

Estetica

Lezione I

Il corso si divide in due parti nette: la prima, più generale e storica; la seconda, più specificatamente dedicata alla *Poetica* di Aristotele.

L'oggetto estetico, e cioè artificiale (non solo l'opera d'arte), appartiene alle arti maggiori, ma è anche l'oggetto di natura, nella misura in cui genera giudizio (Kant). La doppia natura implica una doppia valenza, come cosa e come messaggio: dunque, non solo per sua costituzione intrinseca (essere), ma anche come fenomeno comunicativo, interazionale, tra un oggetto che comunica ed un destinatario che è soggetto alla ricezione e alla decodificazione (il messaggio è sempre più o meno ambiguo -> versante ontologico). La definizione è quello che stabilisce l'essere dell'oggetto: definire vuol dire ciò che l'oggetto è, e ciò che l'oggetto non è (contenuto di verità).

Perché giudichiamo un oggetto semplicemente per quel che è? Perché non suscita sensazioni. A volte, invece, l'oggetto artistico viene percepito come una parvenza, superfluo, perché la bellezza è solo una "sovrastruttura" (Marx). Sostenere che l'oggetto sia un atto comunicativo, non implica che si tratti di due persone, ma può rivolgersi a più riceventi. Il primo punto di vista da cui l'arte venne guardata fu quello metafisico, e comincia con Platone (l'arte è semplicemente **imitazione** della natura, *mimesis**, dunque a sua volta imitazione dell'idea, motivo per cui l'arte è al terzo grado di verità). Quella di Platone è una presa di posizione rigorosamente filosofica, ma negativa, cosa che ha costituito un problema: si trattava di giustificare perché l'arte fosse vista positivamente o meno. Aristotele, cambiandone il significato, esplicita quanto la posizione di Platone non sia l'unica da poter assumere davanti all'opera; anzi, Aristotele introduce concetti importanti (catarsi, testo come posizione ordinata dei fatti). Per Platone, infatti, allo stato ideale non possono esserci né poeti né pittori. Il termine *estetica* viene dal greco *αἴσθησις*, **aisthesis** ("percezione sensoriale"), termine coniato abbastanza recentemente se consideriamo l'intera storia della filosofia; **Baumgarten** lo assume come titolo, per descrivere la disciplina del bello (ma anche del brutto); oggi, indica invece la filosofia dell'arte. Ancora Kant, che tiene fermo il principio della filosofia dell'oggetto di natura e non (bello e brutto), ne approfondirà più aspetti nella sua *Critica del Giudizio o Terza Critica*. Non è un caso che, proprio a metà del Settecento, nasca il termine "estetica".

Oggetti impossibili, stereotipici, trasparenti, nascosti e seminascosti, immaginari, virtuali, ambigui, distorti: i filosofi ci hanno sempre messo in guardia dalle tentazioni visive, quelle che ci afferrano a teatro o davanti un'opera d'arte, quelle parvenze di realtà e quei mondi impossibili che l'arte crea e che la perceologia continua a proporci. Kant, partendo dal *De gustibus*, si pone il problema di universalizzare il gusto, rendendo tutti partecipi. Oggetto sublime, circostanza che supera il piacere e le capacità di comprensione, è anche l'alta montagna; è il mare in tempesta; così come il terremoto, e così via. "Sublime" è così, oggi, rimasto soltanto nel linguaggio di alcuni campi.

Qual è il valore semantico di questi oggetti? Come sono organizzati? Il testo è un sistema unitario e coerente di elementi in relazione tra loro, che convergono sotto il profilo semantico (del significato) e che si organizzano attorno ad un tema (rielaborazione di una definizione di Aristotele, a cui si ispira anche Eco).

Rezeptionsästhetik, "estetica della ricezione". Il testo non è esclusivamente linguistico: una passeggiata, un combattimento, un'opera teatrale sono testi che si svolgono all'interno di contesti delimitati. Dunque, qualsiasi complesso dotato di significato e di una certa visione è un testo; il testo può anche essere una sola parola o un punto su una tela, perché sono strutturati (configurazione globale). Deve però esserci una certa estensione (cosa che in Aristotele appare, concetto di "compiuto" ma con le dovute eccezioni), e c'è un'esigenza strutturale. Non esiste giudizio senza interpretazione; dal punto di vista onco-logico e gnoseologico, per dire che qualcosa è brutto devo prima percepirlo come un qualcosa. Il destinatario è il termine che indica "chi sta a valle", ma in realtà potrebbe anche non essere quello reale: molto spesso, i pittori dipingevano per un committente o per un gruppo di tali, e non per noi che oggi cerchiamo di interpretare le loro opere. Istanze che provengono dal

mittente, che nel momento della produzione ne dà un'interpretazione, può produrre anche l'interpretazione di una realtà a cui l'opera non fa riferimento (privo di rapporti con la realtà -> arte astratta). Da qui, nasce il divergere della comunicazione, quello che viene chiamato "il conflitto dell'*interatio*".

Texttheorie, Elaborata nell'ambito della teoria della letteratura e della filosofia del linguaggio, è centrata sulla modalità della ricezione da una parte, e sulla produzione dei testi dall'altra. Formata da filosofi tedeschi e olandesi, tra cui si distinguono Van Dijk ("*Testo e Contesto*"), Schmidt ("*Teoria del testo*") e Weinrich ("*Il linguaggio dei testi*"). La teoria della contemplazione è la teoria ufficiale dell'estetica, ed è caratterizzata dalla concezione del fruitore come ricettore passivo, strettamente collegata alla classicità. *Opera aperta* di Eco, con gli anni Sessanta, ne rimette in discussione i presupposti (teoria del fruitore come ricettore attivo). Altri due autori importanti sono Jauss ("*Perché la storia della letteratura*") e Iser ("*L'atto della lettura*", cioè il fatto che si tratti di operazioni di soggetti attivi), professori di letteratura.

