

Giacomo Fronzi

## KANT E LA QUESTIONE DELLA COMUNITÀ ESTETICA

### 1. *Premessa*

Si potrebbe dire che il mondo contemporaneo sia caratterizzato da una doppia tendenza. Se, da una parte, i vari campi del sapere e delle attività umane procedono verso una sempre maggiore specificazione e specializzazione interna, d'altra parte accade di riscontrare in esse confini non sempre ben definiti e, talvolta, decisamente variabili. Non sfugge a questa seconda tendenza l'arte e la riflessione ad essa connessa, l'estetica. Va precisato che l'estetica alla quale si farà riferimento, al di là delle innumerevoli varianti e versioni che di essa oggi coesistono (più o meno pacificamente), è prioritariamente la riflessione filosofica sull'arte, sui suoi oggetti e sull'esperienza artistico-estetica. L'ampiezza del raggio d'azione dell'estetica, infatti, rischia di oscurare, in qualche modo, il rapporto privilegiato che essa ha con il mondo dell'arte.

I brevi accenni che seguono, volendo essere introduttivi del tema del rapporto tra estetica e idea di comunità, tra estetica ed etica, non possono dare conto, in maniera specifica, né dello stato dell'arte contemporanea né di quello dell'estetica contemporanea; ci si limiterà, pertanto, ad alcune brevi considerazioni preliminari. L'estetica, nel Novecento, ha perso (o ampliato) i connotati che l'hanno caratterizzata dalla sua

nascita<sup>1</sup>. In verità potremmo iniziare proprio col dire che la domanda su che cosa sia l'estetica si presenta in maniera molto più problematica rispetto a quanto poteva esserlo anche fino ad un secolo addietro. In parallelo ed in connessione con le profonde trasformazioni avvenute nell'arte ma anche nella vita in generale, l'estetica non si presenta più soltanto come discorso attorno al bello (peraltro espunto dalla pratica artistica almeno un secolo fa, sebbene non in maniera definitiva) o attorno all'arte. Se nel suo sviluppo moderno poteva essere considerata o come "teoria del puro sentire" (Kant) o come "filosofia dell'arte" (Hegel)<sup>2</sup>, nel loro sviluppo contemporaneo tanto l'estetica quanto l'arte hanno vissuto (ma è problematico sostenere se questo processo sia ancora in atto o se, viceversa, stia in qualche modo regredendo) una graduale esplosione al di fuori dei propri confini tradizionali (ed istituzionali)<sup>3</sup>. Il processo innescatosi con la frattura operata dalle avanguardie artistiche caratterizzata dal loro rifiuto/superamento dei canoni artistici tradizionali (figura, bello, simmetria, tonalità) ha interrogato l'estetica sulla propria funzione, sui propri limiti, sulle proprie possibilità, sul proprio "campo d'azione".

A questo fenomeno ne va affiancato uno ulteriore, che concerne il rapporto tra estetica e mondo della vita: un graduale processo di "estetizzazione" dell'esistenza e della realtà. Si potrebbe rispondere che già l'Ottocento e, in parte, il Settecento, ci hanno fornito modelli estetizzan-

---

<sup>1</sup> L'estetica è, per usare una definizione crociana, una disciplina «moderna e mondana» (Cfr. B. CROCE, *Appendice. Le due scienze mondane. L'estetica e l'economica*, in ID., *Breviario di estetica*, Laterza, Bari 1969<sup>16</sup>, pp. 141-156). Il suo primo apparire, come termine volto a designare un preciso settore di ricerca, risale al 1735, anno di pubblicazione delle *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* di Alexander Gottlieb Baumgarten (trad. it. *Riflessioni sulla poesia*, a cura di P. Pimpinella e S. Tedesco, Aesthetica Edizioni, Palermo 1999). In questo scritto si parla per la prima volta di "estetica", sebbene la sua trattazione più approfondita, lo stesso Baumgarten, la produrrà nel 1750, con la pubblicazione dell'*Aesthetica* (A.G. BAUMGARTEN, *L'Estetica*, trad. it. di F. Caparrotta, A. Li Vigni e S. Tedesco, Aesthetica Edizioni, Palermo 2000). In quest'opera l'estetica viene definita *scientia cognitionis sensitivae*.

<sup>2</sup> Su questa distinzione e sulle caratteristiche di questi due paradigmi, centrali nella storia dell'estetica, cfr. P. PELLEGRINO, *Estetica e comunicazione nel panorama teorico del Novecento*, Congedo Editore, Galatina 2005, pp. 35-7.

<sup>3</sup> Conseguentemente a questi sviluppi si perde anche la distinzione tra sfera artistica ed extrartistica, tra sfera estetica ed extraestetica. Su questi temi cfr. G. VATTIMO, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985; J. MUKAROŘOVSKÝ, *La funzione, la norma e il valore come fatti sociali*, trad. it. di S. Corduas, Einaudi, Torino 1971; S. CHIODO, *Un'arte senza estetica. Metamorfosi dell'estetica contemporanea*, Mimesis, Milano 2004.

ti dell'esistenza, frutto della volontà di far coincidere arte e vita. Si pensi alle figure del *dandy* o del *flaneur*. Ciò che però caratterizza il Novecento ed il nostro presente è un'estetizzazione diffusa e generalizzata che coinvolge, seppur con tonalità qualitative differenti, ogni ambito dell'esperienza.

Conseguenza di questi processi paralleli e incrociati è la particolare connotazione estetica dei modelli (culturali e/o sociali) attorno ai quali prende forma l'esistenza dell'uomo contemporaneo. L'estetica, intesa come disciplina, diviene così un ambito di ricerca che, pur mantenendo le proprie radici nel pensiero filosofico, riesce a "dire qualcosa" sulla società e sulle sue dinamiche.

Un discorso simile può esser fatto anche in relazione agli sviluppi dell'arte contemporanea. L'artista contemporaneo ha, nella maggior parte dei casi, deposto i suoi tradizionali ferri del mestiere (tela e pennello), indossando le vesti di colui che "sceglie" o che "costruisce"<sup>4</sup>. Nonostante negli ultimi anni la pratica pittorica stia vivendo una sorta di rinascita, l'arte contemporanea si è avvalsa e si avvale di nuove ed innumerevoli forme espressive che, per semplicità, possiamo indicare genericamente come *performance*, *happening* ed installazioni.

L'imporsi di queste tipologie espressive, oltre che a rispondere ad irrefrenabili esigenze di sperimentazione, risponde anche al bisogno di recuperare e rinnovare il rapporto con il grande protagonista delle vicende dell'arte contemporanea: il pubblico. Si potrebbe ripercorrere la storia dell'arte del Novecento a partire dal suo rapporto con il pubblico; un rapporto senz'altro complesso, articolato, problematico, fatto di aperture e di chiusure, di incomprensioni e di compromessi.

---

<sup>4</sup> Marcel Duchamp è riconosciuto come colui che ha dato avvio a questa tendenza. In occasione di un'esposizione della Society of Independent Artists, Duchamp, nel 1917, presentò quella che diventerà la sua più nota opera: *Fountain* (nota anche come *Orinatoio*). Per la prima volta un orinatoio viene presentato come opera d'arte. È importante sottolineare come esso, proprio per il fatto di essere stato trasferito all'interno della sfera artistica, perde il suo valore funzionale. Richard Mutt (lo pseudonimo con il quale l'artista firmò l'opera), come lo stesso Duchamp riferisce in un'intervista alla rivista «The Blind Man», non ha creato l'opera bensì l'ha *scelta*. Alla base dell'operazione c'è dunque l'idea di recidere il legame tra *oggetto* e *funzione* per creare una nuova corrispondenza. Al *ready-made*, all'oggetto della realtà quotidiana viene attribuito un nuovo senso che scaturisce dall'aver estratto appunto l'oggetto dal suo contesto d'origine per collocarlo in un altro contesto, quello artistico. Da quel momento qualsiasi oggetto sarebbe potuto assurgere ad opera d'arte; il che significa che ogni oggetto sarebbe potuto essere portatore di una "funzione estetica". Su questi temi cfr. A. DANTO, *La destituzione filosofica dell'arte*, trad. it. di C. Barbero, Aesthetica, Palermo 2008.

