

# Aesthetica Edizioni

PREPRINT

*Periodico quadrimestrale  
in collaborazione con la Società Italiana di Estetica*

N. 113

gennaio-aprile 2020

Fondato da Luigi Russo

DIRETTORE SCIENTIFICO: Paolo D'Angelo (Università degli Studi Roma Tre)

COORDINAMENTO REDAZIONE: Leonardo Distaso (Università degli Studi di Napoli Federico II)

SEGRETERIA DI REDAZIONE: Giacomo Fronzi (Università del Salento), Lisa Giombini (Università degli Studi Roma Tre), Leonardo Monetti Lenner (Università degli Studi Roma Tre), Gioia Laura Iannilli (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

COMITATO SCIENTIFICO: Hans-Dieter Bahr (Eberhard Karls Universität Tübingen), Simona Chiodo (Politecnico di Milano), Pina De Luca (Università degli Studi di Salerno), Elio Franzini (Università degli Studi di Milano), Tonino Griffero (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Stephen Halliwell (University of St Andrews), José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid), Jerrold Levinson (University of Maryland, College Park), Giovanni Matteucci (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Winfried Menninghaus (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), Dario Russo (Università degli Studi di Palermo), Baldine Saint-Girons (Université Paris-Nanterre), Richard Shusterman (Florida Atlantic University), Victor Stoichita (Universität Freiburg), Salvatore Tedesco (Università degli Studi di Palermo)

I contributi proposti per la pubblicazione sono sottoposti a *peer review* secondo la procedura *double-blind*



a cura di Elisabetta Di Stefano,  
Salvatore Tedesco

*La storia dell'estetica.  
Ricordando Luigi Russo*

Aesthetica Edizioni

2020 Aesthetica Edizioni

ISSN 0393-8522

ISBN 9788877261298

[www.aestheticaedizioni.it](http://www.aestheticaedizioni.it)

[info@aestheticaedizioni.it](mailto:info@aestheticaedizioni.it)

# Arti e neoestetica

di Salvatore Tedesco

In uno scritto della fine degli anni Ottanta intitolato *La fine dell'eternità*<sup>1</sup>, uno dei saggi inaugurali della prospettiva di una “neoestetica” tenacemente sviluppata nel corso di oltre trent'anni di ricerca e di promozione del dibattito scientifico italiano ed internazionale in estetica, Luigi Russo si è interrogato sulle condizioni del fare artistico contemporaneo, sul nesso fra arte e cultura tecnica, sul suo significato antropologico e sulle implicazioni che ne derivano per la nostra stessa immagine della configurazione temporale del nostro mondo.

La felice formulazione di una *fine dell'eternità*, alla cui luce forse occorrerebbe tornare a leggere in filigrana la stessa nozione di *neoestetica*, mantiene intatta la sua carica euristica a distanza di oltre trent'anni, e non fa che trovare conferme ai nostri occhi nell'indagine sulle condizioni dell'operare artistico contemporaneo; di fatto, aggirarsi nel panorama delle esperienze artistiche contemporanee significa spesso confrontarsi con eventi che spiazzano e costringono a ridefinire le nostre attese almeno in due modi differenti, spesso paradossalmente coincidenti: per un verso, infatti, una modalità operativa da lungo tempo affermata e quasi trasformata in abitudine ci spingerebbe a pensare i “fatti artistici” come separati dal corso normale dell'esperienza, e per così dire deputati a luoghi e modalità di relazione inusuali, addirittura “iniziativi”, o comunque appunto senz'altro *separati* e salienti.

È quel che facilmente potremmo verificare nell'ambito dell'arte della grande tradizione, che appunto chiama a sé luoghi specifici e differenti da quelli della “vita comune”, come i teatri, le sale da concerto, le sale da esposizione o anche semplicemente lo spazio privato di uno studio o di una sala da lettura; inoltre, questa “sfera artistica” della tradizione presuppone una condizione mentale altrettanto differente (concentrazione, serenità, mancanza di interesse

<sup>1</sup> L. Russo, *La fine dell'eternità*, in Id., *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, “Aesthetica Preprint. Supplementa”, n. 30, 2013, pp. 15-23.

e così via), e spesso si esprime anche in una “classe” (apparente o reale che sia è altra faccenda) di oggetti dai confini ben definiti, appunto le *opere d'arte* – per quanto spesso ciò avvenga meno in relazione alle strutture formali e alle modalità relazionali (i cosiddetti giudizi di gusto e la formulazione di categorie estetiche) che non semplicemente nella creazione di una rete definitoria della classe stessa (ad esempio in musica assistiamo a partire dalla fine dell'Ottocento alla costituzione del cosiddetto “repertorio”).