Imprescindibile per Gadamer è l'opera fondamentale "*Verità e metodo*", edito da Bompiani, storicamente l'editore di Umberto Eco. Utile anche "*L'attualità del bello*".

Secondo Aristotele, più fattori della personalità confluiscono nell'approccio all'oggetto estetico: sensazione, percezione, emozione, intervengono attivamente nell'attribuzione del significato, non solo con processi superiori del cervello, ma anche con processi inferiori, su un piano di parità. Si tratta di un lavoro semiotico positivo di attribuzione del significato.

Vedi anche: Alois Riegl, Boehm, Marn, Ingarden, Goodman.

Cos'è l'estetica oggi? Si tratta di una disciplina di confine, il campo di un approccio interdisciplinare, a cui concorrono discipline con pari dignità: semiotica, storia dell'arte, psicologia dei processi evolutivi. Sempre calibrata sulla personalità di chi la fa. Esistono estetiche calibrate su ambiti diversi: letteratura, televisione, arte, etc. Vediamo le cose da uno solo di questi punti di vista (Leibniz). La prospettiva è quella costruttivista, con cui si intendono quelle concezioni fondate sull'idea del mondo come frutto dell'attività di elaborazione sensoriale compiuta dalle nostre strutture cognitive, a tutti i livelli. È il soggetto a costruire il mondo; la presa costruttiva sul mondo è anche un atto di conferimento di significato, non già dato una volta per tutte, ma costruito a poco a poco. Questa struttura processuale si costruisce mediante assemblazione dei contenuti e adattamento all'ambiente. Non a caso, oggi non si parla più di universo, bensì di **multiverso**, una costruzione non più unilaterale ma plurilaterale (rielaborazione di Kant).

Estetica

Lezione II

Per costruttivismo si intende qualsiasi concezione fondata sulla presupposizione che il mondo, così come ci appare, è frutto dell'attività di elaborazione del soggetto (presa costruttiva), ovvero intendere il significato come una struttura concettuale che implica specifiche procedure di assimilazione dei contenuti e di adattamento all'ambiente. Non ci può essere nessuna posizione costruttivista, nella filosofia contemporanea, che non presupponga il rifiuto kantiano, ed il problema della conoscenza non si pone più, mentre nasce il problema della reciproca devozione dei processi cognitivi e del consenso intorno al significato degli enunciati.

Kant conosce il funzionamento e la funzione dell'oggetto estetico: la sua soluzione è l'esigenza di trovarsi d'accordo (enunciato teoretico) sul giudizio su un oggetto. Non si può prescindere dai movimenti novecenteschi che hanno contribuito a dare certe definizioni eccessivamente olipsistico: si pensi alle filiazioni filo-psicologiche del cognitivismo (Neisser), che pone le radici nella fenomenologia di Husserl.

Il problema di fondo è la tesi secondo cui il significato è una struttura processuale, e quindi temporanea, che viene costruita collettivamente (polcentrismo e storicità come dati fondamentali). Dunque, il costruttivismo è un sotto-indirizzo pragmatico.

Le discipline che si occupano della percezione sono: filosofia, psicologia, entrambe interessate allo studio dell'interazione tra uomo e ambiente dal punto di vista cognitivo; la gnoseologia ne analizza quali sono gli organi coinvolti, interessandosi anche al funzionamento dei meccanismi che regolano la percezione; la fisica, negli ambiti dell'ottica e dell'acustica; la storia dell'arte, che ha applicato i risultati della psicologia per cercare di determinare i principi dell'artista (Gombrich, Arnheim); la semiotica, perché la percezione contribuisce in modo determinante alla costituzione del significato di un oggetto, ed i problemi si pongono quando l'oggetto è ambiguo e non facilmente riconoscibile, perturbante (ad esempio, la fotografia astratta). La percezione è un presupposto necessario per operazioni mentali più complesse; essa, insieme agli organi della percezione, vengono visti come dei mezzi con funzioni diverse. Sia un testo visivo, sonoro o un libro, interpretiamo sempre ciò che vediamo (interpretazione del significato): dunque, senza teoria del significato non si può costruire alcun ragionamento. **Leerstellen**, letteralmente "posti vuoti", tradotto da Iser in "blank", vuol dire ritagliare ed integrare elementi. Nella percezione ha luogo un'attribuzione di significato: cioè, esiste qualcosa con un significato percettivo, dunque le due operazioni del percepire e dell'intendere non possono essere divise nella prassi quotidiana (al massimo teorica).

Quelle che Kant chiama, in senso lato, "intelletto", sono tutte le funzioni cognitive superiori. Fra i due piani dell'edificio cognitivo c'è quanto meno una sorta di continuità, in modo tale che non ci siano brusche fratture, ma sempre dei passaggi insensibili: percepire, in generale, vuol dire al tempo stesso provare sentimenti ed emozioni, ed allo stesso tempo comprendere, valutare ed interpretare (attribuzione di significato).

Oatley, Nella sua "Psicologia delle evoluzioni", si rifà alla reinterpretazione della catarsi aristotelica di Nussbaum, ed entrambi insistono sull'attualità della tesi che Aristotele folgora secondo cui l'emozione ha un ruolo chiave nella valutazione di significato. Il rapporto fra operazioni cognitive superiori ed inferiori induce a riflettere: la percezione non è una passiva percezione di stimoli, ma un processo attivo di strutturazione del campo percettivo, cioè qualcosa attraverso cui effettivamente l'individuo conosce l'ambiente e, conoscendolo, lo plasma.

