

SIMONE FURLANI

I segni della crisi: l'estetica italiana e la stagione della semiotica

Per una storia dell'estetica italiana contemporanea: alla ricerca di un criterio

Non è facile ricostruire, né tanto meno giudicare gli sviluppi dell'estetica italiana nella seconda metà del novecento e, in particolare, tra gli anni settanta e gli anni ottanta. Tra le diverse discipline filosofiche, l'estetica è probabilmente quella che ha conosciuto la maggior apertura dei suoi margini epistemologici e il più ampio coinvolgimento di oggetti e di ambiti investigati. Si tratta di un'apertura spesso pagata nei termini di un allentamento della discussione sulla natura, sullo statuto epistemologico e sui presupposti della materia, che ha frammentato il terreno specifico dell'estetica e moltiplicato i punti di vista offerti. La separazione tra riflessione filosofica ed esperienza, tra estetica e realtà, persino tra estetica e cultura è così entrata all'interno dell'estetica stessa. Questa frammentazione e la sua sostanziale accettazione entro la disciplina rende difficile la ricostruzione di una storia se non univoca, perlomeno lineare ed esaustiva dell'estetica italiana contemporanea.¹

Ci si potrebbe aiutare, allora, instaurando e seguendo una sorta di parallelismo tra gli sviluppi dell'estetica italiana e gli sviluppi della filosofia italiana in generale. Questo criterio consentirebbe senza dubbio di porre qualche paletto e di ottenere un punto di vista sufficientemente affidabile. Infatti, a ben vedere, gli sviluppi dell'estetica italiana nel secondo dopoguerra non differiscono in modo radicale da quelli della filosofia nel suo complesso: nella misura in cui, nel secondo dopoguerra, la filosofia si avvia ad esplorare esperienze lontane dalla tradizione trascendentale, dialettica e neoidealista, anche l'estetica assume prospettive nuove, che vanno dal pensiero post-idealista e post-marxista (Freud, Nietzsche, Kierkegaard, Wittgenstein) alla fenomenologia e all'ermeneutica, da un certo nichilismo, esistenzialista piuttosto che nietzschiano, al pensiero tragico.² Tracciare questo parallelismo non sarebbe inutile nemmeno facendo valere gli schemi storiografici più consolidati, peraltro riconosciuti anche a livello internazionale.³ Ad esempio, ci si troverebbe a dover ricordare il Pensiero debole me uno dei momenti più rilevanti della storia della filosofia italiana contemporanea, un momento che ha avuto delle ricadute non trascurabili sull'estetica. Anzi, per molti versi, si potrebbe dire che proprio alcuni smottamenti all'interno dell'estetica hanno contribuito, se non ispirato, l'avvio di quell'esperienza.⁴ Oppure, altro esempio, si potrebbe rintracciare, alcuni decenni più tardi, un ulteriore

scivolamento della filosofia e, assieme, dell'estetica che le orienta con una certa decisione verso la filosofia analitica. Seguendo tutte queste direzioni e comunque prendendo le distanze dalle diverse radici (*in primis* quelle che affondavano nella tradizione trascendentale, idealistica e neoidealistica di matrice tedesca), l'estetica italiana si è allontanata dal problema della giustificazione e della definizione di sé come sapere filosofico autonomo. Non è una questione da poco – e dovremo ritornarci – perché l'estetica moderna, come disciplina filosofica autonoma, nasce esattamente attorno a queste istanze e alla loro urgenza.

Abbiamo detto che probabilmente l'estetica è la disciplina filosofica che più di tutte si è aperta a oggetti e ambiti non tradizionali. Un ulteriore criterio di lettura e di valutazione potremmo recuperarlo guardando alle diverse forme d'arte cui l'estetica si è rivolta abbandonando un taglio (anche e soprattutto accademico) prettamente astratto, concettuale o riflessivo. Se la letteratura era tradizionalmente l'ambito indagato dall'estetica quando essa si rivolgeva al concreto esercizio artistico (penso, *con* e *oltre* i paradigmi dell'estetica crociana, ad autori come Brecht e Kafka, ma anche Leopardi, Dostoevskij, Musil, ecc.),⁵ a partire dagli anni sessanta si tentano rapporti più organici, in particolare, con le arti figurative e la musica, ma soprattutto si inaugurano importanti direttrici relative a forme poco frequentate nei decenni successivi alla seconda guerra mondiale. Pensiamo in particolare al cinema. Si tratta di un criterio che consente di porre alcune distinzioni piuttosto nette (e piuttosto solide) all'interno degli sviluppi dell'estetica italiana contemporanea, e che risulta tanto più utile oggi. Infatti, anche oggi l'estetica continua ad allontanarsi dall'interrogativo prettamente concettuale sui suoi presupposti, sulle sue possibilità e sui suoi limiti, cercando coniugazioni a partire dai nuovi oggetti e dai nuovi ambiti che emergono nell'arte e, in generale, nella realtà contemporanea: dopo il cinema e la televisione, oggi internet e il digitale. La novità dell'oggetto sembra offrire nuove soluzioni che, tuttavia, raramente si rivelano dirimenti. C'è troppa fiducia nei nuovi oggetti artistici, una fiducia che incoraggia un approccio a posteriori che, inevitabilmente, aggrava la frammentazione dell'estetica.⁶

