

Estetica moderna e contemporanea - Bertinetto

CC-BY-NC-SA

Gabriele Ferri AKA DJ Pizza

Indice

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Lezione 1: lunedì 15 aprile 2024 | 3 |
| Lezione 2: martedì 16 aprile - Kant (1724-1804) | 9 |
| Lezione 3: mercoledì 17 aprile - Goethe, Schiller, Romanticismo (Paolo Furia) | 18 |
| Lezione 4: lunedì 22 aprile - Schelling (1775-1854) e Hegel (1770-1831) | 27 |
| Lezione 5: martedì 23 aprile - Hegel | 36 |
| Lezione 6: mercoledì 24 aprile - Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche | 45 |
| Lezione 7: lunedì 29 aprile - Schleiermacher (1768-1834) e Schlegel (1767-1845) (Gregorio Tenti) | 52 |
| Seminario 9 aprile: Fenomenologia | 59 |
| Lezione 8 e 9: martedì 30 aprile e 2 maggio - Heidegger I e II, Jauss, Pareyson | 67 |
| Lezione 10: lunedì 6 maggio - Heidegger III e inizio di Gadamer | 70 |
| Lezione 11: martedì 7 maggio - Gadamer | 72 |
| Lezione 12: mercoledì 8 maggio - Gadamer II | 77 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Lezione 13: lunedì 13 maggio - Gadamer, <i>Verità e Metodo</i> | 87 |
| Seminario 14 maggio: teoria critica | 97 |
| Lezione 14: martedì 14 maggio - Gadamer, <i>L'Attualità del Bello</i> | 109 |
| | 112 |
| Lezione 15: mercoledì 15 maggio | 114 |
| Lezione 16: lunedì 20 maggio | 115 |
| Lezione 17: martedì 21 maggio | 116 |
| Lezione 18: mercoledì 22 maggio | 117 |
| Bertram, <i>Arte come prassi umana</i> | 118 |

8 domande

prime 4 più riassuntive

1. cos'è la bellezza per Kant
2. divisioni arte storica per Hegel
3. arte autentica per adorno
4. la fenomenologia nell'arte
5. heidegger passo da commentare > dio sta nel tempio
6. gadamer da commentare (da l'attualità del bello)
7. arte ed esperienza estetica nel dibattito tedesco contemporaneo
8.
 - Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica* (1936)
 - Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1936)

Lezione 1: lunedì 15 aprile 2024

Calendario

- Manfred Frank (Seminario ART - se inviamo al responsabile della comunicazione inviamo l'email, lui ci invia le convocazioni dei seminari - seminari di ricerca di estetica; estetica della fotografia - www.art.unito.it - la prossima lezione sarà il 15)
- Reading group: si trovano una volta al mese, stanno leggendo un libro sull'immaginario.
- Esame scritto domande aperte, commento di testi
- 6 libri
 - “*Origine dell'opera arte* - Heidegger (Marinotti) [obbligatorio]
 - “*Opera arte nell'era della sua riproducibilità tecnica* - Benjamin (Einaudi)
 - “*Attualità del bello*” - Gadamer (solo parte prima) [obbligatorio]
 - “*Verità e metodo*” - Gadamer (prima parte) [obbligatorio]
 - “*Arte come prassi umana*” (Bertram) [obbligatorio]

– “*Il bello dell’esperienza*” - Bertinetto, Bertram [10 articoli - escludiamo Bertram, Foss - interessante quello di Bohme] Su quest’ultimo faremo le presentazioni (di 30 minuti) dividendoci un capitolo per uno.

Che cos’è l’estetica.

La disciplina filosofica che ha preso il nome di estetica è recente, il termine *estetique* viene coniato da **Alexander Baumgarten**, un filosofo leibniziano nel **1750**, come titolo di un suo trattato.

Estetica è l’aspetto della conoscenza che ha a che fare con l’uso dei sensi.

Secondo Baumgarten, l’estetica riguarda la conoscenza dei sensi, riguarda la conoscenza attraverso i sensi - quindi non solo la sensazione diretta, ma anche la memoria, l’immaginazione... ed è anche quella disciplina che riguarda il bello e la bellezza come la spiegazione della conoscenza sensibile. Per Baumgarten la **bellezza è la perfezione della conoscenza**.

Baumgarten **lega l’estetica alla logica**, due attività conoscitive di cui la prima è rivolta al sensibile, la seconda al **concettuale**.

I **termini legati al sentire** sono ambigui.

Il sentire può essere sia la sensazione sia il sentimento; l’estetica ha a che fare con entrambe queste dimensioni. Kant ha sciolto l’ambiguità parlando di *Gefühl* (sensibile, ma anche toccabile) per quanto riguarda il sentimento ed *Empfindung* (sensazione) e *Sinnlichkeit* (sensibilità). *Sinn-* in generale significa sia **senso**, sia **direzione**, sia **sensazione**. In ogni caso l’estetica si occupa di entrambe le cose, **sensazione e sentimento**.

Tra il ’600 e il ’700 si diffonde l’idea per cui l’estetica ha a che fare con un ambito che non può essere ricondotto alle sensazioni, ma ad una particolare dimensione dell’esperienza soggettiva, un qualcosa diciamo di ineffabile.

- *Chi ha coniato il termine estetica?* Alexander Baumgarten, un filosofo leibniziano, con la pubblicazione della sua *Estetica* nel 1750.
- *Come possiamo definire l’estetica?* Secondo la definizione di Baumgarten, l’estetica è l’aspetto della conoscenza che ha a che fare con l’uso dei sensi.

Estetica non è definizione dei criteri oggettivi della bellezza

In *Dizionario di Estetica*, G. Garchia e P. D’Angelo, Laterza, all’inizio l’autore parla della possibilità di trattare l’estetica come una ‘grande teoria’

per cui la bellezza ha a che fare con l'ordine, la simmetria, l'armonia... Se intendiamo la bellezza in questi termini sarebbe possibile fornire delle regole per la produzione della bellezza.

A questa regola dogmatica per cui si cerca di identificare il *quid* di *che cosa è bello*, si passa ad una analisi delle condizioni per cui l'esperienza diventa bella; non si possono cioè stabilire criteri oggettivi di ciò che è il bello, ma si può riflettere sulle condizioni a partire dalle quali qualcosa che viene esperito può essere *giudicato* in un certo modo. Questo a partire da Kant. Il bello perde la sua universalità ontologica.

Gianni Carchia insiste sul rapporto tra estetica e conoscenza (e dimensione emotiva?)

4 modi di intendere l'estetica come disciplina

La seguente articolazione è dovuta a Paolo D'angelo, *Tre modi più uno di intendere l'estetica*. Estetica come disciplina può essere classificata come:

- **scienza della conoscenza sensibile** (*aisthesis*): *aisthetikè episteme* - come scienza del sensibile
- **teoria del giudizio di gusto sul bello** - prospettiva kantiana
- **filosofia dell'arte**
- **filosofia dell'esperienza** - a questa idea hanno lavorato pragmatismo, fenomenologia ed ermeneutica

mem

Quali sono i 4 modi di intendere l'estetica? Può essere intesa come:

- **scienza** della conoscenza **sensibile**
- **teoria** del **giudizio** di gusto sul bello (Kant)
- **filosofia** dell'arte (Hegel)
- **filosofia** dell'**esperienza** (Dewey)

Baumgarten: estetica ha a che fare con idee chiare e confuse

Alexander Baumgarten: Leibniz considera che non ci sia una totale contrapposizione tra idee chiare e distinte ed idee oscure: a partire da ciò Baumgartner considera l'estetica come qualcosa che a che fare con *idee chiare e confuse*.

Estetica come teoria del giudizio sul bello

Kant: estetica come teoria della forme della sensibilità (I parte della *Ragion Pura*) - spazio e tempo come condizioni a priori della conoscenza sensibile. Teoria del bello, del giudizio di gusto sul bello. Nella *Critica del Giudizio* Kant si crede quali sono le condizioni della validità del giudizio di gusto.

Estetica come filosofia dell'arte

Hegel: tratta della bellezza artistica come dell'*apparire sensibile dell'idea*.

Per Hegel l'arte è un'esperienza conoscitiva, un'“esperienza in cui si fa esperienza” del mondo e di noi stessi.

Estetica come esperienza

Dewey - pragmatismo. *L'arte come esperienza* (1934): **qualsiasi esperienza è un'esperienza a qualche titolo estetica**. L'esperienza estetica ha che fare con un particolare tipo di esperienza, che è l'esperienza *riuscita*.

Problema della differenza estetica: c'è veramente un'esperienza che può essere definita estetica, o si tratta solo di una differenza di grado? E cosa intendiamo con esperienza? Bisogna capire quali sono i **caratteri specifici dell'esperienza estetica**.

Posizione kantiana: l'estetica ha un campo di esperienza particolare, cioè si rivolge a determinati ambiti dell'esperienza.

Cosa NON è l'estetica

omnis determinatio negatio est, come dice Spinoza:)

- **NON È arte** (se usassi windows non potrei neanche fare questa È MAIUSCOLA accentata con il caps lock, passa a LINUX!): riflessione di primo, secondo, terzo livello: natura, arte, estetica. Il mezzo dell'arte è il linguaggio.
 - **NON È storia dell'arte:** l'estetica *fa uso* della storia dell'arte. Eccezione fondamentale è Hegel, per cui estetica è filosofia dell'arte.
 - **NON È critica d'arte:** se la critica si interessa al gusto, l'estetica si interessa al *buon gusto*.
-

LUI (Bertinetto) SCRIVE SU UNA WEBZINE DOVE RECENSISCE DISCHI DI MUSICA SPERIMENTALE: [KATHODIK](#)

L'estetica (come arte a sé) nasce in età moderna : *Belle arti ricondotte a un unico principio* (1746)

Nel Medioevo abbiamo la divisione delle arti tra trivio e quadrivio.

La nascita dell'estetica è contemporanea alla nascita dell'arte come ambito autonomo per così dire. Non si pensava l'arte come una *pratica organizzata da regole*.

Nel '700 si è fatta sempre più posto l'idea che le arti potessero essere ricondotte a un gruppo omogeneo di attività, di pratiche.

Le belli arti ricondotte a un unico principio di Charles Batteaux (1746); in cui le arti vengono suddivise in base ai fini che si propongono:

- arti meccaniche (risposta al bisogno)
- arti belle (musica, poesia, pittura, scultura, arte del gesto, danza)
- arti belle e utili insieme (eloquenza, architettura)

Se l'arte nasce in età moderna, come possiamo parlare di arte “del passato”? Gadamer, Dewey

Questo discorso sul cosiddetto *sistema delle belle arti* va avanti ancora adesso!

Il **problema** è il seguente: che se il concetto di arte è una acquisizione umana recente, come possiamo parlare di arte del passato, per esempio le pitture rupestri sono arte?

Problema della **musealizzazione**: la roba presa e messa in un museo, che funzione svolge fuori dal suo contesto?

In questo dibattito sono presenti **Gadamer e Dewey**. Quando l'opera viene messa in un museo cambia il nostro rapporto con l'opera. C'è una *estetizzazione* dell'arte, che indebolirebbe in qualche modo la funzione dell'arte.

Sviluppo storico: con Kant si forma un concetto unitario di arte, dopo Kant diventa filosofia dell'arte

Insomma, da Kant si forma un concetto unitario di arte che comprende diverse pratiche: dopo Kant, l'estetica diventa esclusivamente filosofia dell'arte; così poi in Schelling, Hegel, e quasi tutta la tradizione otto-novecentesca.

Peter Szondi: *Dopo il 1800 ‘estetica’ è il nome di una scienza che non ha più il significato indicato dal suo nome.*

Hegel è il protagonista principale della concezione dell'estetica come filosofia dell'arte.

Allgemeine Kunsthistorie: Max Dessoir, Emil Utitz.

1800: Pluralizzazione dei concetti estetici. Il caratteristico, l'interessante, il grottesco

Nel '700 e nell'800 si allarga la nozione di bellezza (**pluralizzazione dei concetti estetici** - il bello viene storicozzato).

- il caratteristico, l'individuale
- l'interessante (Schlegel)
- il grottesco (Hugo), lo strano (Baudelaire), il reale (Flaubert), il vero (Zola)

Nelle avanguardie la bellezza addirittura il bello *sparisce!*

Nel panorama contemporaneo c'è invece un rinnovato interesse per il concetto del bello.

Lezione 2: martedì 16 aprile - Kant (1724-1804)

tag

- bellezza libera e bellezza aderente
- empirismo e dogmatismo
- facoltà di giudizio
- giudizio determinante e giudizio riflettente
- il genio
- sublime

L'estetica trascendentale è quella che riguarda le **condizioni di possibilità dell'esperienza sensibile**. Per parlare del bello e dell'arte è preferibile ricorrere a una nozione diversa da quella di estetica.

Critica Ragion Pratica

Libertà è l'unico fatto della ragione, va al di là del principio di causa efficiente, l'uomo è libero nella misura in cui può decidere delle proprie azioni.

Critica del Giudizio (1790)

L'estetica in filosofia è la **critica del giudizio di gusto**.

Obiettivo di questa critica è trovare un ponte fra il punto di vista della *Ragion Pura* e quello della *Ragion Pratica*. In questo testo Kant **vuole connettere le due sfere, quella della natura e quella della libertà**. Kant si discosta dal leibniziano Baumgarten e considera la **facoltà di giudicare come la facoltà intermedia tra le facoltà superiori dell'animo umano**.

Obiettivi di Kant:

- evitare l'empirismo con le sue conseguenze scettiche
- evitare il razionalismo con le sue conseguenze dogmatiche
- *Critica del Giudizio: di quando è e qual è il suo obiettivo* La *Critica del Giudizio* è del 1790 e ha come obiettivo quello di connettere le sfere della natura e quella della libertà attraverso una facoltà intermedia, quella del giudizio appunto.

Empirismo

Secondo l'**empirismo** (Hume) la valutazione estetica dipende dal **sentimento** provato dal singolo. Il criterio del gusto è dato dalla comunità degli esperti - si tratta di un principio relativista in quanto **i criteri di giudizio di gusto derivano completamente dall'esperienza**.

Non c'è un bello oggettivo, ma la bellezza indica una conformità o relazione tra oggetto e organi.

Il bello coincide con il buono, cioè con l'utile. L'empirismo ha una posizione relativistica e con esiti scettici dell'esperienza estetica. **Non si può fondare l'esperienza estetica** con un principio che non sia l'esperienza empirica.

Dogmatismo

Secondo il **dogmatismo** (Baumgarten) l'esperienza estetica è un'**esperienza conoscitiva, che si distingue dalla logica** perché se quest'ultima ci presenta idee chiare e distinte la prima ci indica idee **chiare e confuse**.

La bellezza è la **perfezione della bellezza sensibile**, al quale dobbiamo riconoscere lo statuto di **principio universale, principio di ordine conoscitivo**.

Per Kant entrambe le posizioni sono errate perché non riescono a trovare termine medio tra regno della natura e della libertà, perché riconducono il giudizio di gusto ad un altro tipo di giudizio.

Kant:

- da un lato vuole difendere l'**autonomia del giudizio** (contro razionalismo)
- dall'altro l'**universalità del giudizio di gusto** (contro esiti scettici)

Kant attinge a Edmund Burke, secondo cui il giudizio di gusto pertiene al sentimento (*Un'inchiesta filosofica sulle nostre idee di sublime e di bello*, 1757).

Altre fonti di Kant:

- Johann G. Sulzer: *Teoria generale delle belle arti* (1772)
- Karl Moritz: *Sull'imitazione formatrice del bello* (1788)
- Moses Mendelssohn: *Lettere sulle sensazioni* (1757)

L'estetica come dimensione autonoma dell'esperienza

Kant vuole fondare l'estetica come una **sfera autonoma dell'esperienza**, che si basi su leggi autonome che non siano dipendenti da altri ambiti dell'esperienza, come quello conoscitivo o quello pratico.

L'estetica ha quindi a che fare con una facoltà specifica: **il sentimento di piacere e dispiacere**, attraverso cui un essere umano può fare esperienza della finalità. Nella *Critica della Ragion Pura* questa era inconoscibile, nella sfera estetica questa si realizza in modo diverso dai termini della *Ragion Pura*.

La bellezza nella Ragion pratica è simbolo della moralità. La facoltà non è inquadrata nella deliberazione tra un mezzo e uno scopo, ma *nell'ottica del rapporto tra un singolo e una totalità* (Cassirer).

La finalità è una organizzazione di senso

Ad esempio una **melodia ha un senso anche se non ha un significato**, in virtù della sua **organizzazione interna**. Questa **organizzazione di senso** viene chiamata da Kant **finalità**.

domande

- *Secondo Kant, qual è la facoltà legata all'estetica?* Il sentimento di piacere e dispiacere, con cui possiamo fare esperienza della finalità.
- *Secondo Kant, cos'è la finalità?* È un'organizzazione di senso di un oggetto non come corrispondenza a qualcosa, ma in virtù della sua organizzazione interna.

Giudizio determinante e giudizio riflettente

Dobbiamo distinguere tra giudizio determinante e giudizio riflettente.

La **facoltà di conoscere è il giudizio**, ma Kant fa una distinzione molto importante - ci viene in mente subito un certo atto della conoscenza. Il giudizio può essere articolato in due modi:

1. (**giudizio determinante**) (oggettivo): giudizio conoscitivo
2. (**giudizio riflettente**)

Secondo Kant, *pensare* significa giudicare.

Il **giudizio determinante muove da concetti dati**, da forme a priori universali (le categorie), **da cui poi vengono determinati i caratteri**

degli oggetti dell'esperienza.

Es. Il tavolo è marrone perché abbiamo una certa rappresentazione che viene sussunta sotto un certo concetto, quello di tavolo.

Abbiamo già l'universale, e inquadriamo gli oggetti dell'esperienza già dati secondo questi concetti.

Al contrario il **giudizio riflettente non determina una caratteristica della cosa rappresentata, ma rivela un sentimento di appagamento** che il soggetto prova a partire dall'oggetto.

Giudizio estetico e giudizio teleologico

Kant aveva espunto la finalità dal novero delle categorie aristoteliche, perché la conoscenza è al di là dell'esperienza e **non possiamo fare esperienza della finalità**. Ma il **principio di finalità in questo caso viene ricercato a partire dal particolare**.

Il mondo della conoscenza, della natura, è antifinalistico e quindi si applica il **giudizio determinante**. Il giudizio riflettente mette in moto una riflessione sul particolare in relazione al sentimento che suscita nel soggetto; **si percepisce quindi una finalità nell'oggetto**.

Questa può essere colta:

- **immediatamente nel concetto della bellezza** (finale rispetto al soggetto): **giudizio estetico**
- **mediatamente** (con le categorie): **giudizio teleologico**

Il giudizio teleologico ha uno scopo euristico.

Se nel **giudizio estetico** si stabilisce un rapporto di **concordanza tra soggetto e rappresentazione**, nel **giudizio teleologico la finalità è pensata concettualmente**, ad esempio la qualità di un essere naturale che non pare sufficientemente spiegata da rapporti tra causa ed effetto.

Es. quando riflettiamo che la funzione dell'occhio è la vista (che la sua finalità è vedere)

Giudizio estetico

Il giudizio di per sé è conoscitivo: mettiamo insieme soggetti e predici.

Es. “Questa rosa è bella” **ha la forma di un giudizio conoscitivo**, ma è **un giudizio riflettente in quanto rispecchia il sentimento di piacere di chi lo afferma**.

Intelletto e determinazioni sono in un rapporto “di libero gioco”, nel rapporto tra soggetto e oggetto bello del giudizio riflettente.

Il bello si distingue dal piacevole - piacevole è ciò che piace ai sensi. Es. il piacere dei sensi è un piacere privato che non può essere condiviso, si può solo provare da soli.

Il piacere estetico della bellezza invece ha a che fare con qualcosa che può essere condiviso, è richiamato dalla forma dell'oggetto ed è qualcosa di più universalizzabile.

domande

- *Qual è la differenza tra giudizio determinante e giudizio riflettente* Il **giudizio determinante** determina una caratteristica della cosa rappresentata applicando le categorie ai contenuti dell'esperienza. Il molteplice viene sussunto in un concetto già dato.

Il **giudizio riflettente** è invece un **sentimento di appagamento** provato dal soggetto a partire dall'oggetto e presiede alla formazione

- del giudizio estetico
- del giudizio teleologico

Il **giudizio riflettente** si caratterizza per il *libero gioco delle facoltà* (conoscitive) (giudizio, intelletto e ragione). Nel giudizio riflettente il **particolare viene ricondotto all'universale**, a una regola, sulla base della riflessione.

- *In che cosa consiste secondo Kant il giudizio estetico?*
- *Qual è la differenza tra giudizio estetico e giudizio teleologico?* Sono due forme del giudizio riflettente; il giudizio estetico è un'esperienza della finalità in cui si stabilisce una concordanza spontanea tra il soggetto e la rappresentazione, nel giudizio teleologico la finalità è pensata concettualmente.

Quattro definizioni del bello

domande

- *Quali sono le quattro definizioni del bello?*
 - secondo qualità
 - secondo quantità
 - secondo relazione
 - secondo modalità

Il senso comune e la condivisione del bello

Il bello è un sentimento.

Il giudizio estetico deve la propria esistenza al libero gioco delle facoltà di immaginazione e intelletto: una regolarità senza leggi. Un'armonia tra il soggetto e la rappresentazione che non è una proprietà della cosa ma un sentire del soggetto che necessita di universalizzazione. Ma l'università del gusto è fondata sulla possibilità di condividere questo sentimento (senso comune).

- Non è *Allgemeinheit*: astratta universalità.
- Non è *Gemeingültigkeit* (validità comune): esigenza di universalizzazione, legittima (ma non oggettiva)

Bellezza libera e bellezza aderente

- **libera**: una bellezza non rappresentazionale.
musica senza tema o senza testo, un arabesco; non presuppone nessun concetto di ciò che la cosa deve essere
- **aderente**: presuppone una determinazione concettuale che determina come la cosa deve essere

domande

- *Qual è la differenza tra bellezza libera e bellezza aderente?* La bellezza libera è aconcettuale e a-rappresentazionale; la bellezza aderente invece presuppone una determinazione concettuale.

Il sublime

Oltre al bello, esiste anche un altro tipo di sentimento estetico: il **sublime**.

Mentre il bello ha a che fare con l'armonia delle concezioni estetiche, il **sublime** si ha in seguito al riconoscimento di una disarmonia, di un contrasto. Il contrasto è tra *immaginazione e ragione*.

Il sublime è anch'esso uno **stato d'animo, e non una qualità dell'oggetto**. Si dà quando facciamo esperienza della **piccolezza** (sublime matematico) o della **impotenza** (sublime dinamico) di un essere umano e la potenza di un evento.

- **sublime matematico**: constatiamo una condizione di piccolezza rispetto alla grandiosità di qualcosa, o alla potenza di un evento. Il

riconoscimento dell'inferiorità della nostra condizione sensibile si ribalta nel riconoscimento della superiorità della nostra condizione morale; ci riconosciamo una dignità morale alla nostra dimensione razionale. Cioè per quanto la nostra sensibilità sia inferiore, questa inferiorità si capovolge nel riconoscimento della nostra superiorità morale. Ci riconosciamo come membri del regno della finalità, della libertà. Es. le piramidi oppure il deserto

- **sublime dinamico:** Es. il mare in tempesta (osservato in una condizione di sicurezza)

“Il piacere per il sublime è perciò soltanto negativo mentre quelle del bello è positivo”.

- Come si caratterizza il sublime in Kant e come si differenzia dal bello?

Il sublime è un sentimento estetico che si ha in seguito al riconoscimento di un contrasto tra immaginazione e ragione, a differenza del bello, che nasce in seguito al riconoscimento di un'armonia.

L'arte bella è il prodotto di un agire spontaneo, cioè naturale

Kant propone la sua teoria artistica. Riconduce alcune pratiche (non usa questa parola ma si tratta di questo) come appartenenti alla sfera estetica. La tesi di Kant è che **le arti sono attività organizzate in base a regole che richiedono una intenzionale e servono a scopi**.

Kant distingue però il concetto dell'*arte bella*.

La natura potrebbe essere considerata **bella** quando **si conforma al sentimento di piacere del soggetto, quindi raggiunge il fine del piacere del soggetto; è bella quando sembra rilevare qualcosa di 'fatto per quello scopo'**.

L'arte invece secondo Kant è propriamente *bella* quando sembra il *prodotto di un agire spontaneo*, cioè “naturale”.

“L'arte è bella quando sempre natura e la natura è bella quando sembra arte”

La natura dà una regola all'arte; l'arte bella è quella del genio. Il genio non è il soggetto in particolare ma la genialità è una *facoltà*.

Il genio

Il genio:

- è una **“felice disposizione”**, che permette di ritrovare idee per un concetto dato, e insieme una loro espressione giusta ed efficace per comunicarle
- è una **facoltà delle idee estetiche**, rappresentazioni capaci di **estendere simbolicamente il nostro pensiero oltre i limiti assegnati dalla conoscenza**.
- è il **talento** (dono naturale) che **dà la regola all’arte**.
- **amplia le possibilità del nostro pensiero** (ma non le nostre possibilità conoscitive)

domande

- *Cos’è il genio?* Il genio è una facoltà che ampie le nostre possibilità conoscitive, cioè una disposizione che permette di alle idee un’espressione efficace. È un’estensione simbolica del pensiero.

In conclusione

Secondo Kant grazie all’arte non conosciamo il mondo meglio, ma **lo possiamo comprendere diversamente**, l’arte ci dà la possibilità di **estendere la comprensibilità delle cose al di là di quella che è la conoscenza scientifica**.

Le tesi di Kant:

- concernono l’idea che la **conoscenza estetica** (il giudizio, nei termini di Kant) si configura come un’**esperienza specifica che non è legata né all’attività conoscitiva né a quella pratica**, che può essere fondata a priori; ma questa fondazione non è una fondazione della conoscenza.
- configurano l’**esperienza estetica** come qualcosa che ha a che fare con **due sentimenti, il bello e il sublime**, che **non sono qualità degli oggetti ma sentimenti del soggetto**.
 - il **bello** ha a che fare con **l’armonia** e il **libero gioco delle facoltà**, può essere fondato universalmente perché tutti gli uomini hanno la stessa natura antropologica, che determina questi loro sentimenti
 - il **sublime** ha a che fare con il **riconoscimento di un contrasto** che però ci fa riconoscere la nostra natura di esseri razionali e quindi in ultima istanza è positivo

mem Quattro definizioni del bello: quantità, qualità, relazione, modalità

- secondo la *quantità*: è ciò che piace universalmente senza concetto
 - quando dico che la rosa è bella, sto in qualche modo pretendendo che tutti si adeguano al riconoscimento di quella bellezza
 - il giudizio non esprime una qualità dell'oggetto ma un sentimento dell'oggetto.
- secondo la categoria della *qualità*, è ciò suscita un piacere senza interesse.
 - se avessimo un interesse sarebbe o un'esperienza conoscitiva o pratica.
 - contemplazione estatica è disinteressata: ha a che fare con la *rappresentazione* della cosa
- secondo la *relazione*: è ciò rimanda ad una finalità (armonia delle parti dell'oggetto) ma sempre senza scopo determinato (altrimenti ricadremmo nella pratica)
C'è un **valore aconcettuale del giudizio estetico**, ma un problema legato alla sua trasmissibilità: **solo raffinando il gusto** può essere trasmessa la validità necessaria del sentimento e del piacere
- secondo la *modalità*: è **oggetto di un piacere necessario**

Lezione 3: mercoledì 17 aprile - Goethe, Schiller, Romanticismo (Paolo Furia)

Entro in classe e...

Questa è lezione è evidentemente in freestyle: entro in aula (ovviamente in ritardo) e mi trovo di fronte un professore diverso da quello che avevamo prima, alla fine dei suoi trent'anni. Probabilmente è un dottorando o un post-doc, e sembra la versione boostata di un professore di liceo. Parla bene ed è anche un bravo oratore - ha una prosa godibile come quella di un divulgatore ma è un pochino più attento ai dettagli.

Ora sta facendo un pippone generico del passaggio dall'illuminismo al romanticismo. Ha le occhiaie da dottorando, è proprio uguale a uno che ha fatto una lezione così a psicodinamica. RIP si vede che se ne è studiate.

