

G.C.S.I.

Giornale Critico di Storia delle Idee

La vera inutilità dell'arte. Estetica ed estetizzazione della realtà 

di Andrea Oppo

Sommario: 1. Copia e originale; 2. La rivoluzione copernicana della riflessione sull'arte; 3. Il reale estetizzato 4. Fine o sospensione del problema?

Sulla dialettica dell'utile e dell'inutile la questione estetica riveste un ruolo del tutto particolare, ricco di paradossi e sentimenti contraddittori. Cosa vi è, infatti, di più inutile dell'arte in senso assoluto? Dell'arte che *abbellisce e orna*, che *sta intorno* alla realtà reale; dell'arte-gioco; dell'arte che edifica tutto ciò che, per definizione, non serve alla conservazione fisica, alla guarigione, alla sanità, alla scienza, conoscenza e funzionamento del mondo? L'arte vive sempre ai margini dei territori dell'intelletto e della volontà, è luogo secondario di questi, in gran parte spurio. Per molti versi è davvero la «domenica della vita»: ciò che si fa quando si è già fatto quello che si deve o che è necessario fare. Eppure l'arte è anche il contrario di tutto questo. È l'illusione che proprio attraverso quel luogo secondario, quel *gioco imitativo*, nell'opera creata, s'incarni o passi il significato più profondo delle cose. È, in assoluto, l'ambizione di andare oltre il reale e perciò ad essa vengono consegnati i valori simbolici più importanti. L'arte è, infatti, il simbolo di «ciò che conta di più». In questo senso – è difficile negarlo – è la cosa più utile che esista per l'uomo: poiché serve alla definizione della sua identità, gli fornisce ragione e significato del suo stare al mondo; l'arte è lo spazio, anche fisico, che custodisce i motivi più preziosi sui temi di senso. Ma tutto ciò non è privo di problemi e, anzi, è proprio sul valore teoretico di questo simbolo che si gioca la partita più importante nella storia del pensiero filosofico sull'arte. C'è un'oscillazione fondamentale che ritorna periodicamente nella storia della filosofia: l'arte non è la verità/l'arte è la verità suprema. In molti filosofi questo dubbio ha operato come una sorta di *canto delle sirene*, insinuando un rapporto fatto di fascinazione e rigetto. Ma, infine, tra la perfetta trasparenza del *logos* e l'oscurità dell'*aisthesis* non poteva che imporsi la prima delle due. La filosofia poteva sopravvivere solo negando qualsiasi valore di verità all'esperienza estetica: non poteva permettere, per così dire, che una forma di conoscenza il cui segno distintivo non fosse l'«identità» e la «non-contraddittorietà», ma al contrario il cui orizzonte di significato apparisse al tempo stesso come oggetto e sorgente della propria conoscenza, potesse mai godere degli stessi diritti di quello della *ragione* in termini di accesso alla verità. Questo potrebbe essere uno dei motivi, tra gli altri, per i quali l'estetica è nata solo come disciplina moderna, facendolo peraltro in modo paradossale, con Kant, il quale non intendeva minimamente scostarsi dalla posizione che la filosofia ha tenuto su questo tema lungo tutta la sua storia.

Per tentare di rintracciare un filo narrativo di questa vicenda, per dare una ragione alla crisi presente dell'estetica come disciplina filosofica indipendente e infine per chiarire la valenza reale di una tendenza in atto ormai da qualche decennio, la cosiddetta «estetizzazione della realtà», può essere utile soffermarsi, seppur molto sommariamente, su una questione del passato, che rappresenta il nucleo centrale da cui tutto ciò in fondo ha origine. Si tratta, da un lato, dell'impostazione in senso teoretico del problema data

da parte di Platone e di Aristotele (§ 1), dall'altro, della soluzione originale fornita da Kant (§ 2) e dagli esiti imprevedibili e rivoluzionari che questa avrebbe avuto. Successivamente (§ 3 e 4), si passerà ad esaminare, proprio alla luce della definizione della valenza teoretica dell'arte, il tema dell'estetizzazione della realtà, ipotizzata qui come effetto di un risultato acquisito nel rapporto tra arte e verità, ma anche come messa in crisi radicale del punto specifico individuato da Kant.