A nostro avviso, inoltre, non si può prescindere da un ulteriore criterio che consente forse di rispecchiare con il maggior grado di fedeltà possibile la situazione dell'estetica italiana nella seconda metà del novecento, un criterio che possiamo dire empirico (anche se non necessariamente empirista). Si tratta di un criterio che valorizza non tanto o non solo le scuole o gli approcci, quanto piuttosto le persone e gli atenei o, meglio, le personalità scientifiche e le sedi accademiche nelle quali hanno operato. Penso alla tradizione di studi kantiani a Pisa, anche e forse soprattutto a partire dall'estetica. Anche se Scaravelli è lontano dagli anni che qui stiamo prendendo in considerazione, il

suo insegnamento avvia una linea di ricerca di grande rilievo per l'estetica.⁷ Torino rappresenta un altro centro senza dubbio decisivo per lo strutturarsi dell'estetica come disciplina filosofica autonoma e "forte", con una posizione non subordinata all'interno dell'articolazione, non solo accademica, delle diverse materie filosofiche. È un centro importante, che approfondisce e rielabora le questioni fondamentali dell'estetica moderna a partire dalla filosofia classica tedesca, dall'arte e dall'estetica indisgiungibili da quel momento della storia della filosofia, fino alle prospettive estetiche più innovative. Se, per così dire, l'esito ultimo o più evidente è un'estetica legata all'ermeneutica, come risultato di una vicenda che passa attraverso Nietzsche, Heidegger e Gadamer, Torino è anche il luogo dal quale accede molto pensiero francese contemporaneo, a partire da Derrida. La personalità che ha ricoperto un ruolo cruciale in questa sede è senza dubbio Pareyson, ma, per quanto riguarda i temi del nostro incontro, è estremamente interessante considerare lo scarto (non solo generazionale) tra Pareyson e i suoi allievi (da Eco a Vattimo a Perniola).⁸ Milano, al contrario, è stata una sede fortemente caratterizzata dall'influenza della fenomenologia, anche e forse soprattutto in estetica. Si è trattato di una stagione, per molti versi ancora non conclusa, che ha sfruttato l'elemento innovativo della fenomenologia o, perlomeno, come ha osservato Jean-Luc Nancy, il suo concentrarsi sul "fenomeno", piuttosto che sulla sua "origine", un vantaggio che consente di tematizzare più in profondità le componenti essenziali e irrinunciabili dell'esperienza estetica, a partire dalla percezione.⁹ I nomi che si potrebbero fare sono molti: sullo sfondo tratteggiato dalla figura di Antonio Banfi, vanno ricordati almeno Luciano Anceschi e Dino Formaggio.¹⁰ E poi Armando Plebe a Palermo, Emilio Garroni a Roma.

Sulla scia di questo criterio, non si deve trascurarne un altro, forse il più empirico (anche se, ancora una volta, non empirista), ovvero il criterio legato agli sviluppi, sul piano legislativo, dell'organizzazione dell'insegnamento accademico. Le decisioni politiche e politico-accademiche relative all'insegnamento influiscono spesso in profondità anche sul piano scientifico ed epistemologico. Proprio rispetto ai temi (e agli anni) che stiamo prendendo in considerazione, non si può non ricordare l'apertura del Dams a Bologna, che istituzionalizzava e, allo stesso tempo, apriva direttrici di ricerca innovative sia sul piano della ricerca, sia sul piano della relazione tra ricerca e società. D'altra parte, seguendo questo criterio è possibile ottenere un punto di vista sul presente (non solo dell'estetica) e sulle difficoltà incontrate dalla ricerca e dalla didattica accademiche, che secondo Perniola hanno le loro radici proprio negli anni successivi al sessantotto. Mario Perniola sostiene che "nuove leggi e nuovi regolamenti hanno introdotto anche nella filosofia una specializzazione angusta", operazione che ha spinto molti autori a confrontarsi con il "crollo del rapporto tra sapere e potere di cui sono stati testimoni negli anni Settanta

del Novecento”.¹¹ È un punto di vista tutt’altro che esteriore e che, anzi, consente, come dicevamo, di guardare al presente a partire dalle condizioni materiali, concrete, quotidiane della ricerca accademica, fortemente influenzata dall’“adozione di criteri soltanto statistici nella valutazione dei lavori scientifici” e dal “tarlo dell’estrema specializzazione nelle scienze umane”, due elementi che “sono penetrati anche nelle discipline umanistiche”.¹²

Sapere e potere: in questo modo, alla fine Perniola riesce a tenere assieme tutti i criteri citati e propone allora di ricostruire le vicende dell’estetica italiana a partire da un’“impostazione teoretica e politica” che assume come concetto guida quello del “conflitto”,¹³ che dovrebbe essere in grado di ricucire, o perlomeno governare, tutte le opposizioni che attraversano o toccano la questione della natura, dello statuto epistemologico, degli oggetti e degli ambiti, nonché delle prospettive dell’estetica: tra estetica filosofica ed estetiche speciali, estetica e arte, estetica e storia dell’arte, sapere e potere, ecc. È la flessibilità della categoria di “conflitto”, che gli permette di guardare agli sviluppi dell’estetica a partire dal problema degli “opposti” e di rintracciare sei “linee speculative fondamentali”, sei “tendenze” o sei “orientamenti”¹⁴ che si propongono come soluzioni al problema del conflitto:

1. la riscoperta del bello inteso come riduzione della conflittualità (Remo Bodei, Massimo Cacciari);
2. la presentazione ironica del rapporto degli opposti (Umberto Eco e Gianni Vattimo);
3. l’esperienza di una opposizione massima non dominabile dal soggetto (da Giorgio Colli a Giorgio Agamben, ma anche Alessandro Fontana, Giorgio Cesarano, Carla Lonzi, Aldo Gargani e altri);
4. un ripensamento della nozione di tragico (Luigi Pareyson, Sergio Givone, ma anche Guido Ceronetti);
5. un nuovo tipo di compromesso estetico (Cristina Campo, Giampiero Moretti, ma anche Roberto Calasso);
6. la lotta per il mantenimento del sapere e del gusto estetico (Carlo Diano, Gianni Carchia, Quirino Conti, Rubina Giorgi, ma anche Gillo Dorfles).