Gestaltpsychologie (configurazione ordinata) e la sua psicologia insistono sulla preferenza dell'ordine sul disordine come caratteristica dell'essere umano: in termini teorici, la preferenza per la regolarità, la simmetria e la formalità, si parla di pregnanza o "buona forma". Con questo, si vuole sottolineare che la figura tende ad emergere come un insieme strutturato e significativo rispetto a uno sfondo indeterminato e al caotico bombardamento di stimoli, grazie a requisiti considerati psicologicamente previdenti o pregnanti. Dunque, la

Gestal recupera la teoria classica pitagorica: l'ideale si caratterizza per la chiusura della forma, e per tutto ciò che si pone dal lato del finito e non del non finito. L'oggetto bello è l'oggetto delimitato nello spazio.

Kant fu il primo a parlare di estetica della fruizione della percezione, invece che dell'estetica dell'oggetto, interessandosi in primis al rapporto con il soggetto; pur non conoscendo l'arte, a lui si deve la nascita dell'estetica contemporanea.

La teoria platonica derivata dai pitagorici utilizza il termine "**symmetria**", che non vuol dire solo "simmetria", ma anche, in greco "ordine, proporzione" (**teoria empirica del bello**). La teoria platonica metafisica del bello, invece, porta il titolo significativo di "**kalòs**", cioè "intorno al bello": nel *Fedro*, Platone presenta la bellezza come un'idea, un archetipo della realtà, e non una figura. Il bello, dice Platone, è "**ekphanestaton**", ovvero "ciò che è più degno di essere amato, ciò che più è meglio si manifesti, ciò che è immediatamente visibile": ci si innamora di un corpo e di un'anima perché belli (ostrica che racchiude la perla). "**Soma**", che vuol dire "corpo", è associato a "**sema**", che significava "tomba" e significa "segno" (correlati).

La concezione empirica del bello sarà poi fatta propria da tutte le correnti filosofiche successive a Platone, anche nel Rinascimento, perché questa tesi si concilia perfettamente con la creazione del mondo (numero, misura e peso, i tre presupposti da Dio creati). Il bello si realizza, a poco a poco, attraverso i numeri (ordine, connessione ordinata).

Il termine "arte" deriva da "ars", di radice europea, che esiste anche in Germania ma per intendere "modo di fare". "**Tékhnè**"; "**Kunst**" vuol dire, non soltanto "potere", ma "saper fare". "**Eikòn**" cioè "immagine" non è essere, ma mente di essere in quanto imitazione (principio di Parmenide contestato da Platone -> "pur non essendo, è"). La tendenza alla nuova forma fa sì che l'occhio sia sensibile alle variazioni, ma al tempo stesso sia disposto ad accettare congetture contraddittorie. La prima percezione di un oggetto è basata sulle forme, sulla Gestal, poi si passa all'analisi dei singoli elementi.

Jakobson dice che, per garantire la coerenza, occorre mantenere l'equivalenza nella differenza: cioè, realizzare con i mezzi propri dell'arte contemporanea (uso di specifici segni non iconici) quello stesso impulso alla buona forma che caratterizza l'arte cosiddetta "classica". Mondrian cerca un rigoroso impianto bidimensionale (linee e forme perfettamente complanari), ma cerca anche l'equilibrio strutturale, avvertendo la necessità di costruire una poetica per potersi spiegare. L'artista non vuole che la sua opera venga scambiata con un'opera significativa: dunque, tutti i significati attribuiti sono sbagliati. Non ha un referente, dunque è un'immagine e basta. Il significato referente ed il significato (nel senso di "concettuale", "interpretante", qualcosa che è all'interno del linguaggio stesso -> stoicismo) mirano così alla ricerca della pace, per "astrarsi" rispetto al mondo. La sua gamma cromatica tipica è l'incanto delle luci di Broadway; il bianco, invece, è il colore dell'assoluto.

Le osservazioni sulla percezione sono nate nell'ambito della percezione uditiva, intorno alla fine del XIX secolo con Ehrenfels, che introduce il concetto delle qualità gestaltiche. Insieme a Husserl allievo di Brentano, Ehrenfels sostiene che, cambiando la chiave un motivo musicale, esso non perde la propria riconoscibilità: questo avviene perché, percettivamente, a contare non sono gli atomi sonori, ma le relazioni tra le parti. Husserl introdusse il concetto di intenzionalità (anche se l'oggetto viene dato solo in maniera parziale).

Il tutto è più della somma delle parti, e non equivale ad essa. Kanisza discusse su alcune figure per provare che esistono gli atomi sonori: dice che l'impossibilità non riguarda la percezione, piuttosto quello che risulta impossibile è il pensabile nello spazio senza figure geometriche (figure pensabili).

