

a cura di
M. De Bartolomeo
e V. Magni

IL MUTAMENTO NELLA CONCEZIONE DELL'ARTE

Nella filosofia antica e medievale la riflessione sull'arte era stata dettata da ragioni e motivazioni diverse, di volta in volta legate a considerazioni di ordine morale, politico o religioso. All'arte, infatti, non erano riconosciute finalità proprie, né, in campo filosofico, le si attribuiva uno spazio autonomo, un settore definito e a sé stante.

Così, nella cultura cristiana medievale l'arte non era autonoma dalla fede, ma aveva uno scopo didascalico, era cioè un ausilio per l'opera educativa della Chiesa in quanto *spectaculum veritatis*, "spettacolo di verità", potente strumento comunicativo e pedagogico nei confronti delle grandi masse contadine ed urbane.

D'altra parte, fino all'età moderna l'arte non aveva conquistato la rilevanza culturale che oggi riveste. Anche il termine "arte" non aveva ancora assunto il significato, oggi corrente, di produzione di opere che si coniugano strettamente con la "bellezza". Erano definite "arti" sia le arti liberali che quelle meccaniche e per "artista" si intendeva l'"artigiano", una figura professionale la cui attività era considerata di rango inferiore rispetto a quella del letterato e del teologo.

Quanto alla "bellezza", più che frutto di un sentimento soggettivo, di un processo spirituale in cui era coinvolto il modo di sentire dell'individuo, essa era considerata espressione di una realtà superiore, della Verità e del Bene. Si escludeva che qualcosa potesse essere considerato "bello" senza essere "vero" o "buono".

La svolta nella concezione dell'arte si verifica con il Rinascimento. Abbandonata la posizione subordinata, se non marginale, occupata nel periodo medievale, per l'arte si avvia un processo che, nel corso di alcuni secoli, le procurerà un posto di rilievo nella gerarchia culturale. Tale processo porterà gradualmente al riconoscimento dell'autonomia dell'arte rispetto alle altre forme della cultura e alla consapevolezza teorica dei suoi fondamenti e concetti essenziali.

La nascita dell'**Estetica** come disciplina filosofica data al XVIII secolo e presuppone la piena affermazione della concezione moderna dell'arte. Vi concorrono, a titolo diverso, alcune delle maggiori correnti filosofiche del pensiero moderno, dal Razionalismo leibniziano al Criticismo kantiano, dallo Storicismo di Vico fino al Romanticismo e all'Idealismo. Tali indirizzi attribuiscono all'arte e all'estetica significati – di volta in volta – diversi e una variante rilevanza teorica e collocazione nella gerarchia dei saperi filosofici.

Ma alcune acquisizioni e tendenze emergono nettamente: 1) l'arte non è più intesa come imitazione ma come *creazione*; 2) l'idea di bellezza perde progressivamente il suo carattere metafisico, oggettivo, per divenire sempre più un concetto *soggettivo*, legato fortemente all'imporre dell'idea del "soggetto" in tutta la filosofia moderna (dal *cogito* cartesiano all'*lo assoluto* dell'Idealismo); 3) l'arte non è legata tanto alla ragione quanto soprattutto all'*immaginazione* e alla *fantasia*.

Augustin Pajou,
Psiche abbandonata,
1790. Parigi,
Museo del Louvre.



La riflessione illuministica sull'arte

Nell'età dell'Illuminismo la riflessione sull'arte compie un salto di qualità. In particolare, ciò si verifica con la ricerca volta a individuare le "facoltà" della mente umana cui attribuire il riconoscimento della bellezza, cioè il "giudizio di gusto". Si tratta di una ricerca considerata preliminare ad ogni discorso sull'arte.

L'Illuminismo ha inoltre il merito di determinare concettualmente il *sistema delle arti*, cioè di offrire una visione unitaria dell'insieme delle discipline artistiche, come parti costitutive di un tutto che si vuole giustificare e fondare: è nel quadro di tale visione unitaria che si cerca poi di definire la *natura specifica* di ogni singola arte.

Verso la metà del secolo, prima **Charles Batteux** (nel 1746), poi **Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert** nella stesura del *Discorso preliminare dell'Enciclopedia* (1751), si sforzano di determinare concettualmente il sistema delle arti. D'Alembert lo articola in cinque forme fondamentali: 1) *pittura*; 2) *scultura*; 3) *architettura*; 4) *poesia*; 5) *musica*. La facoltà dell'animo che giustifica e fonda l'unitarietà del sistema delle *beaux arts* (o "belle arti") è l'*immaginazione*, cioè la capacità di "creare imitando", afferma d'Alembert, ribadendo ancora il principio aristotelico della *mimesis*.

L'immaginazione è assunta come principio costituente della creazione artistica e del giudizio estetico.

La bellezza è una qualità che può appartenere a diverse rappresentazioni: è perciò universale, ma pur sempre riferita ad un materiale empirico per definizione molteplice e soggetto alle oscillazioni del gusto.

L'Illuminismo cerca dunque di definire un criterio della bellezza che trascenda la pratica concreta dell'artista e sia, in qualche modo, indipendente dalle singole opere.

Immaginazione

L'immaginazione è la facoltà di produrre immagini (o rappresentazioni) sensibili, siano esse immagini della realtà presente o passata (conservate nella memoria), o create dalla nostra mente modificando e combinando i materiali contenuti nella memoria.

In tal senso l'immaginazione può essere considerata una facoltà creativa, capace di combinare ed elaborare le informazioni acquisite dal mondo esterno per dare forma a un mondo interno.

Risulta particolarmente evidente da questi caratteri, quanto l'immaginazione sia fondamentale nel processo della creazione artistica e nella stessa esperienza estetica.