Due accezioni di “crisi”

In questo contesto, anche il concetto di “crisi” potrebbe fungere da criterio storiografico e di fatto, più o meno sistematicamente, viene usato spesso, se non altro per segnalare scarti e scivolamenti relativi ai brevi termini, ai passaggi congiunturali. Non è un caso che questo concetto intervenga immancabilmente nelle ricostruzioni degli sviluppi dell'estetica italiana almeno due volte. Innanzitutto, interviene come, per così dire, “cappello generale” che fissa il punto di partenza e avvia l'argomentazione: le vicende dell'estetica italiana del novecento prendono avvio dalla “crisi” dell'estetica crociana.¹⁵ È possibile discutere aspetti e particolari, ma questo punto mi pare piuttosto indiscutibile. Ci ritorneremo, soprattutto per verificare l'uso che si fa di questo punto di riferimento. Tuttavia, mi interessa di più, visti i temi e gli anni che stiamo discutendo, la seconda accezione di “crisi” che spesso compare all'interno di queste ricostruzioni. Si tratta di un'accezione che sembra assumere un significato più ristretto, quasi regionale e, senza dubbio, meno epocale di quello legato alla crisi dell'estetica neoidealista.

Guardando al Sessantotto e al decennio successivo, Mario Perniola parla di una “crisi sociopolitica italiana del decennio 1968-1978” che, per l'autore, diventa un criterio storiografico irrinunciabile, visto che l'estetica italiana contemporanea ruoterebbe attorno a quegli autori che, “negli anni Settanta del Novecento”, innanzitutto sarebbero stati “testimoni” del “crollo del rapporto tra sapere e potere” e, quindi, si sarebbero confrontati con esso cercando di ristabilirlo.¹⁶ Sarebbe una crisi che si trascinerrebbe fino ai nostri giorni e che caratterizzerebbe anche l'estetica italiana odierna, non in ultimo guardando all'estetica come disciplina accademica. È proprio per questa inclinazione che Perniola propone allora di ricostruire le vicende dell'estetica italiana a partire da un'“impostazione teoretica e politica” che, come detto, assume come concetto guida quella del “conflitto”, che dovrebbe essere in grado di ricucire, o perlomeno di governare, tutte le opposizioni che attraversano o toccano la questione della natura, dello statuto epistemologico, degli oggetti e degli ambiti, nonché delle prospettive, dell'estetica: tra estetica filosofica ed estetiche speciali, estetica e arte, estetica e storia dell'arte, sapere e potere, ecc.

All'interno di una prospettiva non lontana da Perniola, Paolo D'Angelo individua una “crisi” più specifica e circoscritta. Gli anni sono gli stessi, gli anni settanta del novecento. È la crisi che investe una stagione e una linea ben determinate, ovvero quelle di una semiotica di matrice strutturalista che, al di là della sua origine e dei suoi sviluppi all'interno della linguistica e della critica letteraria, si era proposta anche come estetica. D'altra parte, la nozione di segno si prestava (e forse ancora si presta) a tenere assieme tutti quei versanti il cui allontanamento sta alla base della crisi dell'estetica. Tuttavia, procediamo

con ordine e riassumiamo, con D'Angelo, le strutture di fondo di questa prospettiva e le ragioni del suo tramonto. Per ragioni che in seguito, spero, risulteranno chiare, seguiamo l'autore anche nel riferimento a due personalità a loro modo rappresentative, ovvero Umberto Eco ed Emilio Garroni.¹⁷

Collocandosi all'interno di un terreno preparato dalla linguistica negli anni sessanta, in lavori come *L'opera aperta* (1962, 1967) e *La struttura assente* (1968) Eco guarda all'opera d'arte come a qualcosa di "ambiguo" (appunto, di "aperto"), che raccoglie in sé e restituisce al fruitore diverse possibilità di significato. La semiotica che Eco intende valorizzare non si costruisce su una nozione di "segno" classica. Il segno non è ciò che sta al posto di qualcos'altro. Piuttosto, il segno è l'apparire dell'ambiguo, dell'anomalo, appunto, dell'artistico. Potremmo dire che l'opera d'arte è segno nella misura in cui avvia la ricerca di un significato che essa poi non soddisfa, lasciando spazio a una pluralità di significati possibili. L'arte rende urgente un'istanza che coinvolge il fruitore abbandonandolo, poi, a sé stesso. Sullo sfondo delle avanguardie soprattutto letterarie e alla loro ricerca di un'"arte di rottura" con valore "eversivo",¹⁸ Eco si concentra sulla natura inconclusa dell'opera d'arte e sulla necessità dell'intervento del fruitore per comprendere un significato che, a questo punto, eccede continuamente l'opera d'arte in sé. In altri termini, l'opera d'arte aperta richiede e attiva sempre e necessariamente la sua interpretazione.

Con una siffatta nozione di "apertura" dell'opera d'arte, Eco riesce a tenere assieme un'enorme quantità di ambiti artistici, proprio perché libera la nozione di segno (e di semiotica) dal legame che la stringeva e la restringeva al linguaggio. I segni che esprimono la frattura incarnata dall'opera d'arte non sono necessariamente linguistici, ma sono segni visivi, iconici, architettonici, musicali, segni che consentono a Eco di allargare il proprio punto di vista fino a comprendere nel proprio discorso la televisione, il mondo delle forme letterarie ritenute minori (come il fumetto), il mondo della pubblicità e dell'informazione. In questo senso si parla di struttura "assente", perché si allargano i posti vuoti della struttura, più che definire le relazioni che li tengono assieme e ne stringono i rapporti. Tuttavia, questa idea di semiotica allargata e pressoché onnicomprensiva entra in crisi proprio quando cerca di diventare estetica, cioè quando ci si interroga sulle modalità di produzione dell'opera aperta oppure, in altri termini, si cerca di risalire al codice che regola o, più semplicemente, sta alla base del funzionamento di quei segni. In altri termini ancora: la struttura, sia pur alleggerendosi, non può dileguare, diventare trasparente e, pertanto, si deve necessariamente trovare un insieme di relazioni costanti, che rappresenti il codice, la matrice (se non la forma) di ogni opera aperta che, proprio così, tuttavia, rischia di "chiudersi" e di smarrire il proprio valore eversivo.

