

## Fare per osservare

Maddalena Mazzocut-Mis

### *Riconcepire*

Riconcepire e non rifondare l'estetica. Sembra essere un compito meno arduo: riconcepire è più vicino a riprogettare, senza modificare le fondamenta. E, insieme, è un "concepire" un amore per una disciplina che non pare essere molto amata (se non dai tanti studenti). Personalmente, riconcepisco l'estetica ogni anno, da quando insegno a gruppi di studenti, numerosissimi, che non sono iscritti a corsi di Laurea in Filosofia (in particolare insegno Estetica a Scienze dei Beni Culturali ed Estetica dello spettacolo presso la magistrale in Scienze dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Milano). Riconcepisco l'estetica ogni volta che mi trovo a dover spiegare che cosa insegno a una persona che non conosce la disciplina e che, ancor più, non sa nulla di filosofia.

Tale "riprogettare" non è però un esercizio fine a se stesso. Si tratta di riscoprire ogni volta le potenzialità di questa disciplina, duttile e fragile nello stesso tempo; la sua trasversalità contro chi la vorrebbe "pura" o depurata. Riscoprirne le potenzialità utilizzandola per quello che è: una disciplina che si "sporca le mani", andando a misurarsi con il mondo, con il fare, con il percepire, con la passione, con i sentimenti, con le emozioni e con categorie più controverse.

Insegno appunto *Estetica dello spettacolo*. Il titolo dell'insegnamento risulta controverso: a me piace. Mi piace l'idea che l'estetica sappia far valere il proprio ruolo prioritario, di linea guida della ricerca, all'interno di un campo che è identificato come "moralmente basso". Non solo. In questo periodo mi occupo di *estetica dell'attore*, radicando la ricerca nel Settecento che, lo ricordo, vedeva il commediante ripudiato dalla società e seppellito fuori le mura.

Spendo due lezioni, ogni anno, per spiegare agli studenti che cosa sia "spettacolo" (all'interno del quale, come è ovvio, si riconoscono elementi di "poetica", un significato

“poietico”, il ruolo della finzione, della rappresentazione, ecc.) non perché debba in qualche modo “giustificare” il fatto di accostare l’estetica a quell’oggetto tanto “moralmente basso” (cosa che invece molti testi di estetica del cinema, per esempio, mettono come premessa, nel momento in cui sono costretti a trattare il loro oggetto artistico, il film, come facente parte dello spettacolo in generale) ma perché l’oggetto spettacolo è stimolante, coinvolgendo gran parte dei temi che tradizionalmente l’estetica richiama, studia, approfondisce.

*Tradizionalmente, aggiungo storicamente:* «Confesso» – scrive Saramago – «di avere avuto qualche difficoltà a capire la resistenza di molte persone a comprendere che sono, essenzialmente, il passato che hanno avuto. Anche se con una certa riluttanza, riescono ancora ad accettarlo sul piano individuale, perché più o meno si riconoscono inseparate e inseparabili dal proprio passato, ma sul piano collettivo procedono come se, in ogni momento, stessero vivendo unicamente il presente che ogni momento precariamente è, e il passato fosse costituito da una sequenza di momenti discontinui, ciascuno dei quali soltanto suo presente, con principio e fine in se stesso. Orbene, noi avanziamo nel tempo come avanza un’inondazione: l’acqua ha dietro di sé l’acqua, è questo il motivo per cui si muove, ed è questo che la muove» (Saramago [2010]: 101-102). Credo con questo che l’estetica, per essere ripensata, non possa prescindere dalla propria storia, dal proprio passato, dal suo sorgere e mischiarsi con le poetiche e con la retorica. Che lo sviluppo di “estetiche locali”, dimentiche della storia della disciplina, possa preludere a un gioco pericoloso.

Una disciplina quindi che ha una storia, che ha un proprio oggetto (anche se questo oggetto è molto ampio) e che condivide con la filosofia tutta (e con l’arte in generale) il privilegio della sua profonda *inutilità*.

Una disciplina che non cambia i destini del mondo. Un mondo di cui però noi, individui assolutamente privilegiati, scorgiamo con strumenti diversi i limiti, i problemi, i grandi orizzonti e i più bassi compromessi. E a cui siamo chiamati, non tanto a dare una risposta, quanto a osservare con occhi coerenti.