1. Copia e originale

Il passaggio da Platone ad Aristotele, per ciò che riguarda la riflessione sull'arte, segna anche il collocamento dell'arte stessa sul versante dell'utile. Per quanto sintetizzare e semplificare i problemi dell'estetica antica non sia mai facile, principalmente a causa della non coincidenza del concetto moderno, e unico, di «arte» con quelli antichi di *technè* e *mousikè* [1], ma anche per la problematica definizione del pensiero platonico su questo tema così come dell'idea di *mimesis* in tutta l'antichità, tuttavia un fatto appare chiaro: con Aristotele si arriva a un vero e proprio spostamento della questione estetica e a un suo inquadramento preciso sul versante pratico prima che conoscitivo. Egli ribalta la condanna platonica dell'arte su tutti i fronti, ma lo fa in primo luogo – anche se in maniera perlopiù implicita – sul piano teoretico. Definire ontologicamente l'arte come «copia della copia dell'Idea originale», alla maniera di Platone, significa considerarla come un tipo di conoscenza e un'attività quasi del tutto inutili, se non addirittura potenzialmente dannose. Aristotele invece accetta di buon grado questa esperienza dello spirito umano, e non solo perché la fa salire di grado, per così dire, dal rango di *copia della copia* a quello di «prima copia», ma soprattutto perché rispetto alla visione platonica per lui cambia l'idea di «originale». Questo non è, infatti, l'*eidòs* platonico, ossia l'essenza immutabile e separata dalla materia, ma è, al contrario, ciò che la tradizione ha definito «ilemorfismo», la tendenza immanente alla materia che atiene alla dimensione dell'atto e della potenza, e che caratterizza il mondo in divenire. Uno dei problemi fondamentali nella conoscenza della realtà, per Aristotele, è la difficoltà di afferrare in modo esatto e rigoroso, per via epistemica, la sostanza delle cose, ovvero ciò che differenzia una cosa dall'altra, ciò che non solo è qualcosa, ma *diviene* qualcosa. È chiaro qui al filosofo greco che l'*episteme* non è lo strumento adatto a praticare, per così dire, questi «territori mobili» della realtà, ma sono semmai *doxa* e *phronesis*, l'opinione e la saggezza (prudenza), ad avere maggiori possibilità di aderire meglio a quegli ambiti. Aristotele definisce la *phronesis* come una forma della sensibilità, come una *aisthesis* che ha come fine una scelta pratica: quella di destreggiarsi nelle situazioni contingenti. In questo versante si colloca la *Poetica* e uno dei fini della sua ricerca è proprio la volontà di avvicinarsi alla realtà sostanziale in quegli aspetti di questa preclusi al sapere scientifico. Ne deriva che per Aristotele la *mimesis* non è semplicemente un'attività che *riscrive* la realtà fenomenica, ma piuttosto un dispositivo che mira a cogliere il ritmo della realtà e in tal modo si pone, quasi a livello metaforico, a metà strada tra la verità e la finzione. Il suo processo è un «andare verso», un cercare di «stare nel ritmo delle cose» e non un semplice copiare o ridescrivere le cose stesse come intendeva Platone. Aristotele qui coglie un punto essenziale e cioè che l'essenza dell'arte si trova nel «movimento» più che nell'essere. Alle medesime conclusioni, in un certo senso, vale a dire dell'arte come «punto mobile» all'interno della mente umana, arriverà anche Kant, come si vedrà, e sarà un passaggio chiave nel riconoscimento in larga parte implicito di una prima bozza di statuto, per così dire, dell'estetica. Ma senza entrare in definizioni più complesse che richiederebbero un'analisi globale del *corpus aristotelicum*, poiché la *Poetica* di per sé non affronta questo nodo (né, come fa notare David Ross nella sua monografia sul filosofo, Aristotele fornisce mai una definizione esplicita di *mimesis*), si può dire in generale che l'arte per Aristotele, poste le debite distinzioni e precauzioni, è uno strumento utile a degli scopi precisi ed è da collocarsi nell'ambito pratico del sapere. Questa posizione avrà enorme fortuna nei secoli successivi, influenzando notevolmente il pensiero occidentale precisamente nel porre la questione dell'arte come un problema del «come fare» piuttosto che dell'indagarne il «perché»; facendo, così, dell'estetica una poetica piuttosto che una filosofia dell'arte e infine spostando il dibattito sugli usi pratici e sui fini dell'esperienza artistica più che sulle sue ragioni teoretiche. Lasciando, tuttavia, in sospeso la domanda d'origine fatta intendere da Platone, che era interamente proiettata a stabilire il valore di verità dell'esperienza estetica. E cioè: l'esperienza estetica è qualcosa che ha a che fare con la verità o piuttosto con il nonsenso? La sua è un'espressione più vicina alla profezia o all'inganno?

La risposta di Platone, lo sappiamo, è netta e ferma su una posizione di condanna, e la sua critica si basa su tre noti argomenti: il primo di ordine ontologico, il secondo gnoseologico e il terzo morale. L'argomento ontologico, contenuto nella *Repubblica* (Libro X), muove un'accusa all'arte sulla base della

sua irrealtà: imitando qualcosa che è già un'imitazione (la Natura), l'arte ci allontana ancora di più dalla verità originale (le Idee). Per questo motivo l'artista, il quale semplicemente riproduce oggetti e azioni di questo mondo imperfetto, crea la *copia di una copia*, in quanto lavora su un'imitazione per se stessa inferiore. Per quanto perfetta possa essere, la sua creazione rimane un'illusione, un'ombra senza sostanza. Per Platone produrre «rappresentazioni di rappresentazioni» in questa maniera è un'occupazione semplicemente inutile: non è un contributo serio e produttivo per lo Stato [2]. A differenza della gente che trasforma le cose in azioni, in *vita*, dice Platone, gli artisti non hanno conoscenza precisa di quello che rappresentano. Essi, in poche parole, non sanno quello che fanno. Ed è proprio questo il secondo argomento della critica di Platone all'arte, quello *gnoseologico*: chiunque è in grado di spiegare il proprio lavoro tranne gli artisti. Essi rivendicano una conoscenza e un'autorità che non possiedono, e così ingannano e manipolano gli ignoranti.

I fatti sono quali li abbiamo descritti un momento fa: un pittore crea un calzolaio illusorio, il quale non solo non capisce niente delle scarpe, ma neanche il suo pubblico capisce qualcosa. Essi basano le loro conclusioni solo sui colori e le forme che essi possono vedere. (Platone, *Repubblica*, 601a)

Molto più direttamente, e con particolare riferimento alla poesia, Platone affronta lo stesso problema nello *Ione*. In questo dialogo egli esplora, attraverso le domande poste da Socrate a Ione il rapsodo, l'origine della poesia e la sua forza; il rapporto del poeta con le cose di cui tratta, e il rapporto della critica col poeta e il suo lavoro [3]. Nel dialogo Platone fa dire a Socrate che il rapsodo e il poeta parlano per ispirazione più che per arte, perché nel parlare di tutte le «arti» contenute nella poesia il poeta avrebbe bisogno di avere conoscenza di prima mano di tutte quelle cose delle quali deve trattare in maniera così intelligente. La conclusione che Platone/Socrate intende discutere è: in quale rapporto si debba essere con la conoscenza di un particolare argomento per essere in grado di fare una valutazione del medesimo? E qual è il rapporto del poeta, allora, con la cosa della quale parla? Qual è la differenza, nell'effetto sul pubblico, di un'azione poetica e di un'azione *reale*? Qual è la differenza (se ce n'è una) tra l'ispirazione e l'inganno? Una delle conclusioni tratte da questo tipo di ragionamento è che senza conoscenza diretta di una determinata cosa, questa non si può rappresentare in modo accurato. Se questo è vero, allora un critico dovrebbe conoscere tutto su tutti i poeti, e tutte le arti contenute sulla poesia, per essere effettivamente capace di parlare della poesia. Dal momento che una simile deduzione non può essere vera, il poeta deve operare su qualche altro livello. Socrate (Platone) asserisce che l'unica spiegazione possibile non è che il poeta operi attraverso l'arte ma piuttosto per ispirazione divina. Con questo ragionamento, egli sostiene che Dio è realmente colui che parla: i poeti sono interpreti di Dio e il critico è soltanto l'«interprete degli interpreti», tre volte rimosso dalla «verità». E né i poeti né i critici sono «nelle loro giuste facoltà mentali» quando questo succede. Da cui segue, per Platone, il dubbio principale concernente tutta questa materia, come pure il terzo punto finale della sua critica all'arte: l'argomento *morale*. Cos'è realmente questa *divina ispirazione* o *pazzia* che è in qualche modo impartita ai poeti attraverso le muse? Non è forse qualcosa di pericoloso per la società? Non è qualcosa che indebolisce la fibra morale e sollecita tutte le emozioni moralmente deprecabili?