Secondo D'Angelo, proprio questa tensione della semiotica a diventare estetica dapprima si allenta (il riferimento è a un lavoro di Eco del 1971, *La forma del contenuto*) per essere poi disinnescata o, meglio, per scomparire (*Trattato di semiotica generale*, 1975), continuando, seppur rimossa, a restare attiva e a destabilizzare. Effettivamente, il discorso e la semiotica di Eco si spostano sul piano "generale" di un "sistema di significazione" indipendente da "ogni possibile atto di comunicazione" che ne sia attuazione.¹⁹ L'attenzione si sposta dalle opere alle condizioni necessarie, dalla pluralità di significati al sistema, dagli atti concreti di rottura all'universalità del codice. Con le parole di D'Angelo, il "progetto" semiotico slitterebbe dalla "tipologia dei segni" a un "inventario dei modi di produzione segnica".²⁰ In questo senso, a fronte di un "ritorno dell'estetica come filosofia",²¹ l'esperienza semiotica finirebbe per obliterare la "crisi" che l'avrebbe ispirata: si riaprirebbero le fratture tra estetica ed arte, tra estetica ed estetiche, ecc. La nozione di segno, apparentemente così promettente, rispingerebbe il punto di vista proprio di una scienza dei segni sul terreno circoscritto e governato da un "costrutto semiotico autonomo che possiede modalità di esistenza del tutto astratte".²²

Parallela e, alla fine, non diversa è la parabola descritta dall'indagine semiotica di Emilio Garroni. A differenza di Eco, pur disponendosi sul piano delle condizioni di possibilità dei diversi linguaggi, la ricerca di Garroni cerca di non cadere in contrapposizioni nette tra termini autonomi e separati. In opere come *Semiotica ed estetica* (1968) e *Progetto di semiotica* (1970), egli insiste tanto sull'eterogeneità dei linguaggi, quanto sulla corrispondente non esaustività e non universalità del codice. Anzi, alla nozione di "codice" Garroni sostituisce quella di "modello".²³ L'analisi semiologica del messaggio in generale, che potrebbe istituirsi in un'estetica filosofica, ricostruisce le condizioni dei linguaggi concreti (compreso il linguaggio artistico) ma questo non vuol dire definirne tutte le caratteristiche. Garroni rifiuta l'idea di un codice universale, a vantaggio di un modello che non è esaustivo e "forte" sul piano normativo ma che, comunque, collocandosi tra particolare e universale, eterogeneo e generale, consente una valutazione estetica e, potremmo dire, la produzione di giudizi estetici. I modelli semiotici, in altri termini e recuperando il riferimento a Eco, sono "aperti" tanto quanto i linguaggi di cui sono condizione.

In questo contesto, Garroni procede a una formalizzazione²⁴ o a una "modellizzazione"²⁵ che consolidi la sua prospettiva semiotica senza ridurre l'eterogeneità dei linguaggi né l'oggettività, sempre relativa e mai universale, del discorso estetico. Mantenendo fermo lo sfondo semiotico, la via intrapresa assume categorie fondamentali come "operazione" e "linguaggio", laddove "operazione" intende raccogliere sotto di sé tutti le modalità di produzione di un linguaggio e, pertanto, di significazione.²⁶ L'intenzione è chiara: ragionando sull'"operare" si intende cogliere le costanti dei processi di produzione di

significato, senza tuttavia aprire una dimensione concettuale astratta da questi stessi processi. Di più: questa tensione all'immanenza nei processi offre ampie garanzie di fronte alla necessità di rispettare la varietà (l'eterogeneità) dei linguaggi. Con le parole di Velotti potremmo riassumere così: "Per Garroni [...] non si tratta di riguadagnare una posizione di sorvolo, né di muoversi sempre in aderenza assoluta alle esperienze concrete e determinate" perché "se davvero ci stessimo soltanto dentro a tali esperienze, non potremmo dirlo", ed è proprio qui che interviene, dunque, la "complicazione decisiva": "Il solo fatto di affermarlo [...] trascende le esperienze determinate e attinge all'indeterminatezza dell'esperienza nella sua totalità indeterminabile".²⁷

Non una "posizione di sorvolo", ma uno scarto interno alle esperienze determinate, ai linguaggi eterogenei; non una riflessione trascendentale nella direzione di un'autocoscienza e dei suoi apparati concettuali, bensì un'implicazione "metaoperativa"²⁸ che consentirebbe di cogliere la "totalità indeterminabile" dell'esperienza. Il rischio, tuttavia, è che questo scarto proposto da Garroni riproduca, a livello linguistico e metalinguistico, il salto epistemologico che intendeva evitare. L'autore stesso, d'altra parte, non dissimula alcune difficoltà di questa mossa, riconoscendo egli stesso che il discorso sui modi di operare implica necessariamente un "prendere le distanze"²⁹ da queste stesse operazioni e, pertanto, l'ammissione di una dimensione "metalinguistica"³⁰ che rischia di richiudersi su sé stessa e di perdere contatto con l'eterogeneità dei linguaggi che, a questo punto, avrebbe annullato sé stessa, ovvero risulterebbe prodotta, predeterminata, derivata dalla dimensione metalinguistica e metaoperativa.