La volontà di fondo che si vorrebbe far emergere in queste pagine è quella di mettere in risalto una grande risorsa che l'arte, in ogni caso, continua a custodire, quella di creare consenso, di istituire relazioni, in una prospettiva intersoggettiva che abbia il carattere del «disinteresse interessato» di ascendenza kantiana. L'esperienza estetica mantiene una vocazione conoscitiva ed etica, grazie anche ai processi relazionali che è capace di innescare.

## 2. *La comunità estetica in Kant*

È del 2003 un saggio di Michel Maffesoli che tematizzava una possibile «estetica comunitaria», sebbene quest'idea abbia degli illustri precedenti. È stato Kant, infatti,

a proporre per primo (*Critica del giudizio*, §§ 18-20) l'idea di un senso comune (*sensus communis* o *Gemeinsinn*) come “condizione della necessità che presenta un giudizio di gusto”, dal momento che “il giudizio di gusto esige il consenso di tutti”. È superfluo sottolineare la comune radice semantica tra *sensus communis* e *communitas* o tra *Gemeinsinn* e *Gemeinschaft*»<sup>5</sup>.

È rispetto a questo motivo (ma che ha un'eco anche nello Schiller delle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*) che Antimo Negri ha efficacemente e suggestivamente parlato di “comunità estetica” in Kant. Prima di rilanciare le tesi di fondo di questo brillante spunto di Negri è necessario ricordare i punti caratterizzanti la riflessione estetica di Kant espressa nella *Critica del giudizio*<sup>6</sup>.

La *Kritik der Urteilskraft* (1790) occupa un posto centrale tanto nel sistema kantiano quanto nella storia dell'estetica; in essa confluono, per essere rielaborate in una forma originale, le suggestioni, i temi, le riflessioni e le indagini di natura estetica che erano state prodotte nei decenni precedenti; «nata nell'illuminismo come filosofia che ne coronava le sue più profonde istanze, conteneva però già in sé i germi capaci di metterlo in crisi»<sup>7</sup>. Difatti la *Critica del giudizio* non rappresenta soltanto un importante momento di sintesi del pensiero illuministico ma

---

<sup>5</sup> P. PELLEGRINO, *Il ritorno di Dioniso. Il dio dell'ebbrezza nella storia della civiltà occidentale*, Congedo Editore, Galatina 2003, p. 20, nota 25.

<sup>6</sup> I. KANT, *Critica del giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo e introduzione di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2002.

<sup>7</sup> E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 2004<sup>4</sup>, p. 107.

apre anche a quello che sarà il pensiero romantico, potendosi definire quasi un'opera protoromantica. Il termine "sintesi" potrebbe risultare equivoco. L'opera kantiana non si limita, evidentemente, a "riassumere" le linee del pensiero settecentesco; ne è certamente un grande prodotto ma questo è dovuto anche al fatto che essa dà all'estetica illuministica un significato originale ed uno slancio nuovo, introducendo elementi che l'estetica romantica farà propri e rielaborerà e con i quali anche l'estetica del Novecento non potrà fare a meno di confrontarsi.

Abbiamo detto che nella *Critica del giudizio* sono confluiti i risultati della riflessione estetica del Settecento. A questo riguardo, secondo Luigi Pareyson, l'originalità dell'estetica kantiana sta nell'aver recuperato i materiali dell'estetica settecentesca e illuministica accentrandoli «tutti intorno alla rinvenuta autonomia del sentimento e soprattutto nel fondare la possibilità di farne una critica»<sup>8</sup>. Elaborare una critica del sentimento significa trovarne il principio *a priori* e, nella fattispecie, individuare il principio *a priori* della facoltà di piacere e dispiacere.

Siamo nel vivo delle tematiche di carattere estetico trattate nella *Critica del giudizio*, sebbene sarebbe riduttivo e non fedele al testo ricondurre l'opera al solo ambito estetico, dal momento che in essa sono presenti temi e problemi finanche di natura etica e teologica (ne sono un esempio le riflessioni contenute nel § 84). È bene, quindi, chiarire che ci si soffermerà sulla Parte prima (*Critica del giudizio estetico*) e non sulla Seconda (*Critica del giudizio teleologico*) né sull'Appendice (*Metodologia del giudizio teleologico*).

Se questa è la struttura interna della *Critica del giudizio* va detto che essa svolge una precisa funzione nel sistema kantiano. La *Critica della ragion pura* (1781), come si sa, aveva come oggetto d'analisi il mondo della natura, nel quale Kant riconosce un ordine meccanicistico, basato su leggi di causalità necessarie. La *Critica della ragion pratica* (1788) si rivolgeva, invece, a ciò che resta fuori dall'ordine necessario, occupandosi della ragione nel suo uso pratico e muovendosi nel dominio della libertà dell'uomo e della moralità. Rispetto alla dicotomia tra *necessità e libertà, filosofia teoretica e filosofia pratica*, la terza *Critica* si propone programmaticamente di ricomporre tale frattura. Secondo Pareyson, però, non si tratta di una saldatura del sistema, di una conciliazione dei due mondi, perché tale problema sarebbe già stato affrontato nella *Dialettica trascendentale* della *Critica della ragion pura*; non si

<sup>8</sup> L. PAREYSON, *L'estetica di Kant*, U. Mursia & C., Milano 1968, p. 11.

tratta di inserire un terzo elemento che vada a “chiudere” il sistema<sup>9</sup>, un sistema che «non può che avere due parti, filosofia teoretica e filosofia pratica, metafisica della natura e metafisica dei costumi, perché i mondi sono due, natura e libertà»<sup>10</sup>. Di conseguenza, prosegue Pareyson, la funzione della terza *Critica* è quella di trovare una facoltà conoscitiva «in cui i due mondi s’incontrano *nel soggetto*»<sup>11</sup>; non è un nesso oggettivo quello che Kant cerca di istituire, ma un nesso soggettivo, perché il sistema è e deve restare «dicotomico» mentre la critica è «tricotomica». Ecco che alla critica dell’intelletto e a quella della ragione si aggiunge la critica del giudizio, vero e proprio *Mittelglied* tra intelletto e ragione<sup>12</sup>.

Ma di quale giudizio si tratta? La prima *Critica* aveva studiato il *giudizio determinante* che è un giudizio conoscitivo perché riguarda la costituzione dell’oggetto come oggetto di conoscenza, lo determina sulla base della struttura categoriale trascendentale. Vi è poi il *giudizio riflettente*, che non sussume un particolare nell’universale mediante l’attività dell’intelletto bensì attraverso un principio soggettivo, fatto valere dal sentimento. È di questo giudizio che si occupa la terza *Critica*; mediante questo tipo di giudizio il soggetto non instaura con l’oggetto una relazione di tipo conoscitivo ma «un rapporto libero, che mette in opera le varie operazioni del *sentimento*»<sup>13</sup>. Più esattamente questo è il carattere del *giudizio estetico* (o *giudizio di gusto*), che insieme a quello teleologico scaturisce dall’ulteriore distinzione interna al giudizio riflettente. In un ipotetico giudizio di gusto del tipo “quel fiore è bello” il predicato non ci dice nulla dell’oggetto, non lo determina, ma ci informa che il soggetto che pronuncia il giudizio prova un sentimento di piacere in relazione a quel fiore.