«Una cosa è la verità in poesia; un’altra in filosofia. Per esser vero, il filosofo deve adattare il suo discorso alla natura degli oggetti, il poeta alla natura dei caratteri» (Diderot [1758]: 287). Lo sapeva bene Diderot che in fondo si è occupato proprio di *estetica dello spettacolo* per gran parte della sua vita, facendo del mestiere del filosofo una professione e del drammaturgo e del romanziere una passione.

Estetica che è quindi un *osservare* e, per me, anche un *fare*.

### *Un fare*

Inizio dall'aspetto forse meno scontato. L'estetica richiede un "fare". Deve sporcarsi le mani. Scrive Valéry che «l'idea del *fare* è la prima e la più umana. "Spiegare" non è altro che descrivere una maniera di *fare*, significa rifare col pensiero» (Valéry [1937]: 62)<sup>1</sup>.

Rifare con il pensiero, da quando insegno *Estetica dello spettacolo*, è diventato per me un esercizio imprescindibile.

Geiger sosteneva che vi fossero due tipologie di dilettanti: il fruitore dilettante (deleterio quanto un tarlo che rode le fondamenta di una possibile filosofia della fruizione) e l'artista dilettante (che non fa del male a nessuno, nemmeno a se stesso, ma che anzi, sperimentando, ripercorre tutte le tappe della creazione, entrando nel merito non solo delle tecniche, non solo dei materiali, ma scoprendo i nessi che danno origine a un'opera, ai ripensamenti, al ruolo del caso e alla prima forma essenziale di fruizione che è proprio quella dell'artista). Fare come rifare con il pensiero è quindi entrare nel merito delle tecniche e delle poetiche, con l'occhio privilegiato del filosofo (che non può che uscirne arricchito e senza la preoccupazione del fallimento). Rifare con il pensiero è avere a che fare con la tecnica artistica, che è capacità di ripensare lo spazio e il tempo, di sperimentare direttamente la propria e l'altrui sensibilità. È lavoro, nel senso più banale, e nel senso di un progredire gradualmente qualitativo, che rivela tutte le potenzialità di un'opera ma soprattutto tutti i suoi tranelli, le sue mancanze, le sue ambiguità (anche prive di rimandi). Ripensare l'estetica a partire dal fare è un riprogettare fattivo che ha il suo vertice nella familiarità esperienziale con quei nomi dell'estetica che diventano semplici compagni di viaggio: percezione, memoria, immaginazione. E l'azione ermetica, insita nella produzione, diventa prassi i cui momenti sono direttamente sperimentati. La conclusione non è però quella per cui non vi può essere teoria senza un "fare".

L'estetica che si sporca le mani con il fare corre però meno il rischio di cadere in circoli viziosi o autocelebrativi e nello stesso tempo corre meno il rischio di farsi assorbire da altre discipline o tecniche che nulla hanno a che vedere con la sua tradizione.

Una possibilità fattiva, che è caratterizzata dal binomio *prova-risultato* e che, passando per momenti di vero automatismo, può giungere, dopo un periodo di incubazione, a una *pratica di apprendimento* o a una capacità. D'altra parte Formaggio, che guardava all'estetica attraverso gli occhi di una fenomenologia della tecnica artistica, si sporcava

<sup>1</sup> «Il *perché* e il *come*, che sono solo espressioni che questa idea esige, si inseriscono in ogni discorso, pretendono di essere soddisfatte a ogni costo. La metafisica e la scienza non fanno che sviluppare *senza limiti* questa esigenza» (Valéry [1937]: 62).

le mani rifacendo i quadri di grandi artisti e producendo oggetti (cfr. Formaggio [1978]). Un “fare” che diventa un’estetica del fare, un’estetica della tecnica a ogni livello.

### *Un osservare*

È un *osservare*. Senza entrare nel merito delle diverse correnti, esiste un elemento di partenza condiviso e che è parte della storia dell’estetica: il punto di vista dell’estetologo consiste nel rendere intelligibile il sensibile. Ma, com’è altrettanto ovvio, a partire dall’ambito del “fare”, l’estetico include tutto ciò che è artistico e “un po’ di più”, poiché richiama ogni esperienza soggettiva che susciti sentimento o, detto kantianamente, un “pensare molto”; perché include tutto ciò che è artistico e “un po’ di più”, che sta dalla parte della creatività e della tecnica in generale.