In questo modo, naturalmente, la "crisi" non solo si riapre, ma si rivela insuperata. È così che si chiuderebbe la stagione semiotica e dell'estetica come semiotica. Magari possiamo discutere se questo capitolo della storia dell'estetica italiana contemporanea abbia prodotto qualcosa di nuovo rispetto alla frattura che l'aveva aperta. Lo stesso D'Angelo da un lato riconosce che tale "crisi" sta comunque alla base della "diffusione dell'estetica" e della "dilatazione" del suo campo, dall'altro lato non si nasconde che l'estetica torna "come filosofia *in genere*".³¹ In ogni caso, è un esito che non sembra sanare la distanza tra realtà e sapere, tra arte ed estetica, tanto da continuare a lasciar spazio alle estetiche "speciali", ma, soprattutto, non sembra sanare affatto (e forse sembra addirittura accettare) la frattura tra "cultura ed estetica" di cui parla Perniola.³²

Ripensare il contemporaneo: alcune buone pratiche

Le due ricostruzioni storiche dell'estetica italiana che abbiamo mantenuto sullo sfondo del nostro itinerario, quella di Perniola e quella di D'Angelo, si incrociano in modo curioso. La crisi dell'estetica (come semiotica) all'altezza degli anni settanta, ricostruita in modo analitico e meticoloso da D'Angelo, sembra restituire una certa forza all'estetica (filosofica) odierna. Se non in modo strettamente dialettico, la lettura offerta dall'autore sembra interpretare quella crisi nel senso di un momento negativo che, in qualche modo, apre nuove possibilità all'estetica. Dall'altro lato, la storia dell'estetica offerta da Perniola legge quella crisi come l'inizio di un'*impasse* che, tra tragedia e ironia, si trascinerrebbe fino ai nostri giorni, peraltro irrigidendosi e aggravandosi. È un po' paradossale: l'autore che dedica minor spazio a quella crisi, la vede ancora aperta e attiva, mentre l'autore che – a nostro avviso correttamente – la presenta come un momento rilevante della storia dell'estetica italiana contemporanea, la ritiene un capitolo chiuso, un'esperienza esaurita.

Oscillando tra questi due estremi, cerchiamo anche noi di individuare alcuni punti che quella crisi ha, se non prodotto, messo in rilievo. In questo modo, non pretendiamo di offrire soluzioni, ma, alla fine del nostro intervento, vogliamo solo indicare, per così dire, alcune "buone pratiche" che possiamo ricavare dal ri-attraversamento di quella stagione. In altri termini, crediamo di poter fissare alcuni punti di riferimento sufficientemente solidi, che consentono di circoscrivere un terreno sul quale muoversi alla ricerca di nuove soluzioni per l'estetica, per la definizione dei suoi presupposti, per il chiarimento dei suoi limiti e delle sue possibilità.

1. Innanzitutto, sul piano storico crediamo sia necessario rilevare alcune costanti di fondo tra le due accezioni di "crisi" che abbiamo incrociato. Anzi, di più: nel complesso, la crisi dell'estetica crociana non è così diversa dalla crisi dell'estetica come semiotica, cioè dalla crisi che si consuma negli anni settanta del novecento. Lo scollamento tra filosofia e pratica artistica, la frattura tra concetto e intuizione, tra universalità ed eterogeneità, la moltiplicazione e la dispersione delle estetiche speciali, così come dei linguaggi artistici, sono aspetti che anche l'estetica crociana intendeva sanare. D'altra parte, il cosiddetto sistema delle belle arti entra in crisi con e subito dopo il Romanticismo. Lo abbiamo visto ricostruendo la prospettiva di Garroni: il ragionamento su eterogeneità dei linguaggi e modelli formali, tra operazioni e metalinguaggio, non è altro che una riproposizione, con una concettualità anche radicalmente diversa, del problema kantiano del rapporto tra categorie e concetti della ragione da un lato e intuizioni e molteplicità dall'altro, problema che proprio l'estetica kantiana rivela tale, ovvero irrisolto. Com'è stato notato, Garroni, importante interprete di Kant, presenta l'intera sua

riflessione, e anche la sua semiotica, come un ripensamento e una ri-declinazione dello schematismo kantiano.³³

È necessario assumere un punto di vista più ampio sul piano storico, e allo stesso tempo più ristretto sul piano teoretico, che abbracci dimensioni storiche più estese, svincolandosi da una scansione congiunturale che rischia continuamente di aprire prospettive apparentemente nuove, che poi ricadono all'indietro nelle irrisolutezze che le hanno suggerite. Si tratta, innanzitutto, di ripensare la nascita dell'estetica moderna, e di ripensarla per quanto essa si affermi come *problema*, piuttosto che come soluzione inedita univoca, solida e riconosciuta. Tra Baumgarten e Kant, l'estetica moderna non emerge come il luogo in cui si istituisce una nuova disciplina filosofica, con caratteristiche proprie e autonoma dalla filosofia in genere. Non è il luogo che mette in rapporto, secondo regole specifiche, il bello artistico e quello naturale con una loro valutazione razionale, ma è soprattutto lo spazio in cui la trattazione di quel rapporto mette in "crisi" la relazione tra soggetto e oggetto, io e mondo, conoscenza e realtà. L'estetica moderna nasce, con Kant, quando una determinata specie di giudizi (quelli estetici) pretendono di essere razionali e scientifici, ma allo stesso tempo irriducibili ai giudizi di quella razionalità scientifica protagonista della *Critica della ragion pura*. L'estetica italiana ha lavorato (e anche molto) su questo sfondo³⁴ che deve tornare a essere un punto di riferimento irrinunciabile, perché a partire da qui si può verificare, se non altro, il valore e la portata di alcune "crisi" che, in realtà, sono regionali, relative e, pertanto, non lo sono fino in fondo. Si tratta di ricostruire un orizzonte unitario o un denominatore comune a partire dai quali è possibile intravedere non solo una storia dell'estetica ma anche, di conseguenza, gli innesti, le deviazioni e i momenti di rottura effettivi. Anche la cosiddetta "crisi" dell'estetica crociana in verità andrebbe ripensata e ricollocata verificando in che misura essa incida sulla tradizione e sui problemi che la muovono.³⁵