Dunque, per riassumere, le facoltà dell’animo, per Kant, sono tre: facoltà conoscitiva, sentimento di piacere e dispiacere, facoltà di desi-

---

<sup>9</sup> Non è dello stesso avviso Luciano Anceschi, secondo il quale la *Critica del giudizio* «nasce da una necessità di integrazione e organizzazione sistematica» (L. ANCHESCHI, «Vorrede» ed «Einleitung» alla *Critica del giudizio*, U. Mursia & C., Milano 1966, p. 60 e sgg.) sebbene, più avanti, farà anche riferimento alla ricomposizione non solo della frattura del sistema ma anche della «lacerazione che si determina nell’uomo tra la *legislazione della ragione pura* [...] e la *legislazione della ragione pratica* [...]» (ivi, p. 64).

<sup>10</sup> L. PAREYSON, *L’estetica di Kant*, cit., p. 13.

<sup>11</sup> *Ibidem*; corsivo nostro.

<sup>12</sup> I. KANT, *Critica del giudizio*, Prefazione, p. 5.

<sup>13</sup> E. FRANZINI, *L’estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 159.

derare. Per quanto riguarda la prima e la terza, Kant ne aveva individuati i principi *a priori* (rispettivamente legalità [*neccesità*] e fine [*libertà*]), restava da individuare quelli della seconda facoltà (*finalità formale*).

La natura del giudizio estetico (che «giudica della finalità d'un oggetto rispetto alla conoscenza, finalità che consiste appunto in quell'accordo fra oggetto e conoscenza che suscita piacere, cioè colpisce il sentimento di piacere e dispiacere»<sup>14</sup>) viene trattata da Kant nell'*Analitica del bello*. È interessante sottolineare, rispetto a quanto diremo più avanti, la precisazione che Paolo D'Angelo propone circa il "punto di stazione" dal quale, nell'*Analitica*, ci si pone: «non è [...] quello dell'oggetto *bello*, né quello della *produzione* di esso, ma piuttosto quello della *ricezione*»<sup>15</sup>; da questo punto di vista Kant potrebbe fare intravedere, *ante litteram*, quella che poi diventerà un'estetica orientata verso il momento ricettivo, quella che con Hans Robert Jauss prenderà il nome, per l'appunto, di estetica della ricezione. La ricezione a cui Paolo D'Angelo fa riferimento, per tornare a Kant, si esprime poi in un giudizio il quale, appunto nell'*Analitica*, viene analizzato sulla base dell'apparato categoriale della *Critica della ragion pura*, vale a dire mediante le quattro categorie della qualità, della quantità, della relazione e della modalità.

Rispetto alla categoria della qualità (primo momento del giudizio di gusto) il bello si definisce come l'attributo di un oggetto che viene giudicato, mediante un piacere o un dispiacere, *senza alcun interesse*<sup>16</sup>. Il giudizio di gusto, quindi, è un giudizio disinteressato, contemplativo. Secondo la categoria della modalità il bello risulta essere qualcosa che piace *universalmente senza concetto*<sup>17</sup>. Già in questo secondo momento emerge il carattere universale, oltre che aconcettuale, del bello, carattere sul quale poggia l'ipotesi teorica di Negri alla quale dobbiamo poi giungere. La terza definizione (affine alla prima, come la quarta è affine alla seconda) desunta dal terzo momento<sup>18</sup> rinvia nuovamente alla nozione di disinteresse, all'assenza di scopo, mentre l'ultima definizione<sup>19</sup> sottolinea il carattere necessario del bello. Dunque, in Kant, il bello è

<sup>14</sup> L. PAREYSON, *L'estetica di Kant*, cit., p. 21.

<sup>15</sup> P. D'ANGELO, Introduzione a I. KANT, *Critica del giudizio*, cit., p. X.

<sup>16</sup> Cfr. I. KANT, *Critica del giudizio*, § 5, p. 87.

<sup>17</sup> Ivi, § 9, p. 105.

<sup>18</sup> Ivi, § 17, p. 139.

<sup>19</sup> Ivi, § 22, p. 149.

senza scopo, senza concetto, senza interesse, necessario ed universale. Sofferamoci ora sugli ultimi due caratteri.

Una valutazione estetica vale universalmente e necessariamente senza poter essere dimostrabile logicamente, senza potersi richiamare ad un concetto dell'intelletto che dimostri questa sua universalità e necessità<sup>20</sup>. Il giudizio di gusto, dunque, gode di una particolare universalità, che non è né concettuale né oggettiva bensì soggettiva; essa è fondata

Sulla comunicabilità del sentimento, su un "senso comune" che non deriva da considerazioni d'ordine empirico-psicologico bensì dalla trama trascendentale dell'accordo intersoggettivo che fonda la soggettività universale e necessaria del giudizio estetico<sup>21</sup>.

Si è precedentemente detto che il piacere è inteso come piacere universale, ma se questa universalità non poggia su basi concettuali, su che cosa poggia? Ciò che permette al bello e al gusto di essere necessari ed universali è il *sensus communis*<sup>22</sup>; il sentimento non è considerato come

<sup>20</sup> Cfr. L. PAREYSON, *L'estetica dell'idealismo tedesco. Kant, Schiller, Fichte*, Edizioni di Filosofia, Torino 1950, p. 26.

<sup>21</sup> E. FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, cit., p. 160.

<sup>22</sup> Quella del *sensus communis* è una categoria centrale nel pensiero illuministico. Se l'espressione è di chiara estrazione latina essa è stata più volte ripresa nel cammino del pensiero occidentale. Ad esempio, l'intellettuale umanista Lorenzo Valla riprese l'espressione di Cicerone *consensio communis* per designare la norme etiche comunemente accettate; un altro umanista, questa volta spagnolo, Juan Luís Vives parlò di *communis consensio* e di *sensus communis*; Giambattista Vico, nel *De nostri temporis studiorum ratione* (cfr. G.B. VICO, *De nostri temporis studiorum ratione* (1709), a cura di M. Veneziani, Leo Olschki, Firenze 2000), riprese, poi, il termine *sensus communis* definendolo «regola tanto di ogni prudenza che di eloquenza», generata dalla «somiglianza dei costumi fra le nazioni». Ma nonostante questa formula sia stata più volte recuperata ed adoperata, è nel Settecento che assume una rilevanza del tutto particolare. Un esempio eminente è uno scritto di Anthony Ashley Cooper conte di Shaftesbury (nel quale compaiono molti riferimenti a fonti classiche quali Aristotele, Seneca o Marco Aurelio), intitolato *Sensus communis* (cfr. A. SHAFTESBURY, *Sensus communis. An essay on the freedom of Wit and Humour*, in ID., *Characteristicks of men, manners, opinions, times. In three volumes*, Darby, London 1711; ed. italiana *Sensus communis. Saggio sulla libertà di spirito e di umorismo. Lettera a un amico*, a cura di G. Bruni Roccia, Bulzoni, Roma 2006), nel quale il senso comune viene inteso non tanto come un'opinione condivisa dalla maggioranza né «una disposizione del tipo dei diritti naturali, concessa per natura a tutti gli uomini, quanto piuttosto [come] una virtù sociale, virtù del cuore più che dell'intelletto» (H.G. GADAMER, *Verità e metodo* (1960), trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1992<sup>8</sup>, p. 48; cfr. altresì ivi, pp. 42-54, dedicate, appunto, al *Sensus communis*). Il senso comune è inteso come una virtù spirituale con basi morali e non è quindi un caso che Kant abbia scelto proprio questa nozione per le sue argomentazioni. È difficile dare una definizione esaustiva del *sensus communis* nell'orizzonte kantiano. Possiamo forse

individuale ma è presupposto come senso comune. Come scrive Kant «*La necessità dell'accordo universale, che è pensata nel giudizio di gusto, è una necessità soggettiva, che è rappresentata come oggettiva con la presupposizione di un senso comune*»<sup>23</sup>. Si tratta di una questione «della massima importanza»<sup>24</sup> dal momento che da essa emerge la capacità di Kant di risolvere un problema teorico che aveva attraversato tutta l'estetica del Settecento: come poter dimostrare l'universalità del giudizio di gusto (che non è un giudizio della conoscenza) se il gusto o è di natura sensibile, e pertanto non potrebbe essere universale perché l'universalità è dell'intelletto, o è universale perché “esercizio dell'intelletto”<sup>25</sup>. Lo stesso Kant pone questo problema

