimento è quella del pensiero fenomenologico e l'ermeneutica gadameriana. Torniamo alle fondamentali pagine gadameriane di *Verità e Metodo*¹⁰ ed esaminiamo per sommi capi la problema-

¹⁰ Cfr. Gadamer (1972).

ticità della cultura estetica, focalizzando l'attenzione su due nodi cruciali per il nostro discorso:

1. non-differenziazione estetica;
2. spazio-tempo nell'arte.

Per addentrarci nel variegato campo dell'estetica, «per arrivare a misurare adeguatamente la portata di questo problema occorre partire da una riflessione storica che definisca il concetto di “coscienza estetica” nel suo senso specifico e storicamente determinato»¹¹. Secondo Gadamer, il concetto di “coscienza estetica”, distinto ed isolato dagli ambiti di esperienza “non estetici”, è relativamente moderno.

Si tratta, infatti, di una conseguenza della generale soggettivazione del pensiero a partire da Descartes, una tendenza a fondare tutta la conoscenza sull'autocertezza soggettiva. In base a questa concezione, il soggetto che contempla l'oggetto estetico è una coscienza vuota che riceve delle percezioni e, in qualche maniera, gode dell'immediatezza della pura forma sensibile.

L'“esperienza estetica” è, dunque, discontinua ed isolata da altri ambiti più pragmatici; non è valutabile in funzione del “contenuto”, poiché si tratta di una risposta alla forma. Non si rapporta all'auto-comprensione del soggetto o al tempo.

Si considera un momento atemporale senza riferimento a nient'altro se non a se stessa. Le conseguenze di tale concezione sono molteplici: in pri-

¹¹ Op. cit., p. 110.

mo luogo, essa non fornisce alcun modo adeguato di spiegare l'arte se non come fruizione percettiva, non ci possono essere valutazioni contenutistiche dell'arte, poiché l'arte non è conoscenza, si fanno delle distinzioni artificiose fra "forma" e "contenuto" dell'arte, l'arte non ha più alcun posto nel mondo, poiché né essa, né lo stesso artista, appartengono al mondo in qualche maniera specifica. L'arte è privata della sua funzione e l'artista del suo posto nella società¹².

Ma l'arte non ha davvero nulla a che fare con la conoscenza? Non c'è nell'esperienza dell'arte una rivendicazione di verità, diversa certo da quella della scienza, ma altrettanto certamente non subordinabile a essa?

È il compito dell'estetica non è proprio quello di fondare teoricamente il fatto che l'esperienza dell'arte è un modo di conoscenza *sui generis*, diversa beninteso da quella conoscenza sensibile che fornisce alla scienza i dati sulla cui base essa costruisce la conoscenza della natura, diversa altresì da ogni conoscenza morale della ragione e in generale da ogni conoscenza concettuale, ma tuttavia pur sempre conoscenza, cioè partecipazione di verità?¹³ Ma, se *guardiamo nel fondo che cosa è veramente in gioco*: l'esperienza

12 È una evidente critica alla concezione kantiana: per il filosofo di Königsberg il bello è l'oggetto di un piacere libero da ogni interesse, un piacere universale che non ha la sua fonte nel concetto, viene riconosciuto come oggetto di un piacere necessario. Esso è suscitato dallo "stato d'animo del libero gioco della fantasia e dell'intelletto" che nasce "dall'accordo della libertà dell'immaginazione con la legalità dell'intelletto".

13 Gadamer (1972), p. 128.

dell'incontrare un'opera d'arte dischiude un mondo; non si tratta di un mero stupirsi in un piacere dei sensi per l'esteriorità delle forme. Non appena smettiamo di vedere un'opera come oggetto per vederla come un mondo, quando vediamo un mondo *attraverso* l'opera, allora ci rendiamo conto che l'arte non è una percezione dei sensi, bensì conoscenza.

Quando incontriamo l'arte, gli orizzonti del nostro mondo e della nostra autocomprensione si allargano. Persino gli oggetti comuni ed ordinari della vita appaiono sotto una nuova luce quando sono *illuminati dall'arte*. Pertanto, un'opera d'arte non è un mondo separato dal nostro, altrimenti non potrebbe illuminare la nostra autocomprensione anche quando giungiamo a comprenderla.

Nell'incontro con un'opera d'arte, non ci ritroviamo in un universo straniero, uscendo fuori dal tempo e dalla storia; non ci separiamo da noi stessi o dal non estetico. Al contrario, diveniamo presenti in maniera più totale.

Quando accogliamo in noi l'unità e l'alterità dell'altro come mondo, giungiamo a realizzare la nostra autocomprensione. Quando comprendiamo una grande opera d'arte, mettiamo in gioco ciò che abbiamo esperito e ciò che siamo: tutta la nostra autocomprensione è *arrischiata*. Non siamo noi ad interrogare l'oggetto, ma è l'opera d'arte a porci una domanda, la domanda che l'ha chiamata all'essere.

L'esperienza di un'opera d'arte è racchiusa ed ha luogo nell'unità e nella continuità della nostra

autocomprensione. Si potrebbe, però, obiettare che, quando contempliamo un'opera d'arte, il mondo in cui viviamo la nostra vita svanisca.

Il mondo dell'opera prende il sopravvento e, per un attimo, è un "mondo" conchiuso, autosufficiente. Non richiede alcun criterio di valutazione al di fuori di sé, e non deve essere di certo valutato in quanto copia della realtà. Come si riconcilia tutto ciò con l'asserzione che il mondo dell'opera d'arte presenta un mondo totalmente contiguo al nostro?