Bene, tutto quello che ho detto è stato inteso a portarci al punto nel quale possiamo concordare non solo che la pittura – o piuttosto la rappresentazione in generale – produce un prodotto che è lontano dalla verità, ma forma anche uno stretto, caldo e affezionato rapporto con una parte di noi che è, a sua volta, lontana dall'intelligenza. E niente di salutare o autentico può emergere da questo rapporto. (Platone, *Repubblica*, 603a-603b)

L'attacco di Platone è qui diretto contro la letteratura in generale e, principalmente, contro la tragedia e la commedia, entrambe accusate di incoraggiare le emozioni che dovremmo invece contenere dentro di noi. La poesia e le arti trascinano il popolo fuori dalla realtà: esse gratificano e degradano le emozioni. Entrando in empatia con i personaggi sulla scena, gli spettatori sono spinti a giustificare tutti i crimini che essi commettono. La tragedia nasconde in sé una forma di legge ambigua e sospetta: ognuno è indenne dai propri misfatti (si veda, per esempio, Edipo che è colpevole e allo stesso tempo innocente). La commedia, dall'altra parte, incoraggia il popolo a indulgere verso quei gusti sciocchi e buffoneschi che di solito disprezzerebbe negli altri.

Questa posizione («L'arte è anzitutto pericolosa»), come sottolinea Eric R. Dodds, rappresenterebbe l'ultimo e più autentico motivo della riflessione di Platone sull'arte: «La conclusione alla quale è arrivato Platone con la sua personale esperienza, per quanto concerne la vita umana, appare con una forte evidenza

nelle *Leggi*, dove lui dice due volte che l'uomo è una marionetta»[4]. «Noi non sappiamo», dice Platone nelle *Leggi*, «se gli dei hanno creato l'uomo soltanto come un giocattolo o per qualche fine serio; ciò che noi conosciamo è soltanto che esso è una creatura appesa a un filo: speranze, paure, gioie e dolori lo scaraventano da ogni parte e lo fanno sussultare» [5]. Il pessimismo delle *Leggi* rivela tutta la sfiducia di Platone nei confronti dell'essere umano e di Dio – quest'ultimo inteso come qualsiasi forma di religione. Il che mostra anche con evidenza, secondo Dodds, quanto l'intento principale del filosofo ateniese fosse quello di cercare di ripristinare quello che egli chiamava il «conglomerato ereditario» della società del suo tempo. La volontà di Platone dichiarata nelle *Leggi* è fondamentalmente quella di fornire alla fede religiosa una base logica, giuridica, pedagogica e sociale. Tutto questo doveva essere fatto, in primo luogo, dimostrando che gli dei esistono; che essi sono interessati al destino umano, e infine che essi sono incorruttibili. Con tutte queste premesse, è molto difficile dire di che cosa Platone fosse veramente convinto, a proposito dell'arte, e di cosa no.

Ad ogni modo, qualunque fosse il vero motivo delle sue scelte, Platone almeno in apparenza chiude la questione, esattamente come aveva fatto Aristotele sebbene con tutt'altri esiti e con un differente approccio. E tuttavia, così come Aristotele pur risolvendo il problema su un versante pratico lasciava intravedere uno spiraglio irrisolto sul tema del *movimento* (dalla potenza all'atto) come elemento centrale dell'*aisthesis*, così Platone lascia in sospeso in qualche maniera il carattere rivelativo dell'arte, il suo «dire di più» rispetto alla realtà stessa. E non è un caso che proprio questi saranno due punti chiave nei quali la questione estetica verrà riaperta in epoca moderna.

In qualche modo, da Platone e Aristotele discendono due linee di riflessione sull'arte che attraversano i secoli fino alla modernità, indicando due principali tendenze, le quali, in modo molto generico possono essere definite come quelle di un'arte «separata dal mondo» a fronte di una «in funzione del mondo». Ma da un punto di vista strettamente teoretico entrambe conservano ben chiaro un punto in comune: l'arte è imitazione della realtà, è uno specchio che riflette una verità che sta altrove. Nessuna delle due tendenze, pertanto, può dirsi *autonoma* in senso specifico. Qualunque idea si abbia su cosa sia il fondamento della realtà, il principio *originale* alla base di tutto, l'arte ne è sicuramente una copia. Cosa ne sarebbe, infatti, di una conoscenza i cui contenuti fossero dettati dall'anima irrazionale? Per Platone, si è visto, non è accettabile. La filosofia in qualche modo deve escludere l'arte, deve considerarla come sua nemica, se si vuole dare un fondamento razionale al vivere civile. Per questa stessa ragione, se è vero che il dibattito sulla utilità o inutilità dell'arte, nelle sue varie battaglie dell'*arte per l'arte* contrapposta all'«arte utile», si è riproposto praticamente in tutte le epoche della storia e in quasi tutte le culture, quello teoretico, riguardante il suo valore di verità, ha sempre vissuto nella penombra, perlopiù taciuto, poiché, come Platone aveva intuito, avrebbe minato le basi stesse della filosofia.

