

INTRODUZIONE AL TEMA DEL DISINTERESSE

Dario Cecchi¹, Maddalena Mazzocut-Mis² ORCID: DC 0000-0003-4375-8455 MM-S 0000-0002-1485-1311¹ Università di Roma “La Sapienza” (02be6w209)² Università degli Studi di Milano (00wjc7c48)Contacts: DC dario.cecchi@uniroma1.it, MM-S maddalena.mazzocutmis@unimi.it

ESTETICA EMOZIONALISTICA E DISINTERESSE ESTETICO NEL SECOLO DEI LUMI

Il legame tra disinteresse, interesse e attenzione è tanto stretto quanto complesso. Se una visione superficiale del disinteresse nel secolo dei Lumi lo ha etichettato come una presa di distanza dall'oggetto, al riparo da qualsiasi forma di partecipazione e intimità, fin dal Settecento il tema del disinteresse-interesse si manifesta estremamente vario e stratificato.

La relazione dell'attenzione con il disinteresse è particolarmente feconda in un secolo in cui il gusto si fa soggettivo e nello stesso tempo non perde l'aspirazione alla sua universalità. La natura dell'esperienza disancorata dall'interesse e il tema-paradosso di un'attenzione disinteressata vengono alla luce in diversi autori che non mettono in dubbio le capacità dell'essere umano di mettere tra parentesi passioni e attrattive soggettive.

Una fruizione partecipata, sensualmente coinvolgente, fisiologicamente disturbante sembra essere lontana da quel piacere disinteressato su cui si fonda gran parte del gusto settecentesco. “Se invero i nostri esteti non si stancano di gettare sulla bilancia, in favore di Kant, il fatto che sotto l'incantesimo della bellezza si può guardare ‘disinteressatamente’ *perfino* statue ignude di donna, ci sarà pur consentito ridere un po' alle loro spalle – le esperienze degli *artisti*, riguardo a questo punto scabroso, sono ‘più interessanti’, e Pigmalione in ogni caso *non* era necessariamente un ‘uomo non estetico’”¹. Nietzsche affossava così l'uomo di buon gusto per favorire al contrario l'uomo di genio che, creando, non si ‘vergogna’ di provare quelli che ancora il Novecento chiama sentimenti extra-estetici. Eppure, il Settecento non è solo il secolo dell'uomo di buon gusto e della misura. Se ancora per Kant non può esservi genio senza gusto è anche vero che è proprio il Settecento a rendersi conto che è l'arte proprio attraverso il disinteresse a incontrare l'interesse.

¹ F. Nietzsche, *Genealogia della morale* (1887), tr. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 1984, p. 96. Cfr. anche M. Mazzocut-Mis, *Voyeurismo Tattile. Un'estetica dei valori tattili e visivi*, Il melangolo, Genova 2002, in particolare l'ultimo cap.



Il concetto di disinteresse è tutt'altro che univoco². Il disinteresse non implica affatto una mancanza di coinvolgimento. Si tratta piuttosto di un coinvolgimento 'educato', educato al controllo e all'intensificazione dello sguardo. L'opera d'arte è un oggetto particolare che crea un'attesa e si rivolge a un soggetto che dev'essere preparato a riceverla 'disinteressatamente'. In Immanuel Kant, ad esempio, 'educare al disinteresse', educazione preliminare a ogni corretta fruizione, non significa solo 'purificare' lo spettatore da svianti passioni, come sembra suggerire Jean-Baptiste Du Bos, ma andare al di là dell'esistenza reale dell'oggetto artistico alla ricerca di un'esistenza simbolica e veritativa che l'opera, se autentica (un capolavoro), dovrebbe svelare al fruitore educato.

Per Du Bos, nelle sue *Riflessioni*³, un soggetto è 'disinteressato' nel momento in cui, coinvolto e partecipe dell'evento artistico, avrà attuato una sorta di preventiva pulizia, depurandosi da passioni del tutto personali e da emozioni vissute che inficiano una corretta presa di posizione nei confronti dell'opera. Una volta che lo spettatore sarà depurato dai vissuti emotivi quotidiani, dai retaggi passionali di una vita sentimentalmente coinvolgente, nulla gli impedirà di 'gustare', cioè di emettere un giudizio di gusto, anche relativamente a quelle opere che lo coinvolgono unicamente a livello emotivo. Uno spettatore disinteressato 'alla Du Bos' non disdegna di fruire ciò che lo spettatore disinteressato 'alla Kant' non avrebbe chiamato capolavoro.