Dualismo soggetto-oggetto

Con illuminismo, romanticismo e poi il tardo Ottocento e il positivismo - abbiamo questo elemento comune: la **fiducia di trovare la verità**, fiducia che **non si vede mai fino in fondo**. L'idea viene prima del reale, se non ci fosse una mente, una razionalità in grado di cogliere le differenze tra i corpi, a cosa servirebbe?

Dal punto di vista idealistico è la mente da cui tutto origina, nel senso che **se non ci fosse la mente il mondo sarebbe completamente privo di senso**. Il soggetto si auto-fonda in questo modo.

Ma in questo modo di ragionare si prospetta una visione necessariamente dualistica; il romanticismo diventa il periodo più attento ai dualismi che strutturano l'esperienza umana: il dualismo-soggetto oggetto; il dualismo individuo-società che sta maturando grazie agli sviluppi dell'economia e del senso politico - questo diventa un nuovo dualismo da superare.

Questo è comunque l'epoca di Kant - Kant prova a superarlo ma non ci riesce in qualche modo, si prospetta come un percorso infinito. Se c'è qualcosa che caratterizza la legge morale, è che non potrà mai realizzarsi fino in fondo. La coscienza di Kant può essere assimilata a Dio: irrealizzabile, è inquadrata in una prospettiva di teologia negativa - possiamo dire ciò che *non* è.

Altro dualismo: ragione e sensibilità

Da Platone la **ragione si carica di significati morali molto profondi** - questo stacco si approfondisce ulteriormente in Kant.

Caratteristica almeno del primo romanticismo: si pongono esplicitamente il proposito di superare questi dualismi - immaginando e disegnando una dimensione nuova in cui i dualismi si risolvono in una nuova stabilità (Schlegel: *nuova mitologia*). La mitologia è un racconto comune che dà un senso a una comunità; l'arte è il grande vettore di questa operazione.

Romanticismo: protagonisti

1798-1800 a casa dei due Schlegel si sviluppa il primo romanticismo, il romanticismo storico. Erano tutti più o meno vent'anni, carichi di una nuova speranza.

- Novalis,
- Wagen..other?
- Tieck
- Holderlin, il grande vate di questa stagione, più vecchio
- Schelling. Anche lui giovanissimo. La moglie di Schlegel lo molla per andare con Schelling.

Ci sarà poi un secondo romanticismo.

Ma si può dire solo che il romanticismo segue l'illuminismo?

Età di Goethe tra illuminismo e romanticismo

1770-1830, c'è in giro un grande, uno che hai ispirato Pareyson. C'è in giro **Goethe**. Ha un'importanza storica clamorosa, sta venendo rivalutato parecchio. Attraverso la figura di Goethe analizziamo le due stagioni (illuminismo e romanticismo) dal punto di vista della continuità. Possiamo chiamare questa continuità l'**età di Goethe**.

Goethe parte dal Neoclassicismo

Fino alla morte Goethe (fine della prima metà dell'Ottocento), ha un ruolo politico importante in un'università (determina il successo di Schiller, Schelling).

Parte da una profonda accettazione di un presupposto artistico dell'Illuminismo, il **Neoclassico**. Questo incarna alcuni valori tipi dell'antico e del classico, che si riflettono in una poetica architettonica e artistica a scopo di architettura morale e strutturazione urbanistica secondo i presupposti dell'ordine della simmetria, dell'organizzazione delle parti. Doveva suscitare un effetto di elevazione, di nobilitazione morale. Il neoclassico contribuisce ad una risignificazione dell'antichità romana, portandola ad una diffusione

architettonica mai vista nel mondo (Pantheon di Parigi, Capitol di Washington).

Ma **al neoclassico manca**, del classico, il **colore**. Colore come ora troviamo kitsch. La perdita del colore la dice lunga sul carattere languido del recupero del classico da parte del neoclassico - che sottolinea una **distanza non già stilistica, ma del tutto ontologica**.

Perché se nel **classico il bello non è un'espressione estetica, ma un risvolto estetico di un ordine ontologico**, il classico del mondo chiuso, il **neoclassico impone invece un ordine in un universo infinito, un ordine che si auto-fonda per la dignità morale, e molto presto diventa uno stile d'accademia** (nel '7-'800 nascono prime accademie d'arte). Ma la bella arte è anche fine a se stessa: impararla ha una propria finalità (Kant su questo). Ma presto diventa una *maniera* anche in senso negativo.

E questo fa assumere a **Goethe** una dura contrapposizione.

Che rapporto devono assumere i moderni con il modello antico?

Il prof si chiama PAOLO FURIA e insegna a scienze delle comunicazione

Incubo di Fussli.

Fussli dà importanza alla mitologia (tedesca, norrena). C'è una donna distesa che ha uno gnomo sul ventre, con una sensibilità non neo-classica, quindi *Sturm und Drang*, forme più espressive della sensibilità moderna.

Tra neoclassico e romanticismo: continuità tra arte e natura

Il percorso di Goethe è particolare perché lui nello *Sturm und Drang* matura classicista, ma poi il romanticismo storico arriva: così Goethe arriva a ripensare il senso del bello, il senso del classico, della compiutezza dell'opera d'arte, in un ambiente in cui era prevalente il gusto per l'ironia, del frammento, per l'*interessante* anziché per il *bello* (Schlegel).

Goethe convive con la **sensibilità romantica** - è una figura intellettuale incredibile, ha il gusto per l'integrazione dei saperi. In questo senso è un pensatore anti-individualistico. Dove altri hanno visto un'opposizione tra

arte-natura, Goethe trova invece una continuità. La scienza di cui Goethe si occupa non è quella newtoniana di cui si occupa Kant.

Tre domande che corrispondono alle tre critiche di Kant.

- Cosa posso sapere?
- Cosa devo fare?
- In cosa posso sperare?

La biologia per Kant è nella terza, è una speranza. Goethe non è d'accordo. Dice per esempio che per sapere la natura di una foglia bisogna guardare alla sua morfologia, al modo in cui essa si presenta.

Se nella fisica conta solo il processo che permette il fenomeno, nella biologia ci sono output un po' diversi, mai del tutto uguali. Ogni pianta si spiega alla luce di un certo modo di incarnare un modo di essere pianta.

Goethe rappresenta una via di uscita per chi si sente soffocare

- dai dualismi
- dal meccanicismo della scienza

Goethe: filosofia della natura

In alcuni casi l'arte supera la scienza, secondo Goethe.

Bisogna capire come i processi della natura si traducono in realtà non tutte uguali tra loro, tutte un pochino diverse tra loro.

Nel modello dell'organico quello che si ha è un pochino qualcosa in più di quello che si ha nella fisica, nel modello dell'organico abbiamo cioè in essere strumenti logici che anche Kant cita ma come indimostrabili. Goethe vede nell'organico la **capacità delle parti che compongono una realtà di realizzare nelle loro relazioni contestuali e contemporanee una forma specifica, un'unità di senso assolutamente semplice;** gli elementi di cui è fatta non si compongono come dei numeri, *sono una totalità organica che è più della somma delle parti.*

Questa unità semplice si presenta come un tutt'uno, esattamente come l'individuo - e questa presentazione è un fatto estetico: noi comunichiamo nell'interazione continua delle parti che ci compongono. L'organico è un po' questo per Goethe: per comprendere una pianta bisogna comprendere:

- la sua fisionomia
- la sua morfologia

Quella di Goethe è una **filosofia della creatività natura**, del suo procedere mai uguale a se stesso.

Goethe, *Viaggio in Italia*

In quegli anni c'è il Grand Tour eccetera; quando arriva a Roma di fronte ai fori dice: ho avuto sempre davanti agli occhi queste immagini.

Maniera e stile esprimono la capacità di produrre un'opera d'arte compiuta

Goethe contesta un'arte che si basa sull'imitazione degli antichi.

L'arte bella si raggiunge quando si raggiunge lo *stile*, quando **sotto l'insindacabile autorità** del proprio sguardo, **si rifà l'opera come si fa la natura**. Imitazione degli antichi e della natura va bene, ma bisogna acquisire prima una **maniera** (II livello di skill) e poi uno **stile** (stile massimo di skill)

In Goethe lo stile non consiste nella libera espressione dell'interiorità dell'artista, ma nella propria **capacità di produrre un'opera d'arte perfetta, compiuta**. Lo stile è qualcosa che va al di là del gusto individuale, si parte dai modelli per produrre un punto di vista personale, autonomo.

Alexander Von Humboldt: lo spinoff di Goethe

Molto amico di Goethe, porta la sua attenzione sulla morfologia delle piante a livello di geografia.

1808: La natura si presenta con i suoi quadri Pubblica un'opera intitolata *Quadri della natura* - la natura si presenta in quadri... c'è un **valore pittorico intrinseco della natura**.

Friedrich Schiller

Parte da basi ancora più filosofiche di Goethe (e meno da scienziato). Come Goethe, attraversa i decenni della rivoluzione francese in Germania.

La decapitazione del Re è la **fine di un'epoca, la fine di un'umanità fondata su un ordine cosmico che si riflette nell'ordine storico monarchico**, è un'umanità che dal punto di vista politico dice "adesso tocca a noi".

Uccisione del Re che appariva come un atto quasi esagerato. Ma dopo la rivoluzione arriva Napoleone con il suo Impero - e Napoleone lo depone. Impero, Chiesa, università sono i poteri che sono resistiti nella storia. Napoleone depone il Sacro Romano Impero.

Epoca di scissione tra razionalità e sensibilità

Schiller vive in un'epoca di **scissione, non solo teorica, tra razionalità (ragione) e sensibilità**. Questo divorzio ha fortissime implicazioni, in primis dal punto di vista dell'organizzazione sociale.

Esigenza di un nuovo ordine a livello sociale. Il tentativo è di dare un nuovo ordine, un ordine fondato sulla libertà, un ordine scelto, un ordine voluto. Stesso problema di Rousseau nel *Contratto Sociale*.

Della grazia e della dignità (xxx)

Schiller mette in un'luce a livello antropologico come si generano le due virtù della grazia e della dignità.

La **dignità** è la **posizione del soggetto morale kantiano**; la sensibilità le impedisce di essere libera; è quella ragione che ci fa dire no di fronte a un bene desiderato.

La dignità è l'eroismo del moderno - in cui per essere eroi non bisogna combattere con mostri o divinità, ma **con la parte di sé che lo spinge alla corruzione sensibile**. Un umano capace di darsi il centro da sé, e non scisso in tutti i momenti.

La **grazia** invece è il contributo specifico di Schiller; è la grazia che trapassa nelle successive lettere sulla produzione estetica.

La grazia è *una certa compenetrazione della ragione nella dimensione dei sensi*. I sensi vengono educati, svezzati, impariamo a desiderare ciò che è meglio per noi, a temperare gli eccessi del nostro *Sturm und Drang* individuale; impariamo a comportarci anche visibilmente come se la ragione si fosse integrata in noi, nel nostro corpo, con l'obiettivo di *riunificare l'umano*.

Schiller e il “gioco” estetico

L'educazione estetica è fine a se stessa; si tratta di organizzare un ordine non contro ma insieme ai sensi. Se la ragione pura kantiana è in sé, è il fine - la razionalità è fine a sé - l'**educazione estetica vuole invece scoprire l'ordine nel mondo reale, trasponendo la ragione**.

La logica non è quella deterministica, la logica, dice Schiller, è quella del gioco, dove non c'è determinismo ma **si crea una comunità che trova il proprio fine nel gioco**.

Il gioco è un **meccanismo attraverso il quale Schiller immagine di rifondare un ordine sociale in cui le persone scelgono di stare insieme**, solo per il fatto di stare insieme, non per la volontà di una volontà trascendente o estrinseca. L'educazione estetica **serve per l'umano nuovo**, che vuole **fondarsi su se stesso**, vuole realizzare la sua libertà in un ordine (e non è narcisismo).

Schiller è l'autore del testo dell'*Inno alla Gioia* - anche su l'utilizzo di questo testo nella musica di Beethoven è tardo. Comunque questo è il segno di come la sua opera fosse mossa da profondi ideali di cambiamento. Ma queste cose, pur avendo un presupposto politico fortissimo, non vengono studiate dalla filosofia politica.

I giovani romantici all'inizio sono molto vicini alla rivoluzione francese (compreso Novalis).

-
- P. D'Angelo, *Estetica del romanticismo*
-

***Viandante sul mare di nebbia* e estetizzazione della natura**

Il deserto e la montagna entrano nelle valutazioni estetiche dei romantici. La relazione che c'è tra l'immagine della montagna e lo sguardo del soggetto. C'è un tentativo di superare il dualismo tra uomo e natura, tipica della rivoluzione industriale. Questo produce un recupero estetico della natura, **il concetto di natura viene estetizzato e contemplato**.

In questo senso il romanticismo ha un programma **critico nei confronti della industrializzazione** - si vuole recuperare il rapporto tra uomo e natura.

***Enrico di Offleffingen* (Novalis) (xxx): il sentimento per superare la separazione dalla natura**

Occorre mobilitare il sentimento per superare questa scissione: L'Enrico di Offleffingen di Novalis.

Uno dei primi romanzi di formazione, un romanzo filosofico con un protagonista che deve fare un viaggio con la sua famiglia, e prima del viaggio fa un sogno: vede la natura come trasfigurata: colori, forme, oggetti sono in comunicazione, lui sogna se stesso che cammina e vede questa natura unita. Lui vede questo fiore, che ha le forme di una giovane donna, che testimonia questa armonia. Il padre lo scuote e gli dice di non dare importanza al sogno.

Questo è il mondo in cui si incomincia a dare peso all'infanzia, non solo come dato di natura, ma come modalità di conoscenza simbolica, estetica, precategoriale, che l'individuo moderno tende a sacrificare in favore di una razionalità.

Lui prosegue il suo viaggio, ma il romanzo non finisce, è incompiuto.

Il romanticismo all'inizio concilia gli obiettivi universalisti dell'Illuminismo con una maggiore considerazione del carattere storico delle persone, dei popoli e dell'arte.

Carattere storico dell'arte

F. Schlegel è noto principalmente per i suoi dialoghi e i suoi lavori di traduzione della poesia greca; prima di Hegel, insiste sul carattere storico dell'arte e del giudizio di gusto.

Studia i modelli della filosofia greca, soprattutto per dire che *i moderni non possono rifare le cose degli antichi* perché non *sono* antichi. Questo in opposizione ad un'ottica neoclassica-illuministica.

Il brutto, il comico, il verosimile

Diciamo anche che **la bellezza non è più l'unico obiettivo dell'estetica e dell'arte**, ci sono diversi stimoli: il brutto, il comico, il tragico - molti stimoli adatti al soggetto moderno, che ha perso i riferimenti metafisici dal passato, ma **ha vinto la libertà**, e per questo ha bisogno di una nuova mitologica.

C'è una **conciliazione tra universalismo e considerazione delle diversità**, che poi diventa il **motore fondamentale del romanticismo politico**, il quale non si spiega completamente con ideali nazionalistici.

Il romanticismo ha una tensione verso l'infinito

Il romanticismo guarda in faccia l'infinito. Al massimo gli può venire a noia, ma non può averne paura. L'infinito nemico da sempre della filosofia

occidentale: pensiamo a Giordano Bruno, il primo pensatore dell'infinito, che fa una brutta fine.

Infinito non come non determinato, ma come senza fine, è oggetto di una ricerca del romantica che vuole superare la condizione in qui sta ricercandone l'origine in qualcosa che trascende completamente. Il finito diventa liberatorio nei confronti delle indeterminazioni del mondo. Questo aggrava la scarto che c'è tra la nostra esistenza dell'infinito.

L'infinito si realizza nel finito, dirà Fichte. Perché il progetto romantico porta alla disperazione, è un progetto per il quale non c'è un completamento del percorso, non c'è una chiusura.

Modello rinnovato dell'ironia - modello che era già socratico ma viene valorizzato da una figura come Tieck, che teorizza che se un oggetto non assume una determinazione di senso compiuta, posso porre un senso nella natura prendendone una distanza ironica.

L'infinito è più vicino al sublime che al bello - il bello è più una preoccupazione dei classicisti.

L'artista vuole un contatto con il senso.

Il fiore blu di Novalis rimane nel sogno, è collegato a una dimensione che è quella medievale, e nel percorso **il fiore incarna il punto di contatto tra noi e l'origine**, che però è un contatto solo sentimentale, che **non può mai trasformarsi in un possesso e non può mai darsi che in modo simbolico.**

Rosa Croce (misticismo)

Lezione 4: lunedì 22 aprile - Schelling (1775-1854) e Hegel (1770-1831)

Opere

- *Il sistema dell'idealismo trascendentale*, 1800
- *Filosofia dell'arte*, 1802-1803

Le idee di Schelling sono idee **tipicamente romantiche**. L'arte è manifestazione dell'assoluto.

Come dice Novalis, l'arte è manifestazione di ciò che non può essere manifestato.

Per i romantici non solo dall'arte scaturisce la verità, ma l'arte è l'attività più importante di conoscenza della realtà. Ciò distingue il romanticismo dall'idealismo - per il secondo, questa non è l'unica, o la forma più adeguata di conoscenza.

Schelling ha avuto una **prima fase** in cui difendeva le idee romantiche, poi **una fase più idealistica**.

domande

- *Qual è la differenza nella concezione dell'arte tra romanticismo e idealismo?* Per il romanticismo l'arte è l'unica attività conoscitiva della realtà, mentre per l'idealismo essa ha una portata conoscitiva ma non è l'unica.
- *Schelling ha avuto una prima fase romantica, poi una più vicina all'idealismo.*

Ne *Il sistema dell'idealismo trascendentale* sostiene che ci sia un **princípio unico del reale**, l'**incondizionato o assoluto**. Questo è l'**identità di soggettività e oggettività**, natura e libertà, idealità e realtà, coscienza e incoscienza.

Il punto è che l'arte è il luogo di manifestazione di Dio e natura.

Nell'arte Schelling individua la manifestazione del principio, di ciò che non può essere altrimenti manifestato. È tale perché da un lato riproduce l'ordine della natura, dall'altro perché **confina con il prodotto della libertà**. Si differenzia perché è:

- **fine a sé**
- **intenzionale**

- *Cos'è l'arte per Schelling?* L'arte è l'unica manifestazione possibile dell'unico principio, l'Assoluto o Indifferenziato. L'opera d'arte **riunisce le due dimensioni dell'individuo**: la natura e la libertà. L'opera d'arte è infatti frutto di un agire libero, in quanto è fine a se stessa; ed è il modello del bello naturale.

Qui Schelling porta Kant su un altro terreno. In ciò l'opera d'arte **riunisce** ciò che nell'individuo è diviso: la **natura e la libertà**. A differenza di Kant, per Schelling **il bello artistico è il modello del bello naturale**, e non viceversa.

Questo perché l'**opera d'arte è frutto di un agire libero** - tuttavia si distingue dall'atto pratico in quanto il primo è fine a se stesso, mentre il secondo si dà in relazione a qualche obiettivo.

L'arte **si distingue anche dalla scienza**: se è vero che la scienza è un sapere disinteressato, in essa **il genio è assente**.

Del genio Schelling ha una concezione che **specifica il concetto di genio kantiano**. Per Schelling il genio È un'istanza ontologica - la tesi è che **il genio abbia tratti insieme consapevoli e inconsapevoli**.

Schelling, primo periodo (*Sistema dell'idealismo trascendentale*)

L'arte è per il filosofo ciò che vi è di più alto.

Il genio media tra la produzione artistica "inconscia" (che Schelling chiama *poesia*) e l'aspetto consapevole dell'arte (*Kunst*) in senso stretto. *Kunst* ha a che fare con *Kennen*, cioè un potere, un poter fare. **Il genio esprime l'assoluto grazie a questa mediazione tra le due istanze**, a questa sintesi.

L'arte dunque - in questa fase del pensiero di Schelling - è **modello della filosofia**, in quanto **esibisce il superamento della antitesi** tra filosofia della natura e filosofia trascendentale, rendendo oggettiva e comunicabile **l'unità indifferenziata di necessità e libertà**, superando il piano solo soggettivo e ideale della filosofia, portando l'uomo intero alla conoscenza del sommo vero, mentre la filosofia è soltanto logica.

L'arte porta a manifestazione il principio assoluto della realtà.

L'immediatezza estetica prevale sulla mediazione filosofica, concettuale.

L'arte è l'unico vero organo della filosofia - la tesi finale conclusiva di Schelling giovane, Holderlin, Hegel giovane dicono tutti insieme che le

esigenze rivoluzionarie potevano essere soddisfatte a livello estetico.

Schelling dà una sorta di **articolazione sistematica a queste formulazioni** proponendo un *assolutismo estetico* secondo cui l'*agire veramente autonomo è quello artistico*. E la filosofia deve confluire nell'arte.

La filosofia può trovare una nuova forma adeguata solo se diventa una *nuova mitologia*. La filosofia deve trovare un linguaggio capace di cogliere l'identità di natura/spirito, soggetto/oggetto, consci/o/inconscio.

Nel *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800) Schelling sistematizza molte tesi tipiche del romanticismo, in particolare quella secondo cui l'arte è l'unica forma di esperienza capace di cogliere l'Assoluto.

mem *Tesi di Schelling (primo periodo):*

- legato al *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800)
- 1. **Il genio esprime l'Assoluto** in quanto media tra produzione artistica 'inconscia' (la poesia) e l'aspetto consapevole (*Kunst*) dell'arte, che è un potere.
- 2. **L'arte è il modello della filosofia** perché supera l'antitesi tra filosofia e natura, superando il piano soggettivo e ideale della filosofia, e portando l'uomo alla conoscenza del sommo vero.

Schelling, secondo periodo

- legato alla *Filosofia dell'arte* (1802-1803)

Finisce in una posizione idealistica, per cui **nell'arte si fa conoscenza della realtà, ma non è la forma di conoscenza in cui si può cogliere l'Assoluto nel modo più adeguato**.

Filosofia dell'arte, 1802-1803.

Schelling sostiene che **la filosofia è l'autocoscienza della ragione che coglie immediatamente l'Assoluto**, mentre l'arte la coglie solo nella misura in cui le si offrono nella rappresentazione reale e concreta delle idee.

La mitologia è la **condizione necessaria di ogni arte**. L'arte, come rappresentazione dell'infinito nel finito, **non riesce a portare a completa espressione l'Assoluto** nella sua forma più adeguata, ma solo nella forma finita.

Il principio dell'arte in quanto mitologia è il **simbolo**, che una sintesi tra:

- **schematismo**: rappresentazione in cui l'universale significa il particolare
- **allegoria**: rappresentazione in cui il particolare significa l'universale

Arte greca e arte cristiana

Il linguaggio è ironico perché non può provare a esprimere l'Assoluto se non con parole, che sono concrete.

Nel simbolo, universale e particolare sono la stessa cosa.

La **compenetrazione simbolica del finito e all'infinito è riuscita solo al mondo greco**. Il cristianesimo produce invece una spaccatura tra finito e infinito, e il principio dell'arte in questo senso può essere solo l'allegoria. C'è questo pensiero per cui l'arte greca è caratterizzata da un'armonia che ha le caratteristiche della natura, mentre il mondo "cristiano" contemporaneo è caratterizzato dalla storia e dal divenire, quindi da una spaccatura - che si esprime con caratteristiche quali il *sublime*. Simbolo antico *vs* allegoria del mondo contemporaneo.

Queste differenziazioni però assumono una minore rilevanza in riferimento all'unità temporale dell'Assoluto che viene colta dalla filosofia.

Quindi, se nel *Sistema dell'idealismo trascendentale* l'arte riesce a cogliere concretamente ciò che la filosofia può cogliere solo concettualmente, nella seconda fase del suo pensiero il primato spetta alla filosofia, in quanto l'arte è capace di cogliere i propri oggetti solo in forma simbolica, è in questo è inferiore alla filosofia, intesa come auto-consapevolezza della ragione che porta l'Assoluto alla propria rappresentazione concettuale immediata.

Questa concezione per cui arte e filosofia sono due forme diverse, una più adeguata dell'altra, si esprime anche nella distinzione che Schelling fa - come molti suoi contemporanei - del *sistema delle arti*.

Manifestazione ideale e reale dell'Assoluto

Molti filosofi hanno proposto di articolare in modi diversi le diverse pratiche artistiche. Schelling basa la distinzione tra le diverse arti sulla sua concezione per cui l'**Assoluto può manifestarsi**:

- idealmente

- realmente

Allora la poesia, le arti della parola saranno la manifestazione dell'Assoluto da parte dell'arte in *senso ideale* - in quanto lavorano con il linguaggio; la forma plastica e la musica ha invece hanno a che fare con una *dimensione reale*.

In questa scansione la musica dunque sta insieme alle arti figurative.

Il punto è che l'**Assoluto è l'essenza della materia**, e quindi *ogni arte* è o plastica o figurativa. La *figuratività* interessa tutti i generi artistici.

La forma d'arte in cui l'unità del reale diventa puramente come tale potenza, simbolo, è la musica. [Filosofia dell'arte]

La *tragedia* assume un ruolo nell'idea che occorra un nuovo *epos* capace di sintetizzare le caratteristiche proprie dell'antichità (**capacità di cogliere l'Assoluto nella rappresentazione**) e il **carattere allegorico dell'arte moderna**. Schiller aveva detto anche lui che bisognava *inventare una nuova forma d'arte capace di sintetizzare bello e sublime*.

Schiller: bisogna trovare una forma estetica capace di coniugare ingenuo e sentimentale

È centrale per molti autori di questo periodo l'idea di cercare di superare il contrasto tra il tratto estetico dell'antichità e quello della contemporaneità. L'estetica quindi in questo periodo comporta anche una filosofia della storia.

Schiller nel 1795 scrive *Lettere sulla poesia ingenua e sentimentale*, in cui sostiene che *l'ingenuità è il carattere artistico del mondo greco*, un'espressione quasi naturale dell'armonia in cui predomina la natura dell'espressione; il sentimentale è invece quel tipo di poesia - legata all'espressione di un sentimento - che concerne il riconoscimento dell'ingenuo rispetto al carattere estetico del contemporaneo. Dice Schiller, il poeta o è l'ingenuo, o lo sente, e se lo sente questo è il segno della sua alterità rispetto a una realtà estetica ormai perduta.

Schiller sostiene anche lui che bisogna trovare una forma estetica capace di coniugare ingenuo e sentimentale.

Questo punto viene ripreso da Schelling in questa **proposta di sintesi tra antico e moderno**.

mem *Tesi di Schelling (secondo periodo):*

- legato alla *Filosofia dell'arte* (1800)

1. L'arte come rappresentazione finita dell'infinito **non riesce a esprimere completamente l'Assoluto**
2. La mitologia è condizione necessaria di ogni arte. Principio dell'arte come mitologia è il **simbolo**, che è una **sintesi tra schematismo e allegoria**. Nel simbolo, universale e particolare si identificano, c'è una compenetrazione simbolica tra finito e infinito. La compiuta compenetrazione tra finito e infinito si è data solo nel **mondo greco**.
3. La filosofia intesa come auto-consapevolezza della ragione, è l'**organo di conoscenza dell'assoluto**.
4. L'assoluto può manifestarsi:
 - **idealmente** (poesia e arti della parola)
 - **realmente** (musica, arti plastiche)
5. La tragedia può consentire un **recupero della capacità dell'arte antica di cogliere l'Assoluto**, e il carattere allegorico dell'arte moderna.

Hegel

Opere:

- *Fenomenologia dello Spirito*, 1807
- *Enciclopedia delle Scienze Filosofiche in compendio*, 1817

Importanza della filosofia della storia per la filosofia dell'arte: dimensione fondamentale della filosofia di Hegel.

In Hegel la **filosofia dell'arte è da intendersi come una filosofia della storia dell'arte**.

Hegel sostiene infatti l'**identità tra razionalità e realtà storica** - la ragione per Hegel prende consapevolezza di sé attraverso la storia, c'è un **legame sostanziale tra storicità e razionalità il quale si manifesta anche a livello artistico**.

Hegel fa delle *Lezioni di Estetica*, e gli appunti sono stati messi insieme per ricostruire il suo pensiero estetico.

Ma ne parla anche in delle parti dell'*Enciclopedia* e della *Fenomenologia dello Spirito*.