2. La rivoluzione copernicana della riflessione sull'arte

Come è stato detto da più parti, ma è sempre utile ripeterlo, non è una coincidenza che l'affermarsi di un'istituzione come il museo sia più o meno contemporanea al lavoro di Alexander G. Baumgarten (*Aesthetica*, 1750), considerato una sorta di «certificato ufficiale» di nascita dell'estetica moderna, compresa l'invenzione del nome. Il museo, nel quale sono collezionati tutti i lasciti e le iconografie tratte dai palazzi reali e dalle chiese, è un'espressione istituzionale di una nuova sensibilità. La speculazione sul sentimento della bellezza consente alla bellezza naturale di fare riferimento alle iconografie, le quali, staccate dal loro contesto originale e dal loro orizzonte culturale, diventano oggetti di pura fruizione collettiva. Questa nuova sensibilità fa la sua comparsa un po' per volta [6]. Ma, sorprendentemente, proprio nel mezzo della grande era cartesiana, quando il razionalismo emancipava la soggettività e rifiutava qualunque forma di evasione dai legami del *chiaro e distinto*, sembrava crescere attraverso l'Europa un bisogno di investigazione proprio nella direzione opposta. Lo sviluppo di questa ricerca estetica partì inizialmente, proprio in Francia, come un' indefinita – e sicuramente anti-cartesiana – teoria della *delicatezza* e un sentimento di un «je ne sais quoi», come si usava dire con riferimento all'arte. Molto presto il tempo divenne maturo per una piena e globale teoria estetica, la quale arrivò – dal versante della Germania – prima con Baumgarten e poi con Immanuel Kant.

Questo cambiamento diffuso – che davvero assomiglia, per effetti prodotti e mutamento della mentalità nel campo dell'arte, a una rivoluzione copernicana – si sarebbe strutturato, col tempo, intorno a un punto

teorico preciso, che fornisce probabilmente uno dei nodi chiave, se non il cardine della «rivoluzione». Si tratta della condizione epistemica introdotta da Kant che permette di gettare le basi per una discussione sulla verità dell'esperienza artistica. Paradossalmente Kant non si pone il problema della verità dell'arte, anzi per lui è fuori discussione che l'esperienza dell'arte e del bello abbiano a che fare solo con l'apparenza. Tuttavia è proprio indagando su che tipo di giudizio esprimiamo quando consideriamo che una cosa è bella che egli arriva a definire questa esperienza come un «libero gioco» della fantasia e dell'intelletto, e in questa definizione egli ne individua una caratteristica peculiare: l'autonomia. Tutto questo avviene ancora prima di iniziare a scrivere la sua terza *Critica*, come emerge dalle parole tratte da una sua lettera a Carl Leonhard Reinhold del 28 dicembre 1787, in cui egli dichiara di aver scoperto un nuovo tipo di principi a priori relativo alla facoltà del gusto ammettendo che il giudizio estetico

[...] avanza anche la pretesa che il suo fondamento di determinazione debba risiedere *non solo nel sentimento* del piacere e del dispiacere per sé solo, ma *al contempo in una regola* delle facoltà conoscitive superiori e qui propriamente in quella della capacità di giudizio, la quale, dunque, riguardo alle condizioni della riflessione è legislatrice a priori e dimostra autonomia; ma questa autonomia non è (come quella dell'intelletto, riguardo alle leggi teoretiche della natura, o della ragione, nelle leggi pratiche della libertà) oggettiva, cioè mediante concetti di cose o di possibili azioni, bensì meramente soggettiva, valida per il giudizio di sentimento, che, se può avanzare la pretesa a una validità universalmente comune, dimostra la sua origine fondata su principi a priori. Questa legislazione dovrebbe venire propriamente detta «autonomia», perché la capacità di giudizio non dà la legge né alla natura né alla libertà, ma esclusivamente a se stessa e non è una facoltà per produrre concetti di oggetti, ma soltanto per confrontare casi occorrenti con concetti che le sono dati per altra via e per addurre a priori le condizioni soggettive della possibilità di questo collegamento. [7]

Emergono già le linee di fondo essenziali sulle quali Kant imposterà il problema nella *Critica del giudizio*. Appare chiaro cosa i giudizi estetici non possono essere per definizione e, al contrario, su che cosa si debba indagare riguardo ad essi e cioè sulle condizioni soggettive a priori che consentono il collegamento o *passaggio* estetico, come è stato definito [8], tra i domini dell'intelletto e della ragione, ovvero tra i concetti della natura e il concetto della libertà. Kant ha ben presente, infatti, che il principio oggetto dell'indagine ha una natura alquanto paradossale, poiché da un lato non possiede un ambito definito dove esercitare un'attività legislativa tramite concetti e dall'altro non può nemmeno fare appello a una norma oggettiva esterna, poiché cesserebbe per ciò stesso di essere principio [9].

Ancora una volta, senza voler approfondire ulteriormente la dottrina di Kant su questo aspetto, è opportuno rilevare come per quanto alcuni punti per il filosofo tedesco siano quasi scontati e neppure da mettere in discussione – come l'inutilità del giudizio estetico per ciò che attiene la conoscenza oggettiva del mondo, il suo rapporto unicamente col regno dell'apparenza e la sua impossibilità di essere normativo in senso pratico – egli tuttavia si ponga il problema di giustificarne la validità come ciò che «deve essere un fondamento dell'unità tra il soprasensibile, che sta a fondamento della natura, e quello che il concetto della libertà contiene praticamente» [10]. Un fondamento che, per Kant, per quanto vi sia, dice, un «immensurabile abisso» tra il dominio del concetto della natura e quello della libertà, «permette nondimeno il passaggio dal modo di pensare secondo i principii dell'uno al modo di pensare secondo i principii dell'altro» [11]. Segue la famosa definizione di questo *passaggio* in termini proprio di «libero gioco»:

La comunicabilità soggettiva universale del modo di rappresentazione propria del giudizio di gusto, poiché deve sussistere senza presupporre un concetto determinato, non può essere altro che lo stato d'animo del libero giuoco della fantasia e dell'intelletto (in quanto essi si accordano tra loro come deve avvenire per una conoscenza in generale) [12].