Nel Settecento, soprattutto nell'estetica emozionalistica, il cui maggior esponente è Du Bos, il gusto implica un movimento giudicativo e valutativo, anche quando si compromette fortemente con valenze emotive. La qualità emotiva dell'esperienza, in una direzione che, attraverso il disinteresse, evita caratterizzazioni intimistiche, è riconosciuta come elemento di condivisione. La passione non rimane confinata nell'interiorità del tutto privata del soggetto, ma presuppone uno scambio, anche su base simpatetica. Nell'emozione, che sia gioia o repulsione (non ancora, kantianamente, piacere o dispiacere), risiede una qualità, una modalità di risposta, che, se disinteressata, permette l'elaborazione di un giudizio. Non si tratta di una proiezione emotiva, sempre ingiustificata, ma di una risposta emotiva, una volta accertata la preventiva purificazione passionale, una fruizione liberamente emotiva e suscitata dall'opera. Questo il senso del disinteresse in Du Bos. L'opera è esperita immediatamente in sintonia al 'ritmo' del soggetto: quell'armonia di rapporti, quell'elemento simbiotico che originano un apprezzamento, primo stadio di un processo giudicativo complesso e stratificato. A qualsiasi livello del processo giudicativo, viene richiesta una forma di disinteresse che è, paradossalmente, una scelta di responsabilità. Io sento, io desidero, io credo, io giudico, cioè, io avanzo una pretesa di universalità, sulla base del disinteresse passionale.

L'emozione, nel senso dubosiano, implica da un lato una forma di purificazione, determinata dalla sospensione dell'esperienza contingente e, dall'altro, una consapevolezza giudicativa che indirizza il soggetto verso una riflessione capace di fondere gli stati emozionali con sentimenti che portano significati. Nessun preconetto regolistico e nessun vissuto emotivo pregresso devono insinuarsi nell'immediatezza del giudizio.

Du Bos localizza il tema del piacere nella sensibilità e nell'affettività pura. Si richiama all'istinto e a risposte psico-meccaniche per dare una spiegazione delle diverse reazioni che colgono un soggetto quando viene preso da forte emozione. "Sicuramente lo stato di agitazione in cui ci tengono le passioni, anche durante la solitudine, è così vivo che, al confronto, ogni altra condizione che segue è di languore. Così noi rincorriamo per istinto gli oggetti che possono eccitare le nostre passioni, sebbene essi esercitino su di noi impressioni

² Per approfondire queste tematiche, si consiglia la lettura di M. Mazzocut-Mis, *Il senso del limite*, Le Monnier, Scandicci 2009, da cui queste pagine traggono ispirazione.

³ J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* (1719), Prefazione di E. Franzini, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo 2005.

che spesso ci costano notti inquiete e giornate infelici; ma in generale gli uomini soffrono di più per una vita senza passioni che per la sofferenza suscitata dalle passioni stesse”⁴.

Du Bos sostiene che il pubblico non sbaglia a decretare il valore di un’opera, sebbene una consacrazione definitiva possa aversi solo considerando il fattore temporale, sociale e climatico; solo le opere che resistono al passare del tempo, al cambiamento degli usi e dei costumi e perfino ai mutamenti del clima possono essere considerate immortali.

“Quando dico che il giudizio del pubblico è disinteressato, non pretendo di sostenere che nel pubblico non s’incontrino persone che per amicizia simpatizzano per alcuni autori e altre che, per antipatia, sono prevenute nei loro confronti. Ma sono così poche in confronto ai giudici disinteressati, tanto che la loro prevenzione non ha molta influenza sul consenso generale”⁵. Non solo l’uomo di gusto, ma lo spettatore qualunque, purché abbia molto fruito e sappia applicare una giusta ed equilibrata capacità comparativa, può saper giudicare disinteressatamente e secondo un “criterio generale, cioè per mezzo del sentimento e secondo l’impressione che il poema o il quadro suscitano”⁶. E ancora: “Un’opera che coinvolge molto deve essere tutto sommato eccellente. Per la stessa ragione l’opera che non coinvolge e che non avvince non vale nulla; se la critica non trova niente da ridire sull’osservanza delle regole, il motivo è che un’opera può essere brutta pur osservando le regole, così come un’opera, dove le regole non sono applicate correttamente, può essere eccellente”⁷.