Non è inoltre da trascurare il suo ruolo nell'attività cognitiva e, in particolare, nel processo dell'invenzione tecnica o scientifica.

Il gusto è oggettivo o soggettivo?

Nella ricerca del criterio della bellezza su cui fondare il giudizio di gusto, sono presenti due linee di pensiero: l'una è *oggettivistica*, di carattere metafisico, e fa riferimento a una platonica idea in sé di "bellezza"; l'altra è *soggettivistica*, spesso di derivazione empiristica.

Quando prevale la componente metafisica, come avviene in parte per gli Illuministi inglesi della prima metà del XVIII secolo, si afferma che il bello è il frutto della percezione di un'*armonia* cosmica. Nella bellezza si esprime cioè la natura divina e spirituale del creato, l'architettura del mondo. Pertanto l'arte non fa che riprodurre un "modello" di bellezza già presente nella natura: è il criterio dell'"unità nella diversità" formulato per primo da Leibniz in sede metafisico-teologica (il mondo perfetto è quello che realizza la maggior varietà nell'unità) e ripreso – sul piano etico ed estetico – da **Anthony Shaftesbury** (1671-1713). Questi parla di un'armonia universale della natura (percepibile attraverso il *sentimento*), che costituisce un metro oggettivo di valutazione sul piano estetico come sul piano morale. Il bello, cioè il fine fondamentale di ogni espressione artistica, si fonda su un criterio di simmetria e ordine, contenuto direttamente nelle forme naturali. Tale criterio risale all'intenzione divina ed è inscritto nel creato: pertanto il bello è relativo a qualcosa che esiste in sé e per sé ed ha valore etico oltre che estetico.

Alcuni decenni dopo, l'illuminista **Denis Diderot** mostra un analogo orientamento "oggettivistico", sostenendo la tesi che il "bello" non è altro che un rapporto fra diversi aspetti della realtà e che la conoscenza estetica è – appunto – "percezione di rapporti".

L'impostazione soggettivistica si afferma soprattutto nella cultura inglese, per influsso della concezione lockiana della conoscenza. La bellezza non viene fatta corrispondere ad una qualità presente nell'oggetto, ma si assimila alla "percezione di un qualche animo". Insomma – dice **Francis Hutcheson** – "se non vi fosse animo alcuno, dotato del senso del bello, a contemplare gli oggetti, non vedo come essi potrebbero essere definiti belli". E **David Hume** afferma che la bellezza "esiste solo nella

mente che la contempla e ogni mente percepisce una bellezza diversa". Egli, dunque, nega che la bellezza corrisponda a una qualità che si suppone presente nell'oggetto e fonda i giudizi estetici su un radicale soggettivismo, affermando che la "regola del gusto" non risiede nelle cose ma nelle abitudini e nelle percezioni dell'individuo.

Hume parla di un sentimento estetico che resta sempre all'interno del soggetto, non esprime giudizi sulla realtà delle cose. Inoltre, ritiene impossibile definire una regola che valga per tutti i Paesi, o per tutte le epoche storiche. Così, se di "regola" (quindi di una specie di uniformità di giudizio fra più individui) si vuol parlare, lo si può fare solo in senso statistico, cioè sulla base di *standard* di gusto di derivazione quantitativa, rilevati in base alle esperienze e agli orientamenti espressi da un certo numero di individui.

DAVID HUME

IL GUSTO È SOGGETTIVO

La bellezza non è una qualità delle cose stesse: essa esiste soltanto nella mente che le contempla, e ogni mente percepisce una bellezza diversa.

Può anche esserci qualcuno che percepisce una bruttezza dove un altro prova un senso di bellezza; e ognuno dovrebbe appagarsi del suo sentimento senza pretendere di regolare quello degli altri. Cercare la reale bellezza o la bruttezza reale è una ricerca infruttuosa quanto pretendere di stabilire quel che è realmente dolce o amaro. Secondo la disposizione degli organi lo stesso oggetto può essere dolce o amaro; ed è ben giusto il proverbio che ha riconosciuto l'inutilità della disputa intorno ai gusti. [...] Pur entro la varietà e i capricci del gusto, vi sono certi principi generali di approvazione o biasimo, la cui influenza può, da uno sguardo attento, essere notata in tutte le operazioni dello spirito. [...] In ogni creatura vi è uno stato sano e uno difettoso e si può supporre che soltanto il primo è in grado di darci una vera regola del gusto e del sentimento. Se nello stato di sanità dell'organo, v'è una uniformità completa, o almeno notevole, fra i sentimenti degli uomini, possiamo derivarne un'idea della perfetta bellezza, allo stesso modo che l'aspetto di un oggetto alla luce del giorno, quale appare all'occhio umano sano, è detto il suo colore vero e reale, sebbene si ammetta che il colore è soltanto un fantasma dei sensi.

La regola del gusto

La sapienza poetica

Giambattista Vico fornisce un contributo decisivo all'affermazione di una concezione dell'arte come dimensione culturale autonoma.

Il filosofo napoletano pone a fondamento della produzione poetica la *fantasia*. Per Vico la forma fantastica di rappresentazione del mondo si identifica con una fase dello sviluppo della civiltà umana, quella "eroica", caratterizzata dalla "*sapienza poetica*". Questa era un'età in cui gli uomini – incapaci di pensare in base a principi e concetti astratti – procedevano grazie a "robusti sensi e vigorosissime fantasie", cioè sotto la spinta di passioni fortissime e di una fantasia "vivida all'eccesso". La sapienza poetica generò in loro una visione del mondo fondata sui sentimenti e sull'immaginazione, non sulle astrazioni della ragione.

