

ragione che non è ragione: ed è qualcosa che l'estetica ci aiuta e ci insegna ad usare e che l'autore chiama come analogo della ragione, individuate come una serie di capacità conoscitive che non sono la pura ragione e le capacità logiche. Quali sono queste capacità?

1. **Immaginazione**: noi umani siamo cose che immaginano e ci porta sull'inesistente.
2. **Sentimento**: terza critica (facoltà di giudizio) kantiana che dice che è la capacità conoscitiva superiore rispetto a intelligenza ed intelletto. Le emozioni sono ciò che fanno parte della nostra esistenza. L'emozione fa parte della nostra capacità di conoscenza. Oggetto di studi dell'estetica moderna del '700 che culmina con la critica della facoltà di giudizio (sentimento come facoltà conoscitiva – terza critica kantiana). Il termine SENTIMENTO riassume tutte le capacità emotive, le emozioni che sono ciò che fanno parte strutturalmente della nostra vita. Bisogna considerare che l'emozione è parte integrante e ineludibile della nostra capacità di conoscere il mondo, la realtà, noi stessi. Noi possiamo fare astrazione della nostra sfera emotiva quando facciamo dei calcoli logici e matematici e costruiamo percorsi analitici; ma ciò che ci circonda non possiamo astrarla dalla vita emotiva.

→ **Immaginazione e sentimento** sono connesse tra loro. Sono capacità differenti ma è difficile separarle

3. **Gusto**: è una delle categorie estetiche fondamentali coltivate nel '700 (la critica del gusto – Hume). Si ritiene che il gusto sia fondamentale per la vita e di molto difficile da definire a livello filosofico. Il gusto è un giudizio; il giudizio che ci guida nella vita quotidiana. I giudizi non sono il risultato di un pensiero logico o matematico; i giudizi sono giudizi di gusto hanno una base che è costituita da due polarità: MI PIACE, NON MI PIACE. Bisogna riflettere sui giudizi perché siamo nell'epoca del condizionamento del gusto. I giudizi sono legati all'immediatezza che poi vengono elaborati.

4. **Intuizione**: la nostra conoscenza è fondamentalmente intuitiva (lo diceva già Cartesio "Intuitus et eduxit"). Non c'è il discursus se non c'è una conoscenza profonda e una intuizione immediata. Quando cominciamo a conoscere qualcosa, perché noi non conosciamo attraverso dei ragionamenti, entriamo in atmosfera che ci condiziona, che condiziona il nostro sentire.

5. **Memoria**: non è una banca dati, un deposito di informazioni ma è un laboratorio. Nella memoria non rimane tutto ciò che sento e vedo ma è un luogo di grande selezione, di ciò che è importante per me anche se non so il perché. È concepita come un laboratorio in cui agiscono le facoltà dell'analisi e della ragione dove si rielaborano i fantasmi (le immagini della nostra immaginazione) chiamati da Baumgarten figmenti eterocosmici (cioè un altro mondo organizzato, immagini che hanno un contenuto emotivo, che dipendono dalla nostra intuizione e dai nostri gusti). Nella memoria vengono costruiti mondi che non esistono. Andare al di là di ciò che c'è vuol dire scoprirne il senso.

L'estetica è una riflessione su queste capacità e a comprenderle. All'interno della parentesi abbiamo trovato anche "teoria delle arti liberali" che è qualcosa che è legato a queste capacità. Arti liberali, per Baumgarten, non hanno una valenza in senso classico che comprendono le arti del trivio e del quadrivio, chiamate anche le sette vie per la onniscienza, cioè ciò che si studiava nelle scuole e nelle università (TRIVIO - grammatica, retorica, dialettica: sapere umanistico; QUADRIVIO – aritmetica, musica, astronomia e geometria: sapere scientifico). Era la formazione dell'intellettuale del medioevo. Baumgarten, con "arti liberali" che appartenevano al libero lavoro dello spirito, in contrapposizioni alle arti meccaniche, invece secondo questo autore significa "LE BELLE ARTI".

Belle arti: intorno alla metà del '700. Sono quelle arti che hanno un denominatore comune; che hanno a che fare con la bellezza. Quali sono? Poesia, musica, pittura, scultura, recitazione, danza, architettura (non sempre tenuta in considerazione perché non ha un fine in sé stesso ma ha un fine in altro). Oggi ingrandiamo il catalogo con fotografia, cinema, video-arte.

Perché l'estetica è anche teoria delle belle arti, per Baumgarten? Perché l'arte è l'espressione perfetta, l'espressione portata a perfezione delle capacità di cui abbiamo parlato, delle capacità dell'analogo e della ragione. Quando riesco a rielaborare e costruire dei mondi possibili portandoli ad espressione attraverso l'arte, abbiamo le opere d'arte. Grazie all'estetica e quindi all'arte posso conoscere meglio me stesso, la realtà, gli altri. L'estetica è l'espressione più alta delle capacità conoscitive.

"**Arte del pensare in modo bello**". Arte = capacità e non alle belle arti in senso moderno. Qui arte significa **capacità** di pensare in modo bello. Baumgarten recupera due tradizioni:

- Retorica: arte del persuadere, del costruire discorsi che persuadono.
- Poetica: arte del dipingere, di costruire un testo, come si scrive musica etc.

Due insegnamenti relativi alla costruzione di un mondo ordinato e organizzato. Qua entra in gioco la parola **bellezza**. Cos'è per Baumgarten? Proviene dalla filosofia di Leibniz e significa armonia. Armonia è la parola fondamentale della metafisica di Leibniz. Bellezza significa perfezione, l'unità nella varietà. Se noi guardiamo dalla finestra vediamo il caos (esperienza del caos) e non percepiamo l'organizzazione, il senso. MA nella nostra esperienza ci sono momenti in cui tutto ritorna all'unità, tutto ritorna ad essere armonico e dà senso alla vita: ESPERIENZA DELLA BELLEZZA, incontro con il senso, con un mondo che non è caos. Il senso della bellezza cambia a seconda dell'epoca in cui viene presa in confidenza.

→ **L'estetica è la scienza della conoscenza sensitiva**

13 ottobre 2020

Baumgarten dice che la conoscenza estetica ci fa conoscere gli altri e noi stessi. Una caratteristica è quella di essere legata alla sensibilità e quindi al nostro corpo. Corpo e mente sono due astrazioni sempre collegate insieme. Quando pensiamo alla RATIO come procedura scientifica e calcolo matematico noi pensiamo ad una mente più astratta rispetto al corpo. Quando pensiamo alla conoscenza estetica pensiamo ad una mente che non può fare a meno del corpo, che ne è strettamente collegata come un unico plesso. Corpo e mente insieme produce conoscenza e quando questo produrre conoscenza si perfeziona, diventa POIETICO e cioè produttivo di opere (d'arte). La conoscenza dell'esperienza sensitiva vuol dire cogliere la bellezza. Quando la bellezza viene colta, viene prodotta in opera. Cosa fa la filosofia in quanto estetica? Studia questa conoscenza e la capacità produttiva. È una conoscenza sensitiva densa fatta di intuizione, immaginazione, gusto, memoria (laboratorio che scompone e ricompone i nostri fantasmi). La conoscenza sensitiva tende alla produzione. La nostra è l'epoca del sentire. (Libro: Del sentire. Einaudi). Quale forma prende il sentire nella nostra epoca (almeno nel post-moderno e negli ultimi 40 anni). Il sentire è fondamentale perché siamo anzitutto esseri umani che consumano merci (di consumo, spettacoli, forme di cultura, libri, fiction televisive, musica, vestiti, le cose). Gli oggetti che ci circondano sono per noi oggetti di desiderio, forme di soddisfazione del nostro desiderio. Il nostro desiderio è anzitutto essere noi stessi desiderati, apprezzati. Questo oggi entra a costituire la nostra identità. Quello che conta è che questi oggetti del desiderio, che sono scelti da noi attraverso la nostra esperienza estetica li scegliamo attraverso il **giudizio di gusto** (mi piace, non mi piace). Cosa c'è di più mio del giudizio di gusto? È qualcosa di emotivo, intuitivo. Se qualcuno conquista in modo tale che tu sia inconsapevole di ciò, se qualcuno conquista il tuo sentire estetico, allora tu diventi schiavo di questo qualcuno o qualcosa, e lo diventi inconsapevolmente. Il sentire estetico oggi non è altro che ripetizione del **già sentito**: pensiamo di fare un'esperienza spontanea del nostro gusto ma non è così. Tutta la ectasis è costruito da dispositivi complessi ed apparati di studi che producono merce culturali. È costruito da altri, altrove. A noi viene solo chiesto di **ripetere**, di adeguarci ad un gusto costruito altrove, ad un sentire già dato, già fatto. Periola dice