Se i giudizi di gusto (come i giudizi di conoscenza) avessero un principio oggettivo determinato, colui che giudica pretenderebbe ad una necessità incondizionata del suo giudizio. Se essi invece fossero senza alcun principio, come quelli del semplice gusto del senso, nessuno penserebbe mai ad una loro necessità<sup>26</sup>.

Rispetto a tale questione, sostiene Pareyson, Kant la risolve dimostrando al tempo stesso la natura non intellettiva del gusto, in assenza della quale esso non avrebbe autonomia, e «l'universalità dei giudizi formulati, senza della quale il gusto si riduce a puro senso»<sup>27</sup>.

Secondo Kant l'universalità scaturisce dalla condizione soggettiva formale del giudizio in generale, istituendo, così, un legame tra attività conoscitiva e attività estetica; il giudizio di gusto diviene «una sorta di

dire che, in Kant, per *sensus communis* va inteso «l'idea di un senso che abbiamo in comune, cioè di una facoltà di giudicare che nella sua riflessione tiene conto *a priori*, del modo di rappresentarne di tutti gli altri, per mantenere in certo modo il proprio giudizio nei limiti della ragione umana, nel suo complesso, e per evitare così la facile illusione di ritenere come oggettive delle condizioni particolari e soggettive» (I. KANT, *Critica del giudizio*, § 40, p. 263; lo spaziato è nel testo).

<sup>23</sup> Ivi, § 22, p. 145. Sull'analisi dell'a priori del senso comune in Kant cfr., tra gli altri, l'interessante contributo di F. MENEGONI, *L'a priori del senso comune in Kant: dal regno dei fini alla comunità degli uomini*, in «Verifiche», anno XIX, n. 1-2 monografico in occasione del bicentenario della *Critica del Giudizio*, 1990, pp. 13-50.

<sup>24</sup> L. PAREYSON, *L'estetica di Kant*, cit., p. 38.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> I. KANT, *Critica del giudizio*, § 20, p. 143. La questione ritorna più volte nella *Critica del giudizio*, e viene “esposta” come antinomia, risolta nei §§ 56-57 intitolati, per l'appunto, *Esposizione dell'antinomia del gusto e Soluzione dell'antinomia del gusto*, pp. 355-71.

<sup>27</sup> L. PAREYSON, *L'estetica di Kant*, cit., pp. 38-9.

libero esercizio delle condizioni della conoscenza»<sup>28</sup>. Dal momento che «le conoscenze debbono esser comunicabili, si deve poter comunicare universalmente anche quello stato d'animo che consiste nella disposizione delle facoltà conoscitive rispetto ad una conoscenza in generale, e quella proporzione che conviene ad una rappresentazione (con cui è dato un oggetto), affinché essa diventi una conoscenza»<sup>29</sup>. Ma questa "disposizione" non può che essere data dal sentimento il quale, poiché è universalmente comunicabile, presuppone un senso comune.

Il giudizio di gusto «non postula il consenso di *tutti* (perché ciò può farlo solo un giudizio logico, che fornisce ragioni); esso esige il consenso da *ognuno*»<sup>30</sup>, che «ognuno dia l'approvazione all'oggetto in questione»<sup>31</sup>, e può esigere tale consenso sulla base di un «principio soggettivo, che solo mediante il sentimento e non mediante i concetti, ma universalmente, determini ciò che piace e ciò che dispiace»<sup>32</sup>. Tale principio, come si è già detto, è il *sensus communis*, al quale Kant ricorre non soltanto per spiegare come si possa parlare di «universalità soggettiva»<sup>33</sup> ma anche per sostenere l'universale comunicabilità del sentimento. Essa, per l'appunto, presuppone un senso comune, pertanto quest'ultimo «potrà essere ammesso con ragione, senza appoggiarsi perciò ad osservazioni psicologiche, ma con la condizione necessaria dell'universale comunicabilità della nostra conoscenza, che dev'essere presupposta in ogni logica e in ogni principio della conoscenza che non sia scettico»<sup>34</sup>.

Il senso comune al quale Kant fa riferimento non va inteso come un senso *vulgare* ma come «l'idea di un senso che abbiamo in comune, cioè di una facoltà del giudicare che nella sua riflessione tien conto *a priori*, del modo di rappresentarne di tutti gli altri, per mantenere in certo modo il proprio giudizio nei limiti della ragione umana nel suo complesso»<sup>35</sup>.

---

<sup>28</sup> P. D'ANGELO, Introduzione a I. KANT, *Critica del giudizio*, cit., p. XVII.

<sup>29</sup> I. KANT, *Critica del giudizio*, § 21, p. 145.

<sup>30</sup> Ivi, § 8, p. 99, lo spaziato è nel testo; corsivo nostro.

<sup>31</sup> Ivi, § 19, p. 141.

<sup>32</sup> Ivi, § 20, p. 143.

<sup>33</sup> Ivi, § 6, p. 89 e sgg.

<sup>34</sup> Ivi, § 21, p. 145.

<sup>35</sup> Ivi, § 40, p. 263, lo spaziato è nel testo.

Secondo Antimo Negri (che si riconnette dichiaratamente ad un'intuizione di Vito Fazio-Allmayer<sup>36</sup>) la soggettività del giudizio estetico può e deve essere letta non come individualisticamente isolata, ma come «soggettività comunicante»<sup>37</sup>. In effetti nelle pagine kantiane della *Critica del giudizio* emerge un soggetto aperto e orientato convintamente verso la comunicazione con gli altri singoli soggetti; in esse si fa strada tutta «una nuova teoria della soggettività comunicabile attraverso il sentimento e non i concetti»<sup>38</sup>. Visto sotto questo angolo visuale il soggetto, senza ledere l'individualità, è teso verso l'istituzione della comunità; in questo modo, secondo Negri, si compie un passaggio da un'analisi della *Critica del giudizio* squisitamente estetica ad un approccio che potrebbe dirsi carico di spessore politico: *la soggettività comunicante estetica diventa soggettività comunicante politica*.

Secondo questo percorso interpretativo l'universalità del bello viene, in un certo senso, costruita dal soggetto che quindi non applica un predicato che gli si impone. Viceversa il bello «*si fa* universalmente attraverso la comunicabilità estetica tra soggetto e soggetto»<sup>39</sup> e l'universalità, da parte sua, non è l'identità immobile e superindividuale ma è «intersoggettività, rapporto in movimento di soggetti»<sup>40</sup>. Il sentimento, il bello, il giudizio di gusto, in virtù della loro comunicabilità, orientano i soggetti verso il dialogo; un dialogo libero e aperto nel quale l'individuo «vi deve intervenire con libertà e, soprattutto, con la volontà che il dialogo abbia un esito positivo, che è, poi, il modo di raggiungere il livello di un giudizio comune, di realizzare, appunto, liberamente, la comunità»<sup>41</sup>.