GIANBATTISTA VICO

LA SAPIENZA POETICA

Adunque la sapienza poetica, che fu la prima sapienza della gentilità, dovette incominciare da una metafisica, non ragionata ed astratta qual è questa ora degli addottrinati, ma sentita e immaginata, quale dovette essere di quei primi uomini, siccome quelli che erano di niuno raziocinio e tutti robusti sensi e vigorosissime fantasie, com'è stato nelle *Degnità* stabilito. Questa fu la loro propria poesia, la qual in essi fu una facoltà loro connaturale (perché erano di tali sensi e di sì fatte fantasie naturalmente forniti), nata da ignoranza di cagioni, la qual fu loro madre di meraviglia di tutte le cose, che quelli, ignoranti di tutte le cose, fortemente ammiravano.

La scienza nuova seconda, Libro II, Sezione I

Le immagini sono sensazioni trasfigurate dal tumulto passionale degli uomini, un autonomo modo di esprimere e di rappresentarsi la realtà, perfettamente coerente con il tipo d'uomo e di società esistente in un'epoca del "senso" e della "fantasia". La poesia è, perciò, *creazione*, come creazione, espressione spontanea della natura umana è il linguaggio. È grazie alla fantasia artistica che la realtà viene a trasfigurarsi. In tale processo, l'imitazione della realtà non è più fondata sul criterio aristotelico del "verosimile", ma si avvicina al principio della creazione poetica, che verrà teorizzato dal Romanticismo.

Per queste ragioni – nel Novecento – il filosofo idealista italiano Benedetto Croce rivaluterà Vico come il filosofo che per primo ha sostenuto la piena autonomia della poesia e dell'arte, cioè il loro valore in sé, fondato sull'elemento espressivo.

L'estetica come "scienza della conoscenza sensibile"

La nascita dell'Estetica come campo autonomo di indagine si deve al tedesco **Alexander Gottlieb Baumgarten** (1714-1762).

Il termine "estetica", che dà il titolo al suo scritto principale, *Aesthetica* (1750), deriva dal greco *áisthesis*, "sensazione". Nel contesto di una filosofia di stampo razionalistico, che si rifà a Leibniz e al suo interprete tedesco Christian Wolff, Baumgarten cerca infatti di fondare l'esperienza artistica sulle facoltà cognitive inferiori, come la sensibilità: "*L'estetica, teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del bel pensare, arte dell'analogon della ragione, è scienza della conoscenza sensibile*".

Per il filosofo l'estetica è la teoria generale della sensibilità; suo fine è la bellezza, intesa come "*la perfezione della conoscenza sensibile in quanto tale*", che si raggiunge nelle arti liberali; una perfezione che – leibnizianamente – si configura come "unità nella molteplicità": "*se più elementi, assunti contemporaneamente, costituiscono la ragion sufficiente di una sola cosa, allora vuol dire che essi si accordano fra di loro, e questo medesimo accordo è la perfezione*". In tal modo Baumgarten unisce e collega reciprocamente nella sua teoria estetica la *conoscenza sensibile*, la *bellezza* e le *arti liberali*.

Per Baumgarten l'arte è una forma di conoscenza che si differenzia da quella intellettuale perché si basa su rappresentazioni *chiare*, benché *confuse*, cioè non perfettamente "distinte" fra loro (come è invece il caso dei concetti logici e scientifici). In altri termini, si tratta di rappresentazioni sensibili, preconcettuali, di percezioni che colgono con immediatezza la totalità di un oggetto, senza tuttavia fornire una rappresentazione logico-analitica, senza distinguere con precisione i concetti. Poiché la conoscenza sensibile riguarda gli individui, l'estetica diviene la scienza della conoscenza individuale (come la logica lo è di quella astratta).

ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN L'ESTETICA: UNA NUOVA SCIENZA

[Estetica] deriva propriamente da *aisthánomai*; questa parola designa ciò che in latino designa la parola *sentio* e cioè tutte le sensazioni chiare. [...]

L'estetica in quanto scienza è ancora nuova; si sono naturalmente date ripetutamente regole per il pensiero bello, ma in passato non si è ancora messo in ordine sistematico e in forma di scienza l'intero complesso di tutte le regole e di conseguenza anche questo nome può essere ancora ignoto a molti. [...] La si definisca dunque teoria delle belle scienze. [...]

Ora la conosciamo come scienza, per conseguenza deve poter esser detto di essa tutto ciò che si dice di una scienza: deve avere fondamenti certi. [...] Questa estetica si differenzia dalla logica perché ha come proprio oggetto la conoscenza sensibile, le facoltà conoscitive inferiori.

Lezioni di estetica

Un ulteriore contributo alla riflessione estetica in Germania viene offerto da **Moses Mendelssohn** (1729-1786). Egli definisce il sistema delle arti, articolandolo in pittura, scultura, musica, danza, architettura e belle lettere. Formula inoltre una dottrina delle facoltà dell'animo, distinguendo la facoltà conoscitiva, la facoltà di desiderare (il cui oggetto è il bene) e la facoltà di approvare, quest'ultima basata sulle sensazioni di piacere e dispiacere e connessa alla bellezza, sia essa naturale che artistica.

Gusto

In ambito estetico, il termine indica la capacità di percepire e godere la bellezza.

Nel Settecento il "gusto" si afferma come concetto portante dell'Estetica, sia in senso "oggettivistico", come capacità di avvertire la perfezione insita nell'oggetto, sia in senso "soggettivistico", come sentimento del singolo dinanzi all'oggetto.