La **misura** è ciò che mi permette la traduzione. Cosa posso misurare? Cos'è misurabile e quindi traducibile? La **quantità**. Il mondo della natura è composto di quantità che si muovono. Se la natura è formata da quantità in movimento, allora posso tradurle e quindi leggere la natura. Se io traduco ciò che accade sperimentalmente in un algoritmo, io non devo poi ripetere gli esperimenti perché basta cambiare numeri che daranno risultati. Questo è il **potere predittivo**: semplicemente calcolando. Questo principio si basa sul **riduzionismo** perché si parla di **quantità** e non di qualità. Passaggio alla modernità da una fisica della qualità ad una fisica delle quantità che è quella che è la nostra scienza.

1) Le **quantità** verranno poi chiamate **quantità oggettive**.

2) Mentre le **qualità** verranno chiamate **qualità soggettive**.

La modernità nasce come **scienza delle quantità** che si preoccupa di avere una **ricaduta tecnologica** e cioè di provvedere a delle macchine che permettono di migliorare la qualità della nostra vita. La potenza della nuova scienza. Altra innovazione è la filosofia politica. Nascita e sviluppo di stati nazionali complessi e quindi alle teorie politiche (assolutismo-liberalismo-democrazia-marxismo). Le grandi teorie politiche pensano la società secondo delle regole. Capacità di dominio e di intervento. Qua nasce e si sviluppa il concetto di **progresso** (del dominio sulla natura, del controllo sulla società ma soprattutto del progresso della ragione: illuminismo). Kant da nello scritto "Che cos'è l'illuminismo" (metà '700) da una definizione: uscita dell'uomo da uno stato di minorità imputabili a sé stesso. Non ha più bisogno di essere portato da altri ma può governare sé stesso. Bisogna ragionare secondo la propria testa e la propria ragione. Illuminismo è imparare ad essere critici e cioè usare la ragione. Questo progresso culmina nel positivismo (metà '800 e la fine). Nascono le scienze umane in questo periodo. Non più lo sguardo scientifico con la razionalità ma si indaga l'essere umano (la psiche, la società, il linguaggio).

La tempesta di Shakespeare: "siamo fatti della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni" – 1610, stesso anno in cui viene pubblicato il *Sidereus nuncius* di Galileo. Questo sottolinea il forte legame. Il barocco esalta la potenza dell'immaginazione, della fantasia: è un viaggio attraverso dei mondi che consente un'esperienza di vita profonda perché disarticola le nostre abitudini percettive e ci fa **vedere le cose in modo nuovo**. È un addestramento della sensibilità, della ectasis. L'uomo moderno è anche l'uomo barocco. Questi due aspetti convivono anche nello stesso autore. Galileo racconta di cose non vere ma che ci incantano. Cartesio, Pascal sono grandi scrittori barocchi che giungono al massimo della ragione umana attraverso una scrittura che è aperta all'immaginario. L'anima romantica vede il libro del mondo scritto in lingua NON matematica ma simbolica. Il mondo è una foresta di simboli e noi viaggiamo in questa foresta. Il poema più grande sono gli *Inni alla notte* di Novalis, un viaggio della notte che giunge a riconoscere sé stesso. Cosa vuol dire tutto ciò? Che l'uomo moderno è complesso e ambiguo: spirito barocco e anima romantica fanno parte della modernità. Non è un caso che l'estetica nasca nella metà del '700 perché tenta di tenere insieme lo spirito della modernità (sguardo razionale) sia la qualità del mondo. Immagine razionale su cosa? Sugli aspetti qualitativi della nostra esperienza. Ma quegli aspetti per i quali la nostra esperienza vale la pena di essere vissuta. Qualità che fa in modo che io possa innamorarmi che è davvero ciò che da qualità alla mia vita. Qualità che mi permette di provare passione.

Ciò nonostante, il mito del progresso di una ragione universale c'è effettivamente stato ed è stato la direttiva fondamentale del moderno. Questo culmina nel positivismo che pensa di indagare tutto con la ragione (natura e uomo a partire dalla psiche): questa idea va in crisi verso la fine dell'800. Il '900 quindi inizia con una crisi nell'identità dell'umano, nella funzione dell'umano. Va in crisi per cose come fondamenti matematiche, geografie euclidee, dei fondamenti della fisica con la nascita della nuova fisica etc. crisi dei fondamenti delle scienze. La crisi dei momenti di rappresentazione del mondo, delle arti (correnti storiche che cambiano la visione del mondo completamente).

L'io che si era riappropriato del sistema del mondo (Cartesio), viene destituito. La punta di un iceberg, di un inconscio che non può controllare.

20 ottobre 2020

Freud. 1900 pubblica un libro. Apre il nuovo secolo con l'annuncio che l'io non è padrone in casa propria. Ciò che noi siamo dipende in gran parte da ciò che non sappiamo di essere, dall'inconscio che condiziona la coscienza. Si mette in questione l'io come trasparente a sé stesso, come funzione di verità. Viene messo in questione come uno dei sensi che ha messo in discussione la coscienza. Si introduce una questione fondamentale: cosa sono io davvero? L'io è la punta di un iceberg.

Due saggi di Freud oltre *Interpretazione dei sogni, Il perturbante* (1919) e *Al di là del principio del piacere* (1920). Sono due saggi inquietanti, importanti, significativi. Sono segnali della crisi della soggettività moderna. *Il perturbante* inizia come un saggio di estetica poiché Freud intende l'estetica non solo come teoria del bello ma anche come teoria della qualità del sentimento. Analizza il sentimento partendo dal termine **EINBLICK** (si legge ainblick) di cui fa un'analisi dei vocabolari relativi all'opposto. Il termine significa "ciò che appartiene alla casa", "ciò che è familiare", "ciò che fa parte della sfera del nativo". Parte dall'affermazione che sia un opposto. Attraverso lo studio della parola **UNEINBLICK** ci mostra che significa "ciò che voleva rimanere segreto ma per qualche motivo inaspettatamente è venuto alla luce". Mostra la possibilità di interpretare il sentimento del **PERTURBANTE**. Cos'è? Non ciò che spaventa o fa paura ma nella trasformazione in attesa del familiare in NON più familiare. È come se il mondo delle mie consuetudini mostrasse un volto irricognoscibile. Qualità del sentimento diventa del sentimento umano.

Questione del gioco per Freud: ha uno sguardo non superficiale, non c'è solo gioia dell'esistenza, non solo nel piacere. Il bambino lanciava il gioco (il rocchetto) e lo ritira col filo. Pronuncia questo "ooh" e cosa vede? Una delle nozioni che compare già nell'altro saggio (*Il perturbante*) e vede il concetto di **COAZIONE A RIPETERE** (il bambino ripete il gioco, eventi traumatici attraverso i sogni etc.). per Freud viene ripetuto l'abbandono da parte della madre (accade ripetutamente perché la madre deve recarsi altrove) e il bambino cerca, attraverso il gioco, di ri-dominare la situazione tramite il rocchetto (il rocchetto è la madre che va e che torna). A partire dal gioco del rocchetto Freud dice che il gioco si ripete **COAZIONE A RIPETERE** e indica, attraverso allontanamento e scomparsa, vivendo il vissuto di dolore, disperazione che prova quando la mamma scompare alla sua vista. Ciò spinge Freud a sostenere che in questo gioco si manifesta una oscura coazione (costrizione) a riprodurre una situazione di sofferenza che ritrova anche nelle patologie psichiche. Cosa significa la costrizione della ripetizione nell'interpretazione di Freud? L'esistenza in noi e nella natura in sé stessa di forze che non si accordano col principio del piacere ma che operano prima dell'entrata in gioco del piacere che sono forze primitive che sono tali da spingere l'essere umano e la natura tutta ad una sorta di quiete primordiale verso l'inorganico e non verso l'espansione vitale e la vita: verso la morte. Il ritorno allo stato pre-vitale, raggiungimento della morte. Punti più elevati a livello teoretico e filosofico della crisi.