Vista in questa prospettiva l'estetica assume un'ulteriore funzione, un nuovo ruolo, perché richiama senz'altro l'attenzione sull'individuo ma si tratta di un individuo inteso non monadologicamente ma *in relazione* attiva e produttiva con l'altro. L'uomo che emerge da un'impo-

---

<sup>36</sup> Cfr. V. FAZIO-ALLMAYER, *Vico e Kant e l'universale estetico*, in ID., *Moralità dell'arte e altri saggi*, Sansoni, Firenze 1972, pp. 82-6 (I ediz. Sansoni, Firenze 1953); nonché ID., *Vita religiosa e vita filosofica*, in ID., *Il significato della vita*, Sansoni, Firenze 1955, pp. 217-34, in particolare pp. 231-2.

<sup>37</sup> A. NEGRI, *La comunità estetica in Kant*, Adriatica Editrice, Bari 1968 (I ediz. Mariano, Galatina 1957), p. 13.

<sup>38</sup> V. FAZIO-ALLMAYER, *Vico e Kant e l'universale estetico*, cit., p. 83.

<sup>39</sup> A. NEGRI, *La comunità estetica in Kant*, cit., p. 16.

<sup>40</sup> Ivi, p. 17.

<sup>41</sup> Ivi, p. 18.

stazione di questa natura, l'*homo aestheticus*<sup>42</sup> è, come sostiene Negri, un uomo da farsi: si tratta dell'uomo «come soggettività comunicante, capace di realizzare da sé la società, di strapparsi al pericolo di trapassare nel nulla come un particolare povero o privo addirittura dell'universalità e di costruire da sé l'universale sociale»<sup>43</sup>.

La comunità estetica si presenta, a tutta prima, come un'utopia, come una speranza, ma potremmo anche pensarla, positivamente, «come un compito dell'uomo». In questo risiederebbe, secondo Negri, il profilo «rivoluzionario» della comunità estetica che, quindi, avrebbe un respiro eminentemente pratico-politico.

La scoperta del giudizio estetico a priori segna l'ultimo gesto di una filosofia sinceramente fedele all'uomo. Nella interiorità del quale, crede Kant, si instaura la comunità politica e la comunità estetica<sup>44</sup>.

Senza dubbio quanto si va dicendo circa la soggettività comunicante e circa la comunità estetica va iscritto in un clima culturale particolarmente sensibile ad una sorta di «rivoluzione estetica» che trova in Kant un possibile supporto ma che trova nello Schiller delle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*<sup>45</sup> (1793-1795) una decisa accelerazione.

### 3. Ulteriori sviluppi del problema

Fridrich Schiller fa senz'altro proprio il problema di Kant, vale a dire il problema del rapporto, della scissione o, meglio ancora, del conflitto tra l'*uomo* e la *comunità*. Lo Schiller delle *Lettere* tende, rispetto a questo conflitto, a percorrere la strada della conciliazione che, in quest'opera, si presenta come la strada dell'«educazione estetica». La prospettiva non più esclusivamente estetica bensì politica con la quale abbiamo guardato alla «soggettività comunicante» kantiana è la stessa con la quale va visto l'uomo schilleriano: la questione, in definitiva, «è,

---

<sup>42</sup> È d'obbligo il riferimento all'omonimo lavoro di LUC FERRY, *Homo aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia*, trad. it. di C. Gazzelli, Costa & Nolan, Genova 1991.

<sup>43</sup> A. NEGRI, *La comunità estetica in Kant*, cit., p. 23.

<sup>44</sup> Ivi, p. 40.

<sup>45</sup> F. SCHILLER, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo. Callia o della bellezza*, introduzione e note di A. Negri, Armando Editore, Roma 1971.

alla radice, etico-politica e, senz'altro, sociale»<sup>46</sup>. L'obiettivo e la speranza che animano queste pagine di Schiller è quella di compiere il passaggio verso un modello di uomo nel quale *ragione* e *sentimento*, *Vernunft* e *Sinnlichkeit*, siano in accordo; passaggio che però (spostandosi da una prospettiva individuale ad una collettiva) possa anche produrre come effetto, per così dire, "collettivo", la realizzazione di uno «Stato estetico»: «La netta inclusione dell'etico, del politico e del religioso nell'elemento estetico-mitologico-poetico chiude definitivamente il cerchio sul ruolo di "mediazione totale" dell'estetica e della poesia»<sup>47</sup>.

Nell'orizzonte schilleriano quest'ipotesi scaturisce da un'aperta polemica contro l'uomo borghese e contro quella che lo Schiller definisce la «barbarie» borghese. Il problema estetico diventa problema politico, anzi, è già un problema politico nel momento in cui viene affermata la distruzione dei sentimenti ad opera della «barbarie» borghese<sup>48</sup>, caratterizzata da un'estrema antiestetività che scaturisce dall'annullamento, nell'uomo, della sua «animalità» e della sua «sensibilità». La società borghese illuministica che ha avuto il grande merito di aver realizzato un uomo "razionale" ha, al contempo, commesso il grande errore di credere che «unicamente in un completo rinnegamento della sensibilità» si sarebbe potuto «trovare un riparo contro le sue aberrazioni»<sup>49</sup>. La realizzazione di uno "stato estetico" risponde alla necessità schilleriana di superare le «relazioni antiestetiche e disumane tra gli uomini»<sup>50</sup> e realizzare una comunità libera nella quale ogni uomo ha vinto la scissione tra «intelletto intuitivo» e «intelletto speculativo», tra ragione e sentimento, pervenendo a quell'armonia (estetica) perduta. È nell'«esercizio estetico» che l'uomo libera la propria umanità e la propria "bellezza".

In qualche modo la "rivoluzione estetica" che emerge dalle riflessioni di Schiller, il forte accento posto sul principio estetico, in maniera così netta da condurre fuori dal campo dell'estetica alla ricerca, in esso, della «chiave per risolvere il problema del senso dell'esistenza sociale dell'uomo», sostiene György Lukács, danno l'idea della «questione

---

<sup>46</sup> A. NEGRI, Introduzione a F. SCHILLER, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, cit., p. 15.

<sup>47</sup> P. PELLEGRINO, *Il ritorno di Dioniso*, cit., p. 64.

<sup>48</sup> F. SCHILLER, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, cit., Lettera quarta, pp. 119-20.

<sup>49</sup> Ivi, Lettera quinta, p. 123.

<sup>50</sup> A. NEGRI, Introduzione a F. SCHILLER, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, cit., p. 46.

fondamentale della filosofia classica tedesca»<sup>51</sup>. Ma oltre che segnalare un'esigenza forte all'interno del clima culturale della Germania di fine Settecento e inizio Ottocento la "rivoluzione estetica" rappresenta, in un senso più generale, una rivolta contro l'intellettualismo a favore della sensibilità. Questo tema, dopo Schiller<sup>52</sup>, ha sollecitato molti pensatori e sembra non essere poi così inattuale.