Se nel primo significato è parso molto problematico il fondamento "oggettivo" – di tipo metafisico oltre che estetico – posto alla base del giudizio di gusto, anche nel secondo significato, prevalso con Hume e poi con Kant, i problemi teorici si sono moltiplicati. Si pensi alla questione della pretesa "universalità" del sentimento del bello e della sua stessa "comunicabilità" da un soggetto all'altro, oppure al problema delle cosiddette "regole" del gusto, cioè dei "canoni" in base ai quali sarebbe possibile determinare degli "standard" di gusto (Chi stabilisce i canoni? Che valore hanno? Fino a che punto dobbiamo tenerne conto?).

L' autonomia dell'estetica

Con la *Critica della facoltà di giudizio* di Immanuel Kant la teoria estetica assume compiutezza e piena consapevolezza di sé e, soprattutto, si afferma come uno dei cardini della teoria filosofica generale, riconducendo a unità la molteplicità di problemi trattati dall'estetica settecentesca.

Il discorso estetico viene inserito nella problematica della soggettività trascendentale. La nozione della bellezza è effetto del giudizio, quindi della struttura trascendentale del soggetto.

L'autonomia dell'estetica poggia su una facoltà, quella del *sentimento* (da intendere come sentimento del piacere e del dispiacere), e su un tipo di giudizio – quello *riflettente* – diverso sia da quello conoscitivo che da quello morale: l'arte, infatti, secondo Kant, non ha né funzioni né intenti conoscitivi, né ha a che fare con valutazioni o istanze di ordine morale.

Il giudizio *riflettente* non ha alcuna valenza conoscitiva e non fa riferimento ad alcuna qualità oggettiva delle cose. Es-

so "riflette" sulle realtà empiriche, riferendole al soggetto. Quando è associato al sentimento di piacere e dispiacere il giudizio riflettente è di tipo *estetico* e riguarda il bello (*giudizio di gusto*) o il sublime.

L'esperienza estetica del bello si verifica quando dinanzi a una data realtà naturale o a un determinato oggetto artistico (creazione del *genio*), si determina nel soggetto un "libero gioco" fra immaginazione e intelletto, da cui si genera un sentimento che "agevola e intensifica la vita".

Il giudizio di gusto che deriva da quel "gioco" e dal conseguente sentimento di piacere presenta quattro caratteristiche essenziali, che concorrono a definire la natura del "bello":

- è *disinteressato*, in quanto il "piacere" estetico è sganciato da considerazioni utilitaristiche o da valutazioni morali;
- aspira ad una *universalità senza concetto*; "universalità", perché chi formula quel giudizio si attende che ognuno provi analogo compiacimento; "senza concetto" perché non si propone – e non potrebbe proporsi – di conoscere l'oggetto, ma intende unicamente descrivere un atteggiamento del soggetto che contempla l'oggetto;
- considera l'oggetto come una disposizione di elementi che sembra *finalizzata* a produrre quel piacere nel soggetto;
- esprime una *necessità senza concetto*, in quanto si accompagna alla presupposizione che tutti debbano concordare sul piacere o dispiacere estetico prodotto dall'oggetto.

IMMANUEL KANT

IL GIUDIZIO DI GUSTO E IL BELLO

Ciò che, nella rappresentazione di un oggetto, è meramente soggettivo, vale a dire ciò che costituisce il riferimento di essa al soggetto, non all'oggetto, è la sua proprietà estetica; invece, ciò che in essa serve, o può venire adoperato, per la determinazione dell'oggetto (per la conoscenza), è la sua validità logica. [...]

Invece, quanto di soggettivo, in una rappresentazione, non può affatto diventare elemento di conoscenza è il piacere o dispiacere con essa collegato; mediante il piacere, infatti, non conosco niente dell'oggetto della rappresentazione, sebbene esso possa certo essere l'effetto di una qualche conoscenza. [...] Dunque, l'oggetto viene chiamato finalistico solo perché la sua rappresentazione è collegata immediatamente col sentimento del piacere; e questa rappresentazione stessa è una rappresentazione estetica della finalità. [...]

Se la forma di tale oggetto [...] viene valutata, nella mera riflessione su di essa (senza l'intento di conseguire un concetto di quello), come fondamento di un piacere per la rappresentazione di un tale oggetto, allora si giudica che questo piacere sia anche collegato necessariamente con la sua rappresentazione, quindi non solo per il soggetto che apprende questa for-

ma, ma in generale per chiunque giudichi. Allora l'oggetto si dice bello; e la facoltà di giudicare mediante un tale piacere (quindi, al contempo con validità universale) si dice gusto. [...]

[Il bello è] oggetto di un compiacimento senza alcun interesse. Ciò per cui si è consapevoli di provare un compiacimento senza alcun interesse non può essere valutato che così. Deve contenere un fondamento del compiacimento per ognuno. Infatti, poiché esso non si fonda su una qualche inclinazione del soggetto (né su un altro interesse premeditato) e poiché chi giudica si sente invece del tutto libero riguardo al compiacimento che dedica all'oggetto, egli non può rintracciare condizioni private di sorta come fondamenti del compiacimento.

Critica della facoltà di giudizio

L'estetica del sublime

L'esperienza estetica non riguarda solo il bello, ma anche il *sublime*.

L'inglese **Edmund Burke** (1729-1797) osserva che, mentre la bellezza eccita il piacere, il sublime scuote l'animo, producendo tutti i sentimenti che oltrepassano la dimensione del quotidiano. Il sublime, nell'arte come nella natura, è tutto ciò che, per dignità, grandezza e forza supera la comprensione dell'intelletto umano, manifestando l'esistenza di un mondo oltre i confini della ragione.