Nel caso delle avanguardie, con tutte le semplificazioni contenute in questo brevissimo sommario, vengono sì messi in discussione alcuni dei presupposti – specie appunto in relazione alla base definitoria della classe degli oggetti e dei comportamenti artistici – ma spesso viene di fatto o intenzionalmente riconfermata quella strategia di esclusione del fatto artistico dal “corso normale dell'esperienza” che sembra caratterizzare a questo punto l'*evento artistico* in quanto tale.

Naturalmente una generalizzazione di questo tipo potrebbe andare incontro, nel caso delle tradizioni artistiche moderne e novecentesche, a innumerevoli controesempi, e soprattutto sarebbe possibile elencare una serie di “contromovimenti” rispetto a tendenze di questo tipo; tuttavia penso che si possa riconoscere in certo modo un denominatore comune per alcune delle più significative modalità artistiche del nostro tempo, affermando che un tratto riconoscibile sia proprio la riapertura nei confronti del continuum dell'esperienza “normale”.

Il fatto artistico non fa più eccezione rispetto all'esperienza comune, ma richiama l'attenzione sulle caratteristiche esperienziali dell'ambiente in cui si iscrive; per così dire mette in evidenza il modo in cui “ci si muove” in un determinato ambiente, il modo in cui ad uno specifico ambiente corrispondono certe modalità di organizzazione dello spazio e certe configurazioni del tempo, e direi anche certi “pesi” e corrispondenze dinamiche degli oggetti in esso percepibili.

In un “ambiente configurato” di questo tipo, l'intervento artistico si innesta mettendo in luce proprio la prossimità o la quasi indistinzione nei confronti dell'esperienza normale, e al tempo stesso mettendo in evidenza le modalità di realizzazione dell'innesto dell'artefatto in essa.

Con questa notazione siamo al secondo “punto di svolta” cui alludevo all'inizio: se una caratteristica diffusa dell'arte della grande tradizione è quella di mostrarsi in certo modo “senza peso” – frutto di una spontaneità geniale che occulta ogni sforzo compositivo e ogni peso del materiale imponendo una ideale “trasparenza” della

forma e una irrilevanza del dato tecnico e progettuale rispetto all'esito estetico e alla fruizione – molta della ricerca contemporanea valorizza viceversa appunto la preminenza dell'aspetto tecnico e tecnologico, rende visibile il vincolo materiale su cui la forma si innesta e dunque in certo modo rende “opaca” la forma stessa, e insomma tematizza l'aspetto produttivo non solo lasciando che il fruitore si accorga dell'impegno compositivo e costruttivo, ma spesso anche facendo in modo che il fruitore stesso ne sia partecipe.

A questi due punti velocemente delineati – ripeto e riassumo: continuità esperienziale fra evento artistico e vita all'interno di un “ambiente configurato”, evidenza del fatto tecnico e produttivo – si accompagnano vari altri elementi di grande interesse: anzitutto il prodotto artistico, proprio perché non si pone in una sfera esperienziale separata, si afferma come un “fatto” dello stesso mondo dell'esperienza comune, e dunque sono i valori formali secondo cui si configura l'atto estetico e le regole costruttive cui esso corrisponde a emergere in primo piano.

Cercherò di riprendere fra breve questi aspetti, a mio parere determinanti, ma intanto vorrei osservare che nella relazione fra “trasparenza” e “opacità” che sicuramente caratterizza da sempre la questione formale nella *riflessione* estetica sembra emergere un fatto significativo (anche se non “nuovo” in assoluto, secondo una affermazione che a mio parere probabilmente sarebbe invece difficile sostenere): la trasparenza della forma viene ottenuta non *contro* ma *tramite* l'opacità; cioè non si arriva alla trasparenza e alla leggerezza occultando i condizionamenti materiali, costruttivi, tecnologici del prodotto, ma al contrario puntando nel modo più forte sulle potenzialità che da tali vincoli di volta in volta derivano, e addirittura traendo da quegli stessi vincoli l'occasione per l'organizzazione della forma (per la partizione e segmentazione di un determinato evento, per la sua struttura ritmica e architettonica e così via).