La giustificazione deve essere ontologica: quando contempliamo una grande opera d'arte ed entriamo nel suo mondo, non si tratta tanto di *uscire da casa, quanto di tornarci*. Diciamo immediatamente: è veramente così! L'artista ha detto ciò che è. L'artista ha catturato la realtà in un'immagine, una forma. Non ha evocato un mondo magico immaginario, bensì lo stesso mondo di esperienza e auto comprensione in cui viviamo, ci muoviamo ed abbiamo il nostro essere.

La trasformazione nella forma posta in atto dall'artista è in realtà una trasformazione nella verità dell'essere. La legittimazione dell'arte non sta nel suo offrire piacere estetico ma nel suo rivelare l'essere. La comprensione dell'arte non avviene tagliandola e dividendola metodicamente in quanto oggetto, o separandone la forma dal contenuto; avviene attraverso l'apertura all'essere e all'ascolto della domanda che ci pone l'opera.

L'opera d'arte, dunque, ci presenta veramente un mondo che non dobbiamo ridurre al criterio di valu-

tazione del nostro mondo. Tuttavia, comprendiamo questo nuovo mondo solo perché siamo già partecipi delle strutture dell'autocomprensione che lo rendono verità per noi. La forma è la mediazione di questa autocomprensione.

«Ciò che abbiamo chiamato forma si presenta come una totalità dotata di senso. Non è qualcosa che abbia una realtà in sé e poi ci si dia in una mediazione per esso accidentale; proprio nella mediazione raggiunge il suo essere proprio»¹⁴.

L'artista ha il potere di trasformare la propria esperienza dell'essere in immagine o forma. In quanto forma diviene permanente e il suo incontro si apre a successive generazioni, ripetibile. Non ha semplicemente il carattere dell'*energia* dell'essere ma di *opera*. È divenuto verità in presenza. Il cambiamento che avviene nei materiali con la trasformazione in immagine non è semplice alterazione ma vera trasmutazione: «Ciò che era in precedenza non è più, ma ciò che ora è, ciò che si presenta nel gioco dell'arte è verità che può ora permanere»¹⁵.

La fusione della verità, o l'essere rappresentato con la forma, è così completa che un qualcosa di nuovo giunge all'essere. Avviene una "mediazione totale", cosicché l'interazione degli elementi nella forma diviene il suo mondo e non semplicemente copia di qualcosa. Questa apparente autonomia non è quella gratuita ed isolata della "coscienza estetica", bensì

14 Op. cit., p. 150.

15 Op. cit., p. 143.

mediazione di conoscenza nel senso più profondo del termine. L'esperienza di contemplare l'opera d'arte rende questa conoscenza una conoscenza condivisa.

L'esperienza dell'arte non può essere ridotta e rinchiusa entro il cerchio effimero della "coscienza estetica". Positivamente, ciò significa che l'arte è conoscenza e che:

l'esperienza dell'opera d'arte fa partecipi di tale conoscenza. Con ciò si pone il problema di come si possa render giustizia alla verità dell'esperienza estetica e superare quella radicale soggettivazione dell'esteticità che ha avuto inizio con la kantiana *Critica del giudizio*. [...] È necessario pensare il concetto di esperienza in maniera più ampia di quanto abbia fatto Kant, in maniera che anche l'esperienza dell'opera d'arte possa venir intesa come esperienza. Per tale operazione possiamo rifarci alle ammirevoli lezioni di estetica di Hegel. In esse il contenuto di verità che si trova in ogni esperienza d'arte viene magistralmente riconosciuto e messo in rapporto con la coscienza storica. L'estetica diventa così una storia delle *Weltanschauungen*, cioè una storia della verità come essa si rivela nello specchio dell'arte. In tale modo viene riconosciuto in maniera radicale il compito [...] di giustificare teoricamente l'esperienza della verità anche nell'arte¹⁶.

Il concetto di mediazione totale di Gadamer ha un altro aspetto importante da recuperare per la ri-

¹⁶ Op. cit., p. 128.

modulazione dei canoni del percepire estetico. Gadamer asserisce la radicale non differenziazione dell'estetico dagli altri elementi all'interno del gioco dell'opera d'arte. Noi istintivamente percepiamo una generica improprietà dell'aggettivo "bello" riferito ad una cerimonia o ad un rituale.

La differenziazione estetica non ha senso in riferimento ad un "buon sermone", poiché indica che, anche quando ascoltiamo un sermone, separiamo il contenuto dalla forma. Similmente, la differenziazione dell'estetico dal non estetico non è assolutamente appropriata alla comprensione della nostra esperienza dell'opera d'arte.

La mediazione dell'arte deve essere concepita come totale:

ciò che si svolge nella rappresentazione di un'opera d'arte è per ognuno qualcosa di talmente astratto dalle linee di sviluppo comuni del mondo, di così autonomamente chiuso in un indipendente circolo di significato, che rispetto ad esso non c'è motivo che giustifichi l'uscirne in direzione di un qualche futuro o di una qualche realtà. Lo spettatore è relegato in una assoluta distanza, che gli preclude ogni impegno a scopi pratici. Questa distanza è però in senso autentico distanza estetica, giacché significa il distacco necessario per vedere, che rende possibile un'autentica e completa partecipazione a ciò che davanti a noi si rappresenta. All'estatico oblio di sé dello spettatore corrisponde perciò la sua continuità con sé stesso. Proprio

ciò in cui egli come spettatore si perde pretende da lui la continuità del senso.

È la verità del suo mondo religioso e morale in cui egli vive, quella che si rappresenta davanti a lui, ed egli vi si riconosce. Come la parusia, la assoluta presenzialità caratterizza il modo d'essere estetico e d'altra parte un'opera d'arte è dovunque la stessa, ogni volta che una tale presenzialità si realizza, così anche l'istante assoluto in cui uno spettatore sta è insieme oblio di sé e mediazione con sé stesso¹⁷.