2. In altri termini e di più: la nascita dell'estetica moderna come problema a ben vedere finisce per circoscrivere e fissare un'*aporia*: tra Hegel e Nietzsche, la "crisi" diventa presupposto ed esito dell'estetica, ovvero diventa *condizione stabile e inalienabile del discorso sul bello* (e del discorso filosofico in generale). Nell'età in cui si proclama la morte o, meglio, la "fine" dell'arte e la "morte di Dio", i rapporti tra arte, estetica e filosofia convergono tutti su un punto di irriducibilità che ne segna i destini. La fine dell'arte proclamata da Hegel³⁶ certamente mette fuori gioco l'idea di una costituzione e di una forma interna specifica dell'oggetto d'arte (o della natura), ma avviene dopo che Hegel ha riconosciuto all'arte un valore conoscitivo, conferendole una dignità gnoseologica che l'affianca, sia pur subordinata, alla filosofia. Tuttavia, quest'ultima, allo stesso tempo, si rivela a sua volta relativa, storicamente determinata, legata ineluttabilmente al suo tempo, alla sua epoca.³⁷ Con Hegel

si apre la prospettiva (finalmente contemporanea e post-moderna) nella quale non solo l'arte non può più rivendicare un'autonomia e un'assolutezza incompatibili con il disincanto e la ricchezza del contemporaneo, incompatibili con l'età della "prosa del mondo",³⁸ ma anche l'estetica deve riconoscere la medesima concretezza e apertura. Le ragioni per cui l'arte non può più incarnare un significato assoluto e sovrastorico, nemmeno innestando le dialettiche negative (simboliche o allegoriche che siano) dell'arte romantica, sono le stesse per cui l'estetica prima e la filosofia in generale dopo, devono riconoscere la finitezza del proprio punto di vista e delle proprie determinazioni. Se, nella contemporaneità, l'arte è e deve essere arte "disartizzata",³⁹ la filosofia comprende, riflessivamente e una volta per tutte, la sua natura storica, storicamente determinata. Soltanto così, peraltro, l'arte può dare vita a un'esperienza effettivamente estetica (secolarizzata, "prosaica", "concettuale" se si vuole alludere a molta arte contemporanea) e la filosofia può effettivamente incidere sulla realtà chiarendo problemi e avanzando proposte, decostruendo ideologie e offrendo concreti punti di riferimento.

Il problema dei rapporti tra estetica e linguaggi artistici, tra estetica (filosofia) e cultura (realtà), deve presupporre questo sfondo aporetico. Arte e filosofia devono comprendere l'impossibilità della forma, di una forma stabile e definita che da un lato incarna l'essenza dell'opera d'arte e, dall'altro, consenta di comprendere un codice, una logica, un modello e un insieme circoscritto di condizioni di possibilità. La via da riprendere, d'altra parte, è quella che incrociano sia Eco che Garroni. Il primo quando indica come presupposto del suo discorso quell'"ineliminabile oscillazione" o quell'"instabile equilibrio" tra interpretazione e opera (tra estetica e arte), che egli stesso indica come punto centrale e mai trascurato (lo sia, poi, o meno) della sua riflessione.⁴⁰ Il secondo, Garroni, in misura ancora più consapevole, quando raccoglie e ripensa il proprio percorso individuando un "paradosso fondante", ovvero un'*aporia irrisolvibile*, una "crisi" insuperabile, che tuttavia da un lato libera una forza e una pluralità espressive straordinarie, mentre dall'altro lato, sul piano dell'estetica, offre punti di riferimento filosofici tutt'altro che soggettivi.⁴¹

3. A ben vedere e come stiamo mostrando, la semiotica (e anche la sua "crisi") entra in consonanza con una tradizione filosofica che, sia pur sottotraccia, scorre al di sotto e struttura l'intera filosofia contemporanea, a partire dalla nascita e dagli sviluppi dell'estetica moderna (ma a questo punto dovremmo dire e abbiamo detto "contemporanea", "tardo-moderna" o "postmoderna"). Ed è proprio la nozione di "segno" che rende evidente e sensibile questa continuità.

La nozione di segno diventa rilevante, e in molti casi dirimente, esattamente quando, tra Hegel e Nietzsche, s'incrina quella *cognitio symbolica* che la

modernità (compresa l'arte) aveva cercato di preservare e ri-declinare all'interno di una prospettiva completamente secolarizzata. Per tacere di Hegel, al quale abbiamo già accennato, basterà qui ricordare la consapevolezza da parte di Nietzsche non solo che ogni pensare è "scrittura di segni (*Zeichenschrift*)",⁴² ma anche che tali segni sono strumentali, esteriori alla realtà, sovrastrutturali rispetto alle cose. Secondo Nietzsche, noi produciamo segni e ci esprimiamo attraverso segni per orientarci nella realtà e per ricordarci le nostre esperienze, illudendoci poi che a tali segni corrispondano delle cose che esistono. Invertendo precedenze e primati (sia sul piano ontologico che su quello epistemologico), finiamo poi per credere alla "grammatica" che tiene assieme questi segni,⁴³ e per credere anche che a questa grammatica corrisponda un ordine di cose, una realtà altrettanto ordinata, dimenticandoci che si tratta, al contrario, solo e semplicemente di segni, la cui conoscenza dà vita a una semplice, "mera semiotica".⁴⁴