Ma non vorrei arrivare a una definizione.

Grimm, grande interlocutore di Diderot, commentando quello che sarebbe poi diventato il famoso *Paradosso*, affermava, a proposito della diatriba sulla supremazia tra attore freddo o caldo: «Il grande attore è quello che è nato con il talento della recitazione in modo superlativo e che ha perfezionato tale dono con lo studio. So bene che questa definizione non insegna nulla, ma è così per tutte le definizioni esatte; accontentatevi» (Grimm [1770]: 156). L’estetica si rivolge alle definizioni esatte per renderle “problema”. La definizione di Grimm è perfetta e proprio per questo problematizzabile. Perché la perfezione, il più delle volte, o forse sempre, non è altro che una banalità.

Del mondo, dell’orizzonte dell’estetica, non si danno definizioni. L’osservazione è prassi e insieme conoscenza. Il problema di una definizione si scontra con ambiti eterogenei, spesso motivazionali, culturali, storici (attenzione però a non fare della disciplina estetica una storia dell’arte raffinata). Si scontra con un’evidenza che diventa immediatamente complessità e quindi mai definibile compiutamente.

Che cosa sia l’orizzonte dell’estetica è, per tutti noi che ce ne occupiamo, ovvio, ma è meno ovvio il fatto che di tale orizzonte si fatica a dare definizioni plausibili, pur rimanendo primaria la questione sul “che cosa” sia, partendo proprio dall’osservazione e dal buon senso che, nel mio caso, si radicano nelle fonti settecentesche. È da lì che riparto quando affronto un problema. Mi sembra una dimensione ancora ricca e proficua.

Quali sono quindi i problemi di cui l’estetica si occupa? Ovviamente li conosciamo tutti, ma dovendola ripensare, ne propongo alcuni, abbozzando una linea d’indagine.

1. *L’estetica è scienza locale o universale?* È locale quando cerca una definizione, è uni-

versale quando si rivolge ai grandi temi (il genio, il gusto, cioè l'ambito della creazione, quello della fruizione, ad esempio); è locale quando si storicizza troppo, è universale quando non dimentica la propria storia; è locale quando si focalizza su problemi estremamente contingenti, come lo è l'arte dell'occidente, ed è universale quando implica il fare e l'osservare; è locale quando anche il fare e l'osservare non possono prescindere da strumenti pregressi (di tipo teoretico, storico, culturale, ecc.) ed è universale quando sa problematizzare, attraverso gli stessi strumenti locali, elementi culturali, artistici, sociali, ecc. anche del tutto estranei alla sua tradizione.

È quindi certamente universale quando pone domande che sono immediatamente condivisibili, quelle domande che, senza scomodare la meraviglia, fanno sì che, magari un poco perversamente, noi tutti abbiamo scelto (altro grande privilegio) di occuparci di questa disciplina. C'è condivisione. Perfino quando l'estetica diventa schiava di altri ambiti.

2. Prendiamo il caso della *fruizione*. Gradire o non gradire qualche cosa, provare piacere o dispiacere sono esperienze comuni. Un primo momento esperienziale – l'assaporare, ad esempio – e un secondo che riflette su tale esperienza: un'analisi su ciò che si è gustato. La storia dell'estetica ci ricorda quanto sia pregnante e sempre attuale questo tipo di riflessione. Elaborare una teoria del gusto, che segue l'esperienza, che la problematizza, *per quanto possibile*, mette in evidenza proprio il margine di *impossibilità* e accentua l'enigma. L'ambito di impossibilità, banalmente e come tutti sappiamo, apre al sentimento, a quell'esperienza che non a caso si chiama "non so che".

Gusto. Termine desueto. Svecchiamolo: provare qualcosa nella sensazione, attivare un sentimento, significa instaurare un'intima relazione con il contenuto dell'oggetto e nel contempo evidenziare uno scarto non assimilabile. Una riflessione sulla fruizione prevede sempre "qualche cosa" da gustare; un "qualche cosa" che è anteriore all'esperienza soggettiva. Fruire sembra essere un insieme di preferenze individuali che tuttavia si coagulano all'interno di una comunità che le riconosce. La sua pretesa di universalità è però in contraddizione con un sistema di scelte del tutto soggettive. Bene. Credo che questo sia uno dei problemi dell'estetica, che a me piace affrontare partendo da chi rilancia la sfida in epoca moderna: il Settecento. Fondare il gusto è il tratto distintivo del XVIII secolo, che porta con sé una riabilitazione del sensibile. Eppure il gusto è anche un piacere del "pensare", sebbene tale "pensare" susciti problemi, un piacere del "conoscere", sebbene tale "conoscere" vada ben specificato.