L'aspetto estetico o formale – Gadamer rifiutava la dicotomia forma-contenuto in quanto costruito di un pensiero riflessivo – dell'incontro con l'opera d'arte è parte di ciò che è *detto* nell'opera, la “cosa significata”, al punto che la differenziazione estetica risulta artificiosa e invalida. Pertanto, in opposizione alla “differenza estetica”, Gadamer asserisce il principio della “non-differenziazione estetica”:

possiamo formulare tutto ciò con l'opporre alla “differenziazione estetica”, intesa come essenza costitutiva della coscienza estetica, una *non-differenziazione estetica*. Era risultato prima chiaro che ciò che viene imitato nell'imitazione, ciò ch'è figurato dal poeta, rappresentato dall'attore, conosciuto dallo spettatore è a tal punto la sola cosa che si ha di mira, quella in cui risiede il significato della rappresentazione, che la formazione poetica come tale o l'abilità con cui la rap-

17 Op. cit., p. 191.

presentazione è eseguita non richiamano affatto l'attenzione. Quando ciò nonostante la distinzione si fa, si separa dalla formazione la materia, dalla "interpretazione" la poesia stessa. Ma queste distinzioni così operate sono di natura secondaria. Ciò che l'attore recita e che lo spettatore contempla sono le figure e l'azione stessa quali sono state concepite dal poeta. Abbiamo qui, dunque, una doppia *mimesis*: il poeta rappresenta, e così pure l'attore. Ma questa doppia *mimesis*, appunto, è una: ciò che nell'*una* e nell'*altra* rappresentazione viene all'essere è la stessa cosa. Più precisamente si può dire: la rappresentazione mimetica dell'esecuzione porta all'essere ciò che la poesia autenticamente richiede. Alla duplice differenziazione tra poesia e materia di essa e tra poesia ed esecuzione corrisponde una duplice non-differenziazione come unità della verità che è conosciuta nel gioco dell'arte¹⁸.

Dunque, ciò che è centrale nell'esperienza estetica di un'opera d'arte non è né il contenuto né la forma, bensì la cosa significata, totalmente mediata da immagine e forma, un mondo con la sua dinamica. Nell'incontro estetico con l'opera d'arte, allora, non si cerca di separare la poesia dalla sua materia prima, né nell'esperire una recitazione si dovrebbe costantemente cercare di separare la cosa significata dalla recitazione.

È infatti uno scadere dall'autentica fruizione di una poesia quello che accade quando, per esempio, ci si sofferma a considerare la favola che ne sta alla base

18 Op. cit., p.149.

dal punto di vista delle sue origini storiche; e così, per esempio, si ha uno scadere dall'autentica fruizione di uno spettacolo quando lo spettatore si ferma a riflettere sull'interpretazione che sta alla base di una determinata esecuzione, oppure sulla maggiore o minore abilità degli attori¹⁹.

Tanto la materia prima, quanto la recitazione realizzano nell'azione ciò che la cosa significata concretamente richiede, e sono tanto compenstrate che una separazione risulta concepita artificialmente. Gadamer propone qualcosa che rappresenta un'ulteriore demolizione dell'isolamento dell'estetica. Di fronte alla mancanza di luogo dell'arte, se considerata alla luce della "coscienza estetica", egli suggerisce l'idea della funzione decorativa dell'arte.

L'arte non è senza luogo. Essa richiede un luogo e crea da se stessa un luogo aperto. I capolavori d'arte non appartengono realmente ai musei, raccolti in luoghi senza luogo.

Il problema è qui il concetto dell'immagine artistica estetica, piuttosto che ontologica, in senso più ampio. C'è una forte esigenza, afferma Gadamer, di modificare la concezione dell'arte prevalsa negli ultimi secoli e "il concetto di rappresentazione che le moderne gallerie ci hanno reso familiare". Abbiamo bisogno, egli afferma, di riabilitare l'elemento decorativo e occasionale dell'arte, discredito da un'estetica fondata sulla "pura forma" o sull'"espressione

19 Op. cit., pp. 149-150.

di esperienza”: è chiaro che il concetto di quadro dei secoli moderni non può valere come una base ovvia. La nostra ricerca si sforza anzi di liberarsi dei limiti di questo presupposto.

Essa vuol proporre, per la definizione del modo di essere del quadro, una interpretazione che si liberi dal legame con la coscienza estetica e con il concetto di quadro che la struttura della moderna galleria ha comunemente imposto, per riallacciarsi invece al concetto [...] della decoratività²⁰. L'arte non è senza luogo né senza tempo.

Solo ora che non abbiamo più posto per i quadri, ci accorgiamo di nuovo che i quadri non sono solo quadri, ma che esigono un luogo. Ma lo scopo di questa analisi non è estetico, bensì ontologico. Per essa, la critica dell'estetica tradizionale da cui muove è solo un mezzo per arrivare a definire un orizzonte capace di abbracciare arte e storia²¹.

Gadamer formula due interrogativi che indicano la direzione per riconquistare tale orizzonte: «(1) In cosa un'immagine si distingue da una copia di qualcosa? (2) In che modo, da questo punto di vista, emerge il rapporto della rappresentazione con il suo “mondo”?»²².

20 Op. cit., p. 170.

21 Op. cit., p. 171.

22 Su queste tematiche è utile il rimando a Benjamin (1966), pp. 21-39: «In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta da uomini. Simili riproduzioni venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per diffondere le opere,

Chiaramente l'arte "rappresenta" qualcosa, la cosa che l'ha chiamata all'essere. È evidente, inoltre, che c'è un mondo che si apre. Il punto di vista di un'estetica che asserisce l'idea del "puramente estetico" non svelerà mai la risposta a tali quesiti, e un'estetica fondata sull'esperienza nel vecchio senso del termine è ugualmente inadeguata.