Come noto, Nietzsche si spinge fino in fondo nella decostruzione di questa finzione sia linguistica, che ontologica (soggetto, predicato, proposizioni, ecc. da un lato, io, anima, coscienza, cose, atomi, dall'altro). A questo "apparato di falsificazione" cui si riduce la nostra conoscenza sembra corrispondere qualcosa che è ("*das ist*"), mentre invece, sulla base della consapevolezza della sua esteriorità, possiamo dire soltanto che qualcosa "significa" ("*das bedeutet*").⁴⁵ Dalla prospettiva dell'essere delle cose si passa alla prospettiva del dare senso alle cose, laddove, pertanto, non ci resta che prender coscienza di una differenza inevitabile tra conoscenza e realtà, io e mondo, pensiero e cose. Tra l'altro, l'arte (e l'artista) accompagna la filosofia (e il filosofo) in questo passaggio, ritornando al valore "artigianale" dell'arte, al di là di qualunque idea di totalità, genialità, sacralità dell'arte stessa. E, poiché "non sta in noi mutare il nostro mezzo espressivo",⁴⁶ non ci rimane che tendere a produrre segni che, piuttosto che denotare cose, esprimano la relazione di differenza, lo scarto ineliminabile, la frizione incomponibile tra soggetto e oggetto, tra conoscenza e mondo.

Prospettive filosofiche ispirate da queste indicazioni sono rintracciabili in alcune concezioni di "segno" e in alcune semantiche "post-strutturaliste", come si suole dire. Pensiamo, ad esempio, alla nozione di segno proposta da Deleuze, laddove egli lo intende come un "intervallo", uno scarto "tra ordini diversi" che, tuttavia, consente la "comunicazione" tra di loro.⁴⁷ In questo contesto, il segno denota e, per quanto possa, rappresenta la differenza tra ordini ontologici ed epistemologici diversi (tra natura e artificio, tra realtà e immagine, ecc.) con la pretesa di comprendere ed esprimere (tutt'al più di alludere alle) condizioni di possibilità della rappresentazione, della scrittura, del linguaggio. È una nozione di segno non lontana da quella che emerge dalla critica di Derrida alla nozione husserliana di segno. Mentre Husserl relega il

segno all'esteriorità dei diversi linguaggi, dalla quale si deve necessariamente astrarre per comprendere le strutture intenzionali, pure e oggettive proprie di una prospettiva trascendentale,⁴⁸ Derrida conferisce al segno (un segno certamente pre-linguistico, ma tutt'altro che astratto) un'originarietà dalla quale dipende l'intera esperienza. Si tratta di una "traccia" che precede e condiziona ogni forma di linguaggio, di esperienza e di realtà.⁴⁹ Come in Deleuze, il segno riguarda quella dimensione di differenze e aporie tra nature diverse che l'impostazione soggetto-oggetto e il linguaggio grammaticale che ne è il riflesso appiattiscono, riducono e semplificano. Magari possiamo dire che Deleuze valorizza con maggior decisione l'infinità delle possibilità (dei "piani") che si aprono a partire da ogni segno, mentre Derrida sembra più ottimista rispetto alla possibilità di articolare quelle infinite possibilità in un testo. Tuttavia, in entrambi i casi il segno richiama una rete di possibilità pre-linguistiche che non solo precedono i linguaggi concreti, ma che sono interne alla realtà. In questa direzione e guardando alla nozione di segno, il tasso di immanenza è decisamente più alto rispetto a quello della fenomenologia husserliana.

Un ultimo, imprescindibile esempio di un segno, che valorizzando la radice nietzschiana sporge e non si riduce a una "pura semantica", è rappresentato dal "segno vuoto" di cui parla Roland Barthes.⁵⁰ Allontanandosi dalla sua formazione e dalla sua impostazione strutturalista, Barthes intende il segno come un luogo o una determinazione "discontinua" e "funzionale",⁵¹ uno spazio irriducibile che consente e avvia il "coordinamento di parti mobili".⁵² Come si vede, Barthes pensa a una semiotica svincolata non solo dai linguaggi particolari, ma anche dai codici formali, una semiotica che s'incentra sulle differenze, sugli interstizi, sulle assenze o sui "vuoti" che non mortificano la specificità dei primi (e, anzi, li fanno funzionare) e che, allo stesso tempo, sono irriducibili ai secondi. È questa aporeticità e questa motilità del proprio sistema che Eco e Garroni (ma, come visto, soprattutto il primo) non riescono a introiettare nelle proprie semiotiche e nelle proprie estetiche, pur confrontandosi con il pensiero francese contemporaneo post-strutturalista: operazioni e modelli (Garroni) contro coordinamento e vuoti (Barthes), l'enciclopedia (Eco) di contro all'infinito (Deleuze).