E prosegue:

Ora, questo giudizio puramente soggettivo (estetico) dell'oggetto, o della rappresentazione con cui esso è dato, precede il piacere per l'oggetto, ed è il fondamento di questo piacere per l'armonia delle facoltà di conoscere; ma su quell'universalità delle condizioni soggettive nel giudizio degli oggetti si fonda soltanto questa validità soggettiva universale del piacere, che noi leghiamo alla rappresentazione dell'oggetto, che chiamiamo bello [13].

In queste parole vi è tutta la distanza tra le idee che si avevano nel mondo antico circa i concetti di *arte* e di *bello* e la nuova consapevolezza che i moderni, e Kant in particolare, avevano maturato su questi temi. Nasce, viene da dire *involontariamente*, l'estetica, termine che Kant usa solo come aggettivo, ma che proprio nella sua versione sostantivata conoscerà d'ora in avanti la sua grande fortuna: a indicare un territorio dove, in un loro equilibrio armonico, natura e libertà, intelletto e ragione, coesistono senza mai stabilizzarsi, ma mutando di continuo il loro rapporto. Il luogo d'origine dell'arte, diremmo noi, così come

indicato da Kant, non è separato dal mondo, non è lo spazio dell'arte per se stessa, ma non è neppure un luogo dove l'arte discende completamente dal mondo in un rapporto di complementarità. L'arte è autonoma, *inutile* nel senso banale del termine, cioè priva di un valore conoscitivo o pratico, ma in qualche modo autentica, *vera* come ogni evento che risponde solo di se stesso. In questo «rispondere di sé» ma allo stesso tempo stare nel mondo e starci nel suo lato più privilegiato, nel punto di incontro mobile tra necessità e libertà, risiede il suo valore prezioso che a nessun'altra facoltà umana è dato. La *rivoluzione copernicana* di Kant consiste proprio nell'individuazione di un'autonomia tutta particolare del giudizio estetico, che egli chiama «autonomia». Da questo preciso punto si sarebbero poste le basi perché il giudizio di gusto, non dovendo rispondere di niente, potesse essere in linea teorica, rispetto alla visione degli antichi, se non altro degno di curiosità e di stima teoretica proprio perché «cosa a sé», spazio che non prende ordini né si colloca in dipendenza da altro. E' *inutile*, come detto, da molti punti di vista (pratico, normativo, conoscitivo) ma è assolutamente necessario (affinché il concetto della libertà, dice Kant, *realiz̄zi* «nel mondo sensibile lo scopo posto mediante le sue leggi»[14]), pur nell'ordine fluttuante del suo essere sempre possibile e mai del tutto attuale. Il giudizio estetico per Kant gode di una sua dignità perché è *ea autonomo*, cioè non *separato* e non *dipendente*, non pone se stesso e non è posto, ma è l'equilibrio delle due cose insieme.

3. Il reale estetizzato

In questo breve esame su come, cognitivamente parlando, «l'arte è divenuta vera» o, per dirla con le metafore iniziali, su come da *copia* è diventata *originale* (e con Heidegger addirittura qualcosa di più, ovvero «origine»), manca volutamente il capitolo centrale e decisivo: quello relativo all'idealismo e al romanticismo, fino alle moderne psicologie dell'arte e dell'inconscio, alla fenomenologia, al pragmatismo, alla semiotica e alla linguistica. Ossia, manca il racconto della consacrazione definitiva dell'arte in tal senso: il passaggio dal concetto di autonomia a quello, ancora più complesso, di verità. Questo perché non è una narrazione esaustiva quella che si è voluta fare qui e perché, soprattutto, il tema dell'apparentamento dell'arte con la verità – che richiederebbe un'analisi specifica e diversificata, oltre che molto complessa - in questo caso non è funzionale all'ipotesi che si va a esporre. Fin qui si è trattato infatti della ricerca e dell'identificazione di alcuni punti nodali (come si è visto nelle dicotomie *copia/originale*, e *dipendenza/autonomia* dell'arte) che ci aiutino adesso a comprendere, nella sua struttura profonda, un fenomeno oggi diffuso e dominante, che coinvolge a pieno titolo l'estetica.

Cosa s'intende esattamente quando si dice che nella nostra epoca assistiamo a una diffusa estetizzazione della realtà? L'espressione fa riferimento a un fenomeno fondamentalmente stilistico sotto gli occhi di tutti, che riguarda l'invasione dell'arte in ambiti che non le sono propri. Si parla, in particolare, di estetizzazione della violenza, della politica, della guerra, ma non solo. Si tratta della «messa in scena» di eventi che di per sé non hanno a che fare con l'arte attraverso codici stilistici che ne mettono in rilievo proprio la forma estetica, depotenziandone *ipso facto* l'appartenenza alla realtà. Esattamente come si fa con gli oggetti esposti in un museo, che per il solo fatto di essere isolati e tolti dal loro contesto reale (di uso o di semplice appartenenza) acquistano una valenza estetica. In questo caso però a scomparire è proprio il confine rigido del museo, il «luogo sacro» che consente che quel processo avvenga in sicurezza. Il dato caratterizzante di questo fenomeno, infatti, insieme all'espropriazione dalla realtà oggettiva e dal significato o valore originale, è la contaminazione in sé, in assenza di un luogo o di una forma precisa in cui tale significato o valore si diano. In tal senso, per esempio, si ha estetizzazione della violenza sia nel film di Kubrick *Arancia meccanica* sia in un certo modo di mostrare la guerra in diretta tv. Anche se nel primo caso siamo davanti a un evento fittizio, il film, e nel secondo a uno vero.

Pertanto, il fulcro dell'estetizzazione della vita sembrerebbe essere, anzitutto, un problema di «stile», una riproposizione del sublime su vasta scala. In gran parte è così: nei suoi aspetti specifici è una moda, un registro stilistico e come tale è destinato a passare. Su questo tema si è discusso e scritto tanto, e non è questo il luogo per riprendere quel dibattito al quale peraltro Baudrillard, in particolare, ha contribuito con grande efficacia [15]. È invece opportuno osservare un aspetto più propriamente filosofico, che giace al fondo della questione dell'estetizzazione diffusa. Cos'ha a che fare la crisi e il tramonto dell'estetica moderna con l'esplosione dell'estetizzazione del reale e l'affermarsi della filosofia come ermeneutica? Sono fenomeni indipendenti o c'è un legame fra loro?