Entrambe partono dall'erronea premessa di rimandare l'opera d'arte al soggetto in una relazione soggetto-oggetto. Allorquando avremo conquistato un orizzonte di domande che trascenda il vecchio modello dello schema soggetto-oggetto, troveremo una via diretta per comprendere la funzione e lo scopo, il come e il cosa, la temporalità e il luogo, dell'opera d'arte.

La direzione verso la quale intraprendere il cammino è fornita da Gadamer stesso in una sua successiva riflessione sull'estetica esplicitata nell'ampio lavoro di delucidazione, messa a punto e riarticolazione che ha occupato il filosofo nei decenni successivi alla pubblicazione di *Verità e Metodo*.

infine da terzi semplicemente avidi di guadagni. [...] anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'hinc et nunc dell'opera d'arte – la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova [...]. L'hinc et nunc dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità [...]. La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifica il rapporto delle masse con l'arte. Da un rapporto estremamente retrivo, per esempio nei confronti di un Picasso, si rovescia in un rapporto estremamente progressivo, per esempio nei confronti di un Chaplin. Ove l'atteggiamento progressivo è contrassegnato dal fatto che il gusto del vedere e del rivivere si connette in lui immediatamente con l'atteggiamento del giudice competente. Questa connessione è un importante indizio sociale. Infatti, quanto più il significato sociale di un'arte diminuisce, tanto più il contegno critico e quello della mera fruizione da parte del pubblico divergono. Il convenzionale viene goduto senza alcuna critica, ciò che è veramente nuovo viene criticato con ripugnanza".

La riarticolazione conduce ad una considerazione dell'estetica che evidenzia delle novità rispetto alla riflessioni precedenti dello stesso filosofo, e determina un valido impianto strutturale dal quel recuperare indicazioni estremamente puntuali per un appropriato riorientamento nell'indeterminatezza e nella confusione, o nella provocazione del nostro attuale rapporto con ciò che continuiamo a chiamare arte²³.

Quali i punti da recuperare:

1. esperienza estetica come ermeneutica;
2. estetica ermeneutica come non-differenziazione.

Il punto di arrivo riguardo all'estetica in *Verità e Metodo*, come abbiamo sopra messo in evidenza, è che essa deve risolversi nell'ermeneutica, ma aggiungiamo subito, che deve complementarmente, nel suo insieme definirsi in modo da rendere giustizia all'esperienza dell'arte: il concetto di "estetica ermeneutica" è identificato con quello di "non-differenziazione".

Su quest'ultimo concetto lo stesso Gadamer, nei decenni successivi alla pubblicazione di *Verità e Metodo*, torna a riflettere. Ripercorriamo questa ulteriore riflessione gadameriana, per poter metter in luce cosa si debba intendere con "non-differenziazione" estetica e perché questo concetto può ritornare utile all'economia del nostro discorso. In altre parole, riconoscere la fecondità dell'"estetica ermeneutica" per un'estetica dei nuovi media. Con questo concetto

²³ Gadamer (2002).

Gadamer mira in primo luogo a rivendicare all'arte quell'intima connessione con il dispiegarsi complessivo della prassi umana che, a partire dalla svolta radicale impressa da Kant alla comprensione dell'estetica, si sarebbe interrotta col risultato di confinare l'incontro con l'opera in un luogo separato dall'esperienza, e relegato nella "coscienza estetica".

Dopo Kant, in altri termini, il giudizio estetico sembra capace di esibire quei tratti essenziali di una soggettività comprendente le cose. Dall'altro anche Hegel riferendosi al punto di vista dello "spirito soggettivo" rinviene in esso il "bisogno di arte" considerato come una costante antropologica, rimane il punto cruciale, però, che nel procedere storico delle figure dello "spirito assoluto" l'arte ha perduto, e irreversibilmente, ogni possibilità di lasciarsi ancora incontrare come un'esperienza in cui ne va dei più alti interessi spirituali di una comunità.

In entrambi i casi, in Kant e Hegel, sia pure con motivazioni diverse, l'arte non si costituisce più come esperienza di verità. Dunque, Gadamer sente l'esigenza di riprendere il dialogo con loro, e ciò marca il ripensamento dell'estetica, documentato negli *Scritti di estetica* gadameriani.

Il confronto che Gadamer istituisce con la cultura estetica giunge al suo apice lì dove si denuncia quell'operazione di astrazione, propria della coscienza estetica romantica ad esito della soggettivazione estetica.

La differenziazione tra forma e contenuto, tra rappresentazione e rappresentato, compiuta in nome

della purezza dell'arte, ha come base e conseguenza il fatto che «si prescinde da tutto ciò in cui un'opera si radica come nel suo originario contesto vitale, da ogni funzione religiosa o profana in cui essa era posta e in cui aveva il suo significato [...] in tal modo, attraverso la differenziazione estetica, l'opera perde il suo posto e il mondo al quale appartiene, giacché viene ad appartenere alla coscienza estetica»²⁴.

A ciò Gadamer oppone il concetto di “non-differenziazione estetica” come reinserimento dell'arte nell'ambito dei suoi rapporti vitali.

Questo riconoscimento dell'esperienza dell'arte al centro del farsi storico del senso è un concetto-chiave dell'estetica gadameriana che risulta essere particolarmente utile per comprendere l'attuale rapporto tra arte e nuovi media, in quanto l'arte così ripensata, cioè non più regione autonoma e distaccata, può essere collocata al centro della riflessione sulle nuove tecnologie. Questa acquisizione sposta l'attenzione sul rapporto tra arte e tecnologia.