Per Hegel la realtà non è manifestazione dell'Assoluto, ma **l'Assoluto si articola processualmente nella storia in maniera dialettica**.

L'arte è la **prima espressione dello Spirito Assoluto** all'interno dell'*Enciclopedia*. **Arte, religione e filosofia sono i 3 momenti dello**

Spirito Assoluto - la presa di coscienza da parte dello Spirito di se stesso, e della razionalità della realtà.

L'arte ha una fortissima dimensione conoscitiva.

Diversamente dal Romanticismo, tuttavia, **l'arte non è l'unica manifestazione possibile dell'Assoluto**, ci sono appunto altre due forme dell'assoluto:

- la **religione**
- la **filosofia** - pratica in cui lo Spirito è conosciuto nei suoi propri termini, i termini del concetto.

Per quanto riguarda l'arte, c'è una differenza tra quanto Hegel sostiene nella *Fenomenologia dello spirito* (1807) e ciò che sostiene nell'*Enciclopedia* (1817).

Nella *Fenomenologia dello Spirito* l'arte è compresa nella religione (religione artistica)

Distinzione tra

1. **religione naturale**: religioni orientali, Dio si ritrova nella natura
2. **religione artistica**: la **religione della società greca e della tragedia**, cioè nella religione che trova una qualche forma di espressione artistica.
3. **religione rivelata**: la religione cristiana, in cui attraverso le scritture Dio si rivela

Non c'è distinzione tra religione e arte - entrambe conoscono il divino in maniera immediata nella forma della rappresentazione (contrapposto alla filosofia, che è mediata fino all'arrivo nel concetto). La **religione artistica** si articola in:

- **arte astratta**: il divino è opera dell'uomo ma gli è ancora contrapposto
- **arte vivente**: culto, misteri, giochi ginnici
- **arte spirituale**: il divino coincide con l'attività dell'uomo

Nell'*Enciclopedia* l'arte è una oggettivazione intuitiva del contenuto dello spirito

Nell'*Enciclopedia* invece è **trattata come una forma specifica dello Spirito Assoluto, separata e dalla religione e dalla filosofia**.

- L'arte è l'**oggettivazione intuitiva del contenuto spirituale mediante un mezzo sensibile**.

Carattere di passato dell'arte

L'arte è in Hegel una manifestazione *soltanto sensibile* dell'idea - e ciò è causa sia della sua dinamicità interna/storica, sia del suo **dissolvimento**, cioè il *carattere di passato* dell'arte (o fine dell'arte in altri ambiti artistici): l'arte, poiché **porta a manifestazione l'Assoluto, ma in un mezzo non adeguato, ha in sé sia il motore del proprio sviluppo, sia la causa del proprio venir meno**. Nell'arte si espleta nonostante ciò tutta la vita dello spirito.

Il bello naturale non ha alcun valore estetico perché è materiale

La bellezza è una *particolare forma di manifestazione della verità* soltanto in quanto è prodotta dall'uomo.

Il bello naturale non ha per Hegel alcun valore estetico. Il bello naturale **non ha operato la negazione della materialità che può portare un contenuto a chiarezza e determinazione.**

Il bello è negazione della materialità e puro contenuto spirituale

La materia per essere bella deve essere spirito realizzato. La creazione artistica è una lavorazione della materia, è la messa a disposizione di un contenuto materiale per un contenuto spirituale (il contenuto del significato). **La negazione della naturalità è necessaria perché si estrinsechi l'idea assoluta** della forma dell'intuizione sensibile. Nell'arte c'è un procedimento di significazione in atto. L'arte riesce a portare a compimento un **contenuto spirituale**, ossia un **significato**.

Per Hegel un'estetica ha senso solo in quanto filosofia dell'arte. Già solo la considerazione della bellezza naturale comporta uno sguardo sulla natura che è uno sguardo di tipo culturale, cioè uno sguardo che costruisce il senso per la natura.

L'arte è dunque una manifestazione sensibile dell'idea, sensibilizzazione dello spirito e spiritualizzazione del sensibile.

Per Hegel l'arte è **espressione della razionalità**, non nel suo elemento più adeguato, quello del concetto, ma in quello della materialità/sensibilità.

La bellezza artistica è la bellezza generata e rigenerata dallo spirito. Nell'arte l'uomo rappresenta se stesso, liberandosi del sensibile, che si spiritualizza. Ogni arte esprime una precisa spiritualità. *Non c'è imitazione della natura nell'arte.* L'idealizzazione del sensibile mira ad una espressione

storica.

La **pittura olandese del '600** è un esempio perspicuo: **non si tratta di raddoppiare la realtà**, ma l'obiettivo è farci cogliere con una raffigurazione il *carattere specifico* di un popolo. In altre parole, la cultura, cioè la vita dello Spirito.

L'arte, nonostante il loro insignificante contenuto, li fissa per sé, ne fa dei fini, e indirizza il nostro interesse a ciò di cui altrimenti non ci cureremmo.

La **poesia**, utilizzando il linguaggio, **va verso la filosofia**, in quanto si serve del linguaggio.

- *Cos'è l'arte secondo Hegel?* Una manifestazione sensibile dell'idea e una spiritualizzazione della materia.
- *Cos'è il carattere di passato dell'arte?* L'arte ha in sé sia il motore del proprio sviluppo, sia il suo venir meno.

mem hegel

- Distinzione della religione nella *Fenomenologia dello Spirito*:
 - religione naturale
 - religione artistica
 - * arte astratta: divino è opera dell'uomo ma è contrapposto
 - * arte vivente: misteri, giochi ginnici
 - * arte spirituale: divino coincide con uomo
 - religione rivelata
- **Forme dell'Assoluto** nell'*Enciclopedia*:
 - arte (ha quindi una dimensione conoscitiva)
 - religione
 - filosofia

Lezione 5: martedì 23 aprile - Hegel

- L'estetica di Hegel è una **filosofia dell'arte**.
- L'arte manifesta l'**adeguatezza della realizzazione storica allo spirito del tempo**.
- L'**arte è manifestazione sensibile dell'idea** , cioè una particolare modalità di conoscenza dello spirito, cioè della cultura, di ciò che è l'uomo e il suo mondo**.
- L'arte quindi **offre una possibilità conoscitiva**, ma se per il **romanticismo** l'arte offre la conoscenza più alta, per l'**idealismo** l'arte è **una forma di conoscenza tra altre**.
- Per Hegel l'arte non è imitazione, ma spiritualizzazione** della natura.
Sarebbe un raddoppiamento; si tratta di **negare la natura per spiritualizzarla**; anche le forme artistiche che sembrano essere più *imitative* - come la pittura olandese del '600, il loro vero significato non è solo rappresentare un oggetto "com'è" ma rappresentare una comprensione del mondo attraverso l'immagine. C'è una *Lebensform*, una forma di vita.
- **La ragione si articola nella storia**
Per Hegel la storia e la ragione non sono indipendenti; la ragione **articola se stessa attraverso la storia** - questo vale anche per l'estetica.
- **L'arte è negazione dell'immediatezza naturale**
Ma se l'arte oscilla tra la pura materialità e la vera spiritualità - la **parvenza dell'arte** non è l'immediatezza naturale ma **una negazione dell'immediatezza naturale**.
- Il modo in cui l'arte si rende manifestazione nel sensibile dell'idea ha una diversa articolazione nelle diverse epoche storiche. Il concetto dell'arte come **sublimazione sensibile dell'idea** assume significato rispetto ad una realtà esistente, è cioè incorpora una serie di rappresentazioni dello spirito.
- **Grado estetico**: le diverse forme d'arte si distinguono per il loro diverso grado di realizzazione. Quanto è adeguata l'opera allo spirito del tempo (*Zeitgeist*)?

Questa **articolazione delle forme artistiche** dipende dal rapporto che di volta in volta si configura tra la forma e il contenuto dell'arte, rapporto che corrisponde alla **trasformazione del gusto** attraverso la successione storica dei diversi materiali artistici e modalità di rappresentazione.

L'estetica di Hegel è cioè una filosofia della storia dell'arte.

Nell'*Enciclopedia* Le forme dell'arte che si danno nella storia sono 3:

- **arte simbolica**: individua rappresentazioni artistiche che precedono l'epoca della classicità e hanno a che fare con l'**arte orientale pre-greca**.
- **arte classica greca**: l'arte greca
- **arte romantica (o moderna)**: l'**arte cristiana**
apice dello sviluppo dell'arte, riproduce il disequilibrio che caratterizza l'arte simbolica, ma invertendo i termini dello squilibrio: la forma sensibile è insufficiente a rappresentare questo contenuto sentimentale è infinito. Per questo motivo l'arte romantica va verso la filosofia (progressiva *spiritualizzazione* dell'arte).

A questo sviluppo sistematico di carattere storico che Hegel utilizza, Hegel dedica quasi un terzo delle lezioni di estetica ad un'altra parte connessa a questa - una parte in cui caratterizza le *diverse pratiche artistiche*.

Architettura, scrittura, pittura e poesia. Produce un sistema delle belle arti che non è soltanto logica ma anche storica: le **diverse pratiche artistiche corrispondono anche alle diverse forme storiche dell'arte**:

- Architettura - **arte simbolica**
- Scultura - **arte classica greca**
- Pittura, Musica (include la danza) - **arte romantica**

Arte simbolica: spirito non completamente dispiegato (*vor-Kunst*)

C'è una **sproporzione forma-contenuto**, con la materia che è prepondente. La materialità prevede sulla forma; è l'arte mostruosa, del geroglifico, con forme sproporzionate; è l'arte del sublime. Qui *simbolo* è nell'accezione di integrazione reciproca di forma e contenuto.

Ma secondo il modo in cui Hegel utilizza questo concetto c'è una **sproporzione di forma e contenuto** - quest'ultimo non è **articolato in maniera sufficiente perché la materialità è esuberante** L'arte simbolica fa del simbolo inteso come rapporto di sproporzione tra forma e contenuto la sua

dimensione precipua. Qui si trova la **civiltà araba-ebraica** e altre - c'è una **razionalità non propriamente spiegata**, in cui quindi lo **spirito non è totalmente dispiegato**.

Per Hegel lo Spirito si muove sempre da Oriente a Occidente.

Il **simbolo è diverso dal segno**: il segno ha a che fare con una adeguazione convenzionale tra contenuto e forma - il simbolo invece è in qualche modo un dato quasi naturale. Il **simbolo ha a che fare con una disparità**, una rappresentazione troppo grande o troppo ponte per essere accolte nelle nostre facoltà sensibili.

In questa fase **il simbolo lotta per uscire dalla dimensione sensibile**.

Questo tipo di arte è **prima dell'arte** (*vor-Kunst*) - il contenuto non trova espressione adeguata nell'arte. Hegel qui pensa ai templi e alle piramidi, in cui **il contenuto (Dio) è presente solo inizialmente e vagamente nella forma**.

L'**architettura** mantiene delle caratteristiche proprie dell'arte simbolica. È quella pratica artistica che meglio presenta questa disparità tra manifestazione sensibile e contenuto, che è poco articolato.

Arte classica greca

Hegel riprende dal suo tempo l'idea che ci sia una **differenza qualitativa tra la sensibilità estetica del suo tempo e la sensibilità estetica del passato**. Il classicismo di Winkelmann, i romantici, e Schiller, sostengono cioè che ci sia una distinzione tra arte greca e arte moderna, individuando nell'arte greca la manifestazione di una *armonia estetica* (bellezza), mentre l'arte moderna è caratterizzata dalla disarmonia, della scissione (epoca della Rivoluzione Francese) - e qui si inserisce tutto il dibattito tra nuovo e antico, antichi e moderni. **Schiller utopicamente ipotizza che possa esistere una dimensione estetica che sia una sintesi** tra le due dimensioni.

Hegel **mette in questione il carattere irenistico** dell'arte greca... Nietzsche sulla scorta di Holderlin sosterrà che **l'arte greca non esprime solo una dimensione irenica, ma sia in qualche modo caratterizzata dal dionisiaco un principio oscuro, dinamico, inconsapevole**.

L'**arte classica** non è quindi secondo Hegel la prima dimensione dell'arte, ma è **l'epoca in cui l'arte sembra raggiungere il suo massimo apice**, offrendo la forma artistica per eccellenza.

Lo spirito giunge alla sua più adeguata comprensione nell'era della

grecità classica - in questo periodo non è tanto la filosofia a essere espressione dell'Assoluto, ma piuttosto l'arte. La manifestazione sensibile dell'idea si colloca quindi in un preciso contesto storico-culturale: la **polis greca**. Qui l'arte realizza il proprio concetto come manifestazione sensibile dello Spirito.

In particolare ciò avviene nella rappresentazione artistica della divinità, il Dio viene cioè rappresentato attraverso una figura umana. In questo senso la **scultura** è la pratica artistica che corrisponde in maniera più esemplare all'epoca dell'arte greca.

C'è un **distacco dalla corporeità naturale**, la quale diventa **mezzo di manifestazione di un contenuto spirituale**, che non rimane imbrigliato in una rappresentazione sensibile come avveniva invece per l'arte simbolica. Centrale ovviamente l'elemento antropologico - l'organismo ("l'esterno") porta a rappresentazione l'intero, cioè l'anima. La forma quindi **che porta a più completo compimento la rappresentazione è l'organismo umano**. Il contenuto etico viene così a espressione nella libera individualità attraverso la rappresentazione della figura umana nella **scultura**.

Perché però poi c'è stato uno sviluppo ulteriore? **Perché l'arte non si è fermata qui?** La tesi di Hegel è che l'equilibrio tra forma e contenuto è molto instabile, ed è dato dalla natura *sensibile* dell'arte, come manifestazione *sensibile* di un'idea e quindi per definizione "contingente". L'arte classica non è quindi la meta ma è il **momento di un processo che ha in sé le ragioni del proprio svolgimento spirituale**.

Nella mitologia greca in particolare, che offre la materia per le diverse pratiche artistiche, il contenuto divino viene *particolarizzato* nelle diverse figure degli dei, in qualche modo tutte contrapposte all'*ananke*. Si ripropone così una **disarmonia tra forma e contenuto** che rompe l'equilibrio "apollineo", in termini nietzschiani che sembrava dare stabilità all'arte classica.

Esteriorità accidentale della scultura: è costretta a impegnarsi nella raffigurazione di caratteristiche e tratti che sono esteriori per i diversi dei, in qualche modo sono delle **particolarità esteriori naturali e quindi accidentali**.

Tragedia: crisi dell'arte classica

La *crisi dell'arte classica* è nella **tragedia**, dove troviamo una **contraddizione insolubile tra la situazione storica del singolo** (diverse modalità dell'adesione dei singoli a istante etiche in conflitto che li rende incomponibili

tra loro).

Nell'*Antigone* c'è un conflitto tra istanza politica e istanza familiare, questo è l'esempio dello stesso conflitto che causa la crisi della forma d'arte classica - uno scambio di diverse parti della sostanza universale che *non può trovare conciliazione*.

Questo porta in qualche modo a mettere il destino e la libertà dell'individuo in lotta tra di loro; c'è una *inconciliabilità dei principi* messa in luce dalla tragedia. **Nella tragedia viene fatto emergere un conflitto dello Spirito con se stesso, una *inconciliabilità*.** Ma in termini dialettici c'è un progresso anche in questa distruzione.

Nella commedia di Aristofane la realtà si presenta nella sua accidentalità e casualità. Attraverso la manifestazione della accidentalità della realtà presentata dalla commedia, per contrasto può emergere la verità dell'idea spirituale, *ormai diventata estranea alla forma artistica*. Se nella scrittura abbiamo i caratteri esteriori di ogni Dio, nella tragedia emerge il conflitto insanabile; nella commedia la dissoluzione dell'arte classica si compie *in quanto la realtà si manifesta come pura accidentalità* - può apparire la verità dell'idea spirituale come estranea alla rappresentazione artistica.

Arte cristiana

Nell'arte cristiana si rivendica che il contenuto spirituale sia lavorato, in un **alto livello di consapevolezza, e la forma artistica non può portare questo contenuto a una rappresentazione compiuta.**

Lo spirituale riconosce in sé la propria oggettività e la sua **espressione sensibile, adeguatamente mostrata come insufficiente ad esibire del contenuto spirituale** - l'espansione del contenuto comporta l'inadeguatezza dell'espressione sensibile.

Nell'arte simbolica si dava invece un'estensione della realtà sensibile che entrava in contrasto con l'inadeguatezza del contenuto.

Il contenuto spirituale dell'arte romantica afferma l'unicità di Dio così distruggendo il politeismo tipico della società greca. Affrontando il passaggio dall'arte greca a quella cristiana c'è un passaggio dall'accidentalità dei diversi dei in balia del destino, alla distruzione del politeismo per mano dell'unico Dio.

La **materia perde la dimensione della naturalità**, e quindi in questo periodo emergono quei caratteri che i romantici considerano determinanti per la sensibilità estetica moderna: caratteristico, interessante, ecc. Tutti

aspetti che esibiscono l'**accidentalità esteriore della materia**, *ma con un contenuto spirituale che si presenta come già autocosciente*. Il divino diventa regola dell'arte auto-consapevole.

La **rappresentazione dell'unico soggetto**, il divino, **perde carattere antropomorfico**. La bellezza non si realizza nella forma esterna (come nella statua del Dio greco) ma **nella pienezza dell'interiorità**. In questo senso l'arte romantica è un'arte della sensibilità.

Attraverso l'umano si manifesta l'inferiorità rispetto al divino. Esperienza e natura sono spiritualizzati attraverso il *filtro della soggettività*. La materia viene sempre più spiritualizzata, si manifesta nel suo carattere accessorio: ciò che conta è la dimensione interiore. L'artista acquisisce così una illimitata libertà rispetto ai contenuti, che non dipendono più da un vincolo forte a contenuti dettati in qualche modo dalla determinazione culturale, ma **l'artista è libero di scegliere le proprie forme espressive**.

L'arte perde progressivamente il legame con la materialità facendosi sempre più espressione dell'interiorità.

Non si tratta più di manifestare un contenuto su una forma, ma di portare espressione dell'interiorità (e così viene meno l'interiorità).

Nella poesia l'arte va verso la filosofia, verso le altre forme dello spirito. Ma essendo la filosofia la pratica artistica in cui l'arte sta andando verso altre forme, la poesia non raggiunge solo il suo apice in una forma artistica particolare, ma in tutte le forme artistiche. La poesia può esprimere qualunque contenuto.

La morte dell'arte

Hegel ha in realtà passato di *carattere di passato dell'arte*, cioè l'idea che l'arte sia una *pratica culturale che esprime una forma di vita legata al passato*, *Ende der Kunst* (fine dell'arte) - solo in Italia è nota con questo nome.

Questa tra l'altro è una tesi che Croce, Gentile, Dino Formaggio (!), hanno rielaborato il concetto in modo originale. È un pensiero con una storia interessante.

Interpretazione più plausibile: l'epoca di Hegel è troppo complessa per essere articolata, portata a comprensione attraverso l'arte. L'epoca contemporanea a Hegel è quella in cui si parla esteticamente, in cui si inizia a parlare scientificamente di arte.

L'epoca in cui viene fondata l'estetica segna il momento in cui l'arte

stessa non è in grado di soddisfare i bisogni spirituali/culturali del presente - funzione che svolgeva nella *polis* greca.

La funzione che questa svolgeva nella vita sociale della *polis* al tempo di Hegel spetta invece alla filosofia. Questa è una tesi anti-romantica, contraria all'idea romantica della costruzione di una nuova mitologia. Non possiamo nostalgicamente ritornare, come avevano fatto i Nazareni, a un'arte religiosa di ispirazione medievale.

L'arte ha carattere di passato rispetto allo stato attuale dello Spirito. Questo è importante perché **quando l'arte diventa oggetto di contemplazione estetica, cioè entra nei musei o nella sala da concerto e viene frutta in maniera estetica, perde la capacità di essere una guida affidabile e plausibile.** L'arte non ha più solo una funzione conoscitiva, perde la possibilità di farci comprendere la verità, ma si riduce a una rappresentazione esteriore.

L'arte non è più adeguata a portare a compimento le specificità culturali di una determinata epoca storica.

- Alcuni hanno interpretato *la fine dell'arte* come *fine dell'arte rappresentazionale, fine di arte con contenuti predeterminati*, un'arte più libera, insomma.

- Altri hanno sostenuto l'idea che la fine dell'arte sia la **fine della storia dell'arte intesa in un senso progressivo**, cioè come un progresso nella narrazione che accompagna le ricostruzioni nell'ambito della storia dell'arte.

- Gentile interpreta Hegel partendo da una concezione più legata alla concettualità fichtiana.

Giovanni Gentile ha sostenuto in merito alla morte dell'arte che l'arte in senso proprio sia la dimensione soggettiva dell'esperienza umana, un'esperienza trascendentale del sentire. La prima dimensione soggettiva dell'esperienza conoscitiva che in qualche modo *muore* come principio trascendentale ogni volta che si realizzano i singoli prodotti.

La morte dell'arte sarebbe un processo continuo. Nel momento in cui il principio trascendentale si concretizza nei suoi prodotti artistici non muore mai perché in realtà continua a operare nei suoi diversi prodotti.

Ernst Bloch, della Scuola di Francoforte, autore de *Il principio Speranza*, lo spirito e l'utopia: all'arte viene assegnato il **compito di presentare la**

dimensione del *non-ancora*, cioè un’istanza di significato che non ha una immediata realizzazione del presente, ma apre le possibilità di un futuro.

Rosenkranz, un allievo di Hegel, scrive *la filosofia del brutto*.

Hegel mem

Forme storiche dell’arte:

- Arte simbolica:
 - architettura
 - materialità prevale sulla forma
 - usa i simboli per riferirsi alle cose
 - il simbolo: individua una disparità; il segno è un riferimento
 - rappresentazioni che precedono l’età classica
 - rappresentazioni che hanno a che fare con l’arte orientale (araba-ebraica)
- Arte classica greca:
 - scultura
 - armonia estetica: equilibrio (instabile)
 - divino antropomorfico
 - corporeità naturale rappresentata un contenuto spirituale
 - contenuto divino particolarizzato in forme sensibili
 - la sua crisi è nella tragedia, dove le istanze del singolo e della società entrano in un conflitto irrimediabile
 - conflitto tra destino e libertà dell’individuo
 - conflitto dello Spirito con se stesso.
- Arte cristiana romantica:
 - riconosce che il mezzo sensibile è insufficiente per il contenuto spirituale
 - la materia perde la propria naturalità
 - il contenuto spirituale è autocosciente
 - il divino non è più antropomorfico
 - il divino non è più antropomorfico
 - l’arte esprime l’interiorità a prescindere dalla forma

Morte dell’arte:

- l’arte esprime una forma di vita legata al passato, non può portare

alla comprensione della realtà, non può soddisfare i bisogni spirituali e culturali del presente

- l'arte perde la capacità di essere una guida per la vita

Lezione 6: mercoledì 24 aprile - Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche

Oggi parliamo di Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, autori a vario titolo *irrazionalisti*. Tre posizioni filosofiche che hanno avuto importanza nel '900.

Schopenhauer

È l'autore de *Il Mondo come Volontà e rappresentazione*. Riprende la filosofia platonica, di Fichte, e accoglie suggestioni della filosofia orientale.

Secondo la sua **concezione metafisica**, il mondo del *fenomeno* è apparenza, una realtà soltanto ingannevole. Schopenhauer usa l'espressione *velo di Maya* riprendendola dalle *Upanishad*, per descrivere la vera realtà del mondo, che Schopenhauer identifica con la *cosa in sé* di Kant, che identifica con **la volontà**.

Il principio metafisico del mondo come fenomeno è la volontà.

Al soggetto che conosce il proprio mondo **la realtà appare come fenomeno tra i fenomeni**.

La **volontà individuale è presente nella natura** e nella gestualità dell'individuo, **tanto per i gesti volontari quanto per quelli involontari** - e questa volontà individuale che appare nella gestualità corporea degli individui - **è il momento in cui si manifesta la volontà** in quanto principio ontologico della realtà.

In primo luogo la **conoscenza è uno strumento della volontà**, che la sfrutta ai fini della propria auto-conservazione - e il tutto della natura (cose, animali, umani) è **auto-oggettivazione della volontà**. Il principio metafisico che appare è la volontà:

- **unica**, al di là dell'individuazione
- **inappagata**, cioè non esaurisce mai se stessa, è *volere*
- **in conflitto con se stessa**: da ciò deriva il dolore
- **priva di scopo**: non c'è nessun senso nella volontà
- tende a farsi **oggetto di se stessa**, cioè a moltiplicarsi, e si moltiplica nelle idee (*idee platoniche*)

Le idee sono **oggettivazioni adeguate della volontà**. Queste sono le leggi originarie della natura. I fenomeni sono oggettivazioni temporali di queste leggi (oggettivazioni di secondo livello).

Compito della filosofia è insegnare una liberazione dal dolore e dalla noia. L'esperienza dell'arte è uno strumento utile a questo scopo.

La **conoscenza offerta dall'arte** è:

- **diversa dalla scienza**, perché questa si occupa di porre i fenomeni in relazione causale, di causa effetto.
- **diversa dalla scienza storica**, perché si occupa della concatenazione dei fenomeni in senso temporale.

La **conoscenza offerta dall'arte** è cioè al di là del principio di causa effetto e della concatenazione temporale dei fenomeni.

L'esperienza estetica è invece un rapimento capace di farci andare al di là dei fenomeni, al di là del velo di Maya; ci porta direttamente alle forme atemporali delle cose che sono le idee.

Genio

Genio: se per Kant non è un individuo ma una facoltà, per Schopenhauer è un individuo capace di annullare le proprie caratteristiche di individuo fenomenico capace di diventare *occhio del mondo* cioè capace di andare oltre i fenomeni. È inoltre capace di comunicare agli altri la sua contemplazione delle idee, che egli raggiunge in maniera intuitiva.

Il genio è innanzitutto l'artista, ma la genialità viene posseduta dai fruitori dell'arte, in quanto anche i fruitori devono possedere la capacità di riconoscere nell'arte le forme ideali. Genialità è dunque posseduta dall'artista e dai fruitori per attingere alle pure forme ideali.

Bellezza

La **bellezza** consiste nella capacità di individuare *idee* nelle forme. Il **sublime** ha invece a che fare con l'ostilità manifestata dagli oggetti **contemplati che minacciano la realtà umana**. Riprende la distinzione tra sublime dinamico e sublime matematico.

Sistema delle belle arti

Schopenhauer propone anche lui un suo sistema delle belle arti, che riprende quello di Hegel con alcune modifiche, e manca l'articolazione storica - c'è una articolazione legata alle caratteristiche specifiche delle diverse pratiche artistiche. È così strutturato:

1. *Architettura* L'architettura non produce immagini per un soggetto, ma spazi, oggettivando la volontà nei suoi livelli più bassi. Ci mette in contatto con le idee platoniche, che hanno a che fare con leggi naturali come la qualità, la purezza, la durezza. L'idraulica è un sottogruppo dell'architettura che studia la fluidità.
2. *Scultura*
3. *Pittura*
4. *Poesia*: riprendendo le tesi di Aristotele, la poesia permette meglio della storia di comprendere “l'intrinseca unità degli eventi”. La tragedia è il culmine dell'arte poetica in quanto esprime il conflitto della volontà su se stessa. *L'eroe della tragedia non sconta i suoi peccati personali, ma il peccato universale, ossia la colpa stessa dell'essere.*
5. *Musica*: la musica non è come le altre arti, che presentano oggettivazioni della volontà. La musica non è invece immagine delle idee, ma della volontà stessa. Porta alla piena conoscenza del mondo. La musica intrattiene un rapporto particolare con le emozioni. Per Schopenhauer essa è espressiva in quanto capace di rappresentare non i singoli individui colti dall'emozione, come può fare la pittura o la poesia, ma è capace di rappresentare la struttura generale delle emozioni. (idea ripresa da Suzanne Langer). La musica porta ad una piena conoscenza del mondo.

La liberazione che ci dà l'arte dura per il tempo dell'esperienza estetica - la liberazione vera e durevole si dà solo nell'ascetismo.

mem

Sistema delle belle arti:

- architettura
- scultura
- pittura
- poesia
- musica

Kierkegaard

Per Kierkegaard l'estetica è una sorta di atteggiamento di vita, una forma di vita.