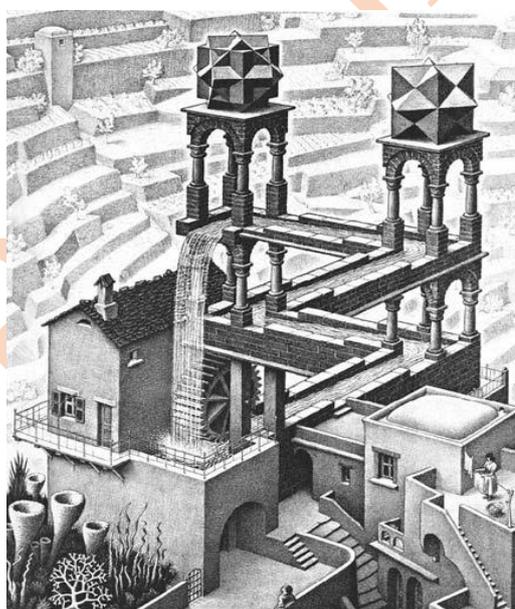
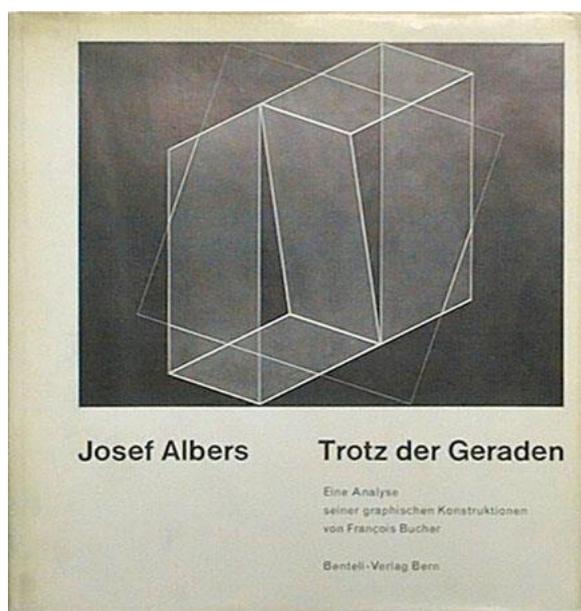
Ciascuna opera d'arte è un mondo possibile diverso dal mondo reale, rappresentando cose che nel mondo reale sono impossibili.

Estetica

Lezione III

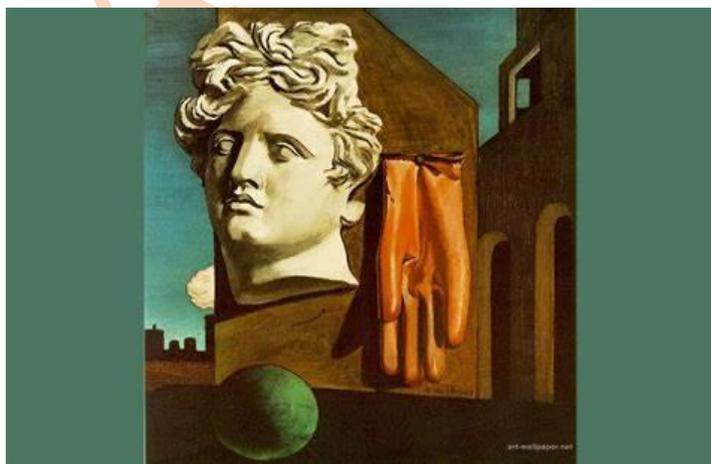
Concetto di rappresentazione. Una lettura sintetica, già ci avverte che qualcosa non va. Nel caso di queste figure possibile, è il caso analitico a farci capire che non esiste un referente nella realtà, ma che si tratta di oggetti bidimensionali.

Il significato non viene mai meno, tant'è vero che è possibile attribuire dei nomi a diverse parti della stessa opera, seppur diversi. Il fatto che non siamo in grado di dominare completamente la figura, e passando dalla parte superiore a quella inferiore l'attesa è frustrata, viene meno la funzione di rappresentazione dell'immagine figurativa. Ciò non vuol dire che non possieda una specifica realtà; ne attribuiamo l'esistenza (dalla fenomenologia di Husserl).



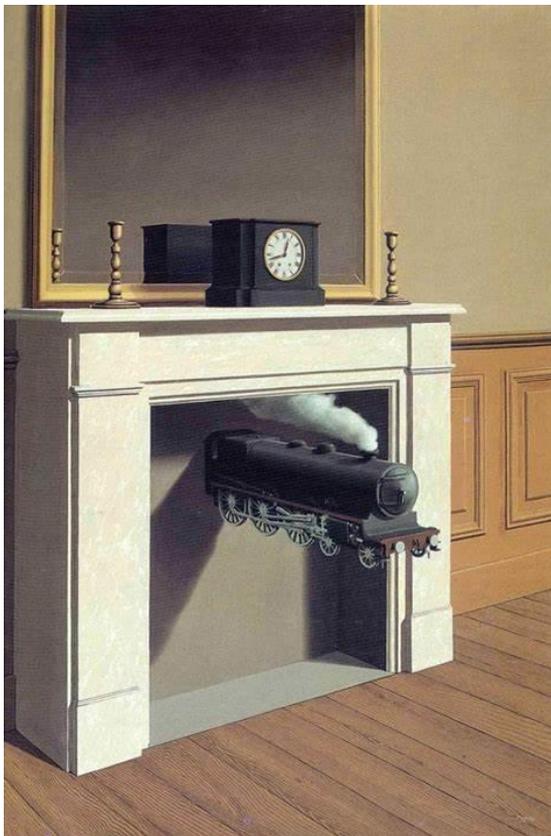
Fare dell'essere un non essere. Produce la sensazione che il mulino giri sempre la stessa acqua: anche se c'è un meccanismo figurativo di stampo classico, in *Cascata* di Escher è possibile ma non contraddittorio (ciò accade solo nel mondo bidimensionale). Si tratta di un modo perfettamente regolato quello dell'acqua, però ci sono differenti leggi che consentono l'invenzione di una legge fisica inesistente. Quindi, è posta fisicamente la possibilità dell'impossibilità, mettendo così a nudo la contraddizione propria dell'arte (essere e non essere). C'è una propria logica mistica nell'opera d'arte.

Il gatto e Dio – I predicati sono inseparabili dalla sostanza (*Alice nel paese delle meraviglie*).