Freud afferma che ci sia una spinta primaria dell'umano a partecipare allo sforzo più generale di tutta la sostanza vivente di ritornare ciò alla quiete del mondo inorganico. È come dire che la pulsione di vita profondamente si trasforma in pulsione di morte (che in realtà è la cosa primaria). Freud giunge a interpretare il tempo come un tempo segnalato dalla crisi e la passione per la distruzione, autodistruzione e morte. Siamo all'alba dei totalitarismi che portano questa pulsione nell'anima. Epoca della crisi già vista bene con una rappresentazione visiva perfetta nel dipinto di Munch, l'urlo: una persona che cammina lungo un fiordo, un ponte (in realtà è un sentiero che sale delle colline in un paese vicino a Oslo) e la situazione è idilliaca, un tramonto, una situazione di pace ma viene sfigurata. Questo teschio, ciò che rimane del volto dell'uomo, nel quale si apre un foro è

un urlo che viene prodotto anche dalle curve del dipinto facendo scaturire la pressione dell'urlo oppure può essere l'urlo (qualcosa di interiore) a deformare il paesaggio, a ricolorarlo, a renderlo inquietante e impressionante. È indecidibile se sia interno su esterno o esterno su interno. Ma ciò che percepiamo in pittura sono le onde sonore emanate dal dipinto. I colori risuonano vibrando. Questi colori costringono vista e udito ad oscillare perché Munch afferma di aver udito l'urlo attraverso la visione del paesaggio.

C'è un altro dipinto *La madre morta* di Egon Schiele 1890-1918 (Scile) che sottolinea la crisi. La madre morta tiene un bambino in grembo che sta nascendo. C'è un intreccio tra la vita e la morte: una vita che nasce dalla morte e dalla quale deve tornare.

Il filosofo Heidegger ci dice bene nel suo scritto incompiuto del '27 *Essere tempo*, cosa sia l'esistenza autentica, è consapevole dell'esperienza della crisi. La crisi produce sensibilità per la dimensione dell'autentico. Distinzione tra esistenza inautentica (della chiacchiera, del si dice, si fa, dell'abitudine conformista) e esistenza autentica (che si configura in Heidegger come "essere per la morte"). Di fronte alla possibilità dell'impossibilità di ciò che sono si configura l'apertura alle decisioni ed è un aspetto tragico del nostro esistere. Apertura verso l'autentico è possibile solo se ci confrontiamo fino in fondo con la nostra mortalità.

Dewey. Opera del 1934 *Arte come esperienza*.

È un libro a partire dal quale Dewey rilegge i temi della sua filosofia e soprattutto dell'esperienza. Il primo punto è che il termine esperienza per Dewey va collocato all'interno di una costante lotta contro i dualismi. È un pensatore che cerca di oltrepassare il dualismo tra mente e corpo, tra sensi ed intelletto, tra spirito e materia. Cerca di andare oltre a queste separazioni. L'esperienza riguarda questa dimensione di unitarietà, integrazione. Esperienza è una relazione tra il nostro organismo e il nostro ambiente. È una relazione tra due complessità. Organismo è un sistema che eccede la somma delle sue parti: è un insieme di parti che formano un tutto che chiamiamo organico che non si possono scindere. Le performance di questo organismo sono eccedenti alla performance di ogni cosa che lo compone. Mente e corpo insieme che producono delle qualità eccedenti, delle performance. Dall'altra parte l'ambiente che non è solo la natura ma è anche la cultura, la socialità, le istituzioni, tante cose che son state costituite da noi. Nell'esperienza ciò che siamo e ciò che ci circonda si incontrano e si intrecciano dando vita ad un'ulteriore complessità. Quali sono le forme di relazione tra organismo e ambiente. Cosa fa ognuno di noi? Cerchiamo di soddisfare i bisogni nell'ambiente. Cosa accade? Che l'ambiente può reagire in diversi modi: va incontro ai miei bisogni o li ostacola e li limita. A questo punto io come posso reagire? Modificando me stesso o modificando l'ambiente. La relazione quindi è difficile che crea dinamiche emotive complesse in noi che si concludono spesso con forme di sfogo (depressione, rabbia, pianto, forme espressive che manifestano una negatività). Esperienza estetica è per Dewey positiva e compiuta in senso latino (perfetta e perfezionata con l'ambiente) che da vita ad una dinamica emotiva che contribuisce alla nostra soddisfazione e al benessere (NON solo fisiologico) ma mente e corpo. Dewey dice che l'esperienza estetica è quotidiana a diversi gradi e diversi livelli.

Fa esempi semplici: sono seduto sulla mia poltrona di fronte al fuoco del mio camino, vedo le fiamme. Ci dà il senso di tranquillità ma anche di bellezza di questa metamorfosi fiammante che ci attrae e che ci fa sognare.

Mia moglie sta curando e rose del nostro giardino: cura e attenzione. Anche qui una grande pace e di agio dell'animo ma anche al tempo stesso la bellezza della rosa, del profumo, del giardino. Quella cena con gli amici: è rimasta nella memoria. Perché? Cosa significa? (Leggi IL PRANZO DI BABETTE di KAREN BLIXEN).

Per Dewey ciò che chiamiamo arte deve tornare a far parte della nostra esperienza quotidiana che secondo lui non avviene (ci sono motivazioni storiche che hanno separato l'arte dal quotidiano). Questi motivi storici propri della modernità sono:

- L'imperialismo e il colonialismo: fenomeno moderno che si conclude nel '900 almeno dal punto di vista politico-istituzionale. L'effetto è la nascita della forma museo, il museo nazionale che si sviluppa nel '700-'800 (Louvre, British Museum) sono l'esaltazione della nazione. Le opere sono "il bottino" della nazione che ha esteso il potere, il saccheggio. Il bottino celebra il proprio glorioso passato. Ciò implica che l'opera d'arte sia sottratta ai luoghi, alla vita delle persone, all'ambiente di cui apparteneva.
- Capitalismo: produce le collezioni private, il mercato dell'arte che è quello che rende molto difficile quale sia il valore estetico dell'arte che viene confuso con quello economico. Al di là del tema del mercato dell'arte, il capitalismo provoca la collezione privata che è un altro modo di sottrarre l'opera d'arte al godimento comune.
- L'industrializzazione e la meccanizzazione del processo industriale: l'estremizzazione della produzione industriale e l'incidenza sulla vita. Dewey non ci parla immediatamente dell'alienazione del lavoratore ma piuttosto dell'esclusione dal sistema di produzione dell'artista. Mentre prima l'artista era il culmine della bottega artigianale, il luogo in cui si trovava la perfezione, ora l'artista non centra nulla con l'industria e si auto-isola, si estranea dalla comune produttività. Riduce la propria operazione ad una forma indipendente e quasi esoterica di produzione. Espropriazione dell'arte a ciò che avviene nella vita di tutti i giorni.
- Avere inteso l'estetica come una forma di filosofia dell'arte e non come conoscenza sensitiva: ha concepito l'arte come qualcosa di elitario e separato dalla vita normale, come una contemplatività, un'ispirazione lontana. Dewey è contro Croce.