Il ragionamento interviene solo per giustificare la decisione del sentimento. Non esiste altro giudice competente che non sia il sentimento e la sua immediata spontaneità giudicativa. “Si usa forse la ragione per sapere se un sugo è buono o cattivo”?⁸

PROSPETTIVA KANTIANA

Il giudizio di gusto non è mai arbitrario, esprime un valore universale, sebbene, come per tutto il Settecento, non vi sia una massima oggettiva del gusto che determinerebbe per mezzo di concetti ciò che è bello e ciò che non lo è. Elementi kantiani tanto risaputi quanto discussi – come i quattro momenti del bello: il suo essere oggetto di un piacere disinteressato, l’universalità senza concetto del giudizio di gusto, la finalità senza fine, la necessità senza concetto – ma che è bene richiamare come componenti del gusto settecentesco.

Il disinteresse kantiano ha almeno due valenze. La prima è quella che si riferisce alla nota affermazione secondo la quale il piacere “che determina il giudizio di gusto è senza alcun interesse”, dove per interesse si intende “il compiacimento che leghiamo con la rappresentazione dell’esistenza di un oggetto. Perciò un tale interesse ha sempre riferimento nello stesso tempo alla facoltà di desiderare o in quanto suo principio di determinazione oppure in quanto connesso necessariamente al suo principio di determinazione”⁹. Il piacere del bello è un privilegio che si distanzia da qualsiasi forma di utilità. In periodi di carestia, il godimento estetico è più raro del pane. Il giudizio di gusto, nel quale si mischia anche solo una punta di interesse, non è puro e risulta parziale.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 294.

⁶ *Ibid.*, p. 295.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio* (1790), a cura di E. Garroni, Einaudi, Torino 1999, p. 40.

Viene messa in evidenza la differenza tra ‘bellezza’ e ‘attrattiva’. Così, ad esempio, il corpo femminile non può essere chiamato bello perché suscita un’attrattiva in chi lo contempla. È esplicita una netta contrapposizione tra bellezza disinteressata e attrattiva legata all’amore sessuale. L’attrattiva è connessa alle singole sensazioni. Un oggetto attrae se è piacevole. Nell’attrattiva l’animo è passivo e soggetto all’azione che proviene dall’esterno, cioè appunto dalle impressioni sensibili. Il gusto, soggiogato dall’attrattiva e da lasciti emotivi, si imbarbarisce.

“Il compiacimento per il piacevole è legato a un interesse”, poiché piacevole è “ciò che piace ai sensi nella sensazione”¹⁰. Qui l’interesse è desiderativo e il compiacimento si riferisce all’esistenza di quell’oggetto in funzione del godimento soggettivo, del diletto, che non è semplice approvazione per l’oggetto, ma un’“inclinazione” che dispensa il soggetto dal giudizio. “Se per esempio qualcuno mi domanda se trovo bello il palazzo che vedo dinnanzi a me, posso rispondere come quel capo irochese che di Parigi aveva del tutto ignorato le bellezze che gli erano state mostrate, apprezzando solo le bettole. Un gusto ‘interessato’ e deviato. D’altra parte, se vivessi su un’isola deserta mi basterebbe un’umile capanna per ripararmi dal freddo e dal vento”¹¹. Il bello può essere gustato solo quando le prime necessità e i necessari bisogni dell’uomo sono stati soddisfatti. Al di fuori di un contesto sociale, cioè sull’isola deserta, l’interesse empirico per il bello è nullo. L’uomo di buon gusto vive in società, potremmo aggiungere nella società occidentale. La critica trascendentale del gusto viene integrata da Kant con osservazioni antropologiche.

Ancora non si individua, a partire dal disinteresse, la possibilità di passare dalla sensazione individuale alla sensazione nel suo valore universale e necessario, cioè a priori. La critica che Kant muove ai predecessori risiede nella impossibilità di abbandonare il campo della psicologia empirica e di elevarsi a un’indagine superiore, quando il gusto viene fondato sul sentimento di piacere per il piacevole.