Anche in De Chirico, l'oggetto diventa reale: i mondi ideali sono pensabili, ma non sono mondi percepibili. I mondi creati dall'arte, invece, sono percepibili come in quello reale, anche se si distaccano. C'è una significativa coerenza percettiva che genera inquietudine. In Magritte, "Questa non è una pipa" concerne la pipa dipinta, ma è anche un elemento pittorico perché compare come iscrizione e non condivide tutti i dati della pipa reale. Questa differenza di predicati è sufficiente a stabilire una separazione netta; l'enunciato è esso stesso

iscrizione all'interno del mondo dell'opera, che si riferisce ad un oggetto irreali, e nega per questo la propria realtà (essendo dentro il quadro); non è dunque l'iscrizione, ma l'immagine dell'iscrizione. Magritte, infatti, aveva studiato Linguistica Generale con De Saussure (*“La scrittura rappresenta l'immagine verbale che è la copia del linguaggio verbale”*). Dov'è la realtà? Chiede Magritte. Non c'è: sono un'irrealtà che si finge reale (un non essere che si finge essere, come sostiene Platone). L'enunciato, però, potrebbe riferirsi anche all'enunciato stesso (vaghezza semantica). Sono strettamente legati e identici al contesto di riferimento: questa riflessione è accettabile quanto quella esoforica, ovvero in cui l'immagine dell'enunciato si riferisce più banalmente all'oggetto. Tra i due livelli semiotici diversi (verbale e iconico), il significato galleggia a mezz'aria. La relazione tra il significante e il significato stesso è assente, per questo è un gioco di plurisegni e plurisignificanti che non ha correlate sul piano semantico.



La durata pugnalata, di Magritte

Il paradosso sta nel fatto che i singoli oggetti sono delle rappresentazioni, ma l'insieme non lo è: abbiamo una , oggetti inanimati. Preannunciato dal titolo violento, la durata di cui parla Magritte ha un preciso riferimento filosofico a Rousseau: il concetto di temporalità, che fonda la sua concezione, è espresso anche dal contrasto tra due correnti artistiche agli antipodi (Futurismo e Surrealismo, anti-brexoniani che congelano il tempo).

C'è una necessità di riprodurre il movimento della staticità, ed il continuo cambiamento/movimento delle cose (il tempo, invece, è fermo). Proprio la continua successione è ciò che dura (tutto si muove, ma questo permane). Una successione che tocca non solo le cose esterne, ma anche l'io che è immerso in un perenne flusso di coscienza (come le cose nel tempo). Sulla ricerca temporale, i sono due romanzi strettamente collegati, Joice e Proust. *Écoulement* coincide con l'io profondo, dice Beyson. Gli oggetti hanno un'efficacia sul tempo ed influiscono su esso. La durata pugnalata, dunque, colpita a morte: la locomotiva è sospesa nel vuoto, sbuffa ma con le ruote ferme (inibizione del movimento), più che oggetto di movimento è gioco; il camino è vuoto, privo di fiamme, le lancette dell'orologio

sono congelate, fisse sull'ora decisa da Magritte. C'è in francese un'assonanza, lo "scorrimento" di cui parla Beyson, *couler* ("scolare") e *s'écouler* (verbo preferito da Beyson, "scorrere"). Si pensi agli "orologi colati" di Dalì, vuoti e per niente indicanti "il tempo che scorre". Magritte così ci parla dei paradossi della vita e del linguaggio. Si tratta di un gioco pugnalato, dove Magritte non lascia mai parlare i suoi oggetti: viviamo nei segni, noi stessi siamo segni, in combinazione con altri sistemi di segni; ma hanno il difetto di restare fermi, e di essere contraddittori.

L'arbitrarietà del segno linguistico è utilizzata nel caso in cui il titolo non contiene in sé alcun soggetto presente nel quadro (fuorviante).