Il problema è quello di individuare a quali condizioni si possa restituire l'esperienza estetica alla vita quotidiana, alla vita reale. Dewey si chiede quali siano le condizioni teoriche e per quali motivi questa restituzione sia importante e rilevante per l'essere umano ma si rende conto che questa restituzione non può esaurirsi in una teoria: richiede una profonda alterazione dei rapporti sociali tale da attenuare sensibilmente le conseguenze della divisione sociale del lavoro e della meccanizzazione della produzione.

È chiaro che colui che passa la giornata nella catena di montaggio, il pendolare premuto sul treno, che possibilità ha di fruire esteticamente le operazioni artistiche?

Bisogna ridurre l'alienazione del lavoro ma è un compito politico. L'esperienza estetica è fondamentale per Dewey ed è l'incontro tra organismo e ambiente: si sviluppa una dinamica emotiva tra gli impulsi dell'uomo che cercano appagamento nell'ambiente. Questa dinamica si risolve in conflitto, non si compie. L'emozione trova sfogo nelle tonalità sentimentali più potenti che cercano di esprimere queste emozioni. Invece nell'esperienza estetica artistica l'emozione si elabora, si organizza, diventa la costruzione di un sentimento conoscitivo e costituisce la mia stessa identità.

27 ottobre 2020

Webinar

Metodo ACA – educazione in rete (delle relazioni).

Collaborazioni con pediatri, psicomotricisti, psicologi ecc.

Vuole essere una visione a 360°. **Ascolto Comunicazione Azione.**

Ascolto è di tipo osservativo. Base per la comunicazione empatica, vuole capire chi abbiamo davanti.

Osservazione è una pratica indispensabile: metodo osservativo ACA con un protocollo pratico che parte dai due anni. si raccolgono dei dati concreti. Griglie osservative che vengono praticate 3 volte l'anno: settembre ottobre, febbraio marzo e giugno luglio.

contesto realistico in cui sono inseriti per ricomporli nuovamente, per dare origine ad un ente, ad un evento, ad una cosa nuova.

Attraverso questo potente movimento di astrazione dal realismo, noi creiamo dei nuovi mondi.

Le nature morte di Shandal e di Cezanne presentano i materiali (le mele) in termini differenti da quelli che noi troviamo nel quotidiano: in termini di linee, colori che hanno a che fare con la mimesi artistica (origine e essenza dell'arte nelle sue molteplici estrinsecazioni – suoni, parole figure).

Dewey utilizza questa espressione: l'estetico espelle il fisico. Con ciò indica che noi abbiamo la percezione sensibile ordinaria che le cose, gli oggetti, abbiano dei valori fissi e inalterabili; cosa succede? Che attraverso l'arte noi possiamo vedere le stesse cose in modo completamente diverso e con occhi nuovi. Le qualità sensibili delle cose si trasformano. Ciò a cui noi non facciamo attenzione perché sono scontate viene posto sotto uno sguardo differente e intensificato. Accade un'attenzione diversa che ci emancipa dal pregiudizio percettivo.

Un altro autore del '900 Merleau Ponty (si legge Merlò Ponti) si è molto concentrato su questo punto. L'emancipazione dal pregiudizio percettivo. Pensiamo di conoscere le cose che ci circondano ma non è così. L'arte ci emancipa da questo pregiudizio. I pregiudizi percettivi sono molto più difficili da superare dai pregiudizi che riguardano le idee perché sono più naturali e fisici, legati alla nostra quotidianità e corporeità. Difficile superare i pregiudizi percettivi. Dewey ci dice che l'arte ci emancipa e ci fa vedere le qualità intrinseche delle cose, come emergono con stupefacente vigore e freschezza perché vengono rimosse le associazioni convenzionali. L'arte diventa un'educazione rispetto ai nostri pregiudizi percettivi. L'operazione artistica costruisce questa nuova materia che non ha differenza con i contenuti. L'operazione artistica la forma dal punto di vista "materiale". Non c'è possibilità di scindere materia da contenuto. Se noi tentiamo la scissione ci priviamo del contenuto. Dewey ricorda un aneddoto simpatico, un'osservazione di Matisse ad una sua mostra di ritratti femminili (blue nude) e una signora dice di non aver mai visto una donna che somigli al dipinto. Matisse dice "questa donna è una donna, è un quadro". Guardando il quadro capisco cosa sia il corpo di una donna, a vederla diversamente, in modo profondo. È un'educazione allo sguardo. L'arte è esperienza perfezionata e compiuta. Ha formato la nostra stessa identità. Esperienza come forma formante, cioè una forma che istituisce relazioni col mondo, l'ambiente, gli altri, noi stessi. Non presume regole già date ma una radicale innovazione. Si pone come antidoto alla ripetizione: non il già dato ma l'innovazione. L'esperienza è una forma di resistenza rispetto all'omologazione e al conformismo. Dewey introduce un aspetto importante, riguarda i processi di produzione. Metà anni '30 si stanno meccanizzando e massificando. È possibile una produzione dell'esperienza estetica, in senso ampio artistica, anche all'interno di questi processi. Secondo Dewey è un aspetto possibile e rilevante della contemporaneità: una netta separazione tra l'utilità e la bellezza ha poco senso. Siamo abituati a pensare ad una differenza tra gli utensili e le opere d'arte (dotate di un'autonomia, fini a/per sé stesse). Questi fini sono stati chiamati bellezza. Sono finalizzate ad essere belli e non utili. Ma Dewey dice che anche cose che sono utili possono essere artistiche, belle. Questo è un punto rilevante: decostruire questa opposizione tra bellezza e utilità. Se evitiamo questa separazione, possiamo evitare di separare necessariamente lo sviluppo dell'industria dall'artisticità e ciò possiamo lasciar aperta la possibilità di una cattura, di un'assunzione di valore estetico da parte dei prodotti della tecnologia. Negli anni '20 a Dresda, Germania, abbiamo questa esperienza di una scuola di arte e architettura chiamata Bauhaus che mostra una sorta di passaggio tra l'artigianato e l'arte industriale (design: progetto industriale). Produzione seriale, meccanizzata. Produzione di merci, di beni di utilità personale e collettiva, sociale ma è una produzione che vuole anche essere bella e dotarsi di valore estetico. Anche l'arte può essere vista all'interno del processo di industrializzazione.

Tre filosofi nella metà anni '30, sguardo al pensiero di Dewey. Ora diamo uno sguardo

Al pensiero di Heidegger. Stesso periodo ma cambia il contesto. Siamo in Germania, nel cuore dell'Europa, metà anni '30. Un filosofo è sempre un pensatore dell'attualità anche quando questo non appare immediatamente. Bisogna pensare a Heidegger radicato nel suo tempo. Heidegger è un fenomenologo, allievo di Husserl, che si confronta con la tradizione della metafisica; la cultura di riferimento di Heidegger è molto diversa dalla cultura di riferimento di Dewey che era molto più aperta alle scienze e alla dimensione della prassi (pedagogia, educazione, scienze della natura).

Con Heidegger abbiamo un pensatore che si confronta con la grande tradizione filosofica e metafisica. Sappiamo che nel 1927 scrive uno dei capolavori della filosofia del '900: *Essere tempo* che rimane incompiuto perché "mi è mancato il linguaggio" per poter parlare della relazione tra essere e tempo davvero. È un'indagine su quell'ente che può porsi la domanda, la questione dell'essere e quindi sulla relazione tra essere e tempo: la domanda sull'essere umano. Quello che Heidegger chiama *dasein* (si legge *desein* e si traduce con "esserci", "presenza"), l'essere gettato (GETTATEZZA nello spazio tempo). Da questa esistenza inautentica si può uscire soltanto (senso della crisi) con l'essere per la morte. Lascia incompiuto questo libro perché il linguaggio della filosofia è sottomesso alle categorie della filosofia. La stessa grammatica della filosofia spinge ad un modo di pensare che non è in grado di parlare dell'essere ma solo degli enti nella loro separatezza dall'essere. L'ente non è colto nella sua relazione fondamentale con l'essere ma solo come cosa che possiamo dominare, usare. Heidegger cerca un'altra strada: una strada che giunge a mettere in questione la metafisica dell'occidente (inaugurata dal pensiero di Platone) che è una riflessione che lo conduce a cercare la strada per pensare l'essere. L'ente in rapporto all'essere, l'essere in rapporto al tempo che lo porta ad una svolta del suo pensiero. Questa via che trova ha a che fare con l'arte e con la poesia. Giunge ad una prima maturazione in due saggi:

- *L'origine dell'opera d'arte*: saggio dedicato al problema della verità e che da una risposta potente al problema dell'esperienza storico-artistica e ci fa entrare in quello che è ciò che chiamiamo arte (nel pensiero di Heidegger).
- *Holderlin e l'essenza della poesia*: Holderlin è un grande poeta di lingua tedesca. È stato tratto da una conferenza che Heidegger ha tenuto a Roma nell'aprile 1936.