In *Aut Aut* e in altri scritti come *Timore e tremore* (1843) Kierkegaard individua tre tipologie di esistenza:

- esistenza estetica
- esistenza etica
- esistenza religiosa

Esistenza estetica

Caratterizzata dall'**abbandono alla dimensione puntuale e istantanea di ogni esperienza** - l'esistenza di colui che **cerca il piacere in ogni aspetto della vita**. Don Giovanni. Il Don Giovanni di Mozart mostra le contraddizioni della vita estetica. L'esteta vivendo in molti momenti di godimento puntuale **disperde la sua personalità**, non c'è nessuna assunzione di responsabilità. Le donne sedotte da Don Giovanni in Spagna son già 1003. **La sua è una vita non etica**: non è una vita peccaminosa, ma è il demoniaco nell'esperienza estetica, che precede ogni giudizio morale, cioè è **al di là di ogni giudizio morale**. Il desiderio di Don Giovanni può essere detto un desiderio innocente.

Esistenza etica

Non si abbandona alla ricerca di piacere, ma è **fondato sulla scelta**. Se l'esteta sceglie di non scegliere - vuole tutto, e quindi non otterrà nulla - **l'uomo etico vede compiti di cui prendersi la responsabilità**.

Questa figura si incarna nelle figure del **marito** e il **funzionario**. Il funzionario è contrapposto all'artista. È caratterizzata dalla **mediatezza**.

Esistenza religiosa

Qui si abbandona la responsabilità tipica della vita etica e si obbedisce a Dio, in una maniera che oltrepassa completamente la razionalità.

L'esempio è Abramo che quasi uccide suo figlio per obbedire a Dio. Qui c'è **il rapporto dell'essere umano che si mette in rapporto assoluto con l'assoluto**.

Questo tipo di esperienza ha in comune con la vita estetica l'**immediatezza**, là dove la vita etica è fondata sulla mediatezza. Il religioso è colui che **abbandona ogni considerazione razionale per affidarsi a Dio in tutto**.

L'esteta e il religioso hanno in comune una mancata considerazione dell'altro - l'esteta usa l'altro per la soddisfazione del proprio **desiderio**; il religioso pur di obbedire a Dio è disposto anche a cancellare l'esistenza altrui. In questo senso sono entrambe posizioni *irrazionali*.

L'inganno di Don Giovanni è un inganno inconsapevole, gli manca la potenza della parola - diverso dal Faust di Goethe che usa la parola come menzogna.

La **musica** è il *medium* in cui viene presentato al meglio questo stadio estetico, in quanto è uno stato di **immediato erotismo**, una materia subito musicale. La musica ha un rapporto diretto con la vita affettiva, che ha una dimensione *seducente*.

Ci sono anche altre figure dello stadio estetico:

- Johannes, il protagonista del diario del seduttore, non ha un desiderio erotico, ma intellettuale e celebrale - **desiderio di trovare in ogni esperienza qualcosa di interessante**. Questo è paradossale perché così finisce per perdere interesse per tutto in nome di una ricerca incessante.

Il destino dell'esteta è quindi un destino triste, perché **la ricerca forsennata lo porta a disinteressarti di tutto**. La **malinconia è la disperazione vissuta esteticamente**. La malinconia è una *malattia mortale*.

La vita estetica porta così alla **comprendizione della vanità stessa dell'esistenza**.

Mem

- esistenza estetica: don Giovanni/artista
- esistenza etica: marito/funzionario
- esistenza religiosa: Abramo

Nietzsche

Il testo con cui Nietzsche si fa conoscere è *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* (1871).

Nietzsche in questo testo **interpreta la grecità in modo nuovo**, riprendendo le tesi già sostenute da Holderlin, che **aveva sostenuto l'esistenza non di un solo principio organico, ma anche di un principio energetico non controllabile dalla ragione, un principio a-logico**.

Nietzsche riprende questi temi nella distinzione tra **apollineo e dionisiaco**. Il dionisiaco esprime la **componente irrazionale, dolorosa, oscura, del riconoscimento del tutto**. Apollineo è la componente estetica dell'ordine e della bellezza che si manifesta nello stato del *sogno*.

Il mondo greco secondo Nietzsche riesce ad essere una **congiunzione di apollineo e dionisiaco**.

Nietzsche riprende da Schopenhauer l'interesse per la musica - se per Schopenhauer la musica poteva rappresentare la **dinamica della vita emotiva**, Nietzsche vuole sottolineare il **potere di suscitare emozioni nello spettatore**. Nel **teatro greco** le due dimensioni si uniscono e producono l'**opera d'arte** altrettanto apollinea che dionisiaca della tragedia attica.

Il linguaggio stesso secondo Nietzsche è una **costruzione di carattere artistico**, cioè **una menzogna**, una finzione - le verità che vengono considerate tali sono in realtà delle finzioni, delle costruzioni.

Il linguaggio ha un carattere creativo.

Il senso extramorale di cui si può parlare di Verità e menzogna è il *senso estetico*.

Gli artisti di tutti i tempi hanno portato a celeste trasfigurazione proprio le credenze che noi oggi riconosceremmo come false.

Gli artisti hanno dato una *bella forma* a cose false.

Nella *Gaia Scienza* Nietzsche esprime gratitudine verso l'arte. L'arte ci rende sopportabile ciò che la scienza ci fa riconoscere come falso (cioè le idee che avevamo in passato).

La dimensione estetica è anche quella che ci fa capire che la stessa distinzione tra verità e apparenza non può essere ritenuta solida - qualunque costruzione linguistica è una costruzione, un modo di interpretare il mondo che è di per sé falso. Tuttavia dobbiamo essere grati all'arte in quanto essa è capace di

mettere in primo piano la possibilità di vivere la vita in maniera *gioiosa* nonostante la falsità e il dolore.

L'arte è ciò che ci rende capaci di *dire sì alla vita*.

C'è un forte riconoscimento del potere dell'arte di farci vivere in maniera soddisfacente.

C'è quindi un retaggio schopenaueriano che però Nietzsche declina in senso energetico-vitalistico.

La menzogna ne *la volontà di potenza* è intesa come facoltà artistica dell'essere umano.

mem

- apollineo e dionisiaco
- artista crea la verità/menzogna con il linguaggio
- l'arte crea la vita in maniera gioiosa

Lezione 7: lunedì 29 aprile - Schleiermacher (1768-1834) e Schlegel (1767-1845) (Gregorio Tenti)

Gregorio Tenti è un ricercatore che studia a Barcellona su Schleiermacher.

Schleiermacher è il **padre dell'ermeneutica filosofica moderna**.

Ermeneutica: ambito delle tecniche di interpretazione dei testi. Interpretazione di oggetti culturali che possono essere interpretati. Tradizionalmente riguarda testi scritti/testi antichi. L'ermeneutica filosofica è la generalizzazione sul piano filosofico di questo insieme di pratiche di interpretazione testuale.

Per tutto il '600 e il '700 i testi più importanti del sapere umano erano la Bibbia, Platone, Aristotele.

Tra la fine del '700 e l'inizio del '800 alcuni pensatori per la prima volta hanno pensato che il modo in cui la cultura viene trasmessa è in rapporto con il contenuto del sapere, con il *modo* con cui gli uomini pensano.

Per gli antichi prevaleva l'attenzione per le tecniche di interpretazione. Il problema dirimente è anzitutto il significato del testo - i testi dell'ermeneutica sono molto complessi - un esempio sono le sacre Scritture.

Come interpretare il testo sacro per esempio. Una prima soluzione è l'individuazione di vari livello di significato: morale, letterale, ecc.

Lutero introdurrà il principio sull'idea della *Sola Scriptura*, per cui l'interpretazione è rimessa all'individuo.

S. Paolo introduce nella lettera ai Corinzi la **distinzione tra lettera e spirito**.

La lettera è ciò che il testo dice chiaramente; là dove non basta bisogna ricorrere allo spirito, al contesto, al senso del testo.

L'ermeneutica come tecnica di interpretazione nasce dalla necessità di esplorare i criteri di interpretazione dei testi sacri. Per tutto il medioevo e la fine della modernità il testo sacro è sorgente di una autorità assoluta.

A partire dall'Umanesimo l'assunto dell'autorità della Chiesa viene meno. La rivoluzione scientifica è contro l'*ipse dixit* (l'ipse sarebbe Aristotele). Deve essere possibile invece verificare personalmente con esperienze ripetibili.

La pratica di interpretazione è una pratica libertaria nella misura in cui è un gesto critico, cioè pone in luce i criteri dell'interpretazione.

Scienze dello spirito e scienze della natura

Scienze dello spirito e scienze della natura, una distinzione fatta all'inizio dell'800. C'è una parte di spirito che non appartiene alla natura, i testi. I testi così definiti sono oggetti storici che provengono da diversi contesti culturali, risultato dell'epoca in cui erano stati prodotti. Questa era una verità evidente.

Un primo problema da affrontare nell'interpretazione di un testo è la distanza temporale. In questo senso ogni interpretazione è una traduzione, nel senso che si tratta di una traduzione di contesti. Ogni volta che cambia il contesto mediale, culturale, temporale, si apre lo spazio dell'interpretazione.

L'ermeneutica prende questi problemi e li generalizza. Il primo pensatore a compiere questa operazione è considerato Friedrich Schleiermacher. Fu un teologo, filosofo e pastore protestante. È il **primo traduttore tedesco di Platone**. Muore dopo poco Hegel, in un'epoca di declino dell'Illuminismo. Partecipa al movimento del **Romanticismo** ed è uno dei protagonisti dell'idealismo tedesco.

Schlegel (1767-1845)

- filologia: spirito contro lettera (non può darsi una conoscenza scientifica del testo)
- **principio del frantendimento**
- **principio di organicità**

Schleiermacher alla fine del '700 era **amico di Friedrich Schlegel** - iniziarono un sodalizio filosofico iniziando a tradurre insieme Platone.

In quegli anni Schlegel stava elaborando quella che chiamava **filosofia della filologia**. In quell'epoca c'era uno **sforzo culturale generale di identificazione della propria epoca**. Ci si identificava come un'epoca fondamentalmente diversa e posteriore rispetto a quella antica. La modernità doveva intrattenere delle relazioni scientificamente regolate con l'antichità. In questi anni infatti **nascono in Germania archeologia e filologia**, discipline dello studio dell'antichità.

Lettera e spirito

In questo sforzo epistemologico la **scelta era tra una scienza che trattasse l'antichità nello spirito delle leggi naturali**, attraverso una **distanza scientifica**, oppure un **sapere capace di cogliere le istanze spirituali**

dell'anticità. Questa seconda soluzione è quella di una *filologia in senso superiore*.

Questa filologia deve mettersi **dalla parte dello spirito contro la lettera**. San Paolo stesso dice che *la lettera uccide, littera occidit*. Più questa disciplina riuscirà ad andare *oltre la lettera*, più sarà un esercizio filosofico. In questo senso lo **spirito** può essere considerato il **contenuto spirituale del linguaggio**. La distinzione tra **lettera e spirito** non è assimilabile a quella tra **forma e contenuto**.

La **lettera** è ciò che nel testo si dà in trasparenza. Lo **spirito** è quella che si potrebbe chiamare dimensione del senso.

La **dialettica dello Spirito** è la **vita del testo**. Comprendere un testo significa comprendere la significanza di un testo e proseguirla. Comprendere la Bibbia, dice Schlegel, permette la creazione di una nuova Bibbia.

Per Schlegel l'interpretazione è di fatto un atto di simpatia creativa.

Schlegel muove **contro Kant**, che **propugnava un'ermeneutica volta ad una ricostruzione rigorosa del testo e alla sua contemplazione passiva** piuttosto che la sua *ricostruzione*.

Al cuore di queste valutazioni ci sono però delle premesse estetiche importanti. Schlegel dal canto suo è un **fautore della produttività simbolica**, mentre Kant formula una teoria del giudizio estetico ovvero della **ricezione estetica**. **Kant rende conto della creatività artistica attraverso la figura del genio**, che è una sorta di eccezione.

principio del fainrendimento

Per Schlegel, in ambito ermeneutico, la dimensione della creatività è una **ri-creazione del contenuto spirituale** - bisogna ricreare il portato spirituale. Schlegel formula il **principio del fainrendimento**: l'interpretazione dell'opera avviene anche attraverso imperfezioni ed errori comunicativi che hanno un ruolo fondamentale nel processo, e sono fondamentali nella riattivazione della vita del testo.

principio di organicità

Altro principio fondamentale è l'**organicità**: si riferisce alla possibilità di **leggere il tutto in rapporto alle parti** e le parti rispetto al tutto (**circolo ermeneutico**), paragonandolo ad un **organismo vivente tra i singoli corpi**. L'organismo vivente è maggiore della somma delle sue parti, in quanto *integra* le parti dell'organismo, unità indivisibile, con l'organismo che rimane

sempre identico a se stesso.

Questo avviene anche in un'opera d'arte o un testo - qualsiasi oggetto che presenti queste qualità può dirsi organico.

Schleiermacher (1768 - 1834)

- analisi dei dialoghi platonici
- teoria rivolta all'uso del linguaggio nell'interpretazione
- interpretazione grammaticale e divinatoria
- principio di congenialità

Analisi dialoghi platonici

Nell'analisi dei dialoghi platonici Schleiermacher arriva alla **definizione dei principi della sua ermeneutica filosofica**.

Sui testi platonici storicamente c'era grande incertezza. Schleiermacher scrive che **i dialoghi sono parte di un unico organismo, tenuto insieme da un intento** (Platone), che **funziona secondo una legge di sviluppo di un insieme**, che un intento deve **divinare**.

Proprio come in Schlegel l'oggetto ermeneutico è un organismo in cui il tutto e le parti si integrano. Il testo platonico è però *disperso*.

Schleiermacher formula sulla base di queste riflessioni una **teoria generale della lingua e della trasmissione della cultura**.

L'ermeneutica di Schleiermacher è un corpus di testi meno incerto di altri perché ha tenuto delle lezioni a Berlino tra il 1806 in poi. Abbiamo i manoscritti di questi corsi.

Teoria ermeneutica rivolta all'uso del linguaggio

La teoria ermeneutica di Schleiermacher è rivolta all'**uso del linguaggio nell'atto specifico dell'interpretazione**. Interpretazione come interpretazione dell'atto linguistico è un'attività umana che svogliamo fin da bambini. Il problema arriva quando la comprensione del linguaggio non è più naturale, ma diventa *problematica*. Poiché l'**uso del linguaggio non è guidato da leggi oggettive, abbiamo bisogno di un'arte** (intesa come sapere non meccanico, libero) che ci aiuti a comprenderli.

Quando ci troviamo di fronte a testi estremamente complessi ci teniamo davanti a una rete di scelte espressive: ogni discorso è tenuto insieme da un **orientamento complessivo che attraversa tutta l'opera**. Sul piano del

senso ogni componente del testo risponde ad un uso simbolico rispetto a una **situazione complessiva non completamente data**.

Interpretazione grammaticale e divinatoria

Ci deve essere un bilanciamento tra la lettera e lo spirito.

Schleiermacher distingue **due tipi di interpretazione**:

1. **uso della lingua rispetto ai limiti della lingua stessa** (*codice grammaticale*); rispetto alla lingua come codice specifica.
esempio: ci sono cose che possono essere dette in una lingua e non in un'altra. Questo riguarda i limiti storici-logici della lingua.
2. **uso della lingua rispetto al testo in sé**, cioè **rispetto all'unità di senso, singolare, reale, organica del testo**. Schleiermacher la chiama *interpretazione tecnica, interpretazione divinatoria, interpretazione psicologica*. Dipende dall'**integrazione della forma e del contenuto** alla luce di un contenuto ideale. **Il contenuto si singolarizza in una forma specifica**, la forma si singolarizza veicolando un certo contenuto. In questo modo si costituisce l'identità di un testo.

Interpretazione grammaticale e divinatoria stanno sempre insieme. Quel contenuto non poteva che essere espresso in quella forma, e quella forma non poteva che esprimere quel contenuto. Il senso di un testo si spiega grazie a questa **relazione dinamica tra forma e contenuto all'interno di un processo di espressione**.

Schleiermacher identifica questo processo come **stile** di un testo.

I vincoli stilistici non possono essere resi in una forma che rispetti la regola, lo spirito del testo - cosa che necessariamente richiede il coinvolgimento della soggettività dell'interprete.

Principio di congenialità

Qui Schleiermacher riprende il **principio della congenialità**, tipico dell'estetica romantica - cioè significa instaurare un **rapporto creativo con il testo**. È creativo nella misura in cui prolunga l'espressione del testo che racchiude, è una creazione ulteriore.

Ermeneutica e estetica riguardano entrambe la comunicazione espressiva

Ermeneutica e estetica sono sempre in coppia e si illuminano a vicenda. Non possono essere ridotta l'una all'altra. Se l'ermeneutica riguarda l'interpretazione, l'estetica riguarda la produzione e la ricezione dell'attività artistica. L'estetica non riguarda cioè che fa l'autore e l'ermeneutica ciò che fa il lettore come ricettore, non sono in questo rapporto. Si può dire che **estetica e ermeneutica sono due voci diverse sulla stessa attività, la comunicazione espressiva** (e per l'ermeneutica in particolare linguistica).

Nel caso di un testo scritto **l'autore di un'opera agisce esteticamente, e il lettore agisce ermeneuticamente** - ma è un caso particolare.

Schleiermacher descrive il processo ermeneutico come *risalire* il processo di creazione a suo tempo percorso dall'autore.

Se il testo è un fenomeno oggettivato, si risale al senso dell'opera e alla fine poi si profila il momento genetico dell'opera. **L'interpretazione** secondo Schleiermacher **non può mai risalire al momento originario**, ma **si ferma all'idea principale dell'opera**, che determina la sua totalità organica e la sua singolarità.

Questo elemento è il vero oggetto del secondo tipo di interpretazione, quella **psicologica**. Questo portato è ciò a cui mira anche l'artista: **creare una regola espressiva nuova che costituisca la corrispondenza tra forma e contenuto di un'opera**.

Nel caso di un'opera d'arte, **ciò che il genio crea è ciò che l'interprete deve trovare**.

Non si può mai accedere all'evento originario, ma altre correnti di pensiero arriveranno a dire che ciò che l'autore ha determinato il materiale di cui l'autore si è servito, il suo vissuto e la sua esperienza. Secondo Schleiermacher questi contenuti sono invece inattaccabili nell'atto ermeneutico.

Resta forte nel pensiero di Schleiermacher il **carattere pragmatico dell'ermeneutico**. Se l'estetica non detta mai la regola all'arte, l'ermeneutica si interroga sul fare interpretativa e **detta la regola all'arte dell'interpretazione**.

In quest'ottica l'ermeneutica avrebbe una natura normativa, mentre l'estetica una natura solo descrittiva.

L'estetica nasce dalla retorica - c'è un passaggio dal normativo al de-

scrittivo che si compie alla fine del '700, stesso passaggio che si compie nell'ermeneutica, ma più tardi. Ciò che le due hanno in comune è l'avere a che fare con la stessa attività: **l'attività espressiva**. Ci sono attività comunicative che complicano la forma per esprimere un contenuto lineare. Per esempio possiamo utilizzare il linguaggio per comunicare un contenuto, e in quel caso la forma linguistica deve essere la più neutra possibile.

Nessun testo può essere interpretato al netto della sua espressività. In ogni testo c'è sempre un margine di espressività.

Punto fondamentale che condivide con l'estetica: **non può esserci conoscenza universale del particolare; non può esserci**, come aveva detto Schlegel, una **conoscenza dello spirito umano sul modello delle scienze naturali**.

- Idea di **divinazione**: idea che l'interpretazione abbia a che fare con un approccio ricostruttivo/integrativo.
- Se si potrebbe pensare che l'atto interpretativo mette in comunicazione due soggetti, lui crede che questa sia un po' una deformazione dell'idea di Schleiermacher.

Seminario 9 aprile: Fenomenologia

Husserl

Husserl, autore di *Idee per una fenomenologia pura*. In quell'epoca c'era stato da un lato l'**idealismo tedesco**, e poi il **positivismo** come una sorta di reazione, con una forte impostazione scientifica.

L'idea era di **andare a vedere i fatti stessi**. La fenomenologia vuole costituire la **filosofia come scienza rigorosa**. È una sorta di atteggiamento rispetto al mondo che muove dall'*epoché*, la **messa tra parentesi dell'esistenza delle cose**, per cogliere le cose stesse nel loro manifestarsi, nel modo in cui ci appaiono come fenomeni.

L'idea è di **cogliere con l'intuizione** delle essenze, l'intuizione eidetica, **le cose stesse**. La tesi che Husserl riprende da Franz Brentano è che **il carattere specifico della coscienza è l'intenzionalità**, la **coscienza è sempre coscienza di**, coscienza di qualcosa che è fuori di sé. Anche la filosofia come riflessione sulla coscienza è *rivolta a qualcosa*.

Propone un **metodo descrittivo** - descrivere i fenomeni come ci appaiono. L'ermeneutica è legata alla fenomenologia, ma poi se ne scosterà. Heidegger, che è di fatto l'**inventore dell'ermeneutica**, è stato allievo di Husserl, e a Husserl dedica *Essere e Tempo*. L'allontanamento dalla fenomenologia avverrà con Heidegger: l'**ermeneutica infatti non si vuole limitare a descrivere i fenomeni come appaiono alla coscienza ma interpretarli alla luce di una data situazione storica**.

Husserl ha scritto pochissimo di estetica. In uno scritto Husserl parla della **Bild**, insistendo sul **supporto materiale**, il **referente oggettivo dell'immagine**, ciò di cui l'immagine è figura, e si differenzia dall'immagine mentale perché ha un supporto materiale. Comunque lui ha scritto poco. Ma molti suoi allievi hanno scritto diverse cose di estetica, sia sulla questione di che cosa sia l'opera d'arte, la differenza tra oggetto estetico e opera d'arte.

Merleau-Ponty si è concentrato sull'impatto dell'arte sulla nostra visione delle cose. In *l'occhio e lo spirito, le strutture del comportamento*.

L'**ermeneutica intende i fenomeni come segni da interpretare, la fenomenologia come fenomeni**.

Somiglianze estetica-fenomenologia

L'atteggiamento estetico e quello fenomenologico richiedono entrambi di mettere tra parentesi la realtà. **La visione estetica nell'arte pura è affine alla visione fenomenologica.**

Secondo Husserl c'è una **analogia tra metodo fenomenologico e atteggiamento estetico**. Alcuni testi della fenomenologia del primo '900 sono state usate anche in ambito analitico.

Se per Husserl l'**atteggiamento fenomenologico richiede di mettere tra parentesi l'esperienza**, questo accade anche nell'atteggiamento estetico: l'intuizione dell'opera arte si effettua mettendo fuori circuito ogni presa di posizione esistenziale. In queste parole riecheggia la tesi di Kant circa la tesi per cui **la bellezza ha a che fare con un piacere disinteressato - che non ha a che fare con l'esistenza dell'oggetto, ma con la sua rappresentazione**. L'opera arte ci trasporta nello stato di una **intuizione estetica che esclude quelle prese di posizione**.

Derealizzazione: l'idea che ci sia una dimensione di *irrealtà* in quello che è l'ambito dell'esperienza estetica. Molti fenomenologi si interrogheranno anche sul **valore di finzione**, finzionale, di un'opera d'arte. Ciò che viene rappresentato o narrato dischiude un mondo che **non pretende di essere il mondo reale**, che non è il mondo reale. Il mondo dell'arte è **come un mondo separato**.

L'aspetto finzionale dell'arte non coincide con la sospensione della realtà - possiamo avere un'esperienza estetica generata dalla bellezza naturale.

In un'esperienza estetica suspendiamo legami funzionali della vita e **instauriamo un rapporto diverso con la realtà** - suspendiamo, dice Husserl, la **nostra posizione esistenziale rispetto ai fenomeni**, quando l'opera d'arte ci trasporta in una dimensione puramente estetica.

La tesi che esista un'esperienza di questo tipo è dibattuta.

L'atteggiamento della vita spirituale naturale, quello della vita attuale, è del tutto spirituale. Il contrario di quanto accade nell'esperienza estetica.

La tesi di Husserl è che tanto la fenomenologia quanto l'atteggiamento estetico proprio dell'arte sono **accommunati da una sospensione dell'atteggiamento naturale per cui normalmente siamo coinvolti nel mondo**.

Differenze estetica-fenomenologia: estetica si muove con disin- teresse, la fenomenologia per conoscere

La visione fenomenologica è strettamente affine alla visione estetica nell'arte *pura* - solo essa **non è un vedere per godere, ma un vedere per conoscere**, entrando in una nuova sfera, la sfera filosofica. L'artista si comporta nel mondo in modo simile al fenomenologo, cioè **si muove per una volontà di conoscenza**.

L'esperienza estetica ci dispone a un atteggiamento di **disinteresse per l'esistenza delle cose**.

- Il fenomenologo non vuole penetrare il senso dei fenomeni, ma **appro-priarsene intuitivamente**.

Husserl ha preso la distinzione tra *Leib* - corpo nella sua realtà, **corpo vissuto**, così **come viene sentito dal soggetto** nella sfera del fenomeno e dell'esperienza estetica - e *Korpe* - corpo nella sua mera materialità.

Konrad e Becker

Filosofi come Konrad (?) e Oskar Becker hanno applicato il **metodo fenomenologico alla disamina dell'oggetto estetico in un'ottica anti-psicologistica**, cercando di mettere tra parentesi il modo in cui gli oggetti vengono percepiti a livello psicologico e **concependo l'oggetto estetico come oggetto intenzionale**, come una serie di relazioni distinta dagli eventi naturali e dagli eventi psichici. Questi sono stati influenzati principalmente dalle *Ricerche Logiche* di Wittgenstein.

Altri come Oskar Becker hanno lavorato più sulle *Idee per una fenomenologia pura*, in cui Husserl assume una posizione trascendentale, occupandosi delle condizioni di possibilità dell'esperienza, con l'idea di una soggettività che *costituisce* i fenomeni con il modo in cui si rivolge ad essi. Becker definisce l'oggetto estetico attraverso l'analisi della soggettività dell'artista e del fruttore.

Per questo autore c'è una distinzione tra oggetto estetico e opera d'arte. Se l'oggetto estetico può essere l'oggetto intenzionato attraverso qualsiasi tipo di atteggiamento - può essere oggetto anche se non è opera d'arte. L'**oggetto estetico ha una estensione più ampia dell'opera d'arte**. Questa è realizzata, istituita, in un atto de-realizzante che apre una realtà altra rispetto alla realtà naturale, incarnata però in un supporto materiale ma che possiede un'esistenza trans-oggettiva: **la realtà dischiusa dall'opera d'arte** non è

riducibile alla dimensione materiale del suo supporto, la tela del quadro per esempio - e **appartiene alla dimensione spirituale**. L'idea è che l'opera d'arte sia un costrutto che sebbene si basi su un supporto materiale non possa ridursi a questo.

C'è una grossa **affinità tra alcune tendenza dell'estetica analitica e della fenomenologia**. Roger Strutton (?) ha sostenuto che l'**esperienza estetica** ha a che fare **non tanto con il rapporto causale** tra i suoni e gli strumenti che li producono, ma **con un rapporto narrativo non-causale** dei suoni tra di loro.

L'oggetto estetico non ha bisogno di un supporto materiale, in quanto può essere anche un evento psichico, un dato immaginario, **una circostanza**, a condizione che abbia **alcune caratteristiche**:

- **evidenza intuitiva**
- altre

Il punto principale è chiedersi se l'**esperienza estetica è nell'oggetto estetico** dell'esperienza, nel soggetto, o **nel rapporto** tra i due. Possiamo dire che l'oggetto estetico ha delle qualità, ma qualità response-dependent, che hanno cioè a che fare con il soggetto.

Per tornare sull'**impostazione generale della fenomenologia**.

Altro filosofo che si rifà alla fenomenologia è **Nikolai Hartmann**, sulla tesi che l'**esperienza estetica** dal punto di vista ontologico abbia a che fare con una **dimensione di de-realizzazione**, l'idea che la dimensione della bellezza ha a che fare con la **possibilità che la materialità dell'opera d'arte** assuma un significato tale da **trasportare il soggetto al livello del simbolico**.