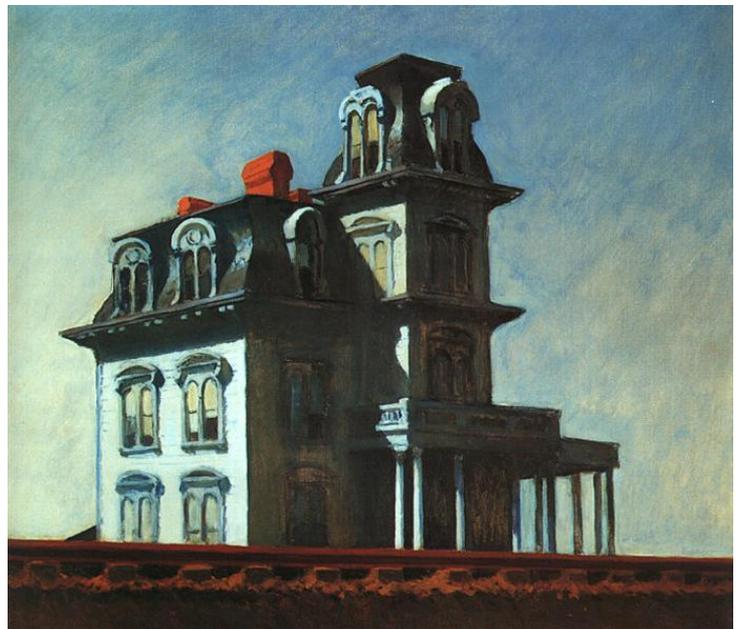
L'impero delle luci, di Magritte

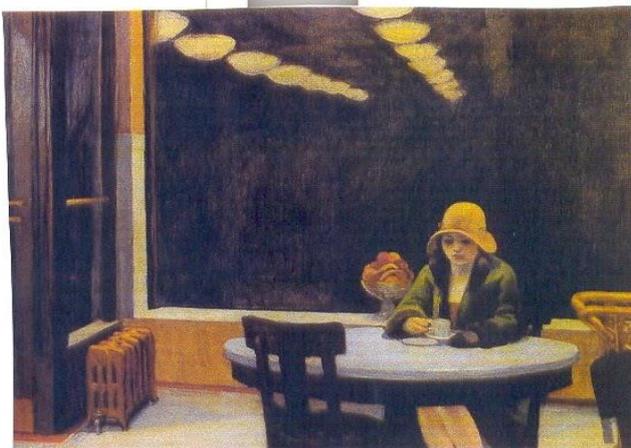
La coerenza è ottenuta a scapito di un'altra coerenza: non persegue la realtà, anzi si trova di fronte alla contraddittorietà della realtà in cui viviamo. Questo oggetto non è un oggetto, le cose stanno e non stanno dove appaiono (al tempo stesso): è un'immagine che nega palesemente sé stessa, e lo fa all'interno stesso dell'immagine (modello formale che fugge dal veicolo del significato mediante un percorso di specifiche convenzioni culturali che vigono in una certa epoca). Nell'insieme non si tratta, dunque, di una rappresentazione. Le macchie di giallo risaltano e proiettano verso l'esterno, contrapposte all'aranciato delle finestre illuminate che fungono da catalizzatori (lumi, non luce elettrica) e al

cielo azzurro della parte superiore. Si tratta di un imbarazzo logico: giorno di notte e notte di giorno, motivo presente anche nelle pitture più tradizionali, ma che qui contemporaneamente raffigurano l'inizio e la fine. Si tratta dunque di **quadri temporali**, che tengono conto della temporalità nello stesso contesto. Il contrasto non è tra due campi divisi da una linea in diversi scomparti, ma tra due campi divisi esclusivamente da un'immaginaria linea orizzontale (fila interrotta di case a schiera sulla linea orizzontale del marciapiede). Quello che più conta è il contrasto tra il silenzio suggerito dal piano inferiore ed il fragore euforico della luce del piano superiore: la lotta fra il cielo e la terra, la potenza della luce celeste che si oppone alla potenza della terra. Questo motivo di carattere mitologico accenna anche al fatto che le luci di casa non sembrano neanche artificiali (appunto lumi, e non luce elettrica, di cui vedi sopra). Anche il titolo suggerisce questa lettura: "L'impero delle luci", al plurale, si riferisce alle due grandi potenze. Siamo di nuovo davanti ad una rappresentazione che si autodistrugge, così Magritte ci rimanda al paradosso della pittura. Magritte afferma, dunque, che è sempre possibile costruire una realtà in cui il principio sommo della logica aristotelica non vale. Lo spettatore allora avverte che il pittore che ha più insistito sulla natura, sta giocando non solo con la sua percezione, ma anche con la sua mente. Magritte, in questo senso, è un pittore barocco: il Barocco è infatti il vero secolo della cancellazione e dell'esplosione. Fuori epoca, Magritte prova una sorta di nostalgia, tant'è vero che crea quasi tutti gli stili.

La casa sulla ferrovia, Hopper

Si è parlato di mitizzazione del banale, cifra stilistica di Hopper ripresa anche da Hitchcock. Il punto di vista dell'osservatorio è abbassato rispetto ai binari, simbolo di movimento ma fermi (movimento assente dal quadro), manca qualsiasi cenno di vita umana. Lo stile, legato al *noir*, suggerisce un'immersione nel pathos. C'è una leggera diagonale verso destra, mentre la casa sembra gettarsi verso avanti con i suoi corpi (opposta al retrocedere dei binari). Non è percepibile il punto di contatto tra la casa ed il terreno. In un altro quadro, "Skyline", i colori sono sporchi e mai nitidi, e anche quando ci sono richiamano l'epoca impressionista (caratteristica fondamentale di Hopper, che nel '900 si era recato a Parigi).





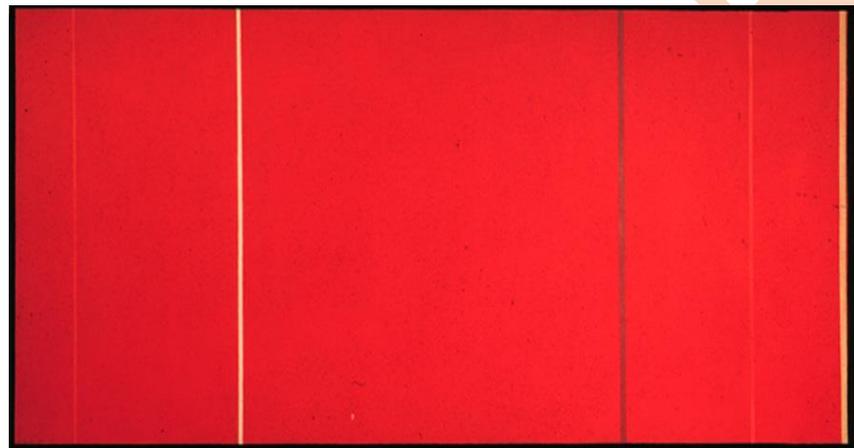
I personaggi non dialogano quasi mai tra loro, implodono e non si aprono, ed il loro sguardo non è mai verso lo spettatore, impermeabile (mai diretto); spesso l'ambiente non è privato, in questo caso un bar (luoghi non luoghi, di transito, provvisori, della solitudine collettiva). In "Notturmi", Hopper racchiude i personaggi dentro una bolla di vetro: si tratta di una "coppia non coppia", ed è sufficiente utilizzare oggetti banali per creare un rapporto di tensione. Questa simmetria formale in ogni opera ci richiama l'assenza di movimento dell'astrazione geometrica di Mondrian (archè di stasi e di astrazione, esistenziale).

Si potrebbe adoperare la formula di *trasfigurazione del banale*: si tratta di "non storie" e non c'è alcuna tesi o dissoluzione; c'è solo l'attesa inconsapevole e priva di interferenze.