Ancora una volta è Gadamer a esserci d'aiuto: sul perno del concetto di non-differenziazione estetica, mostra come l'arte non possa essere oltrepassata, poiché essa è già sempre passato: «se per Hegel sono il sapere e la scienza a fare dell'arte qualcosa di passato, così per scienza egli non intende certo quel progresso travolgente delle scienze empiriche che noi associamo alla parola d'ordine del positivismo, ma alla sintesi

²⁴ Gadamer (1972), p. 144.

comprensiva di tutto il nostro sapere, che in quanto scienza del concetto, in quanto “filosofia”, ha superato il compito dell’arte e rappresenta, in modo definitivo, una forma superiore della coscienza spirituale.

Il fatto al quale Hegel si riferisce con la tesi del carattere di passato e dell’arte è questo: nell’epoca classica della scultura greca il divino appariva nell’arte come immediata rappresentazione della verità stessa. L’età di Dio sopramondano, vale a dire del cristianesimo e del suo messaggio, poté ancora partecipar di questa verità del divino nella forma del ricordo e della cura della memoria.

Sono le cosiddette arti romantiche – come usava chiamarle le lingue del tempo di Hegel, in particolare dunque la pittura, la musica e certamente quell’arte universale che è la poesia – a conservare in età cristiana quest’eco della memoria degli dei. Così intesa, la tesi hegeliana del carattere di passato dell’arte non vuol dire tanto che l’arte non abbia più futuro, quanto che essa, per quanto possa continuare a prosperare in futuro, è essenzialmente sempre già passata.

L’arte è sempre già superata da un’altra possibilità della comprensione spirituale del vero che Hegel vedeva in sostanza nel messaggio del Nuovo Testamento, laddove questo parla della “preghiera nello spirito e nella verità”.

A sua volta, l’aver elevato a concetto la verità del cristianesimo era dunque la pretesa della dottrina filosofica hegeliana.

Pertanto l'audace tesi del carattere di passato dell'arte mirava assai meno di quanto non si dica in genere a costituirsi come una critica all'arte della propria epoca. Eppure non è un caso che proprio nell'epoca alla quale Hegel appartiene, che per noi è soprattutto l'epoca di Goethe e per la filosofia il periodo del movimento filosofico che va da Kant a Hegel, sia stato accordato all'interesse per l'arte un posto privilegiato nell'economia generale della ricerca umana della verità.

Le Lezioni d'estetica rientrano tra le opere di Hegel che più profondamente hanno segnato il pensiero delle epoche successive. [...] Le lezioni di Hegel sull'estetica costituiscono nel loro insieme una risposta capace di portare a piena determinatezza anche la svolta rappresentata dal carattere di passato dell'arte. Hegel vede nell'arte la presenza del passato. Questo è il nuovo, grande tratto distintivo che l'arte ha effettivamente acquisito nella coscienza di noi tutti»²⁵.

Il senso di questa interpretazione da parte di Gadamer della tesi di Hegel, è racchiuso tutto nell'orizzonte di trattenimento che l'arte richiama e schiude, l'orizzonte della storia. Il carattere di passato che l'opera mostra è il suo essere ciò che trattiene presso di sé, il suo essere sempre presente.

Ciò vale, come Tursi sottolinea, a maggior ragione in un frangente di mutazione antropotecnologica, dove proprio quel trattenere presso di sé per-

²⁵ Gadamer (2002), pp. 42-43.

mette all'arte di dispiegare il suo duplice operare nei confronti della tecnologia.

Da un lato l'arte, proprio nel suo stare, restare, resistere, *sto*, stressa l'avanzamento tecnologico, le magnifiche sorti e progressive che gli iperottimisti sempre spacciano all'apparizione di ogni nuovo gadget tecnologico. L'arte è ciò che mostra l'inscindibilità del progresso tecnologico dalla datità storica, e ciò poiché ogni tecnologia entra in circolo con la società in cui viene istituzionalizzata. Ogni medium è compreso in un orizzonte storico che esso non può trascendere, come l'arte ricorda.

Dall'altro lato, proprio sulla base di questa operazione rammemorante, di sfida e di urto, l'arte concede dimora, permette cioè alla nuova tecnologica di integrarsi con il proprio orizzonte sociale, fatto di una tradizione anche tecnologica.

Solo così il nuovo medium può trovare integrazione con i vecchi media. Ma ricordiamo che, McLuhanianamente, i media sono esteriorizzazioni di noi stessi, quindi l'integrazione di cui si fa menzione è l'integrazione con i nostri corpi e con i nostri sistemi nervosi²⁶. Il concetto della "non-differenziazione estetica" conduce così a rivedere, oggi, il concetto stesso di arte: l'espressione "arte" comincia ad acquisire il suo senso più stretto e univoco indicando ciò che prima doveva distinguersi espressamente come "arte bella" dalle altre arti umane.

²⁶ Tursi (2005), pp. 74–75.

L'arte come presenza del passato non è semplicemente un aspetto dell'emergere di una coscienza storica, e l'introduzione dell'espressione non-differenziazione porta proprio in questa direzione, si tratta non di chiedersi se qualcuno differenziasse e qualcun altro no, ma una enunciazione su ciò che l'arte in quanto arte è sempre.

È opportuno, però, che questa posizione non sia fraintesa: non vogliamo dire, con Gadamer, che l'arte godrebbe di non si sa quale garanzia sovrastorica, ma piuttosto, che nel determinare la forma d'arte come un accadere storico della verità nella perfetta conciliazione di manifestazione sensibile e contenuto spirituale, Hegel ha direzionato l'attenzione verso la figura di un interminabile ricongiungimento della ragione con i materiali sensibili che le hanno permesso di riconoscersi come ragione.