L’ignorare l’esistenza dell’oggetto, il non curarsi dell’esistenza della cosa, che sarà forse giudicata un’opera d’arte, è solo un momento preparatorio al giudizio. Se mi disinteresso dell’esistenza di quella cosa e considero il mio giudizio del tutto indipendente da tale esistenza, concentrandomi piuttosto sul che cosa “faccio in me stesso” della rappresentazione della cosa, cioè se la cosa suscita in me un sentimento, allora posso aspirare a giudicare del bello.

La seconda valenza del disinteresse si evince nella distinzione tra bello e bene. La pretesa all’universalità risiede nello stato di “libero gioco” delle facoltà conoscitive. L’arte comunica un sentimento e la forma entro la quale avviene tale comunicazione deve assumere un aspetto diverso dal modello offerto dal discorso razionale. Il modello “sentimentale”, la comunicazione sentimentale, si esprime nella forma più pura dove sono assenti i pensieri, benché le facoltà dell’animo, intelletto e immaginazione, si mantengano in moto. Sebbene non tutti gli uomini abbiano del genio e sappiano trasporre i sentimenti nell’opera, tutti gli uomini condividono una comunicazione sentimentale e l’uomo di gusto la esprime al massimo grado. La validità universale dei giudizi di gusto, relativi all’arte bella, rende tali giudizi comunicabili anche se lontani da qualsiasi contenuto logico o da asserzioni oggettive. Il gusto, e l’uomo di gusto lo sa bene, apre all’intersoggettività, alla socievolezza, alla comunicazione, alla condivisione.

È bene, in questo contesto, distinguere tra un’universalità del gusto comparativa, associativa, oggetto di una antropologia empirica (la comunicabilità intersoggettiva di cui si fanno interpreti gli uomini del Settecento) e un’universalità a priori che pretende da ciascuno nella propria soggettività e allo stesso tempo da

¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹¹ Cfr. *ibid.*, p. 40.

tutti la condivisione del piacere, quando scevro d'interesse e non fondato su concetti, cioè libero. In questo secondo caso, le facoltà conoscitive si mettono in gioco liberamente, poiché nessun concetto le costringe all'interno di una particolare regola conoscitiva. Perciò il riconoscimento di un capolavoro – nel quale il genio “dà la regola all'arte”, nel quale, cioè, il genio dà forma alla regola del gusto che il fruitore non può non riconoscere – è un riconoscimento che “pretende” l'universalità.

Ora, la libertà del gusto risiede nel suo essere disinteressato, mentre l'interesse morale non può essere libero perché sottoposto alla realizzazione di un interesse più alto: il buono è oggetto della volontà e volere qualche cosa, a qualsiasi livello, è provare interesse per la sua esistenza.

Eppure, proprio nel “piacere senza interesse” riemerge il riferimento alla sfera morale. Il piacere del bello risiede, cioè, in un compiacimento che porta verso un concetto non ulteriormente determinato. L'analogia tra bello e bene non è solo funzionale a una spiegazione di tipo analogico. La fondazione del disinteresse, in questo caso specifico, rende necessario non solo tutto il percorso dell'estetica del Settecento (che Kant riassume in poche battute), ma anche la fondazione dell'etica. La libertà estetica vuole la messa tra parentesi dei desideri sensibili e il raggiungimento della forma pura del bello artistico, che conduce alla forma di bellezza libera. Il gusto è fondato su una finalità coincidente con una mancanza di interesse, nella presupposizione che si distingua tra finalità e fine: esiste una finalità “formale” insieme all'assenza di un fine reale. La finalità estetica precede la conoscenza dell'oggetto artistico che è conforme al fine quando la sua rappresentazione è legata immediatamente al sentimento di piacere.

In conclusione, se il disinteresse dubosiano è un atteggiamento preventivo alla contemplazione che depura il soggetto dalle passioni soggettive, per aprirsi poi alla contemplazione dell'oggetto, il disinteresse kantiano, immediatamente legato all'attività contemplativa, ha come punto di partenza l'indifferenza nei confronti dell'esistenza dell'oggetto e il distacco dalla facoltà di desiderare.