30/09/2019

Estetica

Lezione IV



Partendo da Newman, fino a Moholy-Nagy e Malevic, nell'arte astratta, in questo caso nel quadro a fianco, appare un quadrato ed è chiaro che il loro referente sia una figura geometrica esistente in un mondo puro, quello dei pragmatici. Questo quadro, dal titolo "Vir Heroicus Sublimis" che insinua qualche dubbio, fa parte del così chiamato "sublime astratto"; il rosso prorompe (colore del sangue), ed è simbolicamente legato

all'eroismo. Boileau-Despreaux, che traduce un antico trattato di teorica intorno al sublime di autore sconosciuto, commentandolo afferma che è il sublime è quell'esperienza nel quale ci si sente rapiti in un altro mondo. Dunque lo spettatore avverte la fascinazione esercitata da ciò che supera i nostri sensi, cioè dall'infinito (Kant lo chiama "sublime matematico", incommensurabile). Alla fascinazione si unisce dal *tremendo* (chiamato da Kant "sublime dinamico"). Il bello ed il sublime si affiancano perché lo spettatore resta affascinato e coglie la propria debolezza, la propria fragilità (motivo per cui non si può parlare di eroismo e sublime). L'invito a porsi in una prospettiva metafisica è quello di immergersi nel divino (Newman è ebreo): Dio non si può raffigurare, allora la sua opera metafisica ne è la rivelazione metafisica. Guardando l'opera come una sorta di totalità che avvolge tutto, il sublime si pone in una prospettiva "oltre" e netta: si tratta del referente "bullo", che nulla rappresenta. Questo quadro trasmette il coraggio di superare, per sostare in quel nulla esistenziale che è la pittura assoluta, priva di compromessi. C'è qualcosa di allucinatorio nello spirito di geometria (come avrebbe detto Pascal) trasmesso dalle due linee bianca e nera (colori contraddittori, ossimoricamente chiamati "colori non colori"): in esse c'è la totalità del colore, insieme al contrasto delle strisce laterali. Il rosso, nella teoria di Goethe, è il colore della combinazione. Questa totalità diventa "pittura sulla pittura", ovvero **meta-pittura**, dove l'implicito di "vir" è la forza (radice della parola "verde", ciò che fiorisce in primavera, che cresce). La verità dell'immagine non va cercata al di fuori del quadro, ma nel

presentarsi dell'immagine, in ciò che è nella sua purezza. Con la pittura figurativa impossibilitata ad emergere, con la meta-pittura emerge un mondo altro; immergendosi, il pittore compie esperienze diverse. Emerge anche la difficoltà dell'artista di fronte all'infinita grandezza di Dio, che per definizione è irraggiungibile. Si rafforza la vecchia idea che l'arte apre ed **evoca** altri mondi ("il bello chiama", si usava dire, fuori dal mondo). I mondi evocati dall'arte sono reali per essere completamente percepibili: sono **mondi nel mondo**, in cui accadono eventi di cui il fruitore è testimone oculare. Questo legame fa sì che le installazioni siano concepite come veri e propri campi di forza che avvolgono il visitatore: l'opera si fa pelle della nostra pelle, ne sentiamo le vibrazioni dentro il corpo perché compiamo un'esperienza di tipo sinestetico. L'opera d'arte è un'intoccabile, esige dunque un rapporto di distanza. C'è un'istanza, alla fine, realista in questo gioco: l'artista produce, a sua volta, cose in questo mondo prodotte nel suo mondo. Il termine "*frui*" ha origini teologiche, e sta ad indicare il "godimento puramente spirituale di un evento spirituale" (da Agostino); al fruitore gli si chiede di compiere azioni, diventando attore.

La tipica esperienza psico-fisiologica che si realizza all'interno delle installazioni, ci fa capire quanto siano impropri i termini comuni di "spettatore", concepito passivamente: si tratta infatti di un interprete attivo che reagisce all'opera. Non possiamo più concepire l'opera come una semplice rappresentazione (pur rimanendo la componente fisica). Gibson, nel suo romanzo, creerà il cyber-spazio, fuoriuscendo dalla "prigione della materia", e trovando dunque una via di fuga dal mondo reale. Se la percezione è un processo attivo, percepire significa conoscere altri mondi. La percezione non è un fenomeno che si attua nel teatro della coscienza individuale, ma è un rapporto individuale verso le cose stesse. C'è un'intenzionalità, un rapporto immediato di significatività con il mondo (apertura degli organi di senso): si tratta cioè di fare esperienza di cose che si danno al soggetto nella loro corporeità vivente e vissuta. L'essere umano non è mai chiuso in sé stesso, ma è sempre già in contatto con il mondo: dice Gibson, l'uomo non vede il mondo con i propri occhi, ma con gli occhi della testa sul corpo piantati sul terreno. "*Percepire è un atto psicosomatico di un corpo che si muove nello spazio*" continua Gibson, interpretando così la percezione in senso moderno ("penetrazione afferrante). "*Katàlepsis*" (ovvero "catalessi") ha il valore di un atto intellettuale ("afferrare l'oggetto"). Cicerone affianca alla *perceptio* altri due atti: comprensione e conoscenza. All'inizio della storia del concetto di "percezione" era accettato il principio secondo cui c'era una corrispondenza tra realtà dell'oggetto e della percezione (mediante essa l'oggetto si possiede). Si tratta di una primitiva forma di realismo, integrata poi in epoca moderna con accertazioni scientifiche. "Proporzione ottica", e non reale, vuol dire armonia (inganno visivo).