Gadamer aggiunge, che in questo suo intimo "essere rammemorante" l'arte è sempre capace di opporre una resistenza vincente al movimento che riporterebbe lo spirito a se stesso, o in riferimento alle pretese di una ragione che si sente *illuministicamente emancipata* da tutto ciò che le è capitato di incontrare o di patire per sapersi in quanto ragione.

È alla luce di questa idea di "rammemorazione" che deve essere innanzitutto intesa la "presenza del passato" di cui Gadamer parla a proposito del concetto hegeliano dell'arte: la ragione non può mai emanciparsi totalmente da ciò che le è accaduto senza perdere, con questo, un tratto che le è proprio: il

suo essere una risposta a qualcosa che essa non si è procurata da sola ma ha dovuto ricevere e che tiene ancora in riserva delle possibilità inesperte.

Ed ecco il passaggio, la cui stessa formulazione è la dimostrazione evidente dello sforzo speculativo di Gadamer: «la manifestazione sensibile dell'idea annuncia pertanto la congruenza di ciò che è di per sé del tutto separato, l'idea e l'apparizione fenomenica.

È proprio questo che realmente ammiriamo negli stili delle grandi epoche artistiche del passato e che esperiamo anche nel presente di fronte a un'opera "riuscita": questa indistinta, non-differenziata unità di fenomeno e contenuto. [...] la presenza di un tratto che accomuna tutti si fa conoscere anche nel fenomeno dell'arte contemporanea, indipendentemente dai livelli di istruzione e di formazione intellettuale, come quella presenza che esperiamo nella forma di contenuti divini o mitici.

Possiamo pensare a una *Passione* di Bach, che riunisce in un'esperienza comune nello spazio della chiesa gli amanti della grande musica come pure gli effettivi membri della comunità cristiana; oppure al teatro greco, i cui testi continuano a offrire materiale inesauribile alla formazione di intere generazioni e alla raffinata indagine degli specialisti, pur essendo stato capace di conquistare la totalità del pubblico attico, dall'artigiano agli strati più elevati della società.

Solo la non-differenziazione estetica rende possibile una tale solidarietà nella ricezione, solo la con-

divisione di ciò che è comune»²⁷. Se, dunque, la congruenza tra idea e apparizione fenomenica resta in un certo senso una definizione valida del bello artistico, essa nel ventesimo secolo non è più né ovvia né sostenuta dal consenso generale.

Che cosa si è perso in questo processo di sensibilizzazione artistica? Può ancora l'artista riuscire nel suo compito di realizzare una "enunciazione" nel segno di una comunanza e di una verità che unisce tutti? Si può parlare, oggi, di opera d'arte *riuscita* – condivisa – in questa varietà di frammentazione e di pluralità di stili, o sarebbe opportuno dichiarare la fine dell'*opera d'arte*?

Di fatto il punto cruciale della questione e che segna il discrimine decisivo sul quale si gioca tutta la distanza tra l'arte di oggi e quella del passato, è nella frammentazione e nella non univocità degli stili.

Non c'è più quella unità stilistica che l'uomo colto percepisce, anche quando non è un esperto, nelle grandi epoche artistiche del passato, tanto da non riuscire a individuare lo stile personale del singolo artista. Oggi sembra piuttosto che lo stile non sia un dato di fatto, ma l'oggetto di una ricerca. Da quando non è più sorretto dal legame di una tradizione che si convalida per la sua stessa autoevidenza, l'artista deve attraversare un lungo processo di ricerca prima di arrivare a trovare una scrittura che sia proprio la sua e che sia anche leggibile. Ma si tratta di un compito che ricade su entrambe le parti: sull'ar-

²⁷ Gadamer (2002), p. 47.

tista che ricerca una scrittura leggibile e sul lettore che deve imparare, per dir così, a decifrare ciò che essa dice.

L'esempio insegna che oggi sono proprio la frammentazione e lo sgretolamento a cui assistiamo a determinare il compito dell'arte [...] La sperimentazione ha fatto saltare ogni argine. Le aspettative che l'osservatore comune associa all'immagine vengono disattese fino all'exasperazione [...] L'opera d'arte deve essere offerta a un fruitore affinché egli ne possa godere liberamente. L'artista vuole provocare, irritare²⁸.

Conclusioni

Per certi versi, la situazione attuale dell'estetica ricorda quella del Settecento, quando Baumgarten coniò questo nome, fondando l'estetica come disciplina filosofica e facendone un'apologia.

La situazione culturale attuale può ricordare quella di allora perché, se si è conclusa, almeno secondo alcuni, la parabola dell'estetica intesa quale mera "filosofia dell'arte", questa conclusione, lungi dal decretare la fine dell'estetica stessa, le apre invece nuovi, amplissimi orizzonti, che a ben vedere erano già stati, almeno in parte, indicati appunto da Baumgarten nella sua fondazione.

²⁸ Op. cit., p. 48.

È proprio la crisi dell'“arte bella” che oggi si avverte a sollecitare una riflessione filosofica, nutrita di consapevolezza storica, sulla nozione – o, piuttosto, sulle nozioni – di “arte” e le relative categorie interpretative. Con l'intervento delle nuove tecnologie si è resa necessaria una ridefinizione delle categorie d'analisi per interpretare l'incontro fra i nuovi linguaggi comunicativi e le forme della loro materialità espressiva, materialità che favorisce la messa in scena partecipativa del nostro corpo.