L'idea comune di questi filosofi è che l'**esperienza estetica e gli oggetti estetici abbiano a che fare con una dimensione 'altra' rispetto a una dimensione 'naturale' dell'esperienza** e della realtà, in cui gli atteggiamenti morali razionali conoscitivi che valgono nel rapporto quotidiano con il mondo vengono messi tra parentesi, e dunque l'**esperienza estetica** sarebbe qualitativamente diversa rispetto all'**esperienza quotidiana**.

Everyday Aesthetics

Influsso di ciò nel dibattito contemporaneo: si parla di *everyday aesthetics*. Bisogna capire in che senso possiamo parlare di fenomenologia a livello quotidiano, nel quadro di una filosofia che basava la propria specificità su

una distinzione tra *atteggiamento naturale* e *atteggiamento estetico*. Se cioè possiamo avere un'esperienza estetica di tipo contemplativo anche per fenomeni quotidiani, anche per l'esperienza ordinaria e abituale. Questo è un punto che **oggi è particolarmente discusso**.

Altri filosofi hanno applicato l'indagine fenomenologica ad altre particolari manifestazioni artistiche. In Polonia . . . ha individuato in particolare 2 ambiti a cui applicare l'estetica di ispirazione fenomenologica: letteratura e musica.

Cioè si è chiesto che cosa sia dal punto di vista estetico un'opera letteraria e un'opera musicale. Obiettivo è far emergere la **struttura oggettiva di questi due tipi di opere al di là degli stati psicologici del fruitore e dell'autore**. Cioè, come l'opera d'arte è costituita dal punto di vista ontologico.

Roman Ingarden: opera d'arte va descritta a partire dai suoi elementi // differenza opera musicale e letteraria

Roman Ingarden sostiene che la prima cosa di fare è **escludere qualsiasi tipo di giudizio normativo**, cioè assumere una posizione di tipo prescrittivo. Questo significa che le considerazioni che facciamo devono valere sia per la grande opera letteraria sia per il poliziesco. La tesi è che occorra fornire un'analisi capace di definire che cosa sia un'opera d'arte letteraria/musicale *indipendentemente da considerazioni assiologiche/valutative*, in quanto questo potrebbe portare ad una mancata oggettività della discussione.

Per Gadamer questo sarebbe un atteggiamento di tipo riduzionistico, una riduzione delle scienze dello spirito ai metodi tipici delle scienze naturali-matematiche.

La peculiarità della sua tesi consiste nella **capacità di descrivere l'opera musicale/letteraria a partire dai suoi elementi**: nell'opera letteraria l'ambito linguistico, la dimensione semantica di un'opera letteraria, cioè il riferimento delle parole alle entità a cui si riferiscono.

Il punto è descrivere quali sono gli elementi dell'opera letteraria e i rapporti che gli elementi hanno tra di loro. Che tipo di realtà spetta all'opera d'arte letteraria? La tesi di Ingarden è che l'opera letteraria sia un tipo speciale di oggetto ideale.

L'opera d'arte incorporata da un oggetto materiale come un libro viene ricostituita di volta in volta dall'atto della lettura del lettore.

C'è un **ruolo del fruitore nella costituzione dell'opera**, già incorporata nell'oggetto.

Il rapporto tra l'unicità dell'opera e la molteplicità delle sue realizzazioni è uno degli aspetti cruciali per comprendere certi aspetti dell'ermeneutica contemporanea, per cui la molteplicità dell'opera può essere considerata solo alla luce della **molteplicità irriducibile delle sue interpretazioni** (Gadamer). L'**opera musicale** è irriducibile all'oggetto materiale, e viene **intesa come oggetto ideale, cioè oggetto che ha una dimensione di costrutto culturale**, un oggetto sociale che si realizza grazie ai musicisti che interpretano la partitura e i fruitori che la ascoltano.

La **differenza fondamentale tra opera letteraria e musicale** riguarda

1. la dimensione semantica - più problematica per quanto riguarda la musica;
2. il fatto che l'**opera d'arte musicale richiede la realizzazione, l'esecuzione da parte dei musicisti**.

Il libro viene *eseguito* dal lettore che lo fruisce.

Il **rapporto tra l'unicità dell'opera e la molteplicità delle sue realizzazioni** è uno degli aspetti cruciali per comprendere certi aspetti dell'ermeneutica contemporanea, per cui la molteplicità dell'opera può essere considerata solo alla luce della **molteplicità irriducibile delle sue interpretazioni** (Gadamer).

- Duchamp e il ready-made (1917): *Fontaine*, l'orinatoio esposto come opera d'arte in un museo.
- Arthur Danto - In The Transfiguration of the Commonplace 1981

Nelson Goodman

Che **cosa distingue un oggetto normale da un oggetto estetico?**

- *Quando è arte* - Articolo di **Nelson Goodman**, filosofo analitico. Ha posto il problema tra oggetto comune e opera d'arte. Nelson Goodman si ispira alla fenomenologia. Si sostiene che la risposta alla domanda *che cos'è un'opera d'arte* non possa essere data in quanto non esistono qualità oggettive che rendono un oggetto un'opera d'arte.
Bisogna reimpostare la domanda. Un oggetto è un'opera d'arte se l'**atteggiamento** verso di essa è di un certo tipo. Nelson Goodman interpreta l'estetico in termini di simboli.

Fa l'esempio di un quadro, che può essere usato in diversi modi; oppure può essere "usato" in modo estetico.

- Goodman è anche autore di *Vedere e costruire il mondo*
- e di *I linguaggi dell'arte*, 1968.

Questo tipo di questioni interessa molti orientamenti filosofici diversi.

C'è una scuola tedesca quindi, una scuola polacca, e un'ampia e strutturata scuola francese, con M. Ponty, Sartre, Ingarden, Dufren, e molti altri.

Sartre: la coscienza costituisce liberamente il suo oggetto immaginario

Sartre autore di *L'essere e il nulla*. La sua idea fondamentale rispetto all'estetica è che l'esperienza estetica **ha a che fare con la dimensione de-realizzante della coscienza**. La sua tesi è che l'immaginazione **caratterizza la coscienza nelle sue caratteristiche più definitorie: l'immaginazione è la coscienza in quanto realizza la libertà realizzandosi come altra rispetto al mondo**. Fenomenologicamente la coscienza è *coscienza di*, distinta dal mondo di cui fa conoscenza. In tal senso la coscienza è negazione del mondo, superamento della realtà, e dunque come immaginazione.

Aspetto cruciale per Sartre è che l'esperienza estetica viene a definire la stessa dimensione esistenziale della coscienza come altra rispetto al mondo. Tuttavia c'è un aspetto più specifico legato alla concezione sartriana di immagine. **L'immagine è un oggetto separato dal reale, che nega la realtà, e questa distanza si manifesta nell'oggetto estetico, nell'opera d'arte come supporto materiale.**

L'opera d'arte è **costruito nell'immaginazione che pone questo oggetto come irreale**. L'opera d'arte è **mentale**, si costituisce nell'atto intenzionale immaginativo della coscienza. L'immagine si configura nella mente dell'artista e poi del fruitore. Immagine è da intendersi come un medium, un supporto che 'ospita' l'opera d'arte, comunicandola al fruitore. In questo senso è un oggetto irreale.

Conseguenza è che la realtà non è mai bella, la realtà è opaca, oggettiva - **bello è un valore che può essere attribuito solo all'immaginario che nasce da una annichilazione della realtà.**

Due questioni:

- finzionalità

- esperienza estetica

Per Sartre l'**esperienza estetica e quella finzionale convergono sempre**.

Mikel Dufrenne: il fruitore costituisce l'oggetto estetico come fenomeno

Scrive un testo intitolato *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, in cui vengono messi a fuoco diversi temi. Dufren concentra la sua immagine sulla percezione estetica. È attraverso l'esperienza del fruitore che l'opera d'arte si costituisce come oggetto estetico.

Se per Sartre si costituisce come oggetto irreale che nega il mondo, per Dufren l'opera d'arte si costituisce come oggetto estetico grazie all'esperienza del fruitore.

Tre elementi costitutivi dell'esperienza estetica

- percezione estetica
- oggetto estetico
- opera d'arte

Il discriminio tra oggetto estetico e opera d'arte è che l'**opera d'arte diventa oggetto estetico grazie all'intervento del fruitore**. Fenomenologicamente infatti fenomeno è ciò che *appare* a qualcuno. Ogni cosa cioè è oggetto in quanto appare a qualcuno.

L'opera d'arte può essere considerata come cosa ordinaria, ma può anche essere oggetto di una percezione estetica, l'unica a renderle giustizia. L'**oggetto estetico viene in qualche modo qualificato da un soggetto**. La materialità dell'opera resta rilevante nella misura in cui viene **intenzionata da un soggetto**.

L'oggetto si fa fenomeno attraverso la percezione che si dà nella fruizione. Nell'opera dobbiamo trovare il fondamento in sé dell'oggetto estetico - c'è l'idea che il fenomeno abbia a che fare con una illuminazione che viene alla luce nella coscienza.

Merleau-Ponty: l'arte è un'operazione di espressione

L'artista è capace di farci vedere come vediamo.

Esperienza estetica non è solo *esperienza di*, ma *esperienza con*. Noi facciamo esperienza del mondo *con* l'opera d'arte.

Lezione 8 e 9: martedì 30 aprile e 2 maggio - Heidegger I e II, Jauss, Pareyson

Ermeneutica:

- Heidegger
- Gadamer
- Jauss:
 - *Apologia dell'esperienza estetica*
 - L'esperienza estetica è liberazione da qualcosa, che conduce lo spettatore alla tranquillità d'animo.
 - Tre momenti dell'esperienza estetica
 - * *Poiesis*: l'uomo abita il mondo determinandolo attraverso la creazione artistica
 - * *Aisthesis*: l'opera d'arte rinnova la percezione delle cose del mondo
 - * *Katharsis*: lo spettatore viene liberato dai pregiudizi legati alla vita pratica
- Pareyson:
 - *Estetica*
 - *L'opera d'arte definisce la regola dell'opera mentre la fa*
 - *L'arte è pura formatività: posto che ogni operazione è sempre formativa, l'arte è un processo di invenzione esercitato solo per se stesso.*
 - *La materia resiste all'invenzione formativa non tanto per impedire, ma più per suggerire ed evocare.*

Appunti “della pioggia”

Io queste due lezioni le ho saltate, ma Alice, detta Rain, ha preso appunti e me li ha passati. Danke Schon.

1936 -> Sull'origine dell'opera d'arte

Qual è il rapporto tra arte e verità? Tra verità e conoscenza? Vicinanza ad Hegel piuttosto che a Kant.

- **Che cos'è un'opera d'arte?** L'arte è il **luogo in cui accade la verità** (apertura all'essere). L'opera si mostra come una **cosa fra le altre**.
- **“Cosa”** significa:

- **materia formata + utilizzabilità** cioè è:
 - materia formata
 - fondamentale l'*utilizzabilità* della cosa: il suo carattere simbolico rimanda a qualcos’altro. È **libera da scopi pratici**.
- L’opera d’arte:
 - è **accadimento dell’essere, un evento**
 - mette in pratica un *symballein*: cioè **unisce** qualcosa a qualcos’altro, donando un significato ulteriore e portando alla verità.
 - è **svelamento** della verità, e **non rappresentazione (mimesis)** (*Vorstellung vs Darstellung*) - cioè è legata ad una dimensione di senso che **non ha uno scopo preciso**
 - è **messa in opera della verità**
 - **apre un mondo**
- note:
 - la **materialità è fondamentale ineliminabile**
 - opera “*di arte*” si dice in due sensi, genitivo oggettivo e soggettivo:
 1. oggettivo: l’arte mette in opera la verità
 2. soggettivo: la verità si manifesta attraverso l’opera d’arte
 - **teoria dell’arte valutativa** (Heidegger e Gadamer) (non c’è una definizione di opera d’arte, ma dipende dall’oggetto) vs **teoria istituzionale dell’arte** (ci sono degli oggetti che *sono* opere d’arte)
- L’arte:
 - mette in opera la verità, cioè la **istituisce** e la verità si manifesta attraverso l’opera
 - si presenta come **rimando ad altro: simbolo e allegoria** sono concetti indistinti
 - questo *altro* è la **verità**
- La conservazione museale delle opere le priva del loro rapporto con la verità, **decontestualizzandole**. L’opera nel suo perde il suo significato, perché *perde il suo Mondo*.
- C’è un **confitto** tra **Mondo** e **Terra** che rende difficile accedere al significato di un’opera:
 - il Mondo è l’orizzonte storico culturale e linguistico aperto dall’opera

- la Terra è la riserva di fisicità materiale, al matrice che costituisce la condizione di possibilità dell'opera. È irriducibile al significato. È la *Physis* dei greci.
 - C'è una dialettica irrisolta tra **significazione** e **dimensione materiale**. C'è qualcosa in un'opera d'arte che è impossibile esplicitare - per esempio in una poesia la parola, il suono, il collegamento si può tradurre, ma c'è qualcosa che non si riesce a esplicitare.
 - Non è solo un conflitto distruttivo: è una dipendenza reciproca. La Terra se vuole apparire deve "pronunciarsi" nel mondo; il Mondo deve fondarsi su qualcosa di sicuro.
 - Mondo e Terra si determinano reciprocamente
- Il Tempio: Dio rimane nel Tempio finché l'opera svolge la sua capacità di significazione, cioè finché non viene ridotto a pure fatto estetico.

Lezione 10: lunedì 6 maggio - Heidegger III e inizio di Gadamer

Heidegger fa l'esempio del **tempio**.

Il **tempio presenta un evento** e attorno a un tempio il popolo trova il suo esistere. Il tempio non è qualcosa di accidentale rispetto alla religione e alla credenza; è piuttosto l'**istituzione della verità**.

Per Heidegger **l'arte è il modo eminenti di istituzione della verità**. Il luogo in cui l'opera d'arte è inserita appartiene, è messo in luce dall'opera d'arte.

Non-luoghi: spazi che potrebbe essere ovunque, spazi che sono decontestualizzati rispetto al loro posto concreto. Aeroporto di Shanghai potrebbe essere uguale ai musei. Dei musei secondo questa definizione potrebbero essere definiti non-luoghi, in quanto indipendenti dal luogo non solo fisico, ma anche storico in cui sono situati.

L'opera apre un mondo e lo mantiene in una permanenza ordinata.

L'**immagine è artistica** secondo questa concezione **quando non intende solo riferirsi ad un oggetto in modo da darci una informazione esatta**. Non abbiamo a che fare con la verità, ma **con un'apertura di senso**.

La **materialità dell'arte non può venire meno**, non possiamo ridurre l'opera alla dimensione di significazione, altrimenti viene meno l'idea stessa dell'opera d'arte, e la sua rilevanza culturale.

Conclusione del saggio

- Nell'opera d'arte **accade la verità** (come non nascondimento) come **apparire dell'essere che richiede uno sforzo** dell'interprete.
- Heidegger intende l'**apparire ordinato della verità messa in opera**.
- Fare artistico è il **lasciar venire fuori la verità come prodotto**.
- L'opera d'arte è come un urto che ci strappa dall'abituale e ci fa cambiare la prospettiva.
- La **Dichtung** è l'**istituzione della verità**. La poesia fa uso del linguaggio ed è quindi arte per eccellenza - Heidegger si confronta con i poeti Holderlin e Rilke. E con la poesia che il linguaggio diventa espressione dell'essere. La **poesia** è capace di scoprire la **dimensione veritativa dell'essere come verità, è capace di aprire una**

dimensione di senso in quanto evento storico.

Un **oggetto è un'opera d'arte** se è capace di *produrre senso*.

In saggi successivi *Perché i poeti* (1946) e *In cammino verso il linguaggio* () Heidegger insiste sulla **dimensione poetica del linguaggio, emblematica dell'arte in generale**. Qual è la funzione dei poeti? È la domanda che già si poneva Holderlin. La poesia è capace di parlare un linguaggio più autentico della filosofia. Solo la poesia è capace di dire l'essere istituendo verità.

In cammino verso il linguaggio: poetare e pensare sono due parallele, non sono separati, si intersecano all'infinito.

Gadamer

Si riferisce sia a *Verità e metodo* sia a *l'Attualità del bello*.

Testi importanti:

Testo di Wiesing - neo-fenomenologia Seconda - Atmosferologia, studio dell'atmosfera

Lui presenterà l'impianto generale di *Verità e metodo*. La prima parte noi dobbiamo leggere. È divisa in due sezioni - la parte più importante è la seconda perché è la *pars costruens* del progetto di Gadamer.

Verità e Metodo - Gadamer

Esperienza estetica per l'ermeneutica è interpretazione, mentre per la fenomenologia ha a che fare con una percezione. Ci sono filosofi come Ricoeur che sono stati sia attivi nella fenomenologia che nell'ermeneutica che nella semiotica, intrecciando i modelli interpretativi.

Nel comprendere si realizza un'esperienza di verità irriducibile alla comprensione del **metodo** scientifico moderno. Ci sono esperienze non riconducibili alla verità: **esperienze extrametodiche di verità**. Gadamer arriverà ad affrontare il problema del linguaggio come fondamento ontologico di ogni comprensione.

Verità e Metodo ha **2 sezioni**.

1. *Messa in chiaro del problema della verità in base all'esperienza dell'arte.*
2. *Il problema della verità nelle scienze dello spirito.*

Lezione 11: martedì 7 maggio - Gadamer

In magistrale ha un corso con 30 persone e oggi siamo 3. È stupito. Top.

Secondo Gadamer l'arte è un'esperienza *extrametodica* della verità. La questione dell'interpretazione trova nell'arte un terreno fecondo. Sia **la produzione che la fruizione delle arti performative sono centrali** per descrivere le strutture della comprensione.

Critica della coscienza estetica

Nella prima sezione del primo capitolo - questa parte non dobbiamo leggerla perché la spiega lui - Gadamer affronta il tema dell'estetica mostrando come dalla nascita dell'estetica si assiste alla **differenziazione estetica**, **Gadamer rifiuta cioè il modello per cui l'arte è concepita come separata dagli altri ambiti della vita**. Questa visione priva l'arte del suo importante valore conoscitivo.

La **differenziazione estetica** riguarda quel modo di considerare l'arte come qualcosa di separato, privo di una funzione conoscitiva. Gadamer **vuole ridare all'arte questo valore conoscitivo**.

L'arte è un'esperienza, non come un momento a parte, ma piuttosto come un'esperienza nel contesto di una *Erfahrung*, nel senso di un **processo**, un **percorso che è modificato anche da chi lo compie**. Non è un momento separato dall'esistenza, ma modifica chi la fa.

Concetti chiave dell'esperienza estetica:

1. gioco

Intende il gioco in modo molto diverso da come l'avevano inteso Kant e Schiller. Il gioco rappresenta **una dinamica in cui è il gioco stesso il protagonista**. I giocatori sono coinvolti da un processo che li sovrasta.

2. auto-rappresentazione

È un **concetto fondamentale** per cui l'esperienza del gioco sta nel gioco stesso, nel *giocare (spielen)*. È un concetto fondamentale anche per le arti performative. Il gioco è un rappresentare non solo attraverso i giocatori, ma *per* qualcuno. Nel gioco sono coinvolti i giocatori, ma il gioco è anche rappresentato *per* qualcuno.

3. rappresentare qualcosa per qualcuno

Il gioco porta a una forma - una struttura

Il gioco si fa arte quando mette capo a una struttura - *gebilden* significa figurare, costruire. C'è l'idea che **il gioco possa portare a una struttura definita, una forma**. Quando il gioco mette capo a una struttura definita, compiuta, il gioco si fa arte, si fa opera d'arte.

4. trasmutazione in forma

Quando il gioco porta a una struttura definita e compiuta (forma) **l'opera acquisisce una consistenza autonoma** rispetto al resto della realtà. L'opera d'arte è accrescimento d'essere, il gioco che portando a rappresentazione se stesso a qualcuno, si fa che illumina la realtà, non nel senso di una imitazione della parvenza delle cose, ma piuttosto un accrescimento d'essere.

5. esecuzione/interpretazione

L'opera si realizza solo nelle sue interpretazioni, che esprimono modi d'essere possibili dell'opera stessa.

C'è un ulteriore passaggio: l'estetica deve risolversi nell'ermeneutica. La fruizione dell'opera pone il **problema generale dell'interpretazione**, la messa in luce del significato da parte del presente, e di come il passato può essere appropriato nel presente.

Passato e presente: costruzione o integrazione

La questione estetica per Gadamer deve risolversi nell'ermeneutica - si risolve nella **comprensione delle strutture che caratterizzano l'esperienza**. Secondo Gadamer ci sono due modi per comprendere il rapporto tra **passato e presente**:

- *costruzione*
- *integrazione*

L'idea di **costruzione** viene attribuita a Schleiermacher, per cui **bisogna ricostituire il mondo originario dell'opera**. L'unica possibilità è invece un rapporto di **integrazione tra l'opera e il suo contesto**, bisogna fare una **mediazione tra passato e presente** consapevoli che possiamo comprendere il passato solo se siamo consapevoli della nostra situazione. Questa è la tesi che Gadamer ricava dal modo in cui le opere d'arte sono vissute ed esperite.

Questo approccio esemplifica in rapporto all'arte un processo che però può

essere applicato a tutti gli ambiti del sapere, in relazione al problema della comprensione.

Il punto di Gadamer è questo: **intendere l'estetica con l'esperienza soggettiva è un modo per criticare l'idea di un sapere personale**, disincarnato, che abbia la pretesa di rivolgersi alle opere in modo totalmente distaccato dalla nostra posizione, dalla nostra prospettiva. Il punto di Gadamer è che **occorre acquisire un sapere per cui non solo l'oggetto è storico, ma anche la nostra posizione di studiosi è storica**. Dobbiamo acquisire una posizione per cui tra **la nostra posizione e la posizione di un oggetto c'è una continuità che deve essere riacquisita**. Noi siamo ancora *sotto gli effetti* di quel testo.

Bisogna allora tematizzare quello che già Heidegger aveva chiamato **circolo ermeneutico**, per cui ogni comprensione avviene sulla base di una **pre-comprensione** che occorre articolare.

Come dice Hegel, *ciò che è noto deve diventare conosciuto*. Bisogna cioè articolare una comprensione sulla base di qualcosa che è già pre-compreso. Abbiamo in altri termini dei **pre-giudizi**, che anticipano il giudizio, rispetto agli oggetti a cui ci accostiamo per comprenderli. E questo non è un inconveniente.

Il problema non è come uscire dal circolo, ma starci dentro nel modo giusto, prendendo consapevolezza di questi pre-giudizi.

Quando conosciamo qualcosa di nuovo integriamo l'oggetto della comprensione con il soggetto. Il pregiudizio così inteso **non ci allontana dalla comprensione, ma ci consente di metterci in relazione con il compreso**.

Contro i pregiudizi Gadamer difende l'**importanza dell'autorità della tradizione**. L'idea è che la tradizione è ciò in cui noi già *ci troviamo*. Le nostre azioni, i nostri pensieri sono influenzati dall'autorità di ciò che viene tramandato. È **lo sviluppo della tesi di Heidegger per cui siamo gettati**. Ma non si tratta di contrapporre ragione e sentimento, illuminismo e romanticismo, ma far vivere un processo attraverso il presente. La conservazione è un atto di libertà non meno di quanto lo siano il sovvertimento e il rinnovamento.

Esempio il jazz. Ha una tradizione, i musicisti jazz si considerano parte di una tradizione. Gadamer intende la tradizione come faceva Miles Davis, cioè un modo vivo. Significa che si tratta di rispettare la tradizione e *appropriarla* con una performance che la sviluppa, la continua, la fa vivere. La cultura in tal senso è una sorta di *improvvisazione*, un movimento a partire da qualcosa.

Non si diviene padroni di se stessi liberandosi dal passato, ma dalla presa di consapevolezza che si è in un processo storico - un processo culturale che continua attraverso la trasformazione, un processo di tradizione.

Concetti fondamentali dell'ermeneutica.

1. **Precomprensione:** concetto di **pregiudizio**, il pregiudizio **testimonia la nostra appartenenza ad una tradizione dinamica** che lega intepretante e intepretato in uno stesso processo storico.

Interpretare significa essere in rapporto con la cosa stessa, ma questa vicinanza non esclude la lontananza. Si tratta di *articolare* la precomprensione per integrare consapevolmente il passato e il presente. Questo processo è l'**interpretazione**, entrare in rapporto con la cosa stessa che si manifesta nella tradizione, in un rapporto di vicinanza (oggetto dell'interpretazione è il linguaggio, il costrutto culturale) e di lontananza.

La distanza culturale va compresa come fecondità, si tratta di comprenderla dal punto di vista dell'apertura di significati. Non possiamo comprenderla diversamente, consapevoli della nostra posizione storica. La **distanza cronologica può aiutare a distinguere i pregiudizi veri dai pregiudizi falsi**, che si rivelano infondati - in un processo di prova ed errore, mettendo alla prova la nostra pre-comprensione.

2. Nozione di **Wirkungsgeschichte (Storia degli effetti)**:

In tedesco ci sono 3 modi per dire realtà:

- *Realitet*
- *Wirkenschgeit* c'è l'idea di effettualità
- *Wirkich* significa reale

Quando ci accostiamo a un prodotto culturale, siamo già influenzati dai suoi effetti e ne dobbiamo tenere conto. Es. Prima di leggere la Divina Commedia, siamo già influenzati dalla Divina Commedia.

L'interprete lavora in un contesto di interpretazioni già data, che agiscono a sua insaputa e come condizione della sua comprensione. Di ciò l'interprete deve prendere coscienza. Questo si vede molto bene: uno scrittore oggi è in rapporto con tutta la musica precedente, che lo voglia o meno

3. **Coscienza della determinazione storica** Bisogna prendere consapevolezza che **siamo sottoposti agli effetti dell'opera** - prendere coscienza della determinazione a cui l'interprete è sottoposto.

4. *Horizontverschmelzung* (fusione di orizzonti)

Non si tratta di determinare astrattamente la propria situazione. Non ci sono due orizzonti separati (quello del presente quello del passato), ma **un orizzonte unico dove si fondono quello dell'interpretante e dell'interpretato.**

5. **Applicazione**

Per gli antichi comprendere, spiegare e applicare sono 3 momenti del lavoro interpretativo. Secondo Gadamer l'applicazione ha un ruolo fondamentale - nell'applicazione si determina il comprendere stesso. In questo atto interroghiamo il nostro costrutto culturale. L'applicazione non è un momento successivo o accessorio ma determina il comprendere stesso.

6. **Dialettica domanda e risposta**

Noi interroghiamo un oggetto culturale ponendo una domanda. La domanda è un atto critico. Può avere sapere solo chi ha domande.

Non si esaurisce con la prima risposta. Ci si mette in *dialogo* con ciò che vogliamo comprendere.

Ciò che viene fuori dall'interpretazione è il *logos* stesso, una dimensione di verità che non è né quella dell'interpretante né quella dell'oggetto da interpretare. In questa maniera si definisce un ***logos intersoggettivo*** che prescinde e sta al di là dell'opinare soggettivo degli interlocutori.

L'esperienza ermeneutica è un **dialogo con il testo**. Accostarsi a un testo significa:

1. **ricostituire la domanda** di cui il testo è la risposta
2. la ricostruzione comporta un domandare sul testo
3. il testo stesso ci pone domande all'interno di una tradizione

La *dialettica di domanda e risposta* equivale al principio della fusione degli orizzonti.

Lezione 12: mercoledì 8 maggio - Gadamer II

Estetica dell'apparire, criticando vagamente Baudrillard. Sostiene che non bisogna confondere l'apparizione estetica, il fenomeno estetico, con la parvenza.

Il **linguaggio** è il **medium** in cui si verifica l'intesa sulla cosa.

Le **tradizioni scritte** sono in rapporto con le **comunità storiche**, presentano l'**articolazione di una cultura**. Senza cose scritte, la comprensione del passato diventa molto più complessa, abbiamo la preistoria prima della storia, si capisce molto meno.

Lo scritto presenta una autonomia rispetto all'autore, ciò che è scritto diventa 'contemporaneo in ogni presente' dice Gadamer.