In **Kant**, mentre il "bello" di un oggetto è caratterizzato dall'idea di *limite*, inteso come limite della forma che l'oggetto stesso presenta, il "sublime" appare come una specie di *percezione dell'illimitato*: di fronte al "sublime" della realtà naturale che lo sovrasta, come un tutto di immane estensione o potenza, il soggetto avverte in sé una dimensione sovrasensibile che supera i limiti del mondo naturale. A quel punto, sentendosi sovrastato dalla natura, egli reagisce al senso di impotenza diventando consapevole della propria "superiorità" spirituale.

L'arte come creazione dello spirito

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) e **Johann Gottfried Herder** (1744-1803), esponenti della cultura preromantica tedesca, concepiscono l'arte come espressione creativa dello spirito e non più come pura imitazione della natura: l'arte è manifestazione di un principio ideale, tensione volta a 'oltrepassare' il reale, mentre la rappresentazione sensibile si costituisce come espressione artistica solo in virtù della mediazione dello spirito, che trascende, nell'arte, la semplice natura.

La successiva cultura romantica sviluppa ulteriormente la riflessione sull'arte. Due, in particolare, sono le tesi che segnano una svolta radicale nell'estetica.

Innanzitutto diventa centrale la *storizzazione* del modo di guardare all'arte: al centro della teoria estetica vi è la *storia* dell'arte. Comprendere l'arte è comprenderne la storia, dunque misurarsi con le sue forme e con le opere d'arte: più che pensare a una filosofia dell'arte si propone una *filosofia della storia dell'arte*. Ne consegue il venir meno di qualsiasi criterio oggettivo di bellezza, che non potrebbe valere per ogni epoca, e la necessità di considerare le opere d'arte nella loro *individualità*.

Inoltre l'estetica romantica – osserva Franco Rella – "*non riflette sull'opera d'arte, ma conosce attraverso l'arte*". Per l'arte, infatti, non vale più il paradigma imitativo: "la forma dell'arte non riproduce qualcosa che c'è già nel mondo, ma qualcosa che dà forma ad un mondo ancora sconosciuto, in cui si riflette e si rivela anche il mondo delle cose."

Il cardine della svolta teorica del Romanticismo è costituito proprio dal *superamento del principio di imitazione*, che il Neoclassicismo settecentesco aveva ripreso dall'Antichità: l'arte, ora, non è *imitazione* della realtà ma creatività incessante, cioè *produzione* di realtà.

L'opera d'arte è frutto di una creazione spontanea, di un'assoluta originalità, il prodotto del **genio** che, mosso da un'ispirazione che gli urge dentro, crea l'opera. Essa è libera espressione dello spirito e, come tale, non è soggetta a regole ma *detta essa stessa le regole*.

Genio

Nella cultura latina, *genius* era una divinità tutelare che, in modo specifico, proteggeva la capacità di generare di ogni uomo e presiedeva alla nascita di ogni bambino. In tal senso, il termine veniva accostato alla radice del verbo *gignere*, cioè "generare". Tale significato si è trasmesso all'età moderna, in particolare nella cultura preromantica e romantica, quando il termine "genio" ha assunto non solo l'accezione generica di "capacità di inventare", ma anche quella, specifica, relativa alla creazione estetica. In quest'ultimo senso il "genio" indica l'insieme delle qualità presenti in un individuo dotato di forza creativa, capace di operare al di fuori delle regole e, anzi, di imporre nuove regole all'arte (Kant), oppure una persona dotata di un particolare talento inventivo, di facoltà superiori, quasi l'"incarnazione" dello Spirito infinito nel mondo (Romanticismo).

La supremazia dell'arte

Il Romanticismo riconosce all'arte non tanto un'autonomia dalla scienza e dalla morale (come aveva affermato Kant), quanto una vera e propria posizione di *primato*, una supremazia culturale, per la sua capacità di rivelare e manifestare l'infinito e la totalità (ciò che Kant le aveva negato).

Così – nota lo studioso di estetica Federico Vercellone – l'estetica romantica e, più in generale, l'estetica dell'Ottocento, non si propongono di fondare l'autonomia dell'arte, ma di indicare a quali realtà trascendenti facciano riferimento l'arte e la bellezza artistica. Si può pertanto affermare che, per buona parte dell'Ottocento, “il significato dell'arte non si realizza in una dimensione propriamente estetica”.

Musica, pittura e poesia sono i generi in cui il primato dell'arte prende corpo: spetta loro, infatti, l'altissimo compito di consentire all'uomo di ricongiungersi con l'Assoluto. “*Essere uno con tutto* ciò che ha vita, fare ritorno, in una beata dimenticanza di sé, nel tutto della natura: ecco il vertice dei pensieri e delle gioie”, scrive **Friedrich Hölderlin** (1770-1843). Ma questo compito, che dovrebbe condurre all’“innalzamento dell'uomo sopra se stesso”, secondo **Novalis** (1772-1801), è inesauribile, non potrà mai considerarsi concluso.

I Romantici considerano quella dell'arte una forma privilegiata di conoscenza del reale, di esplorazione della realtà. Il filosofo che più di ogni altro le ha conferito tale funzione è stato **Friedrich Wilhelm Joseph Schelling**. Egli vede l'arte come “l'unico vero ed eterno organo e documento della filosofia”, nel quale si rivela l'Assoluto, concepito come identità originaria di conscio e inconscio, spirito e natura, libertà e necessità.

L'arte è “*organo della filosofia*” proprio perché è produzione al tempo stesso conscia e inconscia: ispirato da un'oscura e indipendente “potenza” – l'Assoluto, appunto –, nell'arte il genio produce cose del cui significato è solo in parte consapevole.