Se lo "scatenamento" della sensibilità, se la sua autonomizzazione, ad esempio, diventa (come è sicuramente diventato nella contemporaneità) «assolutizzazione del senso della vista: vedere, vedere esclusivamente vedere»<sup>53</sup> e se è vero che la nostra è la cosiddetta «civiltà delle immagini» o «società dello spettacolo», di certo non sembra inopportuno riproporre la questione della «comunità estetica». In qualche modo stiamo ritornando al discorso d'apertura, laddove si richiamava la "pervasività" dell'estetico e dell'estetica nella società contemporanea. Si tratta, senza dubbio, di un processo controverso. La sempre maggiore "estetizzazione" della società e dell'esistenza pone dei notevoli quesiti, soprattutto se lo si legge, sulla scia delle riflessioni di Negri, nella sua versione più esasperata, come una lotta antiintellettualistica. Agli inizi degli anni Settanta Negri si chiedeva cosa ne sarebbe di un uomo reso schiavo della sola sensibilità e, ancor di più, schiavo di un solo senso: «Si pensi all'uomo che riduca tutta la sua sensibilità alla vista: l'uomo si risolve nell'occhio, un occhio immenso, smisurato, aperto alla registrazione visiva delle cose. La civiltà estetica crea, allora, da se medesima, la sua antiestetività»<sup>54</sup>. Le preoccupazioni di Negri, possiamo dire, non erano poi così infondate. In una civiltà in cui queste dinamiche si facciano esasperate ogni individuo cercherà di far valere la propria libertà assoluta nei confronti della civiltà intellettualistica, producendo, così, lo scompaginamento dell'ordine comunitario. «Chiuso, nell'area della sua rivolta, l'uomo annega nella solitudine più disumana: propria dell'uomo che non vuole bene all'altro uomo. Perché? Perché è troppo vincolato al sensibile»<sup>55</sup>.

---

<sup>51</sup> G. LUKÁCS, *Storia e coscienza di classe*, trad. it. di G. Piana, Sugar, Milano 1967, p. 183.

<sup>52</sup> Su una breve "storia degli effetti" delle idee schilleriane di «educazione estetica» o «rivoluzione estetica» cfr. A. NEGRI, Introduzione a F. SCHILLER, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, cit., pp. 53-89.

<sup>53</sup> Ivi, p. 83.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Ivi, p. 88.

E dunque, è auspicabile una civiltà estetica *à la* Schiller? Siamo già in una civiltà estetica? O la nostra ne è la versione “estetistica”? I timori e i dubbi rispetto alla realizzazione positiva del «salto al gioco estetico», un salto che potrebbe provocare «una civiltà gnoseologica ed etica nuova, non finiscono»<sup>56</sup>. Questi timori, conclude Negri, «sviliscono la sensibilità fine degli spiriti eletti», una sensibilità schiacciata tra la «boria gnoseologista» e la più “volgare, atroce, improduttiva e dirompente *Sinnlichkeit*”.

Giunti a questo punto sembrerebbe quasi che l'esistenza estetica produca, se spinta all'estremo, l'esatto contrario di ciò che avrebbe potuto produrre: la distruzione dell'ordine comunitario e la caduta dell'uomo nell'abisso della solitudine e dell'incomunicabilità.

La “questione estetica”, per come abbiamo accennato anche in apertura, appare affatto attuale. L'ideale romantico di una coincidenza tra arte e vita, o meglio, in un senso più generale, tra estetica ed esistenza, sembra tendere verso una sua attuale (e, forse, drammaticamente inconsapevole) realizzazione.

Abbiamo accennato all'ampliamento del senso e della funzione dell'estetica, sintetizzato dall'espressione, oramai di utilizzo comune, di «estetizzazione» diffusa e generalizzata. Detto ciò, però, non si è detto molto, dal momento che bisognerebbe valutare, o quantomeno, chiarire la natura, la qualità, le caratteristiche, le modalità di questo processo. È possibile, prendendo a prestito una questione posta da Pietro Kobau in un suo saggio, giustificare l'estetica e l'estetizzazione?

Si tratta di un'analisi particolarmente complessa per via della peculiare articolazione interna di tale processo. Quello che qui si è cercato di porre (nonostante si tratti di un breve contributo pensato all'interno di un progetto di ricerca più ampio) come *primum* nell'ambito di una prospettiva che legga in senso positivo e progressivo il processo di estetizzazione è il tratto *comunitario* che è possibile riscontrare nella formulazione kantiana del giudizio di gusto e, in un senso ulteriore, nelle riflessioni contenute nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* di Schiller.

È da qui che è possibile partire per sviluppare e rilanciare un percorso che possa fondare sul binomio *relazione-comunità* una formulazione dell'estetica e del processo di estetizzazione della vita che tenga conto del loro progressivo ampliamento, evitando le derive “estheticiste” e che,

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 89.

viceversa, possa sostenere un'idea di estetica comunitaria o, se si preferisce, l'idea per la quale l'estetica serba in sé efficaci potenzialità di creazione di consenso. Il problema che, però, si pone in maniera seria è il seguente: questo consenso poggerà sul solo evento estetico del "bello"? E che tipo di relazione ci può essere tra una comunità estetica di questo tipo e una comunità propriamente etica e politica? I due modelli di comunità possono coincidere oppure no?

A tali questioni, alle quali ci vorremmo riservare di guardare con gli occhi del presente, si è accostato, producendo riflessioni particolarmente dense e interessanti, Jean-François Lyotard, in *Peregrinazioni*. Non si tratta rigorosamente di un'opera filosofica *stricto sensu* quanto del frutto di un intreccio tra una dimensione biografico-esistenziale e una dimensione più propriamente teorica, il tutto reso in una forma quasi letteraria. In fondo la filosofia francese da Sartre alla fine degli anni Settanta si è caratterizzata per un atteggiamento fortemente letterario, «che non significa di necessità estetismo, ma che comporta piuttosto un certo privilegio del modello della comunicazione scritta sopra quello del dialogo e del seminario filosofico»<sup>57</sup>, alla "tedesca", per intenderci.

Ma torniamo alla materia di cui stiamo discutendo. Lyotard sostiene che non si possa pensare alla regione *estetica* e a quella *storico-politica* nello stesso modo, semmai il problema è individuare, in prima battuta, in che cosa il *politico* sia imparentato con l'*arte*. Vi è un legame, per il filosofo francese, tra le due dimensioni, ed attiene, per usare la terminologia kantiana adottata da Lyotard, al tipo di giudizio con il quale operano: il giudizio riflettente. «Il pensare compie sintesi di dati (sensoriali o socio-storici) senza servirsi di regole predeterminate»<sup>58</sup>. Abbiamo già ricordato come il giudizio riflettente rappresenti un'operazione che il soggetto compie su un dato o un oggetto già costituito e determinato, senza far ricorso, cioè, alle categorie dell'intelletto. Sia che esso si espliciti nella sfera estetica che in quella etico-politica

la posta in gioco non è conoscere le cose, ma cambiarle. Come l'artista [il politico] non cerca la scienza ma come restituire e far transitare verso gli altri ciò che si è offerto alla sua sensibilità<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> M. FERRARIS, Prefazione a J.-F. LYOTARD, *Peregrinazioni. Legge, forma, evento*, trad. it. di A. Ceccaroni, Il Mulino, Bologna 1992, p. 11.

<sup>58</sup> J.-F. LYOTARD, *Peregrinazioni*, cit., p. 43.

<sup>59</sup> Ivi, p. 44.

Secondo Lyotard, in ambedue i casi si tratta di un «prestare ascolto» alla diversità di ciò che si propone in maniera fortuita, sia che si tratti di un dato antropologico sia che si tratti di un dato cromatico.