Si tratta di saggi inaugurali di un percorso di pensiero che non tornerà indietro e svilupperà delle direzioni interessanti che sono punti di svolta. Comprendono anche il pensiero precedente ma lo ripropongono.

Heidegger si pone il problema dell'arte: pensa che sia determinante per il pensiero filosofico ma non vuole scrivere un'estetica ed è anche critico nei confronti del concetto di estetica di Baumgarten, cioè l'estetica come scienza della conoscenza sensitiva. Perché? Heidegger prende le distanze dall'estetica tedesca della fine '800 inizio '900. Ma la questione è più ampia: Heidegger ci dice che l'estetica è un frutto maturo della metafisica moderna e cioè di quella filosofia che sta all'interno della tradizione metafisica che si pone il problema dell'essere, della verità, del rapporto col mondo, ma che ha posto al suo centro il soggetto. La metafisica moderna (inaugurata da Cartesio) è una metafisica della soggettività. Questo deriva, secondo Heidegger, da una traduzione del senso dell'essere greco perché dice "quello che i greci chiamavano *hypokeimenon* (ciò che sta sotto), i latini lo traducono con *substantia*, *substratum*, *subiectum* e cioè ciò che giace sotto e sostiene. Nella modernità questo termine latino di "fondamento" diventa il soggetto umano (grande mossa Cartesiana): ciò che sostiene la verità del mondo e sostiene il senso della realtà è il cogito, l'io penso, l'uomo; da qui si inaugura una metafisica della soggettività. Questa, nei suoi sviluppi, ha come frutto l'estetica fondata a metà del '700 dove l'estetica è una teoria delle facoltà conoscitive legate al corpo, all'esperienza del corpo, *all'esperienza vissuta* (*erlebnis* in tedesco). L'estetica è interna alla metafisica moderna che propone un modello di rapporto con la realtà che si traduce in un rapporto tra soggetto e oggetto; un rapporto interno esterno. Il rapporto è un rapporto di dominio, per Heidegger, da parte del soggetto che vuole dominare con pensiero e prassi l'oggetto.

Gli enti diventano "gli utilizzabili" (modello di esperienza). L'arte viene considerata un oggetto (peculiare) con cui si instaura un rapporto conoscitivo e fruitivo tra soggetto e oggetto. Heidegger vuole oltrepassare questa dimensione del vissuto esperienziale, questa conoscenza conoscitiva, questo rapporto tra soggetto e oggetto per cercare di rinnovare lo sguardo sul mondo, sulle cose, sugli enti, nella loro relazione con la verità. Percorre una via che pensa all'esperienza non all'interno di questo schema che non pensa esperienza come *erlebnis* ma come *erfahrung* (esperienza come viaggiare, il viaggio dal quale ritorno esperto che ha il carattere del rischio, che non so dove mi porterà, che è apertura all'alterità non dominabile, nella direzione della verità). Per compiere questo viaggio, le parole della tradizione filosofica non sono adatte. Bisogna cercare un'altra strada che Heidegger ritrova nei poeti e negli artisti. Ciò si vede bene nei saggi prima citati.

L'origine dell'opera d'arte: saggio del 1936 che raccoglie tre conferenze in una struttura unitaria.

10 novembre 2020

L'origine dell'opera d'arte: svolta nella filosofia di Heidegger. Siamo nel 1936. Heidegger inizia a dialogare con i poeti e gli artisti sull'idea che grazie a questo dialogo con l'arte la filosofia possa trovare le parole per spiegare l'esperienza delle cose, l'esperienza non sottomessa alla logica del dominio e del consumo. Un'esperienza che non vede le cose come materia utile e scartabile ma che vede le cose nella loro provenienza essenziale, sullo sfondo dell'essere. Tutto ciò da senso anche a noi stessi. In questo saggio si chiede cosa significhi origine. Per lui significa principio, ciò per cui una cosa è, perché esiste, qual è il suo scopo. Origine vuol dire aspetto essenziale per cui qualcosa esiste. Ci si chiede quale sia l'origine dell'opera d'arte. Apparentemente sembra facile rispondere con "l'origine dell'opera d'arte sono gli artisti". Per Heidegger questa risposta è parziale, che non risolve il problema. È una risposta che costruisce un circolo del tipo l'opera è tale perché c'è l'artista e l'artista è tale perché c'è l'opera. Ma questo circolo non ci dice nulla sull'opera d'arte. L'artista non ha l'opera come ciò che effettivamente domina ed è capace di fare completamente. L'opera è sempre al di là dei suoi progetti, è sempre oltre. (Film Amadeus)

È un'esperienza comune che la capacità tecnica di cui l'artista è dotato non comporta automaticamente la produzione di un'opera d'arte. L'artista è superato da qualcosa che non domina e che giunge a espressione (gli antichi lo chiamavano *mousikè*, ciò che oggi chiamiamo *ispirazione*). L'artista è una figura fondamentale ma è anche un tramite. Heidegger deve capire quale sia l'origine comune di opera e artista. Cosa dobbiamo investigare e comprendere? **Le opere**.

Non è importante la formazione dell'artista ma l'opera d'arte in sé. Cos'è l'opera d'arte quindi? Anche qui abbiamo un circolo: come facciamo a cercare l'essenza dell'opera investigando le opere? Dove le troviamo le opere d'arte? Come faccio a sapere se un'opera è davvero un'opera d'arte? Se non conosciamo cosa l'arte sia. Noi investighiamo delle opere per investigare l'essenza senza sapere se ciò che investighiamo sia un'opera d'arte, in quanto non sappiamo se ciò che investighiamo sia un'opera d'arte. Questo è un insegnamento del pensiero perché il pensiero filosofico approfondisce i problemi e non esce dal circolo. Vuole capire stando dentro cosa intendiamo pensare.

Heidegger dice che tutti conosciamo le opere d'arte. Questo senso comune è il punto di partenza. Sappiamo che esistono. È una posizione problematica perché l'arte contemporanea può essere considerata opera d'arte? Quando andiamo verso l'opera d'arte innanzitutto, a livello comune, ci confrontiamo con delle cose. Queste cose sono tele, pezzi di marmo, pagine di carta con dell'inchiostro, dei suoni che percuotono il nostro apparato uditivo. Abbiamo di fronte qualcosa di fisico e materiale che colpisce i nostri organi di senso. Le opere d'arte sono cose sensibile che possiamo percepire e che hanno a che fare con la nostra corporeità ma l'opera d'arte è proprio ciò che non si limita a questo, che non si ferma qui. Perché l'opera d'arte nel suo essere una cosa, rende noto qualcos'altro. Da questo punto di vista l'opera d'arte è **un'allegoria**, cioè ci parla di

qualcos'altro. Allegoria = dire altro. Questo carattere di rinvio è il **carattere simbolico**. L'opera d'arte è allegoria e simbolo. Nel senso comune è ciò che pensiamo quando parliamo di opera d'arte. Ma non possiamo fermarci qua.

Heidegger dice che noi possiamo comprendere in cosa l'arte differisca dal suo essere semplicemente cosa **soltanto se sappiamo** che cosa sia una cosa. Questa è una mossa filosofica. Quindi che cos'è una cosa? Questa è una domanda difficile e notevole. Che cos'è una cosa apre una questione filosofica. Il primo passaggio è questo. Heidegger ci dice che la tradizione filosofica ha dato a questa domanda tre risposte, tre modelli di risposta.