L'intuizione estetica con cui fruiamo dell'opera d'arte costituisce dunque il mezzo più adeguato per cogliere il senso ultimo della realtà: essa apre al filosofo “quasi il santuario, dove in eterna ed originaria unione arde, come in una fiamma, quello che nella natura e nella storia è separato”.

FRIEDRICH WILHELM JOSEPH SCHELLING

L'ARTE COME PRODUZIONE CONSCIA E INCONSCIA

Che ogni produzione estetica poggi sopra un'antitesi di attività, si può con diritto argomentare dalla testimonianza di tutti gli artisti: che alla produzione delle loro opere siano spinti involontariamente, e che, producendole, essi appaghino solo un'irresistibile tendenza della loro natura. [...]

Come colui che è sottoposto al fato non compie ciò che egli vuole od intende, ma ciò che gl'impone il destino incomprendibile, sotto la cui influenza si trova, così pare che l'artista, per quanto sia pieno d'intenzionalità, pure, in rapporto a ciò che vi è di propriamente obiettivo nella sua creazione, si trovi sotto l'influsso di una forza, che lo separa da tutti gli altri uomini, e lo costringe ad esprimere o a descrivere cose, che egli stesso non penetra interamente e la cui significazione è infinita. [...]

Se, inoltre, l'arte è dovuta all'opera di due attività affatto diverse tra loro, il genio non è né l'una né l'altra, ma ciò che sta sopra ad entrambe.

Se in una di quelle due attività, ossia in quella cosciente, dobbiamo cercare ciò che comunemente si chiama arte, ciò che peraltro non è se non una parte di essa, vale a dire ciò che in essa viene esercitato con coscienza, ponderazione e riflessione, ciò che si può anche insegnare e imparare, ed ottenere con l'aiuto della tradizione e coll'esercizio proprio; al contrario, nell'elemento inconscio, che entra pure nell'arte, dobbiamo cercare quel che in essa non si può imparare, né ottenere o coll'esercizio o in altro modo, ma può essere solamente innato per libero dono della natura, ed è quello che in una parola possiamo chiamare, nell'arte, la poesia.

Sistema dell'idealismo trascendentale

Oltre l'arte?

Il passaggio teorico fondamentale dall'estetica romantica a quella a noi contemporanea viene operato da **Georg Wilhelm Friedrich Hegel**.

Il filosofo tedesco, pur collocando l'arte – insieme alla religione e alla filosofia – al vertice della cultura, non accoglie la tesi romantica della sua supremazia. Il suo è un ripensamento sia sull'autonomia dell'arte, sia sulla sua funzione conoscitiva.

Hegel privilegia il *bello d'arte* rispetto al *bello naturale*, in quanto solo la bellezza artistica è “*generata e rigenerata dallo spirito*”: è la superiorità dello spirito che pone la bellezza artistica più in alto del bello naturale e fonda la dignità dell'arte. Infatti “ogni bello è veramente bello, solo in quanto partecipe di questa superiorità e da questa prodotto”.

In tal modo Hegel prende le distanze dalla concezione settecentesca dell'estetica: l'estetica non è più una scienza del *sentire* (come tale riferita anche al bello naturale), ma la *filosofia dell'arte bella*. Non si deve guardare all'effetto che l'opera d'arte produce in chi la fruisce, ma all'ideale, allo spirito incarnato in quell'opera.

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

L'ARTE COME ESPRESSIONE SENSIBILE DEL DIVINO

Quel che noi vogliamo trattare è l'arte *libera* nei suoi fini come nei suoi mezzi. [...] Ora, solo in questa sua libertà la bella arte è arte vera, ed adempie primieramente al suo compito *supremo* solo quando si è posta nella sfera comune con la religione e la filosofia, ed è soltanto una specie e un modo di portare a coscienza e di esprimere il *divino*, i più profondi interessi dell'uomo, le verità più ampie dello spirito. Nelle opere d'arte i popoli hanno riposto le loro concezioni e rappresentazioni interne più valide, e per la comprensione della saggezza e della religione la bella arte è spesso una chiave e presso molti popoli anzi l'unica. L'arte ha in comune questa destinazione con la religione e la filosofia, ma nel modo peculiare ch'essa manifesta sensibilmente anche ciò che è supremo e lo rende quindi più vicino al modo di apparire della natura, ai sensi e al sentimento.

Estetica

In quanto condivide con la filosofia e la religione il fatto di avere lo spirito assoluto come contenuto, l'arte sembra vedere drasticamente ridotta la propria autonomia. Hegel, comunque, sottolinea la peculiarità del modo con cui l'arte esprime quel contenuto: manifestando il *divino*, ovvero l'assoluto, attraverso il *senso*, l'*intuizione* e l'*immaginazione*, l'arte costituisce un ambito diverso da quello del pensiero.

Se l'arte da un lato “si occupa del vero come oggetto assoluto della coscienza”, quindi ha “uguaglianza di contenuto” rispetto alla religione e alla filosofia, dall'altro mostra la sua inadeguatezza “per la forma con cui porta a coscienza l'Assoluto”, che nell'arte è solo un “sapere immediato e proprio perciò sensibile”. Solo nella forma del concetto, propria del sapere filosofico, tale contenuto trova la sua espressione adeguata.

Viene così a cadere l'idea romantica della supremazia dell'arte nella cultura. L'arte cede il passo a una forma superiore di sapere, quello filosofico. È questa la cosiddetta “morte dell'arte”.

AUTONOMIA DELL'ARTE?