È probabile che siano collegati, se si considera la natura generale del fenomeno dell'estetizzazione non soltanto come una questione di codici stilistici all'interno di una più ampia riproposizione del sublime, ma piuttosto come un evento legato, anch'esso, al problema della verità dell'arte. L'estetizzazione esplose, nella sua maniera pervasiva, nel momento in cui è chiaro a tutti che l'arte ha sicuramente a che fare con la verità del mondo e per questa ragione ha la possibilità e la capacità di manipolarlo [16]. L'arte diviene *vera* e *utile* precisamente alla maniera in cui Platone temeva che ciò avvenisse: ossia proponendosi come ragione interpretante il mondo alla pari o forse più del *logos*. Il reale estetizzato non riguarda solo una certa manifestazione del sublime, ma soprattutto l'importanza che il giudizio estetico riveste in questioni non strettamente di natura estetica. C'è un secolo e mezzo di storia del pensiero che ha contribuito a questo: la psicanalisi, il surrealismo, le avanguardie artistiche e letterarie, un intero mondo ha via via preso coscienza che l'arte è direttamente connessa alla conoscenza della realtà umana e lo è in maniera privilegiata, anche rispetto al *logos* e alla razionalità. Il fenomeno dell'estetizzazione è, sì, una banalizzazione di questo ma è anche l'ambito in cui tutto ciò è certificato come vero al punto da diventare operativo. Che un giudizio estetico valga quanto e più di uno dell'intelletto è un fatto che sarebbe sembrato assurdo nell'antichità e in larga parte della storia del pensiero. Eppure oggi non appare per nulla strano che, in sede teoretica, un sogno, una manifestazione dell'inconscio, una qualunque intuizione sensibile ci indichino un luogo più denso di verità di un ragionamento logico. Il passo successivo è che tutto ciò divenga anche utile e utilizzabile: cosa che gradualmente sta avvenendo nella società odierna. Un consulente di immagine non è importante per la politica solo perché intercetta il gusto che va per la maggiore (il qual fatto da solo non spiegherebbe probabilmente il fenomeno in tutta la sua rilevanza), ma soprattutto perché intorno a quel gusto c'è un'idea di densità semantica della realtà, c'è la percezione chiara che la conoscenza più autentica passi di lì, come se anche per le scelte più importanti ci fosse da fidarsi maggiormente dell'estetica che di argomenti razionali. Insomma, l'arte è capace di manipolare la realtà: se un tempo ne era un puro valore strumentale, sottomesso a scelte e logiche estranee a essa, oppure era un luogo a sé, estraneo esso stesso a tutto, la «domenica della vita» appunto, adesso si rivela essere presente in tutti i giorni della settimana, come ragione reale delle cose, come strumento di interpretazione del quotidiano. Oggi un giudizio estetico che sia riconosciuto autentico ha un peso e una dignità impensabili fino a qualche decennio fa. Questo è possibile per due ragioni: la prima è che, come già detto, gli si riconosce un apparentamento stretto con la verità del reale, per vari motivi e sotto vari aspetti; la seconda è perché si è perso il senso dell'estetica come luogo a sé, distante e separato non solo dalla realtà ma anche dall'intelletto e dalla volontà. In questo senso, lo stesso giudizio estetico, che non ha più un suo luogo separato, e per molti versi protetto, di appartenenza, viene automaticamente ricollocato o sotto l'ambito dell'intelletto o sotto quello della volontà, essendo considerato in tutto ciò come giudizio di primaria importanza. In questo stato di cose, è difficile credere di «pensare esteticamente» in autonomia, o all'opposto di pensare la morale o la teoresi come estranee all'estetica. Nel mondo estetizzato dire, in senso pratico, «Io voglio...», «Io scelgo...», «Io decido...», senza dare conto insieme a queste affermazioni anche del proprio gusto appare come un inganno, perché il gusto è visto come parte integrante della volontà. Ugualmente dare un giudizio dell'intelletto del tipo «Io conosco...», «Io deduco che...», senza includere in esso le sembianze, le forme dell'apparenza e della possibilità che interferiscono con la mia ragione risulta essere un tipo di giudizio quantomeno incompleto, se non addirittura menzognero. Estremizzando tutto ciò, è possibile che accada che, nell'epoca dell'estetizzazione della realtà, tra il giudizio teoretico, quello morale e quello estetico, sia quest'ultimo quello che decide dell'autenticità degli altri due, il garante ultimo della verità. Un tempo, come detto, tutto ciò sarebbe stato un assurdo, anzi, la filosofia lavorava attivamente per ripulire il pensiero dalle oscure interferenze della sensazione. Ma proprio quelle «parvenze» nella storia del pensiero recente si sono rivelate pregnanti e rilevanti oltre ogni aspettativa, quasi a incarnare la profezia di Nietzsche «il mondo è diventato favola», a tal punto che anche il pensiero e la logica scientifica nell'epoca della loro maggiore espansione e forza vi hanno dovuto fare i conti. In tutto ciò l'estetica ha guadagnato in importanza e considerazione ma ha perso in autonomia. Soprattutto ha perso la sua caratterizzazione originaria, intravista da Kant, il quale non pensava minimamente a esiti di questo genere, ma andava semplicemente in cerca di una terza facoltà della mente umana, di un «terzo luogo» di pertinenza esclusiva dell'estetica. Come si è visto, la stessa idea di esclusività, di autonomia, avrebbe indirettamente costituito il motore propulsore alla base della grande stagione dell'estetica; in fondo, uno dei temi portanti della modernità in senso assoluto. Ma un tema con una vita breve e difficile, rivelandosi ben presto luogo irraggiungibile, più fonte di avvistamenti che di approdi certi. Tutto ciò fino ai giorni nostri, nei quali, preso fra mille lacci (l'inconscio, la psicanalisi in generale, la neurologia, le teorie antropologiche e

dell'educazione, i condizionamenti culturali), fatica più che mai a trovare una propria autonomia; sebbene, paradossalmente, mai come adesso goda del riconoscimento della sua veridicità. Tutto questo è avvenuto e non c'è da meravigliarsi quindi che l'estetica divenga o stia divenendo una forma estesa di ermeneutica della realtà, una grande teoria delle arti, dove il giudizio estetico è una forma di ragione mista interpretante, applicata ai singoli casi che necessitano di una interpretazione o di una manipolazione. Come detto, era quello che Platone voleva evitare: la doppiezza della ragione.