È possibile vivere performance corporee interagendo con le icone immateriali nello schermo di un computer, con i *touchpad* di un'installazione interattiva, collegandosi agli ipertesti della Rete, divertendosi nella fruizione di un videogioco, immergendosi in un ambiente di realtà virtuale, per estensione operando una commistione psicofisica con determinati dispositivi di interfaccia.

Paradossalmente è proprio tramite i testi *virtuali* che il linguaggio si connota di una certa *materialità*, poiché questi permettono al fruitore di operare concretamente la messa in scena del proprio corpo-mente attraverso la manipolazione e l'ibridazione dei codici comunicativi. La dimensione performativa del linguaggio comunicativo si traduce quindi nella possibilità di interagire con i media stessi, operando una *costruzione personalizzata* di reti e spazi ipertestuali.

L'individuo “ri-versa” il suo io nell'artificialità della rappresentazione digitale e conseguentemente

lo moltiplica e lo rende fluttuante, ridefinendo le proprie appartenenze identitarie e socioculturali, operando quindi una *sperimentazione performativa* in un territorio di confine. L'utente della comunicazione digitale non instaura più con il testo un'interazione unicamente di tipo cognitivo come nei media monodirezionali, ma può lasciare le proprie tracce visibili negli ipertesti degli ambienti digitali.

Allo stesso tempo i significanti messi in scena dal medium riorganizzano l'universo cognitivo del fruitore, si genera quindi una relazione di bio-feedback fra *medium* e utente, dando origine a un rapporto comunicativo non più trasmissivo, ma immersivo e interattivo, attraverso cui l'individuo è invitato a "sporcarsi le mani" con gli ambienti grafici di superficie, come se stesse esplorando dei mondi partendo dalla loro manipolazione.

L'individuo mediante i dispositivi di interfaccia fa *esperienza della comunicazione*, relazionandosi performativamente con i simulacri plastici del linguaggio. In questo universo *metacomunicativo* si offre quindi la possibilità di effettuare delle vere e proprie *pratiche sperimentative*, attraverso cui smaterializzare la nostra sensorialità agendo direttamente nella materialità delle forme comunicative, colmando quindi lo scarto fra elemento testuale e azione psicomotoria.

Attraverso l'azione consapevole del nostro simulacro corporeo è possibile rimodellare i nostri immaginari collettivi operando una costruzione e decostruzione critica dei modelli mentali con cui ci

rapportiamo al reale e che sono concretamente visibili nella struttura delle interfacce ipertestuali che danno forma al cyberspazio.

Il virtuale in questo senso diventa uno stimolo per riflettere e lavorare sulle forme di comunicazione, di relazione e di appartenenza culturale attraverso la messa in scena *co-performativa* dell'insieme corpo-mente della nostra collettività. Questo sta già avvenendo da tempo in particolari ambiti dell'arte digitale: gli artisti diventano creatori di *contesti di scambio* e gli individui, mediante i dispositivi di interfaccia in cui sono invitati ad agire praticamente, diventano *co-autori* di un processo artistico aperto.

L'arte quindi abbandona la sua dimensione oggettuale per smaterializzarsi in *pratiche reali*, attraverso cui sperimentare un uso collettivo e autogestito dei media tecnologici.

Dal punto di vista teoretico, però, i nuovi modelli di comunità implicano una coerente ridefinizione delle nozioni di individuo e di comunità. Grazie infatti all'estendersi delle reti telematiche si è costituita una nuova idea di comunità, definita dai suoi teorici "comunità virtuale", "intelligenza collettiva", "mente globale".

«Da tempo, fra le cyberculture, circola l'idea che le comunicazioni elettroniche forniscano alla specie umana una infrastruttura in grado di esprimersi in una sorta di "mente collettiva". L'ipotesi non certo originale, e non nella sua versione tecnologica. Ogni storico del pensiero sa bene che l'idea della mente collettiva (incarnata, psichica, storica, animica, spiritua-

le, ecc.) affiora nei tempi in una varietà di forme che rispecchiano le condizioni materiali e le cognizioni cosmologiche delle varie epoche. Parimenti, nel corso dei secoli è mutato anche il modello di riferimento.

In particolare, è noto che a cavallo del nuovo millennio, l'ipotesi della mente collettiva ha preso in prestito molte delle sue suggestioni dal modello del cervello umano che corrisponde alle attuali cognizioni nel campo delle neuroscienze. [...].

Negli Usa anche Douglas Rushkoff o Johd Perry Barlow, affascinati dalle tesi dell'antropologo Gregory Bateson, ritengono che le menti umane siano entità intrinsecamente "contigue", cioè connesse, e semmai il problema consiste nel rendere esplicite queste implicite connessioni. [...].

Tra i corifei della mente globale, del cervello planetario, del modello informatico connessionista, e infine dell'incipiente nascita di una sorta di coscienza collettiva planetaria, puramente umana o più spesso mescolata alle emergenti intelligenze artificiali, scaturite anche grazie alle molteplici risorse dell'Internet, circola tra l'altro l'idea che la specie umana sia in procinto di passare il testimone a una sorta di non ben identificata mente aliena, elettronica, in grado di produrre schemi di pensiero e di azione simili alle dinamiche che regolano la crescita e il mutamento genetico dei microrganismi.

Quando le utopie confessioniste trapassano dall'universo biologico o economico a quello prettamente politico o mediatico o ludico allora l'intera-

zione fra gli individui e il sistema elettronico globale assume l'aspetto di una nuova inedita e virtuale percezione-rappresentazione del sistema degli "oggetti" e del loro nuovo ruolo negli scambi simbolici.