- 1) Una cosa è una sostanza con le sue proprietà. Quello che nella filosofia aristotelica si diceva la sostanza e i suoi accidenti. Che è come dire: una cosa qualsiasi non è la semplice riunione ed essere insieme delle sue qualità ma è ciò intorno a cui queste proprietà si raccolgono. Ciò attorno a cui si raccoglie il tutto è chiamato sostanza (*substantia, substrato*= ciò che sostiene ciò che appare).

È un'idea molto potente e molto istintiva e naturale. Heidegger si chiede perché. Perché forse questa concezione della cosa corrisponde alla proposizione semplice, al modo che abbiamo di esprimerle nel nostro linguaggio. (soggetto che è la sostanza e i predicati che sono le caratteristiche della sostanza, gli accidenti). Questa struttura del linguaggio si proietta sul nostro modo di intendere le cose. O meglio non capiamo se sia così oppure se la struttura del linguaggio provenga dalle cose. Anche qua c'è un circolo. Linguaggio o cosa? Heidegger dice che la questione rimane indecidibile. Il mondo potrebbe essere pensato come la sostanza con i suoi accidenti perché il nostro linguaggio ci spinge a pensarlo così ma potrebbe essere che altri linguaggi vedano il mondo in un altro modo. È una mediazione del pensiero. La cosa viene allontanata dall'esperienza immediata in uno spazio riflessivo. **MATRICE ARISTOTELICA**

- 2) L'immediata presenza, il venirci incontro immediato. L'urtare i nostri sensi. Noi ci scontriamo con le cose per cui queste ci investono. Questo è il rapporto estetico per eccellenza. Ciò che sensibilmente ci accade. Noi da questo rapporto fondamentale con la realtà ci abituiamo a considerare le cose come una molteplicità di dati sensibili. È anche questo un modo naturale di intendere le cose. Questi dati sensibili che ci appaiono e ci coinvolgono.

Heidegger dice che in realtà noi non conosciamo delle sensazioni o dei dati sensibili. Non è questo il nostro rapporto con il mondo. Intendiamo che noi non conosciamo dei dati o delle sensazioni ma delle cose, degli oggetti. La cosa qui viene troppo avvicinata. La cosa è l'insieme delle sensazioni, non è altro da questo insieme. **MATRICE EMPIRISTICA**

- 3) **MATRICE ARISTOTELICA** ma più raffinato. Le cose che esistono sono *sinolo* (unione, plesso indistricabile, intreccio inseparabile) di materia (nel suo concetto, qualcosa di indeterminato e caotico) e forma (sigillo di intelligibilità che ordina e organizza la materia in relazione ad uno scopo. Da alla materia una finalità). È una concezione metafisica. Concezione potente nella storia della filosofia occidentale che sembra esplicativa. Sembra spiegare bene anche l'opera d'arte. Perché cos'è l'opera d'arte se non una materia dotata di forma?

Che "critica" muove Heidegger a questa concezione? Non funziona bene per tutte le cose questa concezione. O meglio, per alcune cose è più appropriata che per altre. Non funziona bene sempre allo stesso modo per tutte le cose. Per cosa funziona bene? Per le cose che ci circondano. Funziona bene per quelli che chiamiamo oggetti artificiali che hanno già uno scopo. L'idea di Heidegger è che questa idea forte di cosa dipenda da una sorta di una presupposizione di carattere teologico cioè tutto ciò che esiste è visto come il risultato di un progetto. Come qualcosa prodotto dall'architetto dell'universo che guardando le idee ha prodotto le cose; oppure dal dio cristiano che ha creato le cose in base alla sua volontà e le ha organizzate secondo un fine intelligente. Dietro a questa idea di cosa come insieme strutturato di materia e forma c'è un presupposto teologico. Le cose della natura è come se fossero degli enti artificiali.

Heidegger si trova di fronte alle 3 concezioni e arriva a dirci che sono tutte e 3 sensate e importanti però non ci aiutano a comprendere l'essenza dell'opera d'arte. L'ultima concezione però ci spinge verso un'idea. L'idea di **ente artificiale**. Che cos'è un ente artificiale? Heidegger ci dice che, se lo indaghiamo un po', sembra avere il carattere di mezzo. Sembra essere un mezzo per, che mi consentono di giungere a dei fini. Heidegger si chiede se questo approfondimento potrebbe dirci qualcosa anche sull'opera d'arte perché sia l'attrezzo che l'opera d'arte è una cosa. Anche l'opera d'arte condivide il fatto di essere costruita: la fa l'artista. L'opera d'arte è un ente artificiale ma non funziona come un mezzo o almeno pare non funzionare come un mezzo. Qual è la mossa di Heidegger? Lui vuole indagare il mezzo. L'essenza del mezzo è l'utilizzabilità, l'usabilità. Il mezzo lo posso usare per determinati scopi. Questa è la sua essenza. Heidegger fa un passo ulteriore. Fa un passaggio molto discutibile, porta acqua al suo mulino. Se noi vogliamo esaminare quale sia l'essenza di un mezzo qualsiasi ci basterà vederne uno, guardarne uno per cercare di capirlo. Possiamo usare una rappresentazione di un mezzo e scegliamo un quadro, un dipinto di Van Gogh che rappresenta un paio di scarpe. Qual è l'essenza del mezzo? Si esamina l'attrezzo, il mezzo, l'antefatto. Esaminiamo un paio di scarpe: può bastare una rappresentazione figurativa. Van Gogh ha dipinto le scarpe più volte. Per comprendere l'essenza del mezzo cosa vado a vedere? Un dipinto di Van Gogh che ha dipinto un paio di scarpe. Lui ci vuole condurre verso la sua idea. Non ho bisogno di un quadro per esaminare delle scarpe. Heidegger ne è consapevole e ce lo dice. Qual è la via che conduce al mezzo del mezzo?



Che cosa c'è in esso da vedere? Ognuno sa come sono fatte.



Non potremmo mai stabilire dove si trovino quelle scarpe, c'è uno spazio indeterminato. Solo scarpe da contadino ma tuttavia...

Heidegger sceglie un quadro in cui Van Gogh ha dipinto un paio di scarpe da contadino. Ci dice che guardare un quadro o una raffigurazione di un paio di scarpe non serve a nulla. Perché sappiamo cosa sono le scarpe se le usiamo nel loro impiego. Mentre invece il quadro non ci dice nulla dell'uso. Le scarpe sono vuotamente presenti nel loro non impiego, non servono. Ma Heidegger finisce con i puntini di sospensione. Qui inizia la descrizione delle scarpe. Dal dipinto emerge il mondo al quale la contadina appartiene, il procedere lungo i campi, la solitudine del sentiero campestre, il silenzioso richiamo della terra etc. questo è il mondo della contadina che indossa quelle scarpe e le usa. Ma è il mondo umano che si rivela attraverso il mezzo. Qual è l'obiezione che possiamo fare? Che questo è ciò che vede lui e non quello che pensa un altro. Questo non lo vede che lui. Heidegger però questo lo sa. Ma ci dice e ci propone uno sguardo diverso sul mondo che non è tipico del rapporto tra soggetto e oggetto. Non è affatto vero che queste sono scarpe di una contadina. Perché le scarpe sono le sue, di Van Gogh in un momento in cui viveva in città. Quindi uomo, cittadino e non donna contadina. Questo lo sappiamo dai documenti e questo è stato obiettato ad Heidegger.

con questo balenare luminoso, improvviso, che l'opera consente. L'esperienza estetica ci permette di entrare nella verità della nostra stessa esperienza.

Saggio di Benjamin "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica".

Concetto di **attualità** per l'arte (1936).