In secondo luogo, appare destinata a ristrutturarsi in maniera radicale anche la sfera emotiva collegata all'esperienza estetico-artistica. Mi esprimo qui in maniera più sfumata, perché ho l'impressione, e lo confesso, che si tratti di un panorama assai frastagliato e non privo di contraddizioni o comunque di tendenze anche assai divergenti fra loro, ma in linea di massima credo che si possa osservare anche qui almeno in modo tendenziale un macroscopico cambiamento di prospettiva. Se la tradizione ci parla di una molteplicità di risposte emotive spiccatamente distinte nei loro ambiti categoriali (la risposta al bello, al brutto, al sublime, al ridicolo, al tragico, e così via), presentandoci forme di apprezzamento fortemente caratterizzate in senso “soggettivo e personale” in quanto descrivibili come

la risposta di un soggetto “che rimane esterno” all’evento, il quale viene visto come un oggetto, come “qualcosa che sta di fronte”, si passa adesso a forme emozionali assai più “fluide”, trascoloranti con grande velocità a seconda degli input, e sostanzialmente “anonime” (per usare questo termine in contrapposizione alle reazioni “personali” e “sogettive” di cui si diceva prima).

Insomma – per provare di nuovo a ricondurre a un quadro comune i tratti evidenziati – ci troviamo *immersi* in un processo formale che agisce per così dire nel ridefinire dall’interno l’esperienza relazionale ambientale. Per fare un unico esempio, con riferimento all’ambito dell’immagine visiva, Horst Bredekamp<sup>2</sup> ha recentemente proposto il concetto di una *bildaktive Phänomenologie*, una fenomenologia della *visual agency* propria dell’immagine, osservando che “Le immagini non possono essere collocate davanti o dietro la realtà, poiché esse contribuiscono a costruirla. Non sono una sua emanazione, ma una sua condizione necessaria”.

Proprio la relazione stretta fra *agency* e condizioni costitutive della realtà formata ci sembra offrire grandi possibilità al lavoro artistico contemporaneo. In altre parole, i linguaggi artistici contemporanei non si rivolgono verso l’occupazione di una “zona separata” dell’esperienza (quale sarebbe una classe a sé di “opere d’arte”), ma piuttosto dall’interno dell’esperienza richiamano l’attenzione sulle condizioni percettive e tecniche grazie alle quali la realtà formata ci appare in una certa maniera.

Per districarci un po’ nella rete di connessioni teoriche che in questo modo ci troviamo di fronte può essere di grande aiuto la riflessione sul concetto di “uso” condotta negli ultimi anni da Paolo Virno, un filosofo del linguaggio molto attento all’estetica e alla teoria politica. Servendosi di un lessico fortemente influenzato da Kant e da Wittgenstein, Virno ci parla di una nozione di “uso” che precede l’effettiva specificazione fra le differenti modalità operative e investigative, costituendo in certo modo kantianamente la “condizione di possibilità” dell’esperienza operativa. Virno<sup>3</sup> parla dell’uso come della “comune premessa” della *poiesis* e della *praxis*, sottolineando come nell’uso, meglio ancora “nel modo di essere delle cose usabili”, venga meno un’altra distinzione tradizionale del discorso filosofico: “quella tra potenza e atto”. L’uso, suggerisce ancora Virno, “non ha mai a che fare con qualcosa che sta di fronte, quindi con un oggetto in senso stretto, contrapposto all’Io [...]. Quel che si usa è adiacente, collaterale, capace di attrito. La cosa utilizzata

<sup>2</sup> H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano*, tr. it. a cura di F. Vercellone, Raffaello Cortina, Milano 2015, p. 266.

<sup>3</sup> P. Virno, *L’idea di mondo*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 158.

retroagisce sul vivente che la utilizza, trasformandone la condotta”<sup>4</sup> come *il reale vincolo di possibilità* che precede la determinazione della forma e della funzione.

Nella nozione di uso trova insomma espressione il “vincolo di possibilità” delle *cose usabili*, intendendo con quest’espressione un vincolo in cui sulla *determinatezza* della relazione che connette gli organismi e gli ambienti prevale tendenzialmente quell’*indeterminatezza*, e dunque quella *determinabilità*, che trova *articolazione* nel gioco dei cambiamenti cui in maniera molteplice vanno incontro le forme, ed elettivamente trova *espressione* appunto nei fatti espressivi, cioè nelle ineliminabili componenti emozionali dell’esperienza.

“Far uso” della realtà significa alla lettera “sporcarsi le mani” con essa, significa abbandonare un atteggiamento di distanza per assumere un coinvolgimento in cui si viene modificati e rimessi in gioco nella stessa misura in cui si modifica la realtà con cui si interagisce. Nell’uso, dice ancora Virno, il tatto prevale sulla vista, l’interesse sul disinteresse e sulla distanza, la questione dell’appropriatezza o refrattarietà al prodursi e al protrarsi dell’attività in corso prevale sulla pura e semplice enucleazione di caratteristiche oggettive utili a una definizione. L’uso insomma è “l’attività basilare da cui scaturiscono tanto la produzione che l’azione”<sup>5</sup> (che per Virno è eminentemente *azione politica*).