Quest'ultima è forse l'utopia al contempo più pertinente e più illusoria, dal momento che si basa sul presupposto, assolutamente aprioristico, dato per scontato e non dimostrato, che la fusione fra l'universo umano e il metaverso elettronico produrrà di per sé il superamento della violenza (e del conflitto) generata dal desiderio dei beni rivali.

Queste ed altre suggestioni hanno in tempi recenti in parte influenzato perfino studiosi prudenti, o perlomeno attenti. Si assiste, insomma, a una generale fuga dalla concezione "connettivista". Connettersi, infatti, non vuol dire essere una connessione, quindi non vuol dire essere parte di un organismo strutturato; argomentazione che vuole salvare l'individualità, e che tende a conservare la validità logica e ontologica del *principium individuationis*.

Fin qui nulla da dire, e anzi, è opinione comune (da Leroi-Gourhan a McLuhan e oltre) che le tecnologie siano responsabili di una costante ridefinizione dei mezzi e degli scopi umani, dunque anche del senso dell'identità, dell'individualità e del sentimento della collettività.

Tuttavia, ridurre l'insieme delle energie in gioco all'opera di una sola forza, per esempio all'azione sublimale delle tecnologie di comunicazione, o alla potenzialità generative degli automi cellulari o delle

matematiche non lineari, ipertrofizza gli effetti di un solo fattore»²⁹. Importante riflettere su questi punti: nella comunità non si dà un soggetto che entra in relazione con gli altri, ma una singolarità che compare.

Per dirla con Nancy:

essere-a-sé è essere-all'esposizione. È essere ad-altrui, se "altrui" declina insomma "in sé e per sé" la declinazione di sé. Tutta l'ontologia si riduce a questo essere-a-é-ad-altrui. In esso l'essenza non è che, transitivamente, l'esposizione della sua sussistenza [...]. È ciò che si trascriverà dicendo: non c'è la comunione, non c'è essere comune, c'è essere in comune.

Tutta l'ontologia, dal momento che è questa logica dell'essere in sé come essere a sé, si riduce all'In-comune dell'a-sé³⁰.

Si tratta, come scrive Nancy di una *logica del limite*, *logica di ciò che non appartiene né al puro dentro, né al puro fuori, logica che caratterizza l'essere-con*, il quale si colloca fra la disgregazione della folla e l'aggregazione del gruppo, e l'una e l'altra sono in ogni momento *possibili, virtuali, prossimi*: «questa sospensione caratterizza l'essere-con: un rapporto senza rapporto, un'esposizione simultanea al rapporto e all'assenza di rapporto»³¹.

Si fa perciò esperienza della comunità *come limite*, ciò apre inedite possibilità: un nuovo spazio antropo-

²⁹ Notte (2002), pp. 139–141.

³⁰ Cfr. Nancy (1995).

³¹ Op. cit., pp. 182–183.

logico, uno spazio del sapere differente dallo spazio mediatico delle merci, come Lévy ha sostenuto: «la semiotica dello spazio del sapere è definita dal ritorno dell'essere, dell'esistenza reale e vive, nella sfera della significazione.

Questa uscita dal mondo dell'assenza, questa ripresa di contatto con la realtà non va intesa evidentemente come un processo di oggettivazione, né come un rapporto codificato come qualche significato o come una garanzia dei segni da parte di una trascendenza.

È reale quello che implica l'attività pratica, intellettuale e immaginativa di soggetti viventi. Nello Spazio del sapere gli intellettuali collettivi ricostituiscono un piano di immanenza del significato, in cui gli esseri, i segni e le cose ritrovano una relazione dinamica di mutua partecipazione, sfuggendo sia alle separazioni del Territorio sia ai circuiti spettacolari dello Spazio delle merci»³².

32 Lévy (1996), pp. 1969–170.

Bibliografia

- Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), trad. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
- Debray Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident* (1991), trad. Di A. Pinotti, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999.
- Dufrenne Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), trad. di L. Magrini, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Lerici, Roma 1969.
- Dufrenne Mikel, *Esthétique et philosophie* (1967), trad. di P. Stagi, *Estetica e filosofia*, Marietti, Genova 1989.
- Gadamer Hans Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* (1960) , a cura di e trad. it. di G. Vattimo, *Verità e Metodo*, Fabbri, Milano 1972.
- Gadamer Hans Georg, *Scritti di Estetica*, a cura di e trad. it. di G. Bonanni, *Aesthetica*, Palermo 2002.
- Gombrich Ernst, *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee* (2002), trad. di M. Carpitella, *Arte e progresso. Storia e influenza di un'idea*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- Levy Pierre, *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace* (1994), trad. di M. Colò, *L'intelligenza collettiva*, Feltrinelli, Milano 1996.

Merleau-Ponty Maurice, *La Phénoménologie de la perception* (1945), trad. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1980.

Nancy Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée* (1986), trad. di A. Moscati, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 1995.

Notte Riccardo, *La condizione connettiva. Filosofia e antropologia del metaverso*, Bulzoni, Roma 2002.

Perniola Mario, *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004.

Rosenkranz Karl, *Ästhetik des Häßlichen* (1853), trad. di S. Barbera, *Estetica del brutto*, Aesthetica, Palermo 2004.

Tatarkiewicz Waldyslaw, *Dzieje sześciu pojęć* (1976), trad. di E. Di Stefano, *Storia di sei Idee, l'arte, il bello, la creatività, l'imitazione, l'esperienza*, Aesthetica, Palermo 1997.

Tursi Antonio, *Mediazioni. Spazi, linguaggi e soggettività delle reti*, Costa & Nelson, Milano 2005.

Vercellone Federico, Bertinetto Alessandro, Garelli Gianluca, *Storia dell'estetica moderna e contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2003.