Nuove forme di arte che sono consentite da nuove tecnologie. Grazie a queste nuove tecniche, l'arte torna nella vita quotidiana e a rapportarsi con le masse (NON PIU' ELITE) come per esempio il cinema e fotografia. Qual è il primo punto:

- Il carattere di **riproducibilità**: l'essenza è riproducibile. L'opera d'arte classica (opere che hanno a che fare con l'immagine) che rapporto hanno con la riproducibilità tecnica? L'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Allora qual è la novità rispetto alla riproducibilità delle opere d'arte? Grazie a questa differenza possiamo cominciare ad intendere il senso dell'arte come tale. Cosa ci dice Benjamin. Arte classica: manca un elemento, *l'hit et nunc*. La riproduzione dell'opera d'arte segna una differenza tra la copia e l'originale e apre una costellazione che diventa significativa per la comprensione dell'autenticità dell'opera d'arte stessa. L'autenticità si sottrae alla riproduzione e alla copia. La riproduzione costituisce per differenza una costellazione concettuale che ci indica l'essenza dell'operazione artistica. L'arte è ciò che è unica, originale, irripetibile, autorevole. Questi concetti indicano una esperienza (hic et nunc: qui e ora; apertura di uno spazio-tempo che è stabilito dall'esserci, dalla prossimità dell'opera) originale, autentica, unica. Tutto ciò viene compendiato in una parola: **AURA** (valore auratico). Esperienza estetica è AURA. Cosa intende? AURA è un modo più ricco di tradizione per indicare l'atmosfera, è un soffio, una brezza, una dimensione della nostra sensazione. Apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. (pensiamo all'ombra di un ramo sulla nostra mano: non la posso afferrare. È vicina ma è l'apparizione di una lontananza). L'AURA tende a scomparire, a impoverirsi. Da dove viene e perché è connessa all'opera d'arte? È legata al culto. Benjamin ritiene che l'opera d'arte sia originariamente legata al culto e al rito e sia esperienza connessa al sacro, ad una alterità non dominabile, e quindi l'opera d'arte conservi un valore culturale (legato al culto). Questo valore che è l'AURA si perde nella nostra epoca (1930-1936) in relazione alla riproducibilità tecnica dalle nuove forme di arte delle nuove tecnologie. L'AURA compendia i valori dell'opera d'arte e dei suoi valori. Questa dimensione auratica (paragone con esperienza della natura) è radicata nell'esperienza del culto, del rito, del rapporto col sacro. Secolarizzazione del sacro che mantiene la relazione con un'alterità indominabile. Dimensione auratica: dimensione spazio-tempo diverso dell'interesse e del consumo. Questa dimensione di alterità e spazio tempo differente, con la tecnologizzazione della dimensione artistica viene a perdersi e scomparire.

Per Benjamin non è negativo: può aprire nuove prospettive coltivabili potenti ed interessanti per la nostra vita (producibilità tecnica dell'opera d'arte) sia in senso negativo che positivo; la filosofia è filosofia dell'attualità, del presente che è un tempo che mette insieme passato e futuro. Filosofia del presente vuol dire che deve comprendere la virtualità dell'accadere, comprendere l'essenza dell'evento. Dobbiamo comprendere i dispositivi, decostruirli e analizzarli perché fanno parte della nostra vita. È un punto di non ritorno per la nostra società. I dispositivi sono macchine del sentire che implicano saperi e poteri. Questi dispositivi tendono a controllare, dirigere, formattare la nostra *aesthesis* percettivo e intelligente della realtà (natura, persona, noi stessi). La loro logica, dal punto di vista essenziale, è importante. Siamo all'interno di questo ambiente tecnologico. Non si tratta di gestire strumenti ma di vivere in questa atmosfera che deve essere compresa come tale (nei profondi meccanismi concettuali).

1936, Benjamin ci dà indicazioni in questo senso. Il valore culturale si depauperava e tende a disperdersi e ad essere sostituito da un altro orizzonte valoriale che è il **valore espositivo**. Questo valore riguarda l'esperienza delle masse che è diversa dalla singolarità che si appropria e si avvicina all'unicità dell'operazione artistica. Questa sostituzione può avere un valore positivo (sostituzione del valore espositivo con quello culturale). Non è una sostituzione che avviene da un giorno all'altro, si interseca con le esperienze. Benjamin dice che tende ad emancipare l'operazione artistica dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale (tende a autonomizzare sempre più l'arte e quindi l'esperienza estetica dall'esperienza religiosa). Tende a liberare anche l'opera d'arte classica (pittura, scultura) da questa sua dimensione culturale proprio attraverso la riproducibilità dell'immagine. Perdita della dimensione auratica. Benjamin nota che quando il criterio dell'autenticità, dell'unicità, la dimensione auratica si impoverisce, si trasforma anche la funzione dell'arte (al posto della fondazione nel rituale, si istaura la fondazione di un'altra prassi e cioè il fondarsi nella politica). L'arte acquisisce sempre più, attraverso la riproduzione tecnica, una funzione politica. Il valore espositivo (l'esponibilità) che cresce grazie alle nuove tecnologie, tende a cambiare la qualità dell'opera d'arte, la sua natura. L'opera d'arte assume funzioni differenti e nuove (non più esperienza personale e auratica) e che tende a diventare marginale, quanto piuttosto, con le nuove forme artistiche (cinema e fotografia) una dimensione sociale e politica di massa. Nella fotografia si comincia a vedere l'esplosione di questa sostituzione del valore culturale con quello espositivo perché nelle prime fotografie (Saggio *piccola storia della fotografia*, 1931, Benjamin) questo percorso. Erano fotografie di ritratto, si vedeva ancora l'AURA come la malinconica e incomparabile bellezza. Quando la fotografia comincia a essere fotografia di testimonianza e di del quotidiano, l'AURA retrocede e tende a perdersi. Privando l'arte del suo fondamento culturale, l'epoca della riproducibilità tecnica estingue l'apparenza della sua autonomia (appare sempre meno autonoma perché viene ad essere coinvolta in una forza di produzione sociale e in una dimensione politica).

Precisazione: riguarda il modo di leggere la perdita dell'AURA in Benjamin ma è una precisazione del professor Diodato. Non si perde l'aura in nulla. L'aura può non perdersi affatto. La questione dell'impoverimento dell'aura riguarda l'esperienza delle masse convogliata dall'esposizione quantitativa ma essenzialmente ci possono essere produzioni tecnologiche che conservano l'aura. Bisogna vedere se l'esperienza auratica possa diventare esperienza di massa.

L'esposizione implica un impoverimento dell'aura. Vedere la Gioconda dal vero, dopo averla vista ovunque, perde l'aura che invece assumeva in chi la vedeva per la prima volta.

15 dicembre 2020

Valore culturale dell'esperienza estetica. Esperienza estetica è esperienza auratica per Benjamin. Nel qui e ora si apre uno spazio-tempo altro che ha una sua inafferrabilità piena di fascino e non dominabile: senso di un'alterità che è qui e assomiglia all'incontro col sacro.

Questo tipo di esperienza estetica così potente, oggi si impoverisce, dice Benjamin, non essenzialmente. Un'operazione artistica costruita con le nuove tecnologie (es. digitali, la rete virtuale etc.) può creare un'esperienza auratica MA è più difficile che questo avvenga. La nostra società ci ha abituato ad essere immersi nelle immagini, negli audio prodotti tecnologicamente con i dispositivi. L'esperienza estetica oggi diventa, scriveva Benjamin nel '36, una **fruizione distratta** (siamo così immersi in un'atmosfera digitalizzata, mediata da strumenti tecnologici come mezzi di massa, che non ci rendiamo conto di fare esperienza estetica anche se la facciamo continuamente). L'esperienza estetica è oggi così diffusa e potente attraverso i mezzi tecnologici che diventa anestetizzante. Le nostre capacità sensitive sono anestetizzate. L'esperienza estetica è così diffusa da addormentare le nostre capacità sensitive. L'esperienza estetica diventa un "già visto, già

sentito". Ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* Benjamin diceva che le trasformazioni tecnologiche modificano strutturalmente la nostra esperienza estetica; il nostro gusto viene influenzato dalle trasformazioni tecniche. Tutto ciò che vediamo oggi è un'operazione artistica tecnica ma ci sembra di vedere qualcosa di reale poiché ci abituiamo ad un tipo di visione (cinematografica) che il nostro occhio funziona come un occhio cinematografico con le sue potenzialità.