Soffermiamoci, insieme al pensatore francese, su alcuni passaggi relativi al solo giudizio di gusto. Esso, come si è detto, non è dimostrabile né dimostra qualcosa, bensì pretende di essere condiviso da chiunque si trovi in rapporto con quel dato oggetto. Va sottolineato che il sentimento di piacere o dispiacere di cui parla Kant è qualcosa che viene colto in maniera *immediata* e *aconcettuale*, risultando dal libero gioco tra la facoltà dell'immaginazione e quella dell'intelletto. Se nel giudizio determinante le due facoltà erano in un rapporto rigorosamente fissato dallo schematismo trascendentale, il giudizio estetico scaturisce da un'affinità tra immaginazione ed intelletto che non produce una determinazione cognitiva perché l'affinità, per l'appunto, non è tra le operazioni effettive delle due facoltà ma tra le facoltà in quanto tali. «Con la libera regolarità dell'intelletto – scrive Kant – e con il carattere specifico del giudizio di gusto saranno quindi compatibili solo una regolarità senza legge e un accordo soggettivo dell'immaginazione con l'intelletto e non un accordo oggettivo, perché questo implica il riferimento della rappresentazione a un concetto determinato di un oggetto»<sup>60</sup>.

Lyotard, a questo proposito, parla di “soggetto minimale”, di “soggetto appena soggettivo”<sup>61</sup>, nel senso che essendo competenza dell'intelletto compiere la sintesi ultima<sup>62</sup>, definita nella *Critica della ragion pura* «appercezione pura» o «appercezione originaria»<sup>63</sup> e che riferisce tutte le rappresentazioni all'unità dell'io penso, mancando tale sintesi non si ha una soggettivizzazione finale. Nella *Critica del giudizio*, però, Kant sostiene che la sintesi finale, rispetto al giudizio estetico, non avviene, dal momento che la sintesi finale è di tipo cognitivo e gnoseologico e, perciò, non attiene al giudizio riflettente. L'immagina-

<sup>60</sup> I. KANT, *Critica del giudizio*, cit., p. 151.

<sup>61</sup> J.-F. LYOTARD, *Peregrinazioni*, cit., p. 56.

<sup>62</sup> Lyotard si riferisce, qui, alla sintesi della “ricognizione nel concetto”, grazie alla quale vengono raccolte le unità ottenute dalle due sintesi precedenti e «le distribuisce su ciò che sarà la rete delle categorie» (ivi, p. 59). Le due sintesi precedenti, invece, sono l’“apprensione nell'intuizione”, che ci consente di sintetizzare in un'unica intuizione i diversi e differenti dati materiali, e la “riproduzione nell'immaginazione”, la quale s'incarica, in assenza dei dati materiali, di riprodurre ciò che era stato precedentemente presente.

<sup>63</sup> Cfr. I. KANT, *Critica della ragion pura*, trad. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, Laterza, Roma-Bari 2005, § 16, p. 111 e sgg.

zione, non più impegnata nella conoscenza degli oggetti, non dovrà più intendersi in primo luogo come

riproduttiva, in quanto è sottomessa alle leggi dell'associazione, ma come produttiva e spontanea (come produttiva di forme arbitrarie di possibili intuizioni)<sup>64</sup>.

A questo punto, sostiene Lyotard, l'Io penso che era necessario per conoscere i fenomeni ora non lo è più, dal momento che «se si tratta di moltiplicare i modi di riunire i dati in vista di presentare forme nuove che procurino piacere, e dunque è sufficiente un "c'è la sensazione che...", per guidare l'immaginazione nella massa delle forme possibili»<sup>65</sup>.

Giunto a questo punto, il filosofo francese ritorna rapidamente al punto di partenza, alla domanda centrale, vale a dire se l'evento avviene nell'etica o in politica come avviene in estetica. Lyotard pone l'accento sulla differenza tra la ricezione che l'etica e l'estetica riservano all'evento, a ciò che accade, al "succede...". Nel primo caso ciò che entra in gioco è l'obbligo, il dovere, la legge, ciò che indiscutibilmente si impone in quanto fatto trascendentale. Tale dovere, però, può entrare in contrasto con l'*ego* empirico e con i suoi desideri, producendo un conflitto tra i principi pratici soggettivi (massime) e quelli oggettivi (leggi pratiche): «nella volontà patologicamente affetta di un essere razionale – scrive Kant – può prodursi un contrasto tra le massime e le leggi pratiche da lui stesso riconosciute»<sup>66</sup>.

La "presenza" trascendentale della legge, secondo la lettura di Lyotard, avviene sempre per negazione, comporta sofferenza, si pone come una coercizione. L'evento assunto nel senso pratico si inserisce in un ambito che resta escluso dal piacere estetico: l'ambito della volontà materiale, dei bisogni, dei desideri; «Il bello, nella natura e nell'arte, avrebbe dunque per effetto il ritrarsi degli oggetti dall'influenza del desiderio»<sup>67</sup>. Tra legge pratica e desideri empirici, dunque, vi è una profonda frattura, legata allo statuto trascendentale della legge. Mentre l'esperienza etica ha a che fare con una volontà materiale, con dei biso-

<sup>64</sup> I. KANT, *Critica del giudizio*, cit., p. 151.

<sup>65</sup> J.-F. LYOTARD, *Peregrinazioni*, cit., p. 60.

<sup>66</sup> I. KANT, *Critica della ragion pratica*, trad. it. di V. Mathieu, Rusconi, Milano 1996, Nota al § 1, p. 63.

<sup>67</sup> P. PELLEGRINO, *La geografia del desiderio. Mappa dei mille volti di un concetto*, Manni Editori, San Cesario di Lecce 2004, p. 62.

gni (la cui soddisfazione, peraltro, risulta problematica), «il piacere estetico non ha niente a che fare con la soddisfazione di un bisogno di alcun tipo, empirico, cioè “patologico”, o trascendentale, che qui sarebbe etico»<sup>68</sup>.

La legge pratica alla quale è necessario sottostare, nonché qualsiasi evento di ordine etico, non sono pensabili se non in relazione all'idea di libertà universale. Essa, come Kant precisa nella Prefazione alla *Critica della ragion pratica*, è condizione della legge morale (*ratio essendi*) e, a sua volta, la legge morale è la sola condizione attraverso cui possiamo divenire consapevoli della libertà (*ratio cognoscendi*)<sup>69</sup>. Ma l'idea della libertà non è un concetto dell'intelletto bensì un'idea della ragione, di conseguenza ad essa non sono sussumibili singoli casi. Da questo deriva la problematicità del giudizio sulla giustezza di singole azioni, non potendo essere sussunte all'idea di libertà; tale giustezza potrà essere oggetto di valutazione di un ulteriore giudizio, «giacché nell'ordine dell'etico, il giudizio deve essere giudicato, così che non si cessi di avanzare attraverso l'inesauribile flusso delle valutazioni senza altra guida che il rispetto che si prova per una legge indeterminata»<sup>70</sup>.

È evidente, ci ricorda Lyotard, la differenza tra l'universalità della legge morale e l'universalità del giudizio di gusto. La prima poggia su un'idea della ragione mentre la seconda sul *sensus communis* che, in qualche modo, garantisce la universale condivisione del sentimento del bello. Da tutto ciò consegue la differenza tra i due tipi di comunità. La comunità estetica «deve dunque restare, come scrive Kant, una Idea; io direi: un orizzonte di consenso sempre atteso»<sup>71</sup>. Si deve giudicare il bello senza l'utilizzo di concetti e, purtuttavia, se ne deve pretendere l'universale condivisione, mediante l'argomentazione. Ma, si chiede Lyotard, quale può essere il destino di una comunità che giudica senza il ricorso ai concetti ma soltanto all'argomentazione? Essa non potrà che essere sempre «ad un tempo vivente e morente, *in statu nascendi et moriendi*»<sup>72</sup>.

Cosa accade, invece, per la comunità etica? Lyotard ci porta come esempio Levinas, il quale direbbe che essa è una comunità di ostaggi, i

---

<sup>68</sup> J.-F. LYOTARD, *Peregrinazioni*, cit., p. 62.

<sup>69</sup> I. KANT, *Critica della ragion pratica*, cit., p. 39.