- *in che senso il linguaggio è un medium?* permette di comprendersi sulla natura di qualcosa
- *qual è la funzione delle tradizioni scritte?* permettono di articolare una cultura

Il **problema di chi interpreta** è **trasformare la lettere del testo in significato**, al di là delle intenzioni dell'autore. La linguisticità non riguarda solo l'oggetto del testo, ma anche l'atto ermeneutico. Questo fa sì che l'ermeneutica possa essere applicata ad altri testi. **L'atto ermeneutico di comprensione del senso avviene grazie al linguaggio.**

Il senso di un'interpretazione musicale può essere espresso con la parola, esprimendo le emozioni che un brano può farci esprimere.

Si configura una fusione tra il linguaggio del testo e quello dell'interprete, con la **costruzione di un linguaggio comune**. L'interazione linguistica è la forma di ogni comunicazione in generale, comunicazione performativa: un musicista interpreta una composizione - si può esprimere la sua interpretazione in maniera linguistica.

- *qual è il problema dell'interpretazione?* trasformare le lettere in significato cioè, costruire un linguaggio comune all'autore e all'ermeneuta

Come in un testo l'interprete deve *tradurre il testo nella sua lingua*, anche l'interprete performativo dove riuscire a entrare nel linguaggio dell'opera, della composizione, e **riuscire a dialogare con esso** - per interpretare un brano o una sinfonia bisogna *capiрlo*.

Ciò non conduce al superamento del linguaggio, ma alla ricerca di nuove e più efficaci forme linguistiche: **Il linguaggio sta sempre al di là della critica dei suoi limiti.**

I fenomenologi credono che la pittura non venga letta, ma venga percepita; per Gadamer capire un'opera significa *leggerla*, attivare **un processo di comprensione** che in qualche modo richiede e produce un'articolazione linguistica. Per i fenomenologi la cosa principale è attivare dei meccanismi della visione - quando si ha a che fare con pittura e musica. **Per Gadamer tutte queste capacità di visione e di ascolto, se vogliono portare alla creazione di un senso, devono essere, in qualche modo, linguistiche.**

L'arte per Gadamer è un'esperienza che modifica, un'esperienza linguistica. È significativo per l'esperienza esprimersi, quindi esprimersi a parole.

La descrizione dell'esperienza non è qualcosa di aggiuntivo rispetto all'esperienza stessa, ma è l'esperienza stessa. Il linguaggio incarna il pensiero così come nel cristianesimo Dio si incarna nell'essere umano. L'esperienza deve essere per essere tale articolata nel linguaggio. Come dice Humboldt il linguaggio viene dal mondo e può rendersi indipendente sull'ambiente.

- *quali sono le differenze tra il modo in cui Gadamer intende la comprensione di un'opera e il modo in cui lo intende la fenomenologia?*
Per la fenomenologia la comprensione si configura come percezione (legata a visione e ascolto), per Gadamer invece si tratta di un processo di comprensione articolato linguisticamente, che è l'unico orizzonte possibile dell'esperienza. La descrizione linguistica dell'esperienza è l'esperienza.

Oggi si riflette sui **rapporti tra linguaggio e ambiente**, nella comunicazione con l'ambiente. Si può pensare che il linguaggio sussista senza l'ambiente, questa è l'idea di Gadamer ma è criticabile.

Tutte le comunità linguistiche si fondano sulla comunicazione come fatto vitale in cui si genera una comunità. Il linguaggio come uso e come dialogo, la comunicazione stessa nella sua articolazione costituisce il fondamento del linguaggio. Il linguaggio è il senso del mondo, il mondo dell'essere umano è il linguaggio. Il linguaggio è co-appartenenza al mondo. Il mondo non è altro che le interpretazioni che ne diamo con il linguaggio. Non esiste un 'esterno' del linguaggio, viviamo in una esistenza linguistiche ne diamo con il linguaggio.

- *su cosa si basano essenzialmente le comunità linguistiche?* Sulla comunicazione, che è il 'fondamento' del linguaggio e costituisce il mondo di chi parla.

Concetto di *appartenenza*: la conoscenza non è l'agire del soggetto sulla cosa, ma l'agire della cosa sul soggetto, è come un accadere in cui la tradizione agisce su di noi. *Si appartiene* a una comunicazione linguistica.

- *in che senso si appartiene ad una comunicazione linguistica?* Nel senso che la tradizione agisce su di lui

Allora il **lavoro ermeneutico** è un **lavoro dialettico** e porta ad una articolazione della verità mettendo in luce un punto di vista come punto di vista, senza dimenticare la limitatezza dell'interprete, cioè **il fatto che l'interprete è in una condizione specifica da cui non può astrarre** e in qualche modo è *già un effetto della tradizione che si vuole comprendere*. Questo processo di tradizione è anche un processo creativo, di pura innovazione. È anche **inesauribile** perché **non si esaurisce mai del tutto**.

A differenza di Hegel, infatti, **il senso non si risolve mai**. Non riusciamo mai ad acquisire un punto di vista esterno rispetto alla nostra posizione; rimane sempre qualcosa di inesauribile, la comprensione è un processo inconcluso, è un tendere a.

- *qual è la differenza con Hegel rispetto alla possibilità di cogliere il senso complessivo di qualcosa?* Se in Hegel il senso si coglie nello sviluppo dello Spirito, in Gadamer non c'è la possibilità di comprendere completamente, esaurire il senso di qualcosa.

Altra tesi molto forte: tesi su cui Vattimo ha insistito molto: **l'essere che può venir compreso è il linguaggio**:

Si possono dare due letture:

- Secondo un'altra lettura, è *essere*, cioè, è comprensibile soltanto ciò che può essere articolato in un linguaggio. Tutto l'essere è linguistico.
- l'essere che può venir compreso è il linguaggio.
La parte dell'essere che viene esperita è il linguaggio. Il linguaggio si confronta con solo la parte di essere "linguaggio".
La parte che non si riesce a comprendere è uno **sfondo oscuro, iperuranio** (Holderlin), un fondamento infondato che delimita l'esperienza. Il carattere **pre-razionale** che si sottrae alla comprensione. Un carattere abissale (Schelling). **Non precategoriale**.

Se dicesimo *precategoriale* gli daremmo un'accezione più psicologica, qualcosa che **non ha a che fare con il giudizio, ma con la percezione** e l'affettività. Questa è l'accezione di precategoriale della fenomenologia - ciò che precede il giudizio. Può anche essere applicata all'ontologia per declinare questa

dimensione di un essere che sfugge costitutivamente all'articolazione razionale. Schopenhauer interpretava questo principio metafisico incoglibile come una volontà analoga a quella umana.

I romantici interpretavano questa nozione come **Assoluto**, *ab-solutus, sciolto, indeterminabile*, quindi ciò che è libero, svincolato. Mentre per Hegel l'**Assoluto sarà il concetto**, e il concetto appare. **Nei romantici rimane irraggiungibile**.

Queste tesi si danno nella svolta del linguaggio della filosofia, della nascita della filosofia analitica. Molte condizioni confluivano nell'idea che l'esperienza umana fosse anzitutto linguistica.

- *Quali sono i due modi in cui possiamo intendere che l'essere che può venire compreso è il linguaggio?*
 1. il linguaggio “**satura**” l'essere, cioè tutto l'essere è nel linguaggio
 2. possiamo accedere solo alla parte di essere “linguaggio”, poi c'è un fondo pre-razionale inaccessibile
- *Precategoriale* è una nozione della fenomenologia che si riferisce alla sensibilità - se accettiamo 2, invece, c'è qualcosa nell'essere di pre-razionale, possiamo dire
- *Ontologia: c'è una parte di essere a cui non possiamo accedere razionalmente?* Se è vero:
 - per Schopenhauer è la **volontà**
 - per i romantici è l'**Assoluto**, *ab solutus*, quindi svincolato, indeterminabile
 - per Hegel l'**Assoluto sarà il concetto**, quindi determinabile

Gadamer vs fenomenologia

Oggi in molti ambiti questa tesi è anche superata, ci sono altri aspetti dell'esperienza: performance, percezione, vari aspetti che non hanno una immediata...

Musica strumentale aka musica assoluta. Dimostra che c'è un rapporto molto forte, senza una formulazione linguistica, cioè un rapporto completamente percettivo per l'opera d'arte, e non primariamente linguistico, anche se poi può essere articolato linguisticamente.

- *Cosa dimostra la musica assoluta?* Corrisponde alla musica strumentale

(priva di voce) e può essere usata come esempio per sostenere una posizione per cui **si può stabilire con l'opera d'arte un rapporto non mediato linguisticamente**.

Merleau-Ponty in quanto fenomenologo è inteso come un autore che mette in primo piano la percezione - una percezione che non è necessariamente di tipo concettuale e linguistico.

Ci sono teorie contemporanee che parlano *penetrabilità cognitiva della percezione*, per cui il modo in cui percepiamo la realtà è influenzato da una dimensione linguistica. Altri rivendicano la radicale indipendenza della percezione. In ogni caso un fenomenologo deve rendere anche conto dell'articolazione linguistica dell'esperienza, che è comunque importante.

Un ermeneuta come Gadamer all'opposto **deve rendere conto della specificità della percezione** - cerca di farlo. Gadamer sostiene che **la percezione non è soltanto passiva ma attiva** e quindi **comporta un rapporto con l'oggetto**, con l'opera, con il mondo, che viene articolato in senso linguistico.

Analizziamo la nozione di **sintesi passiva**, l'idea che ci sia un'organizzazione dell'ambito percettivo che procede il categoriale, il giudizio, una sintesi che però è passiva (es. l'abitudine), che hanno a che fare con il modo in cui la corporeità realizza l'esperienza) **per Merleau-Ponty questa non è una dimensione linguistica, cioè del fatto di cui parliamo; per Gadamer invece si parla di interpretazione linguistica**. Gadamer non menziona esplicitamente il precategoriale, non lavora sull'ambito percettivo. A Gadamer interessa capire il **senso dei fenomeni culturali**: perché l'idea di ciò che percepiamo ha senso per noi in quanto fenomeno articolabile linguisticamente?

- *Come rende conto Gadamer della specificità della percezione?* Sostiene che la percezione comporti un rapporto linguistico con l'opera e in generale del mondo.
- *Cos'è la teoria della penetrabilità cognitiva della percezione?* Una teoria contemporanea per cui il modo in cui percepiamo la realtà sarebbe influenzato da una dimensione linguistica.
- *Cos'è una sintesi passiva?* L'idea riconducibile alla fenomenologia per cui esiste un'organizzazione della percezione che precede il giudizio.

Secondo Gadamer **il punto di partenza è che il soggetto è inserito in un contesto storico, e dunque un contesto culturale**.

Il gioco è il protagonista, non sono i giocatori. Analogia con la bellezza: non

possiamo disporne, ma è lei che dispone di noi - non possiamo fare a meno di emozionarci per qualcosa che è bello.

Così come la *verità della cosa*, il contenuto, si impone al soggetto. La *Sache* è la cosa in senso diverso dalla *Ding* - la *Ding* è oggetto materiale, la *Sache* è la cosa nel senso del **contenuto** - la cosa stessa.

Il punto è che **la verità non è qualcosa che si acquisisce col metodo, ma è frutto di una presentazione extra-metodica della cosa**. La comprensione non è un virtuosismo tecnico. Come nel gioco, l'interprete non è padrone ma è *tramite della verità del linguaggio*, diventa il mezzo con cui la verità si espone artisticamente.

- *Qual è la differenza tra Sache e Ding ?*
 - La *Sache* è la cosa nel senso del contenuto linguistico
 - La *Ding* è la cosa nel senso dell'oggetto materiale

Tesi ontologica per cui **non sono gli interpreti ad appropriarsi della verità** come qualcosa di oggettivo, nell'ambito delle scienze dure, ma **nella verità l'interprete è tramite del gioco che il linguaggio fa con se stesso**. Questa è una tesi in qualche modo metafisica. Questo è un primato a un tempo epistemologico e ontologico.

Verità e metodo si chiude con una **apoteosi del linguaggio, che diventa motore non solo della storia, ma anche dell'esperienza**. C'è un impegno da parte di Gadamer e altri filosofi di quel periodo a evitare il riduzionismo scientifico, riconoscendo dei diritti anche ad una ragione che ha a che fare con capacità di comprendere il senso dell'esperienza pratica.

- *In che senso l'interprete è parte di un gioco?* L'interprete è un tramite della verità del linguaggio e non può mai possederla completamente, si trova in un gioco nel senso che si trova inserito in delle dinamiche linguistiche di significazione da cui non può in alcun modo tirarsi fuori - in questo senso il linguaggio è impegnato in un "gioco con se stesso".
- *Obiettivo di evitare il riduzionismo*

L'esperienza e la filosofia dell'arte di Gadamer

Primo passo che Gadamer compie è quello di dire che (la filosofia? la storia? qualcuno?) ha operato un disconoscimento del valore che ha l'arte per l'esperienza umana - valore che Gadamer vuole recuperare.

Per fare ciò Gadamer vuole mostrare come i *concetti* dell'estetica (gusto, genio, cultura, *Bildung*, senso comune - i concetti su cui Kant ha costruito la

sua *Critica del Giudizio estetico* nella *Critica del Giudizio . . . ???*

- *Gadamer vuole recuperare il valore dell'arte per l'esperienza umana*

Il terreno di questi nuovi concetti è una filosofia della cultura in cui si mostra secondo Gadamer come **l'esperienza estetica e l'esperienza dell'arte vadano intese come due articolazioni di forme di vita storicamente situate**, e quindi hanno un senso in quanto **fanno parte del modo in cui l'essere umano comprende la sua situazione storica**.

Strano come la **nozione di gusto e la nozione di senso comune vadano intesi in un senso diverso in cui sono state declinate**, ma vadano comprese nella loro dimensione di **esperienze etiche**, il cui valore non è solo nell'ambito dell'estetica (piace/non piace), ma come **capacità di discernere ciò che conviene o non conviene fare in una certa situazione**.

- *Come dobbiamo considerare l'estetica e l'esperienza dell'arte?* Come articolazioni di forme di vita storicamente situate che possono aiutare l'uomo a comprendere la sua situazione storica.
- *Come vengono risificate le nozioni di gusto e di senso comune?* Nella visione di Gadamer si configurano non solo come esperienze estetiche, ma come esperienze etiche.

Bildung

Si tratta per Gadamer di **fondare l'estetica come qualcosa che ha che fare con la conoscenza**, ancorando la tradizione estetica alla sua dimensione umanistica, per mostrare come **nelle scienze dello spirito non sia usato un metodo come quello delle scienze naturali**, ma ciò non toglie che **la scienza dello spirito sia una singolare esperienza di verità irriducibile ad altro**.

Nel concetto di cultura (*Bildung*), che viene da *Bild*, intendiamo un **formarsi attivo di una cultura attraverso una configurazione di figure, di forme, immagini rispetto alle quali l'essere umano può trovare il senso della sua esistenza**. *Bildung* è una parola hegeliana, nel senso di un processo di **presa di consapevolezza della coscienza su se stessa**.

- *Cosa significa Bildung?* Significa cultura ed è una parola usata da Hegel. Significa trovare una configurazione di figure e immagini in cui ogni essere umano può trovare il senso della sua esistenza, cioè fare una singolare esperienza di verità irriducibile alla verità scientifica.

Sensus communis

Altra nozione su cui Gadamer si sofferma è quella di *sensus communis* Kant aveva usato questa parola per sottolineare la **specificità della dimensione estetica rispetto a quella conoscitiva**, mentre Gadamer usa questa espressione per ancorare l'esperienza estetica all'ambito delle scienze dello spirito.

Ha a che fare con la nozione della *phronesis*, cioè la capacità di discernere ciò che è giusto in un determinato momento e in una specifica situazione.

Sensus communis non è solo un qualcosa che tutti gli uomini possiedono, ma ciò che forma anche una comunità, qualcosa che ha una capacità con ciò che è vero, ciò che è giusto *in una certa situazione*.

Gadamer dunque riconosce che **il senso comune è una conoscenza positiva - ed è anche ciò che poi consente di costruire un sapere storico.**

- *Cos'è il senso comune?* È una nozione kantiana che però Gadamer riqualifica usa per ricollegare l'estetica all'ambito delle scienze dello spirito. È una *phronesis*, una saggezza pratica che orienta l'agire in una determinata situazione. In particolare, è ciò che forma una comunità: una comunità stabilisce ciò che è vero, cioè ciò che è giusto in una certa situazione. Inoltre, il senso comune permette la costruzione di un sapere storico.

Buon senso e senso comune

Filosofia del buon senso e del senso comune - si dice che il *common sense* ha a che fare con una capacità di ordine morale. Il senso morale ha a che fare con la capacità di riuscire a mettersi d'accordo. Si esplica una capacità di considerare le cose con *delicatezza*, una capacità di ordine sociale.

Gadamer fa una ricostruzione dei concetti che diventano fondamentali per definire l'estetica come ambito separato; prende questi concetti e ne fa la storia, per mostrare come **i concetti dell'estetica siano radicati nella cultura umanistica, avendo avuto almeno fino a Kant un significato, un valore nell'ambito delle scienze dello spirito.**

Vuole arrivare a sostenere che l'esperienza dell'arte non sia qualcosa di separato, senza potere conoscitivo e senza potere morale, ma abbia un forte radicamento nell'idea di esperienza come interpretazione di senso e di verità.

Questo secondo Gadamer avviene a partire da Kant e soprattutto in Schiller.

Gadamer mostra come **facendo una storia di un concetto, quel concetto acquisisce sempre più una consistenza teorica, che permette di giudicare meglio una cosa.**

Ciò che in Kant è la **facoltà di discernere rispetto al sentimento di piacere e dispiacere** (giudizio estetico) in Kant questa nozione ha perso una connotazione sistematica, non è più centrale nel modo in cui Kant spiega l'esperienza conoscitiva. Il **senso comune non gioca un ruolo nella Critica della Ragion Pratica.**

Gadamer mostra i concetti, che in Kant hanno solo una connotazione estetica, nella tradizione umanistica c'è un paradigma più conoscitivo, una maggiore capacità di capire.

Se il giudizio in Kant ha una validità estetica, e infatti si presenta come giudizio di gusto, qui **Gadamer fa la storia del concetto di gusto** a partire dalla pittura del '600 - '700 - i sensi indicano la sensibilità ma anche l'estensione, una capacità di discernimento pratico, un saper fare, un *know-how* rispetto alla capacità di cogliere ciò che è corretto, ciò che funziona, ciò che è valido in specifiche situazioni.

- *Quali elementi porta Gadamer per sostenere che l'esperienza estetica ha un valore conoscitivo e morale?* Ripercorre la storia dei concetti, tipici dell'estetica, di *gusto e senso comune* all'interno della tradizione umanistica, per dimostrare che fin dall'inizio dell'estetica il gusto e il giudizio hanno un valore anche conoscitivo, una dimensione di discernimento pratico.

Rispetto al **gusto e al giudizio**, Gadamer li considera dotati di una **capacità conoscitiva che rende capaci di interpretare il caso concreto** - esempio è l'applicazione della legge da parte del giudice, cioè legato alla dimensione specifica.

Il modello inglese in questo senso è paradigmatico, non ci sono prima le leggi e poi l'applicazione, ma **attraverso le sentenze si costruisce il diritto**. Il giudizio in questo senso **costituisce conoscenza**, il giudizio, dice Gadamer, porta a uno sviluppo del diritto.

Come il diritto, il giudizio è sempre in divenire, *a causa della produttività del caso particolare*.

Quindi **non è vero, contro Kant, che l'esperienza non ha una portata conoscitiva e morale**. Dice che è sbagliato distinguere tra giudizio determinante e riflettente, perché l'applicazione della regola porta a un giudizio estetico - quindi la separazione non ha un valore assoluto.

Ciò significa che **il giudizio non si limita ad applicare la regola, ma contribuisce a determinarla**. Tutte le decisioni pratiche perciò richiedono il gusto, ne costituiscono il momento essenziale. Il tatto è innato, la ragione stessa è incapace di darne conto.

Il gusto è il canone più alto del giudizio morale. Il gusto conosce qualcosa in un modo che non si lascia separare dall'atto concreto: il punto fondamentale è mostrare come il senso comune è una categoria non solo estetica, ma che riguarda tutto l'ambito conoscitivo e morale.

- *Come si caratterizza il gusto in Gadamer?* Il giudizio di gusto non si limita ad applicare la regola, ma la determina. Tutte le decisioni pratiche richiedono gusto, qualcosa di profondamente legato all'agire concreto. Il senso comune non va dunque limitato all'ambito estetico, ma ha una portata conoscitiva e morale.

In questo modo si crea una **impossibilità di legittimare il metodo delle scienze dello spirito - si limita la pretesa di verità all'ambito scientifico**. Ciò in Kant contribuisce alla divisione tra gusto e genio, in particolare nella formazione trascendentale del giudizio estetico come ambito specifico.

In quanto **screditava ogni approccio che non fosse scientifico**, Kant spingeva le scienze dello spirito ad appoggiarsi alle scienze della natura. In altre parole, la dimensione estetica veniva limitata all'ambito soggettivo.

Ma **ha senso riservare la verità alla conoscenza concettuale?** Non bisogna forse riconoscere che l'opera d'arte **ha una sua verità**, e dunque occorre rivedere questa operazione che Kant e i suoi successori hanno compiuto per rimettere l'estetica al suo posto, considerando cioè l'arte come un'esperienza conoscitiva ed esperienza di verità - capace di manifestare aspetti dell'esistenza che altrimenti rimarrebbero celati.

Schiller riduce l'ambito dell'estetico alla parvenza, che non ha più nessuna dimensione conoscitiva, mentre **in Kant c'è anche la possibilità di articolare posizioni in cui l'esperienza estetica ha un valore conoscitivo**.

- *Qual è la conseguenza di considerare l'esperienza estetica in una dimensione anche conoscitiva?* Questo approccio limita la possibilità, prospettata da Kant, di un'accesso esclusivamente scientifico, concettuale, metodico alla verità che invece si configura come una esperienza individuale di ordine anche morale.

Lezione 13: lunedì 13 maggio - Gadamer, *Verità e Metodo*

Gadamer sta introducendo il discorso dell'**arte come esperienza paradigmatica di verità** - come l'estetica ha trattato la storia dell'arte riducendola a contenuto soggettivo e sganciandola dalla continuità della vita, dall'esperienza ordinaria. L'esperienza estetica nella sua dimensione di conoscenza, che Gadamer invece vuole comunicare.

Critica che Gadamer fa a Kant e Schiller: hanno individuato un valore specifico dall'esperienza estetica - distinguendola da quella conoscitiva e morale - quindi giustificando l'applicazione del metodo della critica della ragione al campo del gusto - Kant è stato costretto a **negare al gusto ogni valore conoscitivo** - il gusto diventa un principio a priori con una dimensione non conoscitiva.

Sicuramente Kant parla di senso comune **riducendo il senso comune a un principio soggettivo**. Tuttavia il problema che Gadamer segnala è il fatto che **Kant sgancia la critica del gusto dalla questione della conoscenza**. Se Kant ci ricorda che non ci interessa l'esistenza degli oggetti, ma la rappresentazione - il giudizio estetico è disinteressato - ci interessa ciò che è bello, Gadamer ci dice invece che **l'esistenza degli oggetti è rilevante perché fa parte del contesto in cui l'esperienza si inserisce**.

Kant aveva distinto tra **bellezza libera e bellezza aderente**, non considerando due tipi di oggetti - belli in maniera libera o aderente - ma uno stesso **oggetto può essere considerato sotto i due aspetti**.

Un conto è la bellezza ornamentale, di un disegno, una decorazione, dei fiori, **che non ha un aggancio a un contenuto; altro è la bellezza di un oggetto in base alla funzione di quell'oggetto**.

Ebbene qui **Gadamer rivaluta la dimensione della bellezza aderente**, proprio perché vuole recuperare la dimensione conoscitiva legata all'esperienza estetica.

- *Qual è la differenza stabilita da Kant tra bellezza libera e bellezza aderente?*
 - La bellezza libera non riguarda un contenuto
 - La bellezza aderente riguarda la funzione di un oggetto
- *Qual è la critica di Gadamer a Kant e a Schiller?* Aver distinto l'ambito dell'esperienza estetica e quella morale, negando il valore conoscitivo del gusto e riducendolo a un principio soggettivo a priori.

Inoltre, Gadamer sottolinea una cosa importante: che la *Critica del Giudizio* è un testo in cui Kant si sofferma in particolare sulla bellezza della natura (diversamente da Hegel) - e Kant parla di arte quando si riferisce al genio, la particolare facoltà in cui la natura dà la regola all'arte.

Kant ha cioè dimostrato che la bellezza naturale è capace di suscitare un interesse morale - il punto importante è che un piacere scevro da ogni interesse *indica* che noi siamo il fine ultimo della creazione.

Anche l'approccio di Kant, quindi, ci indica **nell'apprezzamento della bellezza naturale c'è una significatività morale**.

Tuttavia Gadamer sottolinea come questa **insistenza sul bello naturale sia equivoca**; per Gadamer l'estetica realizza la sua posizione solo in quanto filosofia dell'arte, in quanto capace di uno sguardo artistico. Solo così possiamo comprendere la bellezza della natura.

In questo senso Gadamer **sposa la posizione di Hegel**, secondo cui la **stessa ammirazione del bello naturale è resa possibile dalla dote dell'essere umano di gettare uno sguardo estetico sulla realtà**.

Rapporto tra gusto e genio

Gadamer si sofferma sul rapporto tra *gusto* e *genio*.

Se il **gusto in Kant** è un'istanza che comporta una misura, una regola, una **dimensione normativa**, e quindi è la **disciplina**; il genio è invece la capacità creativa-produttiva, "indisciplinata".

Gadamer nota che in realtà questo limitare la genialità della produzione artistica sia dovuto a un'esigenza di Kant di separare la dimensione estetica da quella dell'esperienza; mentre secondo Gadamer la nozione di genio è applicabile anche in altri ambiti, come quello scientifico.

Queste due colonne portanti dell'estetico hanno in Kant l'esito di **separare l'esperienza del giudizio dal resto dell'esperienza, dalla dimensione conoscitiva**. Si fanno esperienze separate che hanno alla base gli stessi principi specifici, separandosi dall'esperienza. La capacità di configurare un ambito di validità in cui si applica il giudizio estetico non fonda alcun ambito di verità per oggetti belli. La validità del giudizio estetico non si applica al campo dell'arte.

- *In che rapporti sono gusto e genio secondo Kant?* Il gusto consiste in una disciplina, una misura, una regola; genio è una capacità creativa. In questo modo vengono dissociate la capacità di *vedere* il bello (gusto) e quella creatrice del genio.

Dopo Kant questo isolamento tendenziale dell'esperienza estetica viene ulteriormente amplificato. Uno dei maggiori responsabili di questa deriva è Schiller, in cui la dimensione estetica sarà quella della **parvenza (Schein)**.

Schiller parla di **libero impulso al gioco**, valorizza la nozione di gioco. Schiller fa ciò in una **prospettiva soggettiva** in cui si perde completamente il legame con la dimensione conoscitiva della realtà.

Questa dinamica secondo Gadamer si percepisce nel modo in cui in Schiller si passa dall'idea che si possa *educare* attraverso l'arte, che l'arte sia parte del campo dei saperi che concorrono ad una formazione, ad una fioritura dell'essere umano - cosa che secondo Gadamer ha senso, l'arte come mezzo - a sostenere un'educazione all'arte, cioè finalizzata all'arte. Quest'ultimo passaggio contribuisce ad allontanare ancora di più l'arte dalla vita.

Gadamer vuole invece *recuperare l'idea di Hegel* secondo cui **l'arte ha una portata conoscitiva** - sappiamo che per **Hegel l'arte è una forma di vita grazie a cui l'essere umano può conoscere se stesso** - ma senza sposare la tesi di Hegel secondo cui c'è qualcosa di passato nell'arte. Non dobbiamo pensare che nell'arte ci sia qualcosa di non-attuale.

Per fare ciò Gadamer si riferisce al concetto di *Erlebniss*.

Erlebniss significa *esperienza vissuta*. *Erleben* significa essere ancora in vita, dice Gadamer, quando qualcosa succede. *Erleben* ha un'impronta di immediatezza con cui qualcosa viene colpito. Il vissuto è ciò che si sperimenta direttamente, e la cui caratteristica più importante è che si sperimenta in maniera immediata - caratterizzata da una *immediatezza*, intensità. Si caratterizza quindi anche come una dimensione affettiva che ha a che fare con l'immediatezza che ci mette in rapporto diretto con ciò che si esperisce.