Il concetto di "elaborazione degli stimoli", elaborato da una recente teoria psicologica che studia la percezione è ancora ambiguo: l'indizio è però sufficiente a scartare l'ipotesi che avvenga un processo passivo. Non esiste attualmente alcuna teoria che neghi questa certezza di fondo. Possiamo parlare di un mondo reale e percepibile se la sua costituzione percettiva dipende da un tipo di apparato neuro-fisiologico di cui siamo dotati.

A diverso contesto di riferimento corrisponde un diverso orizzonte semantico, ciò conferma quello che afferma la semiotica (il segno è segno per qualcuno che lo interpreta come tale). In questo senso, si parla di una costruzione collettiva dell'oggetto e di percepire come "pensare" (conferimento di significato): si tratta della teoria costruttivista. Nell'estetica, per Kant, non c'è nulla di concettuale (i sensi non esistono). In tedesco, non esiste un termine che in tedesco indichi la "mente", ma solo, attualmente, aggettivi (come, ad esempio "*Geistes*" e "*Gemut*"); di fatti, la traduzione di "Fenomenologia dello spirito" di Hegel è errata (da "*Phänomenologie des Geistes*"), dove il termine sta per "mente" e non per "spirito". Quando Kant parla di *verstand* o *vernunft* ("intelletto" in senso lato, ragione) o *seele* (anima): si tratta comunque di malattie della mente. "*Vorstellung*" (ovvero "idea" in tedesco, in senso platonico), vuol dire "rappresentazione", e ricorre frequentemente in Kant.

Il costruttivismo contemporaneo, rispetto a Kant, si differenzia per due elementi:

1. La percezione attiva di tutti i processi (concettuali e percettivo-emozionali);
2. La concezione dinamica (e non statica) del segno (il significato, frutto di un'interpolazione intersoggettiva, si installa sempre all'interno di un contesto).

Il costruttivismo radicale, invece, parte dalla rielaborazione di Leibniz e della teoria dei sistemi chiusi.

Estetica

Lezione VI

Il concetto di rappresentazione

- Vedi libro “Corpi Sognanti, l’arte nell’epoca delle teorie digitali”.

Il processo di costruzione del significato è duttile (*Grice*, “significato di situazione”). Già in certa arte cinetica, ispirata al concettualismo dadaista, come nelle sculture di Tinguely, ovvero strutture costruite proprio perché il “fruitore” agisca attivamente riuscendo a cambiare la posizione degli elementi, o come accade nella musica di John Cage, il destinatario è chiamato ad agire attivamente nella costruzione d’insieme, agendo entro limiti prefissati o producendo egli stesso dei suoni che fanno parte dell’opera musicale. Poi, c’è stata la interazione interattiva, riprendendo il noto aforisma di Andy Warhol. Questa esperienza ha avuto ulteriore impulso con il diffondersi delle arti medialità (ad esempio, il camminare su corpi virtuali che si muovono). Non c’è più l’elemento di sacralità, ma l’aspetto più interessante è piuttosto nel contributo che questi esperimenti apportano ad una teoria dinamica del segno (valore semiotico generale).

In questi ultimi trent’anni, a partire dagli anni Ottanta, questa interpretazione del ruolo del fruitore ha ricevuto nuovo vigore dall’arte interattiva, in cui molto spesso il testo si presenta come uno schema a percorsi multipli: Tinguely, ad esempio, mette in gioco il processo cognitivo; anche l’arte ottica, o quella cinetica; più interessanti, perché coinvolgono le istanze affettive, sono le ricerche compiute nelle arti neo-mediali, intorno alle potenzialità estetiche del mezzo mediale attraverso la costruzione di spazi virtuali. Il fruitore si muove all’interno di figurazioni mutevoli, e l’oggetto modella il significato in funzione delle esigenze specifiche del soggetto, il quale mantiene il controllo e reagisce a tutti i livelli psichici (non solo cognitivo, ma anche sensoriali) alle configurazioni presentatogli di volta in volta, facendosi vettore di significati in un contesto concepito come una rete di rapporti semiotici che cambiano. Viene meno il rapporto disinteressato con il soggetto (teoria della “contemplazione a distanza”, collegata alla sacralità dell’oggetto).

La città leggibile, Shaw. Il contenuto semantico di questa installazione si dimena gradualmente agli occhi dello spettatore e si struttura in base ai suoi spostamenti (come un libro dalle pagine mobili, di cui vuole essere rivisitazione). Sono coinvolti in questo modo il corpo e la mente (elaborazione del significato contemporanea al coinvolgimento della corporeità). Queste ricerche si collocano nel periodo post-human, termine semantico piuttosto ampio, perché oltre all’indagine artistica intorno alle nuove tecnologie, disegna performance ai limiti del grottesco e del ripugnante anche senza impiego di mezzi digitali; si parla di disumanizzazione del contesto sociale.

Il corpo, Stelarc. Per quanto concerne il post-human tecnologico, è l’espressione dell’invio di impulsi al corpo per sollecitare sensazioni di tipo tattile; l’opera si trasforma in pelle (in questo caso, quella dell’autore). Il collegamento corporeo con la macchina consente di superare il controllo cognitivo, attivando i processi subconsci: il risultato è un cyborg, prodotto biotecnologico (ibrido uomo-macchina) che nasce dal lavoro di una macchina che partecipa sia al mondo reale sia al mondo digitale. Un altro esempio è quello della “Stanza dei desideri”, ad opera di un artista cieco, dove vengono mandati una serie di impulsi, in cui la reazione allo stimolo diventa, a sua volta, stimolo di una nuova



reazione. L’attenzione del soggetto si sposta dal contributo dell’immagine ai propri processi fisiologici, di percezione del proprio corpo. La prospettiva teorica è quella di un loop costruttivista, ovvero una trasformazione del *medium* simultanea a quella che il *medium* opera sul soggetto.