Se proviamo a ricondurre queste parole ai nostri temi, potremo dire che all’origine dell’attività artistica si trova una modalità del far uso della realtà che non è immediatamente produzione di oggetti né di pratiche, e nemmeno direttamente azione di modifica della realtà stessa, ma che piuttosto *anticipa entrambi gli atteggiamenti*, portandoci così a riconoscere nel “piacere estetico” dell’operare la condizione da cui di volta in volta si parte.

Il *piacere* che si manifesta nell’operazione artistica e in certo modo ne regola la stessa modalità operativa; quella particolare *attenzione* agli elementi della realtà che ce li rende “qualitativamente significativi” prima ancora che si prenda la decisione di agire in un modo determinato e di sviluppare una determinata intenzione nei confronti delle cose; quella particolare *curiosità* che insieme al piacere e all’attenzione mette in moto la conoscenza senza per così dire essere ancora conoscenza, e persino senza mai diventarla in senso proprio; ecco il punto: tutto questo è l’uso estetico della realtà, il modo in cui l’atteggiamento estetico si muove nell’esperienza o meglio ancora mette in moto l’esperienza e la caratterizza qualitativamente in modi sempre differenti.

<sup>4</sup> Ivi, p. 155.

<sup>5</sup> Ivi, p. 157.

Al tempo stesso, questa accezione dell'*uso* e della *prossimità* ci permette di comprendere il modo in cui le tecnologie informatiche, guidandoci ad "abitare" determinati mondi percettivi, possono ridefinire buona parte delle questioni incontrate in questo breve e necessariamente assai parziale resoconto.

Mi limito qui a indicare in modo assai generale due grandi ambiti dell'attività estetica e della produttività artistica nella sua relazione con la tecnologia. Il primo ambito è quello che si riferisce al nesso fra piacere, conoscenza e creatività estetica; mi limito a osservare come il paradigma dell'uso e della relazione ambientale qui proposto conduca a cogliere la creatività giusto a partire dallo scarto sempre esistente fra "uso in generale" e "produzione determinata".

Questo è lo spazio proprio dell'innovazione, che si configura come interazione di pratiche *canalizzate* dalle pratiche d'uso precedenti, ma costantemente riaperte verso forme d'uso, e quindi poi articolazioni produttive, innovative o persino "devianti" rispetto alle consuetudini acquisite. Questa caratteristica delle pratiche innovative, profondamente radicata nella biologia dell'essere umano e delle sue relazioni ambientali, si incarna in senso proprio nelle componenti emozionali delle forme artistiche, specie qualora esse siano concepite come componenti esse stesse "relazionali" piuttosto che meramente soggettive.

L'altro ambito è quello che riguarda le pratiche immersive e interattive; ho già fatto uso in precedenza in modo volutamente generico del termine "immersivo", evidentemente decisivo sia per comprendere il carattere "incarnato" delle pratiche estetiche, sia per comprendere in che modo esse, piuttosto che porsi ai margini dell'esperienza naturale e quotidiana, la ridefiniscono dall'interno e ne mettono in luce le strutture portanti.

Gli *ambienti virtuali immersivi* si relazionano eminentemente alla nozione di uso prima brevemente illustrata; è quanto facilmente si può verificare grazie al loro stesso carattere multisensoriale e dunque allo scambio continuo fra attività di ricognizione del territorio virtuale e retroazione sulle condizioni di percezione tecnologicamente implementate, e questa reciprocità trova espressione nella continuità e vicendevole sostituzione fra piacere estetico ed esercizio virtuale della tattilità (dove questo termine va inteso quanto meno nel senso limitativo di *apticità* dello sguardo, quando non si tratti di forme di tattilità implementate negli stessi ambienti immersivi, come nel caso del "Museo delle forme pure" di Massimo Bergamasco alla Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa). Infine, metterei ancora in rilievo il modo peculiare in cui il carattere di *trasparenza della*

*forma*, l'immediatezza fruitiva che caratterizza gli ambienti virtuali immersivi, viene raggiunta per il tramite di una vera e propria ipertrofia del vincolo materiale e tecnologico.

Brevemente concludendo, possiamo osservare che le considerazioni sviluppate da Luigi Russo, nel riconfigurare il nesso fra storicità dell'estetico e apertura procedurale del farsi delle forme, indicano una strada per noi quanto mai fruttuosa, un terreno d'indagine più che mai aperto.