Tre autori che ci fanno capire meglio la situazione:

THEODOR W. ADORNO (filosofo del '900) amico di Walter Benjamin che ha tentato di aiutarlo e ha avuto la fortuna di raggiungere gli USA prima di essere catturato dai nazisti. Faceva parte della Scuola di Francoforte ed è di origine ebraica. Altro filosofo è **MAX HORKHEIMER** ed insieme scrivono un libro nel '44-'45 e pubblicato nel '47 che si intitola *Dialettica dell'illuminismo*. In questo libro troviamo un capitolo dedicato all'industria culturale e al suo concetto. Una ventina di anni dopo ADORNO, tornato in Germania, scrive un saggio *Ricapitolazione sull'industria culturale* (scritto nel 64 e pubblicato in un libro nel 67 che si intitola *Parva aethetica* ed è una raccolta di saggi relativi all'esperienza estetica). Questo saggio è interessante perché dice cose importanti: introduce il concetto di industria culturale. Cosa significa? È il sistema industriale (meccanizzato, di distribuzione) che produce cultura per le masse. È una fondamentale novità del dopoguerra. Cos'è questa cultura? Di cosa si compone? Anni '50-'60. I programmi della televisione, talk show, le serie, prodotti dei romanzi rosa, gialli, fantasy etc. la musica leggera, i fotoromanzi (telenovela), cinema hollywoodiano (di intrattenimento). Perché sono così importanti? Innanzitutto perché invadono l'aesthesis ma questi prodotti dell'industria culturale hanno un solo scopo: il profitto (economico e non culturale, non estetico). Sono importanti anche perché Adorno fa la distinzione tra prodotti dell'industria culturale (per le masse) e prodotti Artistici e della cultura popolare (per es. le feste, il carnevale, il teatro di strada, un certo tipo di poesia, un certo tipo di atteggiamenti culturali che sono prodotti DAL popolo PER il popolo e hanno una funzione antagonista rispetto al potere).

I prodotti dell'Arte (con la A maiuscola) hanno una funzione di serietà. Adorno dice che sono testimonianza di sofferenza e contraddizione. Nel 1970 verrà pubblicata postuma *Teorie estetiche* dove approfondisce la grande Arte e perché si contraddistingue con l'industria culturale. I prodotti dell'industria culturale assomigliano ai prodotti della cultura popolare, assomigliano ai prodotti Artistici, per certi aspetti fondono insieme elementi dei prodotti Artistici e della cultura popolare con lo scopo di produrre profitto. Perdono tutto ciò che appartiene ad entrambe le categorie ma producono una potente assuefazione delle masse. Come fanno ad essere così pervasivi? Assorbono processi propri della cultura alta ma li banalizzano e li superficializzano; lo stesso fanno con gli elementi della cultura popolare.

I prodotti dell'industria culturale che costruisce il nostro gusto, la tonalità affettiva di ciò che ci circonda, non sono anche merci ma sono merci da fine a fondo, sono **SOLO MERCI** travestiti da prodotti artistici. Ci attirano e sono pervasive perché devono produrre guadagno a chi li produce. I prodotti culturali sono pieni di fascino e ci attirano a scopo di profitto. Se ci attirano vuol dire che conservano un'AURA. Non è d'accordo con Benjamin: per lui i prodotti tecnologici perdevano l'aura. Mentre Adorno dice che la conservano perché ci affasciano ma conservano l'AURA PUTREFATTA. Benjamin parlava di aura come respiro stesso della vita. Mentre Adorno dice che è PUTREFATTA perché è odore di morte. Morte di che cosa? Di ciò che noi siamo come esseri umani, morte della nostra dimensione essenziale. In cosa consiste la dimensione essenziale? Nella LIBERTÀ. Se c'è qualcosa che ci appartiene come tali, è la libertà. Noi siamo esseri umani perché siamo liberi. Come si esprime? Innanzitutto nella capacità di giudizio, nella criticità. Cosa fanno i prodotti dell'industria culturale? Limitano la nostra capacità di giudizio rendendoci passivi e facendoci guidare da altri. Il giudizio è artefatto, composto da questi prodotti. Immaginiamo e costruiamo la felicità sulle proposte dei prodotti dell'industria culturale.

Secondo Adorno funzionano secondo uno schema dialettico: TESI (fenomeno, desiderio) - ANTITESI (ostacolo)- SINTESI (compie il progetto della tesi). È importante che ci sia un ostacolo perché attraverso il superamento si può compiere il progetto. L'importante è una promessa della felicità che viene soddisfatta nella sintesi. Ma la soddisfazione di questa promessa, la felicità è provvisoria perché destinata a incontrare un'altra antitesi e ha formulare una nuova sintesi. Si procede così: effimere provvisorie soddisfazioni di felicità che ci lasciano in sospeso e vengono rinviate a un'ulteriore promessa di felicità. Noi, nel mondo del consumo, ci stiamo trasformando nella specie dell'uomo consumatore. Questa nuova specie si sta costituendo nel post-industriale (ultimi 40 anni) grazie ai processi dell'industria culturale che si sono globalizzati e hanno coperto il mondo al punto che, secondo Marshall McLuhan nel libro *Comprendere i media* - 1964, il mondo è diventato un villaggio globale in cui le differenze locali tendono a scomparire e ad essere assorbite da una omogeneizzazione estetica attraverso i media. La grande Arte è per Adorno testimonianza di sofferenza e contraddizione e cosa significa? Che è una dialettica spezzata, ci mantiene in quello che è l'antitesi e non produce una sintesi; non completa la promessa della realizzazione e della felicità. Testimonia la verità della nostra esperienza di vita, della realtà e non produce sintesi felici. La grande Arte, nel momento in cui apre un mondo possibile, ci fa accogliere la verità di questo mondo. Cosa ci dice la grande Arte? La verità di questo mondo. Produce un UTOPIA, la possibilità di un altrove, ce lo indica. È qualcosa di diverso e altro dell'industria culturale. È qualcosa che parla alla nostra libertà. Ci fa sentire il peso della necessità e indica la prospettiva della libertà.

Altro concetto importante: sito di universitynetwork.it dove è presente un'intervista del professore che parla della situazione pandemica.

Prodotti dell'industria culturale sono merci con fine ultimo il profitto. In un altro saggio, stesso anno del saggio di Adorno, **GUY DEBORD** scrive *La società dello spettacolo* che diventa importante nel '68. È un saggio in cui compie un passo ulteriore: ci dice che non sono solo i prodotti industriali a diventare merci ma che tutti i prodotti diventano merci dell'industria culturale. Tutto ciò che ci circonda è merce. Tutte le merci sono spettacolarizzate e ci fanno entrare nello spettacolo del mondo. La nostra società è una società dello spettacolo e che spettacolarizza tutto, non solo le merci ma anche noi stessi e i rapporti. Definizione di Debord: spettacolo è l'inversione concreta della vita, il movimento autonomo del non vivente. Il vivente è tale perché si muove da sé ed è autonomo, da legge a sé stesso. Lo spettacolo si muove come se fosse vivo ma è solo un'imitazione ed è il contrario della vita. Di cosa è fatto l'orizzonte che Debord chiama spettacolo? Le merci avevano un valore d'uso. Poi ha assunto un valore di scambio (equivalente astratto è il denaro). Oggi il valore è quello SIMBOLICO (cioè le merci valgono per quanto consentono di apparire nello spettacolo del mondo). Tutto ciò produce il **feticismo delle merci** e cioè la credenza che le cose, le merci, creano una sorta di vita affettiva delle merci. Questi oggetti ci permettono una relazione affettiva e sentimentale, un legame. Le merci diventano stili di vita, modelli di appartenenza.

Conetto di *vedèt* (star, agente dello spettacolo, vip): specializzazione del vissuto apparente. Una persona che si è dimenticato di essere una persona e che si è trasformato in un agente dello spettacolo.