L'esperienza estetica è anche però segnata da una certa **discontinuità**. Si vive ogni singola *Erlebniss*. C'è l'idea per cui ogni esperienza è un'esperienza conclusa, attraverso cui si può raccontare la vita privata del soggetto. Tra i vari riferimenti che fa Gadamer c'è quello di Zimmel, che scrive un saggio sull'avventura - per cui l'avventura è un'esperienza vissuta che ha una dimensione chiusa, una forma compiuta che si articola anche nella possibilità di raccontarla.

L'opera d'arte come *Erlebniss* è considerata come qualcosa di **eccezionale**, che **si stacca dal resto dell'esistenza** e deve essere **intesa come esperienza particolare, che si vive in maniera particolarmente intensa e immediata**.

- *Cosa significa Erlebniss?* Significa esperienza vissuta. L'opera d'arte è una *Erlebniss* nella misura in cui è un'esperienza segnata da immediatezza e intensità, anche in senso affettivo. È, cioè, qualcosa che si *vive*, che va inteso come separato e particolare rispetto al resto dell'esperienza.

Allora Gadamer si rifa all'idea di Kierkegaard per cui l'esperienza estetica è caratterizzata fondamentalmente da vivere ogni attimo dell'esperienza come distaccata dal resto dell'esperienza. Ogni esperienza si vive in maniera immediata e intensa, quindi tutto interessa, però alla fine non interessa più nulla e l'esperienza dell'esteta è caratterizzata da una condizione di instabilità.

Questo caratterizza un certo tipo di concezione dell'estetico, che Gadamer critica. L'*Erlebniss* in qualche modo diventa l'oggetto stesso dell'esperienza estetica, che si stacca dal resto dell'esistenza diventando l'oggetto stesso dell'esperienza estetica.

Qui c'è lo scarto per cui Gadamer sostiene al contrario che occorra comprendere l'esperienza dell'arte sulla base di un diverso concetto di esperienza: non più come *Erlebniss*, esperienza vissuta soggettiva e caratterizzata da una sua dimensione anche temporale legata all'attimo e alla discontinuità, ma piuttosto come *Erfahrung*, l'esperienza capace di recuperare alla dimensione estetica la **capacità metodologica e conoscitiva**: non una verità conseguita con il metodo della scienza, ma come dischiudersi di un senso per l'esistenza.

Allora la tesi di Gadamer è che si tratti di **recuperare la dimensione simbolica e allegorica** dell'estetico: le allegorie come concetti capaci di non isolare l'esperienza soggettiva. Sono cioè concetti cioè capaci di articolare la dimensione di conoscenza che occorre riconoscere all'esperienza estetica. Dimensione che l'estetica ha in qualche modo smarrito, ma presenti nelle altre *humaniora*, cioè campi del sapere.

Secondo Gadamer come possiamo rimediare alla natura di Erlebniss dell'esperienza estetica, cioè alla sua dimensione puntuale? Recuperando la dimensione simbolica e allegorica, come concetti capaci di articolare la dimensione conoscitiva dell'esperienza estetica.

La dimensione allegorica e simbolica

La dimensione allegorica ha a che fare con la **capacità di una rappresentazione, di un'immagine**, di dire altro. C'è cioè un rimando della

rappresentazione a una dimensione di significato.

E il simbolo? Non è detto che il simbolo debba essere in contrasto con l'allegoria. *Symballein* significa *mettere insieme*, dal nome di un oggetto che veniva diviso come dono ospitale - c'è l'idea di una congiunzione, di un legame fra due elementi.

Gadamer nota che nel **concetto di simbolo c'è una dimensione ontologica** che si manifesta nell'idea che **un elemento corporeo**, materiale nell'oggetto, **abbia un significato intrinseco**. L'oggetto cioè non è separabile dal significato a cui rimanda.

Verso la fine della trattazione del I capitolo di *Verità e Metodo* Gadamer spiega che **un simbolo è un segno**, cioè **un significante che rimanda a un significato**. Tuttavia il significato è *incorporato* nel significante. Un oggetto materiale è una verità, una dimensione di senso. Il simbolo quindi **non rinvia ad altro da sé**.

I simboli *indicano* qualcosa - un oggetto materiale svolge una certa funzione ed indica un significato.

Es. segnali stradali - non facciamo attenzione a come è fatto il segno come se si dovesse riferire in modo esauriente, come una riproduzione fedele, ma **il segno rimanda ad altro**: comunica un pericolo, per esempio.

Il simbolo si distingue dal segno, perché **la sua funzione è totalmente esaurita nel simbolo stesso**, cioè nell'oggetto simbolico stesso. C'è un legame tra visibile e invisibile, percepito e non percepibile, intima unità di ideale e esperienza.

- *Qual è la differenza tra simbolo e segno?* Il segno è un significante rinvia ad un significato, mentre il significato del simbolo si risolve interamente nella sua realtà materiale. Il significato del simbolo è incorporato nel significante - un oggetto materiale è una verità in quanto dimensione di senso. Nel simbolo c'è una dimensione ontologica legata alla sua materialità.

Nell'allegoria c'è un riferimento significativo del sensibile al non sensibile.

Esempio: la bilancia si riferisce alla giustizia. L'**idea di equilibrio non è l'oggetto ma viene incarnata attraverso l'oggetto**.

Gadamer sostiene la tesi per cui l'estetico ha a che fare con questa **dimensione simbolica-allegorica di significato**, che va in qualche modo recuperata. Molti autori hanno sostenuto che l'allegoria non è una vera e propria opera d'arte, però in realtà la **contrapposizione tra simbolo e**

allegoria è un caso particolare della significatività che ogni fenomeno può manifestare.

In Gadamer l'intima **unità di immagine e significato non sopprime la tensione tra mondo e idee**, ma **esprime la connessione** tra ciò che appare e la **possibilità infinita di significazione**, rivendicando in questo modo per l'estetica una visione della verità che l'estetica come *Erlebniss* costringe a smarrire.

Per Gadamer pensare all'esperienza estetica dimenticando la dimensione veritativa, che possiamo recuperare grazie alla tesi appena esposta per cui **l'arte ha un carattere simbolico** - in questo modo riducendo l'esperienza estetica alla coscienza estetica - è un'**astrazione**, in quanto astrae l'estetico dalla vita, dall'esperienza che le è propria.

Schiller è il campione di questo atteggiamento, separando la dimensione dell'apparenza da quella della verità.

Gadamer vuole riportare l'esperienza estetica alla cultura, alla *Bildung* di Hegel.

Perché l'esperienza estetica intesa come *Erlebniss* è un'astrazione? Perché in qualche modo **l'oggetto inteso esteticamente non viene inteso mettendoci in relazione con esso** - Gadamer sostiene una **co-appartenenza dell'essere umano alla cultura e agli oggetti culturali che vengono interpretati**. L'esperienza astrae dalla **continuità storica**, e quindi l'opera d'arte non appartiene più al mondo, ma viene sradicata dal suo mondo.

C'è quindi una *distillazione* tra ciò che è estetico e ciò che non lo è - questo lo farà Croce, che vuole isolare ciò che è poetico da tutti gli elementi extra-estetici, che sono comunque questione di tecnica, di pratica, di conoscenza. Si tratta di distillare ciò che è propriamente estetico.

Idea presente in qualche modo anche nel **positivismo, rivolgersi ai fatti cercando di articolarli nel loro isolamento**, separando il fatto dall'interpretazione.

- *Cos'è un'allegoria*: è un rimando del sensibile (dell'immagine del sensibile) ad una dimensione di significato, di non-sensibile. L'estetico ha a che fare con questa dimensione simbolico-allegorica di significato.
- *Non si può pensare all'estetica dimenticando la dimensione veritativa*.

Il museo

Ha il suo pendant nella coscienza storica, che si possa fare **esperienza del passato come qualcosa di irrelato al presente**, con la possibilità di prescindere dalla valutazione del presente in quella del passato.

L'operazione estetica di astrazione dai legami che sia l'opera d'arte che chi ne fa esperienza hanno con la realtà trova la sua **concretizzazione culturale nell'istituzione del museo**, un luogo in cui vengono collocate opere d'arte slegate dai loro contesti.

L'arte d'occasione e l'arte decorativa non sono estetiche solo perché i motivi utilizzati hanno delle forme piacevoli, ma bisogna capire come quella forma abbia la funzione di collocarci in modo armonioso nell'ambiente. **Valutare il monumento non come oggetto** a cui rivolgere una funzione specifica, ma per il ruolo di quell'oggetto nel permettere di articolare una continuità che non è separata dalla possibilità che l'arte abbia una dimensione trasformativa.

L'arte spesso ha questa capacità. Non c'è una *incoerenza* - l'arte d'occasione o decorativa può avere una capacità trasformativa - realizzare un ambiente armonioso, una modalità per agganciare chi ne fa esperienza all'ambiente che viene decorato. C'è quindi una dimensione di co-appartenenza al mondo, che ha anche un potere trasformativo. Questo **stare nella situazione ha una capacità trasformativa**.

L'arte esperita nel museo è invece staccata dal suo contesto, *astratta dalla situazione in cui gli è permesso di esercitare il suo potere comunicativo*.

La **musealizzazione** è andata di pari passo con un cambiamento nel ruolo dell'artista stesso. L'artista era anche artigiano, intessuto in un tessuto sociale in cui svolgeva delle funzioni, es. delle commissioni. **A partire dall'epoca romantica è emersa l'idea per cui l'artista è libero, genio-follia**, artista-follia, l'idea che l'artista è libero in quanto **sollevato da un contesto, da funzioni, da compiti**, che un'artista che possa determinare "liberamente" la propria esperienza d'artista.

Questo è un modo - sostiene Gadamer - per caratterizzare la dimensione di astrazione che caratterizza non tanto l'*Erfahrung* ma l'*Erlebniss*, come **dimensione in cui si astraе la verità**.

- *Come è caratterizzato il museo e l'esperienza museale*
- *Erfahrung, Erlebniss*

Di pari passo con questo discorso viene portata avanti una **critica** alla tendenza di varie discipline umanistiche di **limitare l'interesse di ogni**

pratica artistica ad uno specifico *medium*, modalità percettiva, legata a un'esperienza vissuta specifica.

Es. idea per cui la pittura dovrebbe concentrarsi sugli elementi specificamente legati al visivo, astraendo possibili connessioni con l'esperienza in generale. Su questa linea è Grimberg, critico d'arte americano, sosteneva che ogni pratica artistica avrebbe il compito di aggiungere l'essenza del suo *medium* - la pittura avrebbe dovuto concentrarsi sul colore e la rappresentazione bidimensionale.

Ma questo giudizio non è che un'astrazione, perché noi **vediamo il dato specifico in rapporto a qualcos'altro, lo percepiamo in connessione con il resto dell'esperienza**. Solo in questa prospettiva la connessione del dato percettivo può avere significato. Ciò vale anche quando l'oggetto non è guardato come qualcos'altro (come avvive invece nel segno), ma quando lo sguardo si sofferma su se stesso senza essere rinvia ad altro, cioè nel caso del simbolo. Anche il simbolo è in connessione con il resto della nostra esperienza.

Come dice Heidegger, **il modo di essere di ciò che esiste esteticamente non è la semplice presenza** - concezione che riduce al dato percettivo - ma si tratta di comprendere che quando percepiamo esteticamente **non ci limitiamo ad astrarre la sua dimensione percettiva** e quindi i suoi colori e forme, ma piuttosto *lo leggiamo*.

Solo quando siamo capaci di leggere un quadro articolando ciò che è rappresentato, cioè **connettendo il quadro al mondo**, allora lo **possiamo comprendere**.

- *Il modo di essere di ciò che esiste non è la semplice presenza, ma il rimando a qualcos'altro in una dimensione simbolico-allegorica; ma non si può astrarre la dimensione percettiva dell'oggetto, che piuttosto viene letto e compreso connettendolo al mondo*
- *Perché vengono criticati gli approcci che cercano di circoscrivere l'ambito estetico a specifiche modalità percettive? Perché ciò che percepiamo non può mai essere astratto dal resto dell'esperienza,*

La stessa cosa può essere fatta con la musica.

Il puro vedere, il puro sentire, sono secondo Gadamer invenzioni romantiche. Questo è significativo se pensiamo che anche in realtà contemporanea esista qualcosa come la *musica pura* o anche la *musica assoluta*, priva di testo e di funzioni.

Si perde quello che è in legame dell'arte con la vita. Si fa un'opera-

zione innaturale perché la percezione coglie sempre un significato, un *motivo* - un soggetto. Qualcosa che ci invita ad articolare una possibilità di senso, un'unità di forma e significato.

L'artista artigiano, ingegnere, con la capacità di collegare diversi ambiti dell'esperienza, è capace di comprendere come **le esperienze estetiche dell'arte non possano essere caratterizzate dall'assoluta discontinuità che è il tratto distintivo dell'*Erlebniss*.**

O meglio, sicuramente l'arte è segnata da un essere nel momento, ma questa **esperienza fatta in un momento specifico viene connessa a una continuità esperienziale che ha a che fare con quella dell'esistenza.**

Ogni esperienza estetica connette l'opera a chi partecipa alla verità di quest'opera. La verità dell'opera non si esaurisce nell'esperienza soggettiva, ma continua generando una continuità esperienziale sia dalla parte dell'opera d'arte sia dalla parte del soggetto che ne fa esperienza, dischiudendo una comprensione che ha a che fare con la capacità di aprire un senso.

Non si tratta della contemplazione di un oggetto *irrelato*, ma di una partecipazione all'opera d'arte. *L'arte è conoscenza, e l'esperienza dell'opera d'arte rende partecipi di quella conoscenza.*

p. 127 *Verità e Metodo A*

L'opera d'arte non resta un universo estraneo entro il quale siamo attirati per istanti, ma **piuttosto in essa impariamo a comprendere noi stessi, cioè superiamo la puntualità dei momenti dell'*Erlebniss*, per la continuità dell'esistenza.**

Bisogna trovare una posizione che non pretenda immediatezza ma corrisponda alla realtà storica.

La *Weltanschaung* secondo Hegel, la portata si tratta di giustificare questa tesi, comprendendone la portata veritativa. Intendiamo l'esperienza dell'arte come esperienza. Non deve venir pensata come semplice momento della cultura estetica.

Ogni incontro con il linguaggio dell'arte è **segno di un evento non concluso** - questa è un'esemplificazione del problema della verità.

Tuttavia l'esperienza dell'arte è la prima ad ammettere che non può avere in una dimensione conclusa tutta la verità di ciò che esperisce; ciononostante l'esperienza estetica modifica veramente chi la fa.

Non ci lascia indifferenti come voleva Kierkegaard.

Obiettivo della *sezione II* della *I parte* è **comprendere questa dimensione**

ontologica dell'arte, che poi viene ripresa nell'*Attualità del bello*.

Il gioco

Il concetto di gioco è messo al centro dell'estetica da Kant e da Schiller. Il **gioco secondo Schiller** è una sorta di **stato d'animo** del soggetto, una **particolare dimensione soggettiva**. Schiller la considera una particolare dimensione esperienziale del soggetto. L'uomo è libero solo quando gioca, gioca solo quando è libero, secondo Schiller.

Il **gioco secondo Gadamer** non indica lo stato d'animo, non c'è una dimensione soggettiva, ma indica l'**essere dell'opera stessa**. Il gioco è una **dimensione ontologica**, oggettiva. *Domina* i giocatori. In ogni gioco abbiamo una situazione per cui nell'atteggiamento ludico in cui il giocatore si immerge completamente nel gioco, è il gioco a dominare i giocatori.

Secondo questa tesi quindi **l'opera d'arte non è un oggetto che si contrappone al soggetto** - Gadamer si avvicina alla posizione di Dewey per cui **l'arte è esperienza**. L'arte è un'**esperienza che modifica chi la fa** e che ha una dimensione che è l'opera stessa. L'opera d'arte è l'esperienza, l'oggetto in quanto esperito e interpretato dal soggetto - in una prospettiva in cui il *subiectum* è l'opera che si realizza nell'esperienza.

- *Quali sono le differenze nel modo in cui Gadamer concepisce il gioco rispetto a Kant e Schiller?*
- *In che senso l'opera d'arte è un'esperienza?*

Il gioco non ha una consistenza diversa da coloro che giocano; **si realizza nei giocatori** e si riproduce attraverso essi, ma non si riduce ad essi; allo stesso modo l'opera d'arte non si riduce all'esperienza che i fruitori ne fanno, non è riducibile all'*Erlebniss*.

La dimensione del gioco è quella di un andamento regolato, che *domina* chi lo pratica.

C'è un ordine in cui l'iniziativa non è quella dei singoli, quanto piuttosto quella del gioco come evento stesso, che si realizza attraverso gli spettatori. Così come una partita si realizza con i giocatori. Si può dire che **i giocatori sono parte del gioco attraverso le loro interazioni reciproche** - questa è la caratteristica fondamentale di ogni gioco.

Seminario 14 maggio: teoria critica

- Marx
- Lukacs
- Bloch
- Benjamin
- Adorno
- Marcuse

L'estetica ha una **affinità con l'ermeneutica**: l'esperienza estetica deve essere intesa nel suo rapporto con la cultura in generale e per il suo potere conoscitivo.

Se gli autori legati all'ermeneutica esaltano la capacità dell'arte di approfondire il legame con la realtà e di farcela conoscere, esponenti del marxismo o della teoria critica sottolineano l'aspetto **trasformativo** dell'arte.

- *Qual è l'affinità tra estetica e ermeneutica secondo Gadamer?* L'estetica deve essere intesa in rapporto alla cultura e per il suo valore conoscitivo.
- *Qual è l'aspetto dell'arte su cui si concentra il marxismo?* Sul valore trasformativo dell'arte.

L'arte ha quindi uno **statuto ambiguo**: da un lato è **un fatto sociale**, legato alle dinamiche proprie di qualunque fatto sociale, dall'altro **ha una sua autonomia** ed è capace di criticare l'esistenza. Autori legati al marxismo ortodosso sottolineano come l'arte sia un **rispecchiamento della realtà** (carattere descrittivo) ma anche **prescrittivo**, cioè si sostiene che debba essere così.

Gli autori che vediamo oggi sottolineano quindi come l'arte debba avere un certo stile - **realista** - e svolgere la funzione di **servire alla lotta di classe e all'ideologia comunista**.

Altri difendono l'idea che l'arte possa portare a termine la sua **missione critica** non tanto esprimendo certi significati determinati ma piuttosto è capace di **presentare un'alternativa alla realtà esistente dal punto di vista formale** - di cui per esempio Adorno sottolinea il carattere contraddittorio.

Donde il carattere *enigmatico* dell'arte e l'idea che l'arte sia un'arte critica, come dice Bloch un'**arte utopica** - una realtà altra, sempre a venire, non empiricamente data. L'arte è come capace di presentare le istanze di quello che Bloch chiama *il principio speranza*.

- *Qual è il carattere ambiguo dell'arte?* È sia un **fatto sociale** (che può essere **descritto**) che una **dimensione/posizione autonoma**

all'interno della società, che può avere un valore normativo, cioè “indicare” come dovrebbero andare le cose.

Marx

Marx non scrive molto di estetica ma identifica la **dimensione sovrastrutturale dell'arte**, sovrastrutturale in quanto non riguarda direttamente la dimensione economica. Anche l'uomo contemporaneo che vive sotto il capitalismo è in grado di apprezzare forme d'arte del passato. **L'arte ci parla ancora nonostante la sua base materiale non sia più disponibile** - questo costituisce la **specificità dell'arte**.

Arte e mitologia

Marx si sorprende che la mitologia e l'arte che si alimenta di mitologia possa ancora piacerci, questo perché l'età a lui contemporanea era segnata dalla rivoluzione industriale, con grandi sconvolgimenti della vita quotidiana.

Anche i miti che caratterizzavano la società contemporanea erano diversi dai miti della cultura classica. L'arte cioè **può avere una presa sulla mente delle persone anche a distanza di tempo (arte antica) anche in un mondo industrializzato**. I prodotti della creatività artistica del passato forniscono ancora i modelli dell'esperienza estetica.

Il fascino che l'arte dei greci esercita su di noi non è in contraddizione con lo stato sociale poco avanzato in cui maturò. Non c'è una aspirazione in Marx a un ritorno a condizioni di vita che non sono più le nostre - ma c'è il riconoscimento che le produzioni artistiche dell'arte del passato affascinano ancora. La bellezza dell'arte raggiunta da una società in generale non ha nulla a che fare con le condizioni materiali (struttura) della società. Questa idea è irrealistica: l'uomo contemporaneo vive in condizioni completamente diverse che non possono essere superate con un ritorno al passato.

In Marx c'è un **atteggiamento ambiguo di fronte all'esperienza artistica**: l'arte può servire a prendere coscienza dello stato di alienazione dell'uomo contemporaneo, ma d'altro lato rischia di rivelarsi utopica perché tale da offrire una sorta di ingannevole sostituto di una vera esperienza di miglioramento delle proprie condizioni (rifugio nel regno della fantasia).

- *Cos'è l'autonomia del fare artistico?* L'idea per cui l'arte affascina anche a distanza di tempo, e non è legata alle condizioni sociali in cui è prodotta.

- *Qual è il doppio valore dell'arte secondo Marx?* Può servire a prendere coscienza dell'alienazione, ma rischia di essere utopica e irrisolta perché offre il sostituto ingannevole di una vera esperienza di liberazione e miglioramento delle proprie condizioni. Questa doppia natura viene declinata dal marxismo ortodosso, la seconda maggiormente da quello occidentale.

Marxismo ortodosso e marxismo occidentale

Se per l'ortodossia marxista è positiva solo l'arte funzionale alla propaganda comunista - il comunismo occidentale invece si concentra sul **valore utopico dell'opera d'arte**, che prefigura una società senza classi.

Marxismo ortodosso: la realtà comunista, di una società senza classi, è quella che si sta costruendo nello stato sovietico. Marxismo occidentale: una **realtà priva di ingiustizie è un'utopia** ancora da realizzare, e il valore dell'arte sta nella capacità di esercitare queste dimensioni che ancora intrappolano la società contemporanea.

Georgy Lukacs: rispecchiamento (mimesis)

Ha avuto un'evoluzione verso posizioni più ortodosse.

Si rifà a Marx nel sostenere l'**autonomia del fare artistico**, per cui l'arte non segue in maniera meccanicamente causale gli stadi del progresso economico - non è necessario secondo Lukacs che una società più evoluta socialmente possieda anche una cultura artistica più progredita.

La nozione messa in primo piano da Lukacs nella maturità è quella di **rispecchiamento (mimesis)**.

Secondo Lukacs questo è il momento essenziale della produzione artistica, in una prospettiva **realista**: l'arte **riproduce il particolare attraverso la presa di posizione dell'artista**, che consente al fruitore di cogliere aspetti della realtà storica. Il **particolare non viene copiato nella sua individualità, ma viene tipizzato**. L'opera, scrive Lukacs, è **una riproduzione della vita in cui gli uomini trovano se stessi spiegati in un modo illuminante che non si può avere nella vita stessa**.

Qui Lukacs **si contrappone**, come altri filosofi marxisti, alle **avanguardie**, che vengono intese come prodotto estremo decadente. Altri filosofi meno legati all'ortodossia vedranno nelle avanguardie - per la loro capacità di

lavorare espressivamente sugli effetti formali - di essere capaci di contrapporsi alla società esistente in maniera efficace *negando* l'autenticità della realtà.

Se quindi Lukacs sostiene che l'arte sia una *riproduzione* della realtà che non ha l'obiettivo irrealistico e inutile di fornire una imitazione delle singole particolarità individuale, ma quello di offrire una **tipizzazione degli aspetti salienti della realtà**, altri sosterranno che l'arte debba esercitare una funzione diversa, quella di contrapporsi all'esistente.

Secondo Lukacs le espressioni artistiche più riuscite sono quelle di Shakespeare, Goethe, Balzac - viene riconosciuto uno *sforzo appassionato per il conseguimento di una riproduzione vera e integrale di essa*.

L'arte non deve cadere nell'arte astratta, colpevole di irrazionalismo, di fuggire dalla realtà. Ma secondo una certa concezione della fotografia l'arte non è una copia fotografica ma offre al fruitore delle tipizzazioni che gli fanno comprendere la realtà.

Nella sua ultima opera, *La distruzione della ragione*, critica il pensiero borghese in autori come Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, sostenitori di un radicale irrazionalismo nichilista.

- *Cos'è il rispecchiamento (mimesis)?* È la nozione per cui l'arte deve tipizzare la realtà, raffigurandone gli aspetti salienti, in una prospettiva realista. L'arte è una riproduzione della vita.

Bloch

Autore di due diversi volumi:

- *Lo spirito dell'utopia*
- *Il principio speranza*

In questi testi si valorizza la **dimensione utopica dell'arte** -l'arte come capace di dire ciò che non è ancora - che ci permette di fare esperienza di una realtà più autentica dell'esistente. Bloch insiste su questa dimensione utopica.

Il significato che ci presenta l'arte non deriva da una rappresentazione della realtà, ma la presentazione di una realtà che *non è ancora* - Bloch lavora sul concetto di *non ancora - noch nicht*. La dimensione utopica emerge dal carattere di **oltrepassamento del qui e ora**.

Il problema è posto dall'impossibilità di mediare tra l'estetica tradizionale e il funzionamento tecnologico della società industriale - come si possono

conciliare arte e vita?

Lo si può fare **indagando le proprietà estetiche specifiche dei vari mezzi di produzione.**

Bloch considera cioè un merito dell'avanguardia espressivista di **liberarsi dalla raffigurazione realista**, alla ricerca di espressioni artistiche diverse, capaci di esplorare anche le nuove tecnologie. Il **cinema espressionista** e i movimenti del **Bauhaus** (artisti e designer), autori come Klee, Molinaghi, Omer Ray, Russolo (intona rumori) - macchina capace di produrre rumori. Attraverso le **nuove possibilità espressive date dalla tecnologia** è possibile **conciliare la dimensione estetica e la funzionalità tecnica industriale** - uno dei meriti delle avanguardie storiche.

Attraverso questa specificità dei nuovi media è possibile mostrare il **potenziale utopico dell'arte**, che Bloch sempre più lega al riconoscimento del valore socialmente rivoluzionario dell'arte stessa.

Vattimo su Lukacs e Bloch: mentre Lukacs interpreta l'**irrazionalismo filosofico come espressione di una decadenza del capitalismo**, il **pensiero utopico vuole arricchire il marxismo di contenuti etici e umanistici.**

Quindi lo stesso orientamento (marxista) può avere esiti anche molto diversi e contrastanti: questo perché si guarda alla realtà in modi diversi - Lukacs guarda alla capacità di rappresentare la realtà, nel senso di una tipizzazione, mentre Bloch mette in evidenza invece le capacità espressive dell'arte, capace di esplorare i nuovi media a livello formale e cioè capaci di rispondere alle esigenze del mondo contemporaneo.

- *Qual è il valore dell'arte secondo Bloch?* L'arte presenta una realtà che *non è ancora (noch nicht)*, e tramite i nuovi mezzi tecnologici si possono conciliare funzionalità tecnica e dimensione estetica. L'arte ha un potenziale utopico.

Walter Benjamin

Il saggio *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica* (1936) è dello stesso anno di *L'origine dell'opera d'arte*.

Aura

La possibilità tecnica della **riproducibilità dell'opera d'arte** comporta una **perdita dell'aura** - quell'atmosfera che circonda l'opera d'arte. L'aura

caratterizza l'opera d'arte in quanto unica e in quanto dotata di una dimensione culturale che fa sì che si provi un certo rispetto e riverenza rispetto all'opera.

Aura è l'apparizione di una lontananza, per quanto vicina possa essere. Ha una **dimensione sacrale** che ci fa apparire l'opera come distante, non dominabile. L'arte **dall'invenzione della fotografia l'arte ha perduto questo valore magico-religioso**, un'esperienza in cui il singolo individuo si trova di fronte all'opera d'arte, nel suo rivolgersi alle masse come prodotto riproducibile.