ATTUALIZZAZIONE

Il pensiero moderno ha lasciato in eredità a quello contemporaneo l'idea dell'autonomia dell'arte. Autonomia rispetto alle altre forme della cultura e, in particolare, rispetto alla morale, all'educazione, alla conoscenza, agli interessi fondamentali della società, alle forme dominanti della cultura. Si può dire che questo lascito, questo cambiamento di prospettiva, sia stato accolto, difeso e fatto fruttare?

La risposta non è univoca, anche se complessivamente è prevalsa la tesi dell'autonomia. Per tutto l'Ottocento e per buona parte del Novecento i filosofi e gli studiosi di estetica si sono chiesti se l'opera d'arte possa venir considerata autonoma rispetto al proprio contesto storico e culturale, oppure in che senso, nella sua “autonomia”, l'arte possa svolgere comunque una funzione educativa, morale o sociale.

Due orientamenti di pensiero – il Positivismo e il Marxismo – hanno messo in discussione l'autonomia dell'arte, ritenendo questa non una libera produzione dello spirito, ma un prodotto sociale connesso al processo storico della società e dipendente da esso. Di conseguenza, si è ritenuto che non vi potesse nemmeno essere un'autonoma trattazione teorica relativa all'arte. Sulla base di queste premesse, ogni opera viene analizzata nella sua struttura interna e nella sua connessione con le condizioni sociali, il "clima spirituale", i caratteri culturali di un popolo. Grazie all'opera d'arte è così possibile cogliere il senso di una data epoca storica.

Altri pensatori (come Søren Aabye Kierkegaard e Friedrich Nietzsche) hanno invece rivendicato l'autonomia dell'esperienza estetica, rimarcando anzi – contro il razionalismo filosofico e scientifico – come tale esperienza costituisca una vera e propria *dimensione dell'esistenza* umana.

Tale linea interpretativa è stata ulteriormente confermata – verso la fine dell'Ottocento – dal Decadentismo, un movimento nel quale l'affermazione – per molti versi, l'esaltazione – dell'autonomia dell'arte è stata emblematicamente riassunta nel motto "*l'arte per l'arte*".

Il pensiero contemporaneo vede inoltre la ripresa e la discussione critica della concezione kantiana dell'esperienza estetica. Kant aveva negato al giudizio di gusto, in quanto giudizio riflettente, ogni valore conoscitivo, provocando così una frattura nel rapporto tra arte e verità.

Secondo Hans Georg Gadamer si tratta di una sorta di "prezzo" pagato da Kant per giustificare l'autonomia della sfera estetica da quelle teoretica e pratica. Ma i critici del Kantismo si chiedono: davvero l'arte non ha nulla a che fare con la conoscenza? O non è vero, invece, che l'arte è conoscenza e che il compito dell'estetica è quello "di fondare teoricamente il fatto che l'esperienza dell'arte è un modo di conoscenza *sui generis*", diverso sia dalla conoscenza della natura sia dall'esperienza morale?

Spesso – in filosofia come nelle avanguardie artistiche del Novecento – le risposte a questi interrogativi sono state ambivalenti. Da un lato, infatti, si è sviluppata l'idea di un'autosufficienza dell'arte, di una sua piena autonomia rispetto alle altre forme della cultura e della vita dell'uomo (morale, religione, politica, filosofia, economia, scienza, tecnica, ecc.) e, in tal senso, si è escluso che essa possa fornire una "conoscenza" vera e propria della realtà. Dall'altro lato, rivendicando all'esperienza artistica la capacità di offrire una versione 'trasfigurata', 'profonda' della realtà (una sorta di "dimensione del possibile", rispetto a quella del "reale"), si è comunque suggerito che essa possa stabilire con la realtà stessa un rapporto più complesso e mediato, attribuendole quindi una capacità di *interpretazione* del reale non riducibile a quella offerta dalla conoscenza scientifica e filosofica.

Diversi pensatori hanno pertanto abbandonato la tesi kantiana secondo cui l'unico modello di conoscenza è quello costituito dalla scienza della natura, e si sono posti da altri punti di vista: ad esempio, hanno ripreso la tesi di Hegel che attribuiva ad ogni esperienza artistica un significato di verità in quanto forma di coscienza storica; in tal modo la storia dell'arte si configura come una sorta di storia delle visioni e delle concezioni del mondo, dei modi con cui l'uomo comprende se stesso e il mondo attraverso l'arte.

Essi ritengono quindi che si possa affermare l'autonomia dell'arte senza isolarla dall'insieme delle attività e delle esperienze umane, ma considerandola come un'attività capace di rendere più ricca e intensa l'esperienza umana e di conferirle senso.



Théodore Géricault,
La zattera della Medusa,
1818. Parigi,
Museo del Louvre.