<sup>70</sup> J.-F. LYOTARD, *Peregrinazioni*, cit., p. 63.

<sup>71</sup> Ivi, p. 64.

<sup>72</sup> Ivi, p. 65.

cui componenti sarebbero gli uni alla dipendenza degli altri, rappresentanti di una Alterità che è la legge, l'obbligo, offerta o celata dietro il loro volto. «Arriveremo mai a decidere se una condotta è motivata dall'interesse empirico (per l'altro) o se essa reca testimonianza della trascendenza dell'obbligo (proveniente dall'altro)?»<sup>73</sup>.

Nonostante si solleverebbero nubi di dispute e controversie continue, sarebbe necessario e possibile argomentare sulla giustizia dei singoli casi giudicati: maggiore sarà la discussione e crescente sarà la sensibilità alle idee morali, tanto da poter immaginare, in questo processo continuo di discussioni, argomentazioni, valutazioni e deliberazioni, uno sviluppo progressivo.

Lo stesso discorso, prosegue Lyotard, non è possibile farlo per il bello. È forse possibile sostenere che la bellezza dà luogo ad uno sviluppo nel corso della storia? Probabilmente no; «Non c'è nulla di simile a una progressione che porterebbe al formarsi di una repubblica del gusto»<sup>74</sup>.

Ciò che a nostro avviso appare particolarmente interessante, tanto per la sua originalità quanto per ulteriori sviluppi che se ne potrebbero ricavare, è la torsione che Lyotard compie giunto a questo punto dell'argomentazione. Si diceva che, in riferimento al bello e al gusto, sembrerebbe piuttosto improbabile giungere a formulare un loro sviluppo progressivo nel corso della storia, «A meno che la bellezza, e la nozione di gusto non siano il solo evento estetico»<sup>75</sup>. C'è il sublime.

Non è certo possibile riepilogare neppure sommariamente i tratti connotativi di questa nozione centrale dell'estetica ed, in particolare, dell'estetica del Settecento<sup>76</sup>. Ci interessa rilevare una fondamentale differenza tra il sentimento del bello e il sentimento del sublime: con quest'ultimo entrano in scena la pena, il terrore, la sofferenza. Con il sublime l'immaginazione fa esperienza dell'incommensurabile, dello smisurato, dell'illimitato. A differenza del bello, che riguarda la forma dell'oggetto in quanto rappresentata come limitata e conclusa, il sublime «si può trovare anche in un oggetto privo di forma, in quanto implichi e provochi la rappresentazione dell'illimitatezza, pensata per

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Sulla questione del "sublime" in Kant cfr. F. FANIZZA, *Kant e la questione del sublime*, in "Archivio di storia della cultura", n. 5, 1992.

di più nella sua totalità»<sup>77</sup>. Al carattere immediato e diretto del sentimento del bello si oppone quello mediato e indiretto del sentimento del sublime, il quale sorge a seguito di uno stato di impedimento e di spaesamento.

L'immaginazione si trova dinanzi a fenomeni, oggetti o eventi che superano ed eccedono la sua sintesi immediata, ma con questo fallimento la ragione ha la possibilità di scoprire che essa riesce a pensare e concepire questo eccesso<sup>78</sup>. Nell'esperienza del sublime si ha a che fare con idee della ragione, dal momento che «il vero sublime non può essere contenuto in alcuna forma sensibile, ma riguarda solo le idee della ragione»<sup>79</sup>. Il fallimento della ragione coincide con la consapevolezza del poter pensare l'infinito nella sua totalità; questa esperienza, inoltre, mette il soggetto in rapporto con l'informe (*formlos*<sup>80</sup>), con ciò che non ha i caratteri dell'armonia e della regolarità. Il sublime, che provoca un piacere che Kant definisce «negativo»<sup>81</sup> e che innesca un processo di ripulse ed attrazioni ben lontano dalla calma e serena esperienza del bello, va considerato come l'esibizione di un concetto indeterminato non dell'intelletto (com'è, invece, per il bello) bensì della ragione. Questo significa che esso è un sentimento estetico che non è più immediato (per via del suo avere in sé la mediazione di un'idea della ragione) e «resta inaccessibile a quelle menti nelle quali l'attitudine alla moralità e alla speculazione razionale non è stata sviluppata»<sup>82</sup>.

Questa connessione tra sentimento del sublime e sentimento morale emerge chiaramente dalle pagine kantiane, nelle quali si legge che il piacere per il sublime, «come piacere della contemplazione ragionante, esige anch'esso la partecipazione universale: ma presuppone già un altro sentimento, quello della nostra destinazione soprasensibile, il quale, per quanto sia oscuro, ha un *fondamento morale*»<sup>83</sup>. Il giudizio di gusto,

<sup>77</sup> I. KANT, *Critica del giudizio*, cit., § 23, p. 159, lo spaziato è nel testo.

<sup>78</sup> Kant scrive: «Il sentimento del sublime è dunque un sentimento di dispiacere, che nasce dall'insufficienza dell'immaginazione, nella valutazione estetica delle grandezze, rispetto alla valutazione della ragione; ed è insieme un sentimento di piacere suscitato dall'accordo appunto di questo giudizio sulla insufficienza del massimo potere sensibile, con idee della ragione, in quanto il tendere a queste è per noi una legge» (ivi, § 27, p. 187).

<sup>79</sup> Ivi, p. 161.

<sup>80</sup> Ivi, § 30, p. 234.

<sup>81</sup> Ivi, p. 161 *passim*.

<sup>82</sup> J.-F. LYOTARD, *Peregrinazioni*, cit., pp. 67-8.

<sup>83</sup> I. KANT, *Critica del giudizio*, cit., § 39, p. 261, corsivo nostro.

come abbiamo più volte ricordato, esige il consenso di ogni altro individuo, un consenso fondato sul *sensus communis*. Per quel che riguarda il sublime, invece, nonostante anch'esso, secondo Kant, esiga la partecipazione universale, non si è autorizzati a supporre che tutti gli altri uomini posseggano tale sentimento, dal momento che questa esperienza diviene possibile «attraverso la legge morale, la quale a sua volta è fondata sopra concetti della ragione»<sup>84</sup>.

Se, però, creiamo una corrispondenza, un legame, tra sentimento del sublime, disposizione morale e idee della ragione, potremmo giungere ad ammettere ciò che in relazione al bello e al gusto avevamo escluso, vale a dire «una sorta di progresso che non è solo quello dei saperi e delle tecniche, ma quello della sensibilità»<sup>85</sup>. Questa lettura consente di ipotizzare un'estetica del sublime che abbia come suo punto d'arrivo esiti legati alla possibilità di progredire nell'ambito della sensibilità, per via del suo legame con le idee di ragione. Ora più che mai «sembra che siamo entrati in un modo di "essere insieme" dove questa ricettività alle Idee è sempre più necessaria»<sup>86</sup>. Lyotard si chiede: a fronte di una sempre crescente complicazione d'ordine tecnico-scientifico che ne è della complicazione in materia di sentimento? L'estetica del sublime indica proprio una complicazione della sensibilità, così come accade anche nell'arte contemporanea: «essa invoca un'infinità di commenti, e ognuno di questi richiede di essere considerato come un'opera d'arte, cioè di essere sentito, e commentato, a sua volta, come tale»<sup>87</sup>.

Queste molteplicità, queste eterogeneità di possibilità sono ciò a cui, secondo Lyotard, dobbiamo prestare realmente attenzione. Su questa via il solo consenso che vale la pena auspicare è quello che si nutre di tali dissonanze, di tali dissensi.

---

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> J.-F. LYOTARD, *Peregrinazioni*, cit., p. 68.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 71.