L'elogio del disinteresse è proprio del Settecento, non solo in veste contemplativa ma anche nel significato di un porre a distanza il brutto, il male, il pericolo, il dolore. Non si deve dimenticare che il secolo dei Lumi dà origine, con Edmund Burke, al dibattito sul sublime (stimolato da Nicolas Boileau-Despréaux già alla fine del Seicento), cioè, su quel sentimento misto di piacere e dispiacere che richiede sempre e preventivamente che l'oggetto di contemplazione sia posto a distanza. Il disinteresse è quindi un modo per aprirsi all'attenzione estetica, che è di fatto una sorta di disinteresse-interessato.

PROSPETTIVE POST-KANTIANE

Se guardiamo al panorama degli studi estetici nel Novecento, ci accorgiamo che la nozione di disinteresse ha ormai assunto un carattere paradigmatico. Il disinteresse è una delle marche dell'estetico: il suo significato e la sua importanza sono ancora oggetto di dibattiti, ma viene di regola citata tra i tratti distintivi dell'esperienza estetica. In estrema sintesi, la nozione di disinteresse non può non essere presa in considerazione nel momento in cui ci si accinge a comprendere l'essenza dell'estetico. La questione del disinteresse ha tuttavia conosciuto uno strano destino nel corso dei dibattiti novecenteschi sull'estetica. Si potrebbe perfino parlare di un esito infelice. Con ciò vogliamo dire che, tra le categorie fondamentali dell'estetica moderna, quella del disinteresse è stata probabilmente una delle più soggette a rigetti e revisioni critiche. Prendiamo, a mero titolo di esempio, il modo in cui il disinteresse viene trattato da due importanti figure dell'estetica della prima metà del Novecento. Si tratta di due studiosi diversi sia per provenienza filosofica e impostazione teorica, sia per le motivazioni che li hanno condotti a interessarsi alla questione dell'esperienza estetica e dell'arte.

Le due figure a cui ci si riferisce sono John Dewey e Jan Mukařovský. Americano, Dewey è uno dei padri fondatori del pragmatismo, oltre a essere stato un influente teorico dell'educazione. Intellettuale fortemente impegnato sulla scena pubblica, Dewey non si occupa dell'esperienza estetica in quanto essa è, per così dire, l'oggetto privilegiato di una riflessione squisitamente filosofica. Al contrario, Dewey considera l'esperienza estetica uno dei momenti in cui emergono con maggiore chiarezza ed evidenza i tratti fondamentali dell'esperienza comune: essa offre pertanto un punto di osservazione esemplare per comprendere l'incontro tra natura e cultura nella nostra forma di vita e il prendere forma di specifiche sfide culturali legate alle trasformazioni sociali e materiali di una determinata epoca¹². L'esperienza è, per Dewey, l'interazione principale dell'individuo con il mondo. Essa è ciò che consente all'essere umano, in quanto è "creatura vivente", di adattarsi all'ambiente e di apprendere forme sempre più "raffinate" e progredite di interscambio con la natura. A questo aspetto più pratico dell'esperienza si accompagna un'intesa attività espressiva e simbolica. Si tratta di una trasformazione della materia sensibile da mera risorsa per la soddisfazione dei nostri bisogni a medium che dà corpo ad affetti, emozioni, immaginazioni. L'esperienza estetica non ha immediatamente di mira una finalità pratica, anche se è indirettamente collegata al mondo della vita. Suo compito, per così dire, è quello di portare a visibilità le molteplici forme della natura, le quali possono fungere anche da *affordances* per nuove e più complesse modalità di interscambio tra l'essere umano e il suo ambiente.

Una volta fatte queste premesse, non apparirà strano il fatto che Dewey manifesti una forte diffidenza nei confronti della nozione di disinteresse, che a torto o ragione considera portatrice di una concezione formalista del bello. Dewey ha in mente soprattutto la teoria dell'arte di Clive Bell e la sua nozione di "forma significativa"¹³. In effetti, queste e altre teorie analoghe presentano l'opera d'arte come qualcosa di completamente slegato dalla vita reale e dall'esperienza ordinaria. Al contrario, Dewey mira a riaffermare non tanto l'immediata finalità pratica dell'arte, fosse anche una finalità di carattere rituale e comunitario, quanto la sua capacità di rendere visibili le condizioni di partecipazione al mondo della vita.