Ad ogni modo, l'arte oggi è utile e lo è in molti sensi. Serve alla politica, serve all'economia, serve al potere, e non più – non solo – come strumento comunicativo o didattico, ma come vero e proprio mezzo di comprensione teoretica. L'arte in sé fornisce degli *insight*, indica la via da seguire, «spiega» i fenomeni. L'arte, in tal senso, è utile precisamente perché ha a che fare con la verità. Ma proprio quest'ultimo è il punto problematico alla chiusura di questo ragionamento. Di quale verità si sta parlando? È la verità in senso classico, che indica una sostanziale aderenza di una forma (in questo caso i linguaggi, le espressioni e la conoscenza fornita dall'arte) agli eventi della realtà. L'arte corrisponde a uno stato di cose, le indica in maniera efficace, in un modo che crea un linguaggio e una comprensione condivisa, e ancor di più, spesso ha la capacità di anticiparle, di farle «vedere prima»: per tutti questi motivi diviene veritativa, diviene l'«originale» e non più la copia che era agli inizi della riflessione occidentale. Ma il fatto che perda in autonomia, proprio perché è condizionata, legata di continuo al reale, commista con tutte le ragioni di questo, la depotenzia di fatto in senso rivelativo; l'arte smette perciò di essere un luogo da interpretare di continuo – perché ha il suo fine in sé pur avendo a che fare in modo privilegiato con la verità del mondo – per diventare semplice strumento di comprensione, orientabile e manipolabile nelle direzioni che si vuole. Si usano, insomma, le «ragioni dell'arte» per capire il mondo, così come un tempo si faceva con le proposizioni pure dell'intelletto. La sua espressione di verità, così facendo, è sempre più nel segno della adeguazione e sempre meno in quello della libertà. Il destino dell'estetica come ermeneutica rischia di essere segnato dal suo annullarsi nelle altre discipline e perdere la propria caratteristica di autonomo luogo di verità, che le deriva dalla propria inutilità, dalla propria libertà riconosciuta, dal proprio essere appunto un «libero gioco». Cosa ne è del gioco e della libertà in questo stato di cose? Dov'è quell'*inutilità* non fine a se stessa in senso estetico (cioè nel senso di un'autoaffermazione volontaristica) ma fine al proprio libero esistere così come si è? Oggi, infatti, anche parlando di inutilità e di essere «altro dal mondo», è sempre più difficile trovare una prospettiva differente da quella dall'estetismo, la quale comunque *deve* essere e imporsi in quanto tale, ma che sia piuttosto una visione del «non dover essere per sé», idea questa che nella sua purezza richiama proprio il suo opposto: il dover essere assoluto, ossia il non poter essere altro da ciò che si è. L'orizzonte kantiano, si è visto, preservava precisamente un paradosso di questo genere, in un equilibrio delicato e fragile, quanto decisivo.

4. Fine o sospensione del problema?

Appare sempre più problematico nei tempi nostri capire cosa sia l'estetica e perfino intendersi banalmente sul significato della parola. Sotto quel nome appaiono studi di genere diversissimo: possono esserci poetiche, teorie del gusto o del bello, critiche d'arte o letterarie. Nominando la parola «estetica», a questo punto, non si riesce a identificare non solo il tipo di approccio ma neanche la materia, gli autori, l'oggetto stesso di cui si va trattando. Si assiste a un processo per il quale l'estetica tradizionale va confluendo nell'ermeneutica filosofica e tutta la riflessione di quel tipo è ormai una grande filosofia dell'interpretazione. Sotto la voce «pensiero ermeneutico» rientrano a buon titolo un vasto numero di interessi e di ricerche un tempo rigidamente separati. Questo è dovuto al fenomeno, per come lo si è descritto in senso lato, dell'estetizzazione della realtà, ma non solo. È la filosofia in blocco che, relativamente al suo ambito, allo studio dei fondamenti, è diventata sempre maggiormente «interpretazione di» piuttosto che «fondamento» o «teoria su». Per quanto l'ermeneutica filosofica svolga un ruolo centrale nel pensiero contemporaneo, non si può fare a meno di osservare come in tutto questo processo di svolta ermeneutica della filosofia si è perso proprio il carattere di autonomia dell'estetica individuato da Kant. Quella stessa autonomia che caratterizzava non solo un luogo definito dove avveniva un tipo preciso di esperienza ma anche, per così dire, la garanzia della purezza di quell'esperienza.

Qual è dunque il futuro dell'estetica? In parte lo si vede già: è quello di una disciplina che ha perso i