Fruire è esercizio di osservazione: è vedere o meglio credere di vedere e con ciò arri-

vare all'emozione, al piacere o al dispiacere. È attivare la dimensione dell'ascolto. È contemplare, rilevando il valore di quel particolare oggetto che ci sta di fronte. La fruizione continua inevitabilmente a implicare un movimento giudicativo e valutativo: ammette, accoglie, scarta e rigetta. Lo spettatore decreta il valore dell'opera, o più esplicitamente, riempie o svuota la sala, compra o non compra il romanzo, il cd, ecc., cambia o non cambia canale. La fruizione diventa, da "nome" dell'estetica, un modo per ripercorrerla e di ripensarla.

Così, com'è ovvio a tutti noi, ma non a tutto il resto del mondo che non si occupa di estetica, quando proviamo piacere o proviamo dispiacere l'estetica viene chiamata in causa. Dal momento in cui emettiamo un'asserzione, l'estetica si interroga.

Poniamo quindi il problema: l'estetica giudicativa o giudiziocentrica è in crisi. Noi, ce lo dice l'esperienza, continuiamo però a emettere giudizi. Vero è che il recupero del giudizio di gusto non è necessariamente legato a una filosofia trascendentale. Il giudizio fa parte di un comune esperire che continuamente ci invita a dire: "mi piace o non mi piace", che il più delle volte coincide con un "è bello o è brutto" che propriamente è un giudizio. Un comune esperire che può farsi più intenso quando il fare diventa propriamente un creare, uno sporcarsi le mani, che prevede e quindi previene o stimola una risposta emotiva.

Ci si interroga, appunto. Senza dimenticare che "gusto" è propriamente un nome dell'estetica.

3. *L'arte è morta*. Non vedo i segni di una tale perdita. O, per lo meno, li vedo localmente, in Italia ad esempio, ma non li vedo nel contesto di una capacità produttiva che si scontra di nuovo con un nome dell'estetica – «genio» – che è il luogo prediletto del fare prima ancora che dell'osservare. Il Settecento, con l'ultimo suo colpo di coda, Kant, ci insegna che «bello è ciò che piace universalmente senza concetto» (secondo momento del giudizio di gusto, appunto). Solo a volte l'arte contemporanea risponde a questo requisito (a pensarci bene anche quella contemporanea a Kant che aveva in mente solo e unicamente il "capolavoro"). Ma è proprio vero, ribaltando i termini, che allora l'arte è solo ciò che piace localmente e con concetto? E si ritorna, così, al primo punto in questione: l'arte e con essa l'estetica hanno un significato solo locale o contestuale oppure universale o transculturale?

### *Nomi dell'estetica e categorie estetiche*

La categorizzazione, in estetica, ha ancora una sua funzione. Riconcependo l'estetica non butterei via i suoi nomi. È vero, ricostruire una storia dei nomi è probabilmente un esercizio (anche se non del tutto sterile se è vero che, a livello manualistico, funziona perfettamente – anzi è ciò che gli studenti meglio comprendono). Vi sono alcune parole chiave da cui l'estetica non può prescindere, che danno il senso di una disciplina. Parole chiave che non hanno alcuna pretesa di porsi all'interno di un ordine "continuista" o men che meno finalistico o definitorio.

Non è la storia dell'estetica a essere incoerente. È la natura stessa della disciplina che sfugge a qualsiasi forma classificatoria definita. Così i suoi nomi o le sue categorie, possono servire per fare un po' di ordine e da lì ripartire, ben consapevoli che i nomi e le categorie sono sempre conseguenza e non causa dei fatti di cui l'estetica si occupa.

Rivolgersi alle categorie estetiche significa ancora una volta partire da un punto di osservazione, non dimenticandosi che gli oggetti (se si tratta in particolare di oggetti artistici) hanno alle spalle poetiche ed elementi retorici. Eppure intorno a parole come bello, brutto, sublime, l'estetica ha acquisito una sua "riconoscibilità", guardando da altri punti di vista elementi antichi e mai sopiti come l'ambito sentimentale, rappresentativo, simbolico, immaginativo, mimetico, ecc.