- ¹ Manterremo costantemente sullo sfondo del nostro intervento due storie dell'estetica italiana contemporanea: Paolo D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi* (Roma-Bari: GLF editori Laterza, 2007) e Mario Perniola, *Estetica italiana contemporanea* (Milano: Bompiani, 2017). Sono due storie dell'estetica italiana contemporanea molto diverse tra loro ma che, proprio per questo, ci consentono un punto di vista piuttosto flessibile e libero da rigidi schemi storiografici che questa disciplina filosofica non sopporta, come peraltro notato da entrambi gli autori. Alcune indicazioni fondamentali in relazione a temi e ad autori che tratteremo si trovano inoltre in *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, a cura di Pietro Montani (Roma: Carocci, 2004).
- ² Cfr. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, 249 e seguenti.
- ³ Cfr., ad esempio, Peter Václav Zima, *Moderne / Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur* (Tübingen: A. Francke Verlag, 2016), 180 e seguenti.
- ⁴ Cfr. Mario Perniola, *L'estetica del Novecento* (Bologna: Il Mulino, 1997), 148.
- ⁵ Cfr. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, 256-257.
- ⁶ Per un approccio che invece non smarrisce né le innovazioni tecniche in ambito artistico (nel senso più ampio possibile), né l'orizzonte complessivo del discorso filosofico che le coinvolge, cfr. Gillo Dorfles, *Artificio e natura* (Torino: Einaudi, 1968) e quanto sostenuto dall'autore, anche relativamente a internet e al web, nell'edizione aggiornata (Milano: Skira, 2012).
- ⁷ Non è un caso che autori attivi all'Università di Pisa abbiano mantenuto viva la discussione sulla nascita dell'estetica e sui problemi relativi; cfr., ad esempio, Leonardo Amoroso, *L'estetica come problema* (Pisa: ETS, 1998) e Id., *Ratio & aethetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna* (Pisa: ETS, 2000).
- ⁸ Cfr. Marco Ravera, "Luigi Pareyson et son école", *Archives de Philosophie* 57, n. 1 (1994): 45-54.
- ⁹ Jean-Luc Nancy, *Le differenze parallele. Deleuze e Derrida* (Verona: Ombre corte, 2008), in part. 28-29.
- ¹⁰ Cfr. Fulvio Papi, *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti* (Milano: Guerini e associati, 1990), in part. 97-110.
- ¹¹ Perniola, *Estetica italiana*, 14.
- ¹² Ibid.
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ Ivi, 11.
- ¹⁵ Cfr., tra i molti riferimenti possibili, Adelchi Attisani, "Estetica della crisi idealistica", in Id. et al., *Dal Romanticismo al Novecento, Momenti e problemi di storia dell'estetica* 4 (Milano: Marzorati, 1975), 1557-1574.
- ¹⁶ Perniola, *Estetica italiana*, 12-14.
- ¹⁷ Cfr. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, 207-262.
- ¹⁸ Ivi, 226.
- ¹⁹ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale* (Milano: Bompiani, 1975), 20.
- ²⁰ D'Angelo, *L'estetica italiana contemporanea*, 234.
- ²¹ Ivi, 240.
- ²² Eco, *Trattato di semiotica generale*, 20.
- ²³ D'Angelo, *L'estetica italiana contemporanea*, 235.
- ²⁴ Cfr. Ivi., 236.
- ²⁵ Cosimo Caputo, *Emilio Garroni e i fondamenti della semiotica* (Milano-Udine: Mimesis, 2013), 41.
- ²⁶ D'Angelo, *L'estetica italiana contemporanea*, 243-244.
- ²⁷ Stefano Velotti, "Emilio Garroni e l'estetica come filosofia non speciale", *Syzetesis* 7, n. unico (2020), 277.
- ²⁸ Ivi, 283.
- ²⁹ Emilio Garroni, *Ricognizione della semiotica* (Roma: Officina Edizioni, 1977), 69.
- ³⁰ Ivi, 70 e seguenti.
- ³¹ D'Angelo, *L'estetica italiana*

- contemporanea*, 248-249.
- ³² Perniola, *Estetica italiana*, 18.
- ³³ Cfr. Velotti, “Emilio Garroni”, 282.
- ³⁴ Cfr. Amoroso, *Ratio & aesthetica*.
- ³⁵ Sull’attualità del problema dell’estetica così come ereditato dalla filosofia classica tedesca, cfr. Luigi Pareyson, “I problemi attuali dell’estetica”, in AA.VV., *Dal Romanticismo al Novecento*, 1805-1967; da leggere assieme al già citato saggio di Adelchi Attisani sulla crisi dell’estetica crociana e sul suo essere “estetica della crisi”.
- ³⁶ Cfr. Georg Wilhelm Hegel, *Estetica* (Torino: Einaudi, 1967), 16 e 581-593.
- ³⁷ Cfr. Remo Bodei, *Sistema ed epoca in Hegel* (Bologna: Il Mulino, 1975).
- ³⁸ Hegel, *Estetica*, 171.
- ³⁹ Cfr. Gerard Vilar, *Desartización. Paradojas del arte sin fin* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010).
- ⁴⁰ Umberto Eco, *I limiti dell’interpretazione* (Milano: Bompiani, 1990), 13-14.
- ⁴¹ Cfr. Emilio Garroni, *Senso e paradosso. L’estetica, filosofia non speciale* (Roma-Bari: Laterza, 1986), 123-125.
- ⁴² Friedrich Nietzsche, *Frammenti postumi 1884-1885*, Opere di Friedrich Nietzsche 7, n. 3 (Milano: Adelphi, 1975), 181.
- ⁴³ Friedrich Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli ovvero come si filosofa col martello* (Milano: Adelphi, 1994), 141.
- ⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-1889* Opere di Friedrich Nietzsche 8, n. 3 (Milano: Adelphi, 1974), 93.
- ⁴⁵ Nietzsche, *Frammenti postumi 1884*, 182.
- ⁴⁶ Nietzsche, *Frammenti postumi 1888*, 92.
- ⁴⁷ Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione* (Milano: Raffaello Cortina, 1997), 31.
- ⁴⁸ Tra gli altri e ad esempio, cfr. Vincenzo Costa, “Idealità del segno e intenzione nella filosofia del linguaggio di Edmund Husserl”, *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* 88, n. 2 (aprile-giugno 1996): 250-286.
- ⁴⁹ Cfr. Jacques Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl* (Milano: Jaca Book, 2010), 123-142.
- ⁵⁰ Roland Barthes, *L’impero dei segni* (Torino: Einaudi, 1984), 32.
- ⁵¹ Roland Barthes, “La retorica dell’immagine”, in Id., *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III* (Torino: Einaudi, 2001), 17 e seguenti.
- ⁵² Roland Barthes, *Saggi critici* (Torino: Einaudi, 1976), 306-307.