Il secolo XVIII ama definirsi il "secolo della filosofia"; ma non meno spesso e non meno volentieri suol chiamarsi anche il "secolo della critica". Queste due definizioni sembrano soltanto espressioni diverse di un medesimo stato di cose; esse vogliono indicare, da due diversi lati, la fondamentale forza spirituale che l'epoca sente vivamente dentro di sé e alla quale deve veramente i suoi decisivi impulsi di pensiero. Questa stretta unione tra la filosofia e la critica estetico-letteraria si riscontra in tutti gli spiriti eminenti del secolo, e non è per nessuno di loro un mero caso, ma si fonda sempre e dovunque su una profonda e necessaria unione oggettiva dei problemi stessi. Si era sempre avuto uno stretto rapporto tra le questioni fondamentali della filosofia sistematica e quelle della critica letteraria, e dal rinnovamento dello spirito filosofico in poi, dal Rinascimento che vuol essere una rinascita delle "arti e delle scienze", questo rapporto crea un'azione reciproca viva e immediata, un continuo scambio tra le due parti. Ma l'epoca dell'Illuminismo fa ancora un passo avanti; essa intende la comunione tra le due parti in un senso diverso ed essenzialmente più rigoroso. Non la intende soltanto nel significato causale, ma in un significato originale e sostanziale; non solo crede che la filosofia e la critica siano collegate nei loro effetti mediati, ma afferma e cerca per entrambe un'unità di essenza. Da questo pensiero e da questo postulato è sorta l'estetica sistematica. In essa si compenetrano due tendenze che agiscono da due ben diversi punti di partenza. Da un lato agisce la tendenza fondamentale del secolo, la quale è rivolta ad abbracciare con lo sguardo i particolari, ad unificarli formalmente e a concentrarli con rigore logico. I diversi fili che la critica letteraria e la riflessione estetica avevano teso nel corso dei secoli devono essere riassunti in un unico tessuto; la materia offerta abbondantemente dalla poetica, dalla retorica, dalla teoria delle arti figurative, deve essere finalmente ordinata e considerata con criteri unitari. [...] Nel contenuto dell'arte e nel contenuto della filosofia si cerca ora una omogeneità, si afferma un'affinità che da principio pare già sentita vagamente più di quanto non la si sappia esprimere mediante concetti precisi e determinati. Ma il compito vero e proprio della critica pare che stia appunto nel superamento di questa barriera. Essa vuole irradiare la sua luce nel chiaroscuro del "sentimento" e del "gusto"; senza toccare o modificare la loro essenza, vuole portare entrambi sotto la luce della conoscenza pura. [...] Dalla coscienza di questa opposizione nacque quella sintesi di pensiero che portò a gettare le basi dell'estetica sistematica nel secolo XVIII. Ma prima che si arrivasse a questa sintesi e prima che essa prendesse la sua forma fissa nell'opera di Kant, il pensiero filosofico dovette passare, diremo così, per una serie di gradi ed esercizi preliminari, per mezzo dei quali, partendo da varie direzioni e adottando diversi criteri, cercò di indicare la cercata unità dell'opposizione. La lotta che si combatte nell'estetica del secolo XVIII per la determinazione e l'ordine di precedenza dei singoli concetti fondamentali rispecchia in tutte le sue fasi questa universale aspirazione. Sia che si tratti del conflitto fra "ragione" e "fantasia", dell'antitesi fra "genio" e "regola", della riduzione del bello al "sentimento" o a una determinata forma di conoscenza: sempre vediamo affiorare da tutte queste antitesi il medesimo problema principale. Si direbbe che la logica e l'estetica, la conoscenza pura e l'intuizione artistica abbiano dovuto misurarsi a vicenda, prima che ciascuna di esse potesse trovare la propria misura interiore e comprendere se stessa con la legge del proprio significato. [...]

Alla logica e alla filosofia morale, alla conoscenza della natura e alla conoscenza dell'anima umana si contrappone ora un nuovo complesso di questioni, senza che esso per il momento ne sia già distinto con chiarezza. Esso è legato a quelle ancora con migliaia di fili; ma per quanto il pensiero filosofico non si metta ancora a strapparli, tuttavia incomincia a poco a poco ad allentarli, finché si dà a scioglierli, se non di fatto, almeno nel concetto puro. Da questo scioglimento, da questo processo di liberazione spirituale proviene la nuova forma autonoma dell'estetica filosofica.

da E. Cassirer, *La filosofia dell'Illuminismo*, La Nuova Italia, Firenze 1985

TESTO 2

L'ARTE NELL'OTTOCENTO È AUTONOMA?

FEDERICO VERCELLONE

Secolo della *rêverie* romantica, della *bohème*, dell'autonomia dell'arte, l'Ottocento parrebbe incarnare l'anima "moderna" dell'estetica, quella che fa seguito alla concezione settecentesca che la intendeva innanzitutto quale teoria della sensibilità e del sentimento. È un passaggio che sembrerebbe asseverato con molta autorevolezza da un autore come Hegel, in quanto egli afferma che l'estetica va intesa per l'appunto non come "la scienza del senso, del *sentire*" ma come "*filosofia dell'arte*" e più specificamente come "*filosofia della bella arte*". Pure, sarebbe profondamente sbagliato vedere in un passaggio di questa natura una sorta di autoesaltazione dell'arte. Per molti versi – e Hegel sta indubbiamente lì a testimoniare – la filosofia dell'arte è infatti consapevolmente il momento in cui la bellezza va incontro al proprio tramonto, o quantomeno a quello della sua portata metafisica per inabissarsi definitivamente nel variegato cosmo delle opere.

Per tutto l'Ottocento, del resto, l'autonomia dell'arte non costituisce affatto un obiettivo dell'estetica, ormai compiutamente affermatasi come disciplina autonoma. Se si dà infatti una costante nell'estetica ottocentesca è l'idea che l'opera d'arte e la bellezza artistica non rappresentino un che di irrelativo, ma che esse siano piuttosto costantemente da riferirsi a realtà che le trascendono. [...]

In ogni caso, a prescindere da ogni indebita generalizzazione, è da rilevare e da ribadire che la filosofia dell'arte sorge in concomitanza con il consapevole tramonto della bellezza nella sua qualità metafisica, che la vede congiunta al bello e al buono. È un declino che trascina con sé e condanna a una sorta di obsolescenza il bello di natura a favore di un univoco privilegiamento di quello artistico, così che anche se di autonomia dell'arte si potesse davvero parlare a qualche titolo, si tratterebbe di un titolo fondamentalmente povero e monco, ben lungi dall'euforia de *l'art pour l'art*.

da F. Vercellone, *L'estetica dell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 1999