propri confini e il cui termine è adoperato in modo generico per obiettivi diversi. L'estetica è destinata a tramontare, se non lo ha fatto di già, e a tramutarsi in qualcosa d'altro, in uno strumento più agile, «utile» e adatto a interpretare il mondo, ricadendo, come si è detto, o sul versante morale e pratico o su quello teoretico. Uno strumento che interpreti in senso *operativo* la realtà che abbiamo di fronte oppure, all'opposto, ne costruisca una parallela e più significativa per comprendere le ragioni autentiche di questa. Sono due esiti possibili della realtà estetizzata, come si è detto in precedenza. Una volta scoperta la verità dell'arte la si utilizza in atto o in potenza: come lettura del presente oppure come *ampliamento*, con esiti anche estetistici, della realtà. Si ripropone, e forse si riproporrà sempre, il solito dualismo tra una visione dell'«arte per l'arte» e di un'«arte per la realtà», dal quale scontro emergerà, come sempre è emerso nella storia, la visione *terza* di un'arte, irriducibile, che non si lascia catturare totalmente dall'una o dall'altra prospettiva, ma che è più che mai difficile tenere in piedi al di fuori di quelle due. Come riportava Adorno, in epigrafe alla sua *Teoria estetica*: «Ciò che viene chiamato “filosofia dell'arte” di solito manca di una delle due cose: della filosofia oppure dell'arte». Adorno qui mette a fuoco un punto essenziale che ha costituito la vera difficoltà, interna alla stessa estetica, di *stare* in suo luogo, di non confluire in altro. E tuttavia l'idea di un'estetica pura, che mantenga in piedi entrambe queste anime – idea soltanto accennata da Kant, e interpretata in modo acuto, ma sempre incompleto, sia da Heidegger che da Adorno – resta sullo sfondo e probabilmente ritornerà sempre in mente, come luogo della rivelazione e della *messa in opera del vero*, per dirla con Heidegger. Ma si tratta di una rivelazione e una messa in opera problematiche, mai del tutto presenti e quasi sempre poste in negativo. Il destino dell'estetica, se ci si pensa, assomiglia un po' a quello della metafisica o della teologia: luoghi la cui impossibilità è strutturale, intrinseca alla materia stessa di cui trattano; ambiti del pensiero magari destinati a essere superati storicamente, ma ugualmente a rimanere sempre inviolati nella loro possibilità. E chissà che per certi versi proprio della metafisica come della teologia l'estetica non rappresenti un proseguimento e un'ultima attualizzazione, molto più incompiuta, quasi un'intuizione morta nel suo nascere, ma anche molto più radicata nella sensibilità e nella ricerca del mondo moderno. In questa maniera l'estetica sembra tramontare come ciò che non è mai iniziato del tutto: ma resta là, precisamente nel suo essere un non-luogo, punto di equilibrio e di riferimento negativo che indica ciò che arte non è.

NOTE

[1] Nell'antichità termini per noi di uso comune come «arte» ed «estetica» non avevano un equivalente. Ciò che noi chiamiamo *arte* allora si divideva almeno in due parole diverse: *technè* (in latino, *ars*) – la quale indicava tutti i manufatti, perfino quelli (come l'artigianato) che noi non consideriamo più come prodotti artistici – e *mousikè*, quest'ultima riferita ad attività come danza, musica, poesia ecc. Inoltre, nei tempi antichi era quasi ignorato il nesso arte-bellezza, che per noi è alla base della stessa nozione di arte. Una delle conseguenze di questa radicale differenza è la nostra difficoltà di capire cosa realmente i Greci intendessero quando parlavano di questi argomenti. Tuttavia, come fa notare R.B. Rutherford (*The Art of Plato*, London: Duckworth 1995, p. 230), nella *Repubblica* Platone estende la sua critica alla poesia e all'arte in genere, mostrando una intuizione notevole per il suo tempo che richiama una unità delle arti, il cui concetto non sarà unificato fino al consolidamento della nozione di *Belle Arti* – includendo anche la pittura e la scultura – nel XVIII Secolo (fondamentale a questo riguardo è l'opera di Charles Batteux, *Le belle arti ridotte a un unico principio*, del 1746, in cui egli distingue fra le arti orientate al piacere e quelle indirizzate verso un uso pratico). Su questi argomenti generali si vedano le introduzioni all'estetica di Sergio Givone, in particolare: S. Givone (a cura di), *Estetica. Storia, categorie, bibliografia*, Firenze, La Nuova Italia, 1998; e S. Givone, *Prima lezione di estetica*, Bari, Laterza, 2003.

[2] Cfr. Platone, *Repubblica*, 596c-597a.

[3] Cfr. Platone, *Ione*, § 4.

[4] Eric R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p. 257.

[5] Platone, *Leggi*: 644 DE. Si veda anche *Leggi*, 903 D, in cui Dio è il «giocatore» (*pettentés*) e gli esseri umani le sue pedine.

[6] Fra i tanti esempi che si possono citare si pensi alle opere Denis Diderot, specialmente alla sua *Encyclopédie* (1751), che in alcune voci contribuì a chiarire le relazioni tra pittura e poesia. Nel frattempo, altri saggi sistematici e specificamente filosofici sugli stessi argomenti apparvero da parte di autori come David Hume (*La regola del gusto*, 1757), il quale investigò il gusto non come un attributo ontologico ma partendo dal piacere che esso dà; Edmund Burke (*Inchiesta filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello*, 1757) il quale analizza profondamente ed empiricamente quel tipo piacere; e infine Giambattista Vico (*Scienza Nuova*, 1725, 1730, 1744), al quale va attribuito il merito di avere identificato il legame, che poi divenne un cliché, tra arte e verità storica.

[7] Il brano della lettera di Kant a Reinhold è stato citato da: A.G. Baumgarten, I. Kant, *Il battesimo dell'estetica*, a cura di L. Amoroso, Pisa, ETS, 1993, pp. 73-75.

[8] Cfr. F. Desideri, *Il passaggio estetico. Saggi kantiani*, Genova, Il Melangolo, 2003.

[9] Come ha osservato molto bene Fabrizio Desideri su questo punto: «In questo caso, di fronte alla genericità di un rapporto tra esperienza e “natura” come insieme di tutti gli oggetti esteticamente esperibili, c'è l'esigenza di trovare una regola del giudicare senza poterla determinare secondo concetti (altrimenti la genericità estetica dell'esperienza si trasformerebbe in un problema di

conoscenza oggettiva risolvibile producendo il concetto dell'oggetto di volta in volta in questione). Qui il giudizio deve mostrare di essere letteralmente autonomo: deve, cioè, rivelarsi capace di dar legge a se stesso attraverso un principio trascendentale interno al suo modo puramente soggettivo di procedere» (F. Desideri, *Il passaggio estetico*, cit., p. 75).

[10] I. Kant, *Critica del giudizio*, tr. it. A. Gargiulo, Bari, Laterza, 1989, p. 15.

[11] *Ibid.*

[12] *Ibid.*, p. 60.

[13] *Ibid.*, pp. 60-61.

[14] *Ibid.*, p. 14.

[15] Fra i vari scritti del filosofo francese su questo argomento si veda: J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Milano, Politi, 1988.

[16] Su questo tema in generale si veda F. Vercellone, *Pervasività dell'arte. Ermeneutica ed estetizzazione del mondo della vita*, Milano, Guerini e Associati, 1990.