Così le categorie conservano un potenziale interpretativo, tanto è vero che ve ne sono di estremamente fertili, nell'ambito della contemporaneità: quella dell'orrore, ad esempio, quale diretta espressione del sublime, o quella del disgusto che invece, nel suo immediato riferirsi a una fisiologicità del tutto invasiva, è di fatto la più facilmente sfruttabile, quando l'arte impone al fruitore una risposta viscerale.

Se si parte dal presupposto assodato che l'arte non salverà il mondo, e prima di tutto l'economia, a mio parere, l'arte, soprattutto quella ritenuta "bassa" (dallo spettacolo, più banalmente inteso, in giù) salva a volte l'individuo. Non butterei via, a favore di una moralizzazione che personalmente mi fa paura, il concetto di evasione. L'arte, soprattutto quella d'evasione, crea spazi che, se ben confezionati (il kitsch non è il peggiore dei mali), rappresentano la faccia "utile" dell'inutilità profonda e autentica dell'arte e della stessa estetica. Melodrammatico e kitsch, quindi, non sono categorie da sottovalutare.

### *Quali rischi*

Non credo quindi alla fine di questa chiacchierata di avere dato nessuna idea di come ri-

pensare l'estetica. Ho semplicemente ricordato ciò che chi fa questo lavoro sa benissimo, soprattutto, se si rivolge a studenti non immediatamente ben predisposti. Cioè che l'estetica va ripensata continuamente.

Con quali rischi? Molti, pericolosi per la disciplina stessa, ma grazie al cielo poco dannosi per l'umanità in generale.

L'estetica si presenta come una materia che ha troppi contenuti, la cui identità sfugge disperdendosi nei rivoli che la sua stessa storia genera. Colpa sua? Forse. Colpa anche dei suoi oggetti di riferimento, sebbene non si possa imputare il fallimento o il successo di una disciplina all'oggetto che studia. La complessità dell'oggetto non è certo maggiore per l'estetica che per altre discipline.

I rischi sono però molteplici e a volte contingenti. Se l'estetica si sfilaccia troppo, fatica a essere riconosciuta e collocata. E la sua collocazione ha a che fare con la sua sopravvivenza a livello accademico. Ad esempio e banalmente: deve vivere all'interno di un Dipartimento di Filosofia o può ritagliarsi spazi al di fuori? E se si ricava spazi al di fuori in che modo può rivendicare un'appartenenza, sempre che tale rivendicazione sia necessaria?

Il problema è quello di un riconoscimento esterno che tuttavia è contingentemente legato alla sopravvivenza e allo sviluppo della nostra disciplina. Non ho una risposta e appunto sollevo un problema nella ambigua situazione in cui mi trovo di insegnare una disciplina filosofica (o almeno ritenuta tale dai colleghi di storia dell'arte) in un Dipartimento di Arte, provenendo da un Dipartimento di Filosofia dove già essa era vista come un ibrido che in fondo sta bene ovunque.

Il ripensare l'estetica non dovrebbe quindi sottovalutare nemmeno questo aspetto. Perché la sua meravigliosa inutilità si scontra con il fatto che per noi che ce ne occupiamo essa è un mestiere, non solo un fare.

#### Bibliografia

Diderot, D., 1758: *Discours sur la poésie dramatique*, in D. Diderot, *Le Père de famille, avec un discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam, Paris. Trad. it. di M. Grilli, *Sulla poesia drammatica*, in D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, La Nuova Italia, Firenze, 1980, pp. 231-317.

Formaggio, D., 1978: *Fenomenologia della tecnica artistica*, Pratiche, Parma.

Grimm, F.M., 1770: nota dell'1 novembre 1770 al saggio di Diderot, *Suite et fin des observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais*, "Correspondance



littéraire, philosophique et critique”, Garnier frères, Paris, 1881, vol. 9.

Saramago, J., 2010: *Quaderni di Lanzarote*, Einaudi, Torino.

Valéry, P., 1937: *L’homme et la coquille*, “Nouvelle Revue Française”, 281. Trad. it. di R. Gorgani, *L’uomo e la conchiglia*, in P. Valéry, *All’inizio era la favola. Scritti sul mito*, a cura di E. Franzini, Guerini, Milano, 1988, pp. 57-79.