L'arte diventa cioè **esperibile non solo dall'individuo**, ma anche dalle **masse**. Sono offerte **infinite copie** - l'opera viene fruita attraverso le copie piuttosto che attraverso l'originale. L'esperienza a tu per tu con l'opera d'arte oggi è preliminarmente mediata da riproduzioni di diverso tipo, facilmente disponibili.

Fotografia e cinema

Sono anche disponibili nuove forme d'arte, la **fotografia** e il **cinema**, in cui **produzione e riproduzione coincidono**.

La **fruizione** di queste opere una **fruizione distratta, non più contemplativa ma occasionale**; non comporta più una sospensione della temporalità quotidiana, ma si tratta piuttosto di una fruizione diversa e distratta che **perde quella dimensione di riverenza** e rispetto che l'aura comportava per le opere del passato. La percezione stessa degli individui cambia in questo contesto. Prevale un'esperienza discontinua tipica delle società delle macchine, tipica dell'esperienza caotica che la maggioranza vive. La **fruizione** ha diverse **analogie con la tecnica cinematografica**, che racchiude in sé tutti i problemi della filosofia contemporanea. Pensiamo al modo che ha il cinema attraverso il montaggio di **disarticolare i rapporti temporali e causali**, e rendendo possibile una narrazione basata sull'esaltazione della possibilità di colpire lo spettatore attraverso quella che Benjamin chiama una **esperienza di shock**. C'è quindi un vero e proprio **cambiamento della percezione** dovuto ai nuovi media.

Possiamo sottolineare la capacità di Benjamin di cogliere un fatto fondamentale di tecnologie successive, che hanno approfondito ampliato alcuni effetti della veridicità della sua diagnosi. L'esperienza dell'essere umano e la fruizione dell'arte è cambiata moltissimo grazie alle nuove tecnologie. Un esempio che possiamo fare, al di là della fotografia e del cinema, è la musica -

produciamo e ascoltiamo musica con procedimenti tecnologici introdotti tra l'800 e il '900. Oggi cioè **ascoltiamo la musica con la mediazione della tecnologia** - non c'è bisogno di trovarsi dinanzi a un musicista che suona. Il tipo di esperienza e il valore di questa pratica cambia radicalmente - se prima il fatto di partecipare a un'esperienza musicale comportava un certo tipo di fruizione, non sempre concentrata sullo sviluppo musicale ma anche *distratta* - per esempio nell'opera lirica. C'è una differenza però tra questo tipo di distrazione e la distrazione che riguarda il consumo della musica con media digitali. La possibilità infinita di musica che abbiamo oggi comporta una diversa esperienza - **con questa diversità occorre fare i conti**.

La riproducibilità tecnica comporta un cambiamento dell'esperienza artistica di cui occorre tenere conto. Si abbandona una certa *dimensione rituale* propria dell'esperienza del passato, e un altro tipo.

L'“arte per l'arte” è una reazione alla perdita d'aura

Certamente questi cambiamenti dovuti alle nuove pratiche artistiche comportano anche un diverso valore attribuito all'arte.

La teoria dell'“arte per l'arte” è una sorta di **teologia**, l'arte viene considerata come **avulsa dal tuo contesto** e non dotata di significati concreti - con un **valore solo estetico** che non ha né il compito né il potere di farci capire la realtà. Questa ideologia dell'arte per l'arte va intesa come *reazione* alle nuove possibilità di rappresentare, di raffigurare la realtà che si danno attraverso la fotografia. Anche questo culto della bellezza è diverso rispetto all'*arte auratica* - una sorta di conseguenza delle nuove possibilità di rappresentazione della realtà offerta dalle nuove tecnologie.

Di queste reazioni Benjamin vuole anche tenere conto a livello politico; a differenza di Adorno, Benjamin è critico rispetto a queste nuove possibilità tecnologiche - ma **ne riconosce le capacità emancipative e democratiche** - la possibilità democratica di concepire l'arte in nuovi modi. **La perdita dell'aura non è soltanto un fenomeno negativo**, quindi. Bisogna cercare di comprendere le articolazioni di un fenomeno che è accaduto. Il fatto che l'opera d'arte grazie alla riproducibilità sia emancipata dal suo rapporto parassitario con il rituale non è qualcosa che va giudicato solo in termini negativi. Bisogna riconoscere che l'opera d'arte è sempre più predisposta alla sua sua riproducibilità: ma questo non è soltanto un fenomeno negativo.

Occorre rendersi conto che c'è un cambiamento di collocazione dell'arte -

in quanto prima era fondata su un criterio di riproducibilità, ora essa **si fonda su un'altra prassi, la politica** - perché ora è a disposizione delle masse, non è più solo un fenomeno aristocratico. Non si tratta soltanto di avere un atteggiamento di nostalgia per qualcosa che si è perduto, ma anche riconoscere il valore positivo della diffusione dell'arte - avendo le possibilità e le risorse per una fruizione democratica dell'arte. **All'estetizzazione della politica** (in senso fascista) - che assolutizza i suoi valori si risponde con una **politizzazione dell'arte**.

- *Cos'è l'aura?* L'aura è una "atmosfera" che caratterizza l'opera d'arte nella sua unicità e nel rapporto con il singolo fruitore. È l'apparizione di una lontananza che ha una dimensione sacra per l'individuo. Con l'introduzione della fotografia l'aura si è perduta in nome di una riproducibilità che espone il prodotto artistico alla fruizione di massa.
- *Cosa ha prodotto la perdita dell'aura nella fotografia e nel cinema?* La fruizione di massa dell'opera d'arte è distratta, occasionale e non contemplativa. La fotografia e il cinema sono i due esempi eminenti di questa dinamica. In particolare il cinema disarticolà i rapporti temporali e causali della narrazione, causando una cambiamento nella percezione che è scioccante. Tuttavia, alle innovazioni tecnologiche viene riconosciuta anche una capacità emancipativa, che porta ad una liberazione dell'arte declinata in senso politico.

Theodor W. Adorno

Musicologo, sociologo. Il suo metodo filosofico è un metodo *dialettico*, correggendo l'andamento positivo di Hegel - è un **hegelismo senza conciliazione**. La sua è una dialettica negativa come nel libro *Dialettica Negativa* (1966).

La dialettica negativa riconosce che **è l'elemento materiale e aconcretuale a costituire nella sua irriducibilità il cuore della realtà e del divenire**. C'è una natura antisistematica nel suo programma - la sua opera è scritta in uno stile frammentario e antisistematico, che fa uso della paratassi.

Gli **irrazionalisti** Kierkegaard, Schopenhauer e soprattutto Nietzsche **vengono recuperati** per aprire uno spazio di libertà in un sistema chiuso.

La **filosofia** dunque non può e non deve riprodurre il gergo rassicurante della **realità falsamente conciliata** - retorica che riproduce l'ideologia - ma **deve riprodurre nella propria espressione linguistica la negatività, la dissonanza, in modo da rendere conto del modo in cui il reale e**

il razionale non coincidono. Adorno riprende il metodo hegeliano, senza però sposare la tesi hegeliana della conciliazione. Si tratta dar voce alla vita offesa per rivelare le crepe, le falte, le incrinature della realtà, opponendosi all'idea che l'arte debba rispecchiare logicamente la struttura economica.

Teoria estetica (1970): l'arte *critica* una prassi intesa come dominio di un brutale **auto-conservarsi dell'esistente**. Questo significa che **la felicità è al di là della prassi**.

Questo è importante perché viene ripresa da autori come Menke, autori che articolano un'estetica negativa che ha la sua fondazione in Adorno. La **felicità non può darsi in una prassi dominata dalla lotta per il potere e il compromesso - non si può scardinare la prassi in questo modo, ma la promessa di felicità data dall'arte si si dà al di là della prassi**. L'arte riesce quando **è capace di contrapporsi alla prassi esistente**.

Il problema è che nell'arte contemporanea è difficile capire *cosa sia* l'arte, la natura stessa e la definizione sono messi in dubbio. Niente di ciò che riguarda l'arte è ormai più ovvio.

Sbarazzatosi dalla sua aura, **l'arte si configura oggi come processo consolatorio**. Adorno riprende la nozione di aura rielaborandola, cioè l'arte si distacca dai fatti che dovrebbe denunciare.

L'arte secondo Adorno si fa portatrice di una cultura affermativa, cioè **fa parte di un'industria culturale della società capitalistica**.

In *Dialettica dell'illuminismo* Adorno e Horkheimer fanno una critica all'industria culturale che accusa le manipolazioni delle coscienze individuali che regola tutti gli ambiti dell'esistenza. C'è una situazione in cui **solo pochi sono capaci di apprezzare l'arte, mentre i più sono in una condizione di ottundimento e schiavitù**. Bisogna invece **criticare la prassi attraverso l'arte, andando oltre la prassi stessa** - una sorta di elitismo.

- *Qual è il valore dell'arte secondo Adorno?* L'arte ha un valore conoscitivo. Deve contrapporsi alla prassi dell'esistente, dominato dalla lotta per il potere, e in parte anche superarla. Viene rielaborata la nozione di aura come evento che prospetta la possibilità di opporsi in modo produttivo all'esistente. La libertà dell'arte è una libertà che si articola a livello formale e non sul piano dei contenuti. L'arte ha la capacità di dare voce al non-esistente.
- *L'arte si configura come un processo consolatorio e come un portato dell'industria culturale. L'arte come fenomeno di massa rischia di essere solo espressione dell'ideologia per le masse.*

Adorno considera il cinema pop come qualcosa che ha la funzione di difesa dell'esistente e di regolare e normare finanche il tempo libero. **L'arte rischia di diventare solo espressione dell'ideologia**, che domina l'epoca della civiltà di massa. L'humus del totalitarismo politico. L'arte come fenomeno di massa, cioè, alimenta i totalitarismi politici. Società di massa si basa sulla dimensione di **godimento gastronomico o culinario del prodotto** - diverso dal piacere disinteressato e aconcettuale di Kant (dettato dalla finalità senza scopo) che è **tale di opporsi all'esistente**; mentre **il godimento della società di massa dà nel consumo**.

L'arte ha un **valore conoscitivo**. Il **valore dell'opera consiste nella sua capacità di opporsi alle contraddizioni dell'esistente**. Se l'aura con la sua autenticità, nel suo *hic et nunc*, nella sua irripetibilità e carattere puntuale, impedisce la completa riduzione dell'arte a merce e preserva un margine di libertà, essa **può entrare in contraddizione con il tutto, con l'esistente**. Queste possibilità sono già compromesse con l'ideologia dominante, quella del *mondo totalmente amministrato*. Si tratta di disturbare, di criticare.

Il margine di libertà viene mantenuto **dal lato formale** - l'arte non può dire di porsi in rottura sul piano dei contenuti, ma con la forma. In musica Adorno predilige la musica atonale, il serialismo, la musica che opera con uno scardinamento dei principi dell'armonia, connessi con un'estetica di facile consumo, per giungere a presentare una musica che manifesta la dissonanza della realtà. Privilegia Schonberg al neoclassicismo di Stravinskij. Il Jazz viene accusato di essere artificioso, pseudodemocratico, antiemancipativo. **L'improvvisazione del jazz è una falsa libertà**.

Adorno manifesta un certo elitismo che viene preso di mira da alcuni critici tra cui Jauss, che sostiene che Adorno dimentichi un aspetto fondamentale dell'esperienza estetica - la sua dimensione ludica.

La ricerca di Adorno si concentra sulle **avanguardie e sulla loro capacità di omologarsi al sistema - continuando a produrre esperienze che hanno il carattere dello shock**, colpiscono e si oppongono a una fruibilità di tipo consumistico.

L'arte tiene aperta la possibilità di uno sguardo controluce sul mondo e di dar voce a uno sguardo individuale. L'arte ha la capacità di *dar voce al non-esistente*, a ciò che non è assimilabile alla **falsa armonia dei rapporti sociali vigenti**. Questo è ciò che fa ancora dell'arte una possibilità di disarticolazione della prassi ed emancipazione.

Non si tratta di favorire contenuti esplicitamente sociali - Brecht o Sartre - a scapito della qualità formale; altrimenti l'arte/denuncia non farebbe che tornare a essere assimilata a ciò che vorrebbe criticare. I contenuti devono agire in modo creativo sulla forma, bisogna lavorare sulle possibilità dei media. Questo è un altro aspetto in cui la teoria di Adorno si differenza dall'**ermeneutica, che invece insiste molto sull'aspetto contenutistico**.

- *Come si caratterizza in Adorno il piacere estetico per le masse?* Non è un piacere disinteressato come in Kant - che permetterebbe di “offrire un’alternativa” all’esistente, ma è un piacere “gastronomico” che si esaurisce nel consumo.
- *Qual è la critica di Adorno alle avanguardie?* Alcune avanguardie vengono accusate di offrire, sul piano dei contenuti, la medesima esperienza di shock dell’arte reificata, cioè di colpire e suscitare una reazione di stupore, comunque orientata al consumo. Le avanguardie “buone” sono quelle che si distinguono per le innovazioni formali, come la musica atonale, il serialismo, ecc. Lo specifico carattere formale di questi “stili” mette in evidenza la dissonanza del reale.

Adorno insiste sul carattere di enigma dell’arte, sulla materialità, su ciò che sfugge a un’immediata comprensione. **L’arte se da un lato è reificata**, cioè asservita al sistema produttivo, può anche emancinarsene. Gli artisti non possono lavorare se non grazie a certi rapporti sociali, che sono rapporti economici vigenti nel sistema capitalistico. Eppure **l’arte autentica riesce a sfuggire a questa dinamica se si presenta come enigma ed è capace di disturbare questo suo stesso carattere di prodotto**, presentandosi come non facilmente consumabile e non facilmente integrabile in queste logiche.

L’arte inautentica è un’arte non trasparente. L’arte autentica si presenta come difficile da fruirsi per suscitare una interpretazione che ha un carattere filosofico. L’arte ha bisogno di altro da sé, e non può essere superata o integrata nella filosofia, come voleva Hegel. Gode di una sua autonomia.

Gli aspetti sociali che determinano l’arte come fatto sociale vanno **messi in luce lavorando sugli aspetti formali** come fanno le avanguardie.

Adorno è un fautore delle nuove possibilità espressive dell’arte contemporanea - lui crede nello sfrangiamento dell’arte, di andare oltre i confini di una pratica artistica. **L’arte autentica è considerata come una pratica per sua natura critica**, include in sé una critica a se stessa.

Compito della filosofia dell'arte è eliminare una inautenticità - quella di Adorno è un'estetica normativa - l'arte autentica **mira alla comunicazione di ciò che non può essere comunicabile sul piano della comunicazione concettuale**. L'arte autentica è critica nel senso che rifiuta l'esistenza; è un'arte capace di liberare la forma perché nell'arte la forma rappresenta il rapporto sociale. Autori considerati emblematici sono Beckett (teatro dell'assurdo) e tutti gli autori che lavorano su un piano formale, mettendo in primo piano le possibilità del linguaggio di andare oltre una semplice comunicazione.

Adorno dimentica la dimensione ludica ed edonica dell'arte senza considerare che è possibile trovare nella dimensione del piacere anche una possibilità di emancipazione.

- *Adorno, cos'è l'arte autentica?* L'arte autentica si presenta come un enigma, capace di andare oltre la sua natura di prodotto per muovere una critica formale all'esistente; in questa critica formale si ritrova una critica alle forme dei rapporti sociali. In questo senso, è naturalmente critica e vuole andare oltre la comunicazione concettuale.

Marcuse

L'arte deve essere capace di esprimere il Grande Rifiuto - può farlo mettendo in primo piano la dimensione formale e nella **dimensione del gioco**. Qui riprende Schiller.

Si deve recuperare una dimensione del gioco e della fantasia, che si contrappone alla realtà stessa offrendo uno spazio di libertà.

C'è in Marcuse una più evidente sottolineatura del **carattere emancipativo dell'arte** qualora essa sia capace di esprimersi come forma ludica.

Lezione 14: martedì 14 maggio - Gadamer, *L'Attualità del Bello*

Per Gadamer il gioco *gioca* i giocatori.

Il primo capitolo de *L'Attualità del bello* è dedicato a tre concetti.

1. arte come **gioco** (ne abbiamo parlato ieri)
2. **simbolo**
3. **festa**

Sono tre concetti che incontriamo anche in *Verità e Metodo*. Non solo il gioco gioca i giocatori, ma è anche un **rappresentare per qualcuno** - e su ciò si fonda il **carattere ludico dell'arte**.

La trasmutazione in forma

Il gioco diventa arte quando avviene la **trasmutazione in forma**, quando il gioco viene a condensarsi, a **ordinarsi in una forma** - acquisendo una **consistenza rappresentazionale**. La trasmutazione in forma comporta una mutazione per cui il gioco che deve coinvolgere giocatori e pubblico viene trasfigurato, diventando *opera* - acquisendo cioè una **consistenza ontologica** che - sottolinea Gadamer - è una *trasmutazione nella verità*. Quando il gioco acquisisce questa consistenza acquisisce un essere diverso a cui c'è anche una **dimensione veritativa**.

L'opera acquisisce una dimensione di significato che è qualcosa di più del gioco. **Il mondo dell'opera d'arte è un mondo completamente trasfigurato** - davanti ad esso ognuno riconosce che è proprio così.

L'opera d'arte acquisisce una dimensione di significato ed è capace di comunicare una verità. Il gioco è la base ontologica dell'opera d'arte. Il gioco acquisisce una capacità di *rappresentare* - dischiudere un mondo; l'opera è un mondo perché il mondo è nell'opera.

Il rappresentato è presente - l'arte è capace di *rendere presente* ciò che rappresenta. L'arte ha una capacità di configurare senso nella rappresentazione - che presenta il rappresentato. La dinamica per cui la rappresentazione è in grado di produrre conoscenza è quella del *riconoscimento*: la capacità di riconoscere ciò che viene rappresentato, che produce il piacere della conoscenza reso possibile dall'arte. Il piacere del riconoscimento consiste nel fatto che nella rappresentazione prodotta dall'opera si conosce *più* di quanto si conosceva prima - c'è un **aumento d'essere** (*Zuwachs am sein*).

L'esperienza estetica può essere intesa nei termini di un gioco, sia per chi lo crea sia per i fruitori, che sono chiamati a un gioco che è un gioco interpretativo.

C'è un *interplay* tra l'opera d'arte e gli spettatori - questo vale anche per Bertram.

Leggere non è solo sillabare, ma compiere un **movimento ermeneutico guidato dall'attesa del senso del tutto** - che si dà nell'**attuazione del senso a partire dal particolare**.

Il messaggio dell'opera rimane con un margine di indeterminatezza, piuttosto l'opera desta l'attesa di un contenuto di senso che il fruitore è chiamato ad articolare. Non dobbiamo ricercare nell'opera un significato inteso dall'idea che il significato risiede prima nella mente dell'autore, e successivamente realizzato. Secondo Gadamer c'è un salto tra il programmare, il progettare e la realizzazione. L'opera realizzata **eccede i progetti dell'artista**.

Opera d'arte è anche **accrescimento di essere che si realizza anche al di là delle intenzioni dell'artista**. Non bisogna contrapporre arte astratta e arte rappresentazionale - piuttosto la funzione dell'arte è *riscrivere* un senso, anche quando si tratta di arte astratta.

La coscienza estetica non è separata dall'opera, perché l'opera non è oggetto, è esperienza. C'è questo rapporto per cui il fruitore è elemento fondamentale del compimento del gioco dell'opera d'arte, nella sua dimensione di forma, che si realizza nel processo d'interpretazione.

In questo quadro si può sostenere che le **arti performative** abbiano un valore paradigmatico - **richiedono un'interpretazione performativa senza la quale l'opera non si realizza**. La musica ha bisogno di un musicista che la realizza. Per questo Gadamer critica le interpretazioni storicistiche che vogliono interpretare le opere ad esempio musicali con gli strumenti dell'epica - queste interpretazioni avrebbero il difetto di isolare il proprio presente pensando di poter presentare la storia come un fatto. Gadamer invece intende il rapporto con l'opera come un'operazione di **mediazione la fusione degli orizzonti**.

La fruizione appartiene all'opera in quanto appartiene alla sua *storia di effetti*.

Per spiegare la **contemporaneità che si genera tra l'opera e il fruitore attraverso l'esperienza estetica** Gadamer introduce il concetto di festa, attraverso cui riusciamo a definire la **specifica attualità dell'esperienza estetica**.

La festa

La festa si realizza a ripetizione, la **ricorrenza**, che ha carattere regolare. La festa è tale perché viene celebrata. La festa non è astrattamente, esiste se viene celebrata e partecipata da chi la celebra. Questa celebrazione ha un carattere **ricorrente**.

Nella festa c'è una sorta di ripetizione *sui generis*: il **presente riafferma se stesso attraverso il mutamento**. *L'essenza originaria della festa è sempre diversa - è un ente che è solo in quanto culturalmente diverso e più temporale - ha il suo essere nel divenire e nel ricorrere*. Il tempo trascorre ma c'è una ripetizione attraverso il cambiamento.

Questa temporalità è diversa dalla simultaneità estetica criticata da Kierkegaard. C'è la struttura quindi della ricorrenza, che può essere intesa assieme alla nozione di **ritmo** - una ripetizione di pattern che costituiscono una forma, un'articolazione spaziale o temporale di un fenomeno.

Gadamer sostiene che questa è anche la temporalità propria della tradizione. La tradizione si rigenera a vivere in ogni sua trasformazione.

Le emozioni di paura e timore avvengono nello spettatore: Gadamer fa quest'esempio per parlare del carattere centrale che nell'essere dell'opera d'arte l'esperienza del fruitore.

Immagine

Passo in avanti in questa discussione è fornito nella disamina che Gadamer fa del concetto di **immagine** - ancora oggi molto presenti nel dibattito sulla svolta iconica - studi legati alla teoria dell'immagine.

L'intento di Gadamer è mostrare come funziona l'esperienza estetica, con l'accento posto sulla dimensione dell'immagine e del **rapporto tra originale e immagine**.

Secondo una concezione dell'immagine che Gadamer critica - l'**immagine sarebbe la copia di un'originale**, di un **essere che sta al di là di un'immagine**. L'essere è ciò di cui l'immagine è la copia; l'immagine sarebbe passiva, secondaria e dipendente rispetto all'essere.

In realtà non è vero che abbiamo un'immagine che copia l'originale, ma piuttosto il **rappresentato si realizza precisamente nella rappresentazione** - e Gadamer afferma il primato ontologico delle *arti transeuenti*, cioè performative - che appunto il modello si realizza come tale. Bisogna intendere l'ontologia dell'immagine in altri termini rispetto a quelli che spie-

gano l'immagine come *copia di un modello* - l'immagine sarebbe destinata a sopprimersi come ente indipendente e servirebbe soltanto a rappresentare l'essere, scomparendo di fronte all'essere che non si è percepito nell'immagine.

Il punto fondamentale di Gadamer è invece che un'immagine non ha la sua essenza e si sopprime; questo perché non è un mezzo in vista di un fine; es. **un quadro non esaurisce il suo senso nel rimando a qualcosa di esterno, ma rimanda a qualcosa, a una funzione** - tipo segnali stradali. La rappresentazione è essenzialmente legata al rappresentato. È l'immagine del rappresentato che si mostra nella rappresentazione. **L'immagine dice qualcosa di più l'originale, è un aumento di essere. La rappresentazione resta legata in un senso essenziale all'originale, ma è "di più."**

Questo è simile alla *mimesis* di cui parlava Lukacs. Non c'è un rapporto a senso unico tra immagine e originale - l'originale può presentarsi come tale solo come immagine. Non ha bisogno proprio di questa rappresentazione per manifestarsi - può essere anche in modo diverso. **Quando si presenta in qualche modo, ciò appartiene al suo essere.** Nella rappresentazione c'è un aumento di essere, il contenuto dell'immagine è percepito come *emanazione* di un originale.

È solo attraverso l'immagine che l'immagine *Bild* diventa *Urbild*, cioè modello. Bild ha a che fare con l'inglese *to be*, il figurare - in un'accezione di tipo attivo, costruttivo. **Il contenuto non può essere esterno all'immagine**, ma è proprio la sua essenza.

L'estetica di Platone studiata da Schelling e tutti i romantici. Quando parliamo di essere e parvenza, sicuramente il riferimento è platonico, ma **soprattutto kantiano**. In Schopenhauer e Nietzsche queste due tradizioni semantiche vengono a confluire. Schopenhauer si riferisce infatti a Platone.

- Kant fenomeno e noumeno
- Platone idee e parvenze

Anche Nietzsche afferma che il mondo vero e il mondo falso non possono più essere distinti. Nietzsche si sta riferendo sicuramente al rovesciamento del platonismo, ma anche sulla base del discorso kantiano.

p.94-95 attualità del bello nel capitolo arte e imitazione, Gadamer si riferisce

ad Aristotele e la critica platonica alle arti. Viene **sostenuta la tesi di Aristotele per cui l'essere umano fa esperienza del mondo attraverso la pratica imitativa** con cui apprende.

I significati della parola *fenomeno* nelle varie teorie cambiano:

- apparizione della cosa in sé
- illusione

Esthetik der Arschein di Seel

Arte d'occasione

Ha a che fare con l'esecuzione, la rappresentazione di un'opera. Esecuzione di un'opera in una specifica circostanza è un **evento** costituisce il senso dell'opera, che *accade*. La musica ad esempio *accade, avviene*, nasce sempre in una specifica situazione. L'opera stessa in condizioni diverse si presenta in modo diverso. **L'opera si realizza attraverso le sue diverse esecuzioni ed esperienze.**

Letteratura

Segue una parte legata alla letteratura - Gadamer insiste sul tema dell'**attuazione del senso della letteratura da parte del lettore**; un tema che poi anche altri autori tra cui Umberto Eco e che sarà molto discusso negli ultimi 30 anni del secolo scorso.

Il punto di Gadamer è che **il senso l'opera letteraria viene attuato dalla capacità del lettore di collegare l'opera al suo contesto.**

Lezione 15: mercoledì 15 maggio

La mia presentazione su un testo di Martin Seel: [qui](#)

Lezione 16: lunedì 20 maggio

presentazioni

Lezione 17: martedì 21 maggio

presentazioni

Lezione 18: mercoledì 22 maggio

Bertram, Arte come prassi umana

- Bisogna dare una spiegazione normativa e non descrittiva dell'arte come fatto sociale.
- Svolta pratica alla tradizione idealistica: bisogna considerare il contributo dell'arte **in relazione alla prassi umana**.
- Vizio metodologico di alcune teorie: **paradigma dell'autonomia** si pretende di identificare il valore dell'arte con la sua differenza dalle altre pratiche della vita umana.
 - Teorie interessate da questo problema:
 - * Menke
 - * Arthur Danto
 - Effetti di questo problema si trovano in:
 - * Nelson Goodman
 - * Adorno
 - * Hegel
 - * Kant
- Orientamento oggettualistico del modello autonomistico **non riconosce** a sufficienza il **ruolo del contesto delle pratiche di ricezione** dell'opera.
- La prassi storico-culturale dell'opera è essenziale per comprendere l'arte come non isolata dalle altre pratiche;
- l'**arte** va cioè concepita come **interazione di pratiche**.
- Così l'opera d'arte si può costituire come oggetto dinamico che determina la propria rilevanza estetica.
- Considerata in continuità/contrapposizione alle altre pratiche, l'arte si rivela come **prassi di libertà**, cioè nell'esperienza dell'arte si articola l'autodeterminazione dell'essere umano.
- I fruitori giudicano il valore delle opere rispetto al loro contributo alla prassi umana rispetto al loro contributo alla prassi umana.
- *Wirkungsgeschichte*: la formazione dell'opera è un processo plurale che implica una reciproca integrazione di fruizione e produzione.

- L'esperienza estetica è iscritta in una dinamica interattiva che coinvolge produttori e fruitori.
- Bertram realizza una **sintesi**:
 - tra la nozione di **libero gioco** - accordo intersoggettivo delle facoltà conoscitive (Kant)
 - e quella che vede l'arte come **connessa alla comprensione che l'uomo ha di sé e del mondo**. (Hegel) L'arte si configura cioè come forma di vita che vivifica le nostre pratiche quotidiane, determinate storicamente e culturalmente, contribuendo alla **realizzazione della libertà** nella misura in cui **suscita domande sul significato della prassi in generale**
- L'autoreferenzialità dell'arte è una forma specifica di prassi riflessiva.