Fatalmente, a fare le spese dell'interpretazione negativa del disinteresse data da Dewey è il Kant della *Critica della facoltà di giudizio*; filtrato, a dire il vero, da interpretazioni piuttosto scolastiche di questo testo capitale dell'estetica moderna. Dewey non sembra cogliere il carattere di distanziamento riflessivo rintracciabile nella nozione kantiana di disinteresse: non una cieca indifferenza al darsi concreto del bello, bensì il cogliere l'occasione del suo manifestarsi come un'opportunità per prendere le distanze da abitudini percettive e schemi interpretativi, ormai assunti nella nostra esperienza senza alcuna verifica critica della loro validità intrinseca. Tuttavia, nonostante questo pregiudizio verso la nozione di disinteresse, Dewey non può fare a meno di pensare l'espressività propria del bello come un atto del tutto libero e gratuito. D'altronde, senza una simile attribuzione di gratuità, cadrebbe l'idea di un manifestarsi della natura nelle sue molteplici forme. Nella riflessione di Dewey, l'accento è dunque solo spostato dal momento soggettivo di una ricezione disinteressata all'atto oggettivo di un'espressione spontanea. Rimane tuttavia valida l'idea

¹² Il testo fondamentale dell'estetica deweyana è *Arte come esperienza* del 1934: cfr. J. Dewey, *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Milano 2020. Una prima significativa formulazione della riflessione estetica di Dewey si trova nel saggio *Esperienza, natura e arte* del 1926, apparso originariamente come capitolo di *Esperienza e natura*: cfr. Id., *Esperienza, natura e arte*, a cura di D. Cecchi, Mimesis, Milano 2015. La letteratura critica sull'estetica di John Dewey è vastissima. A mero titolo indicativo, rimandiamo ad alcuni titoli che analizzano o sviluppano in maniera originale le questioni sopra enunciate: cfr. G. Matteucci, *Estetica e natura umana*, Carocci, Roma 2019; A. Noë, *Strani strumenti*, tr. it. di V. Santarcangelo, Einaudi, Torino 2022; L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Aesthetica, Palermo 2007; R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, a cura di G. Matteucci, tr. it. di T. Di Folco, Aesthetica, Palermo 2010.

¹³ Cfr. C. Bell, *L'arte*, tr. it. a cura di C. Zambianchi, Aesthetica, Milano 2022.

secondo cui l'esperienza estetica sia in via di principio libera da finalità pratiche, preferenze idiosincratice e motivazioni egoistiche. Se così non fosse, l'esperienza estetica non potrebbe aspirare a essere un momento di rigenerazione della nostra capacità di interscambio con il mondo, che si realizza attraverso il riconoscimento dell'intrinseca significatività delle cose che ci circondano.

Un discorso analogo nella forma del pensiero, anche se diverso nei suoi contenuti, si potrebbe fare per l'altra figura di studioso che abbiamo fin qui solo evocato. Si tratta del ceco Jan Mukařovský. Non si tratta di un filosofo a tutto tondo come Dewey, ma di un teorico dell'arte con una solida formazione e con vasti interessi filosofici, in dialogo in particolare con la fenomenologia, che era allora nella sua fase emergente. Ma Mukařovský è stato soprattutto uno tra i primi e principali teorici di un innovativo metodo di indagine dei fenomeni culturali, noto con il nome di strutturalismo¹⁴. Quella di Mukařovský è da cima a fondo un'estetica strutturalista: l'esperienza estetica va vista, secondo questo paradigma teorico, come un processione di significazione, di cui vanno comprese e studiate le funzioni e i codici. A dire il vero, nello strutturalismo di Mukařovský, fortemente influenzato dalla linguistica di Saussure, più che di codici, si parla di diverse tipologie di segni. Per ciascuna di queste tipologie va compreso il modo in cui si articola la relazione triadica tra segni, significanti e significati. L'oggettivazione delle diverse tipologie di segni — Mukařovský parla ad esempio di "segni estetici" — non deve trarre in inganno. Non si tratta di classi di segni, bensì di diverse modalità di organizzare la significazione e il suo riferimento alla realtà, ossia la sua capacità di dare forma e struttura a un'esperienza del mondo¹⁵. Quando parla di diversi tipo di segno, Mukařovský intende perciò diverse funzioni del segno: l'accento cade sul processo di significazione più che sul suo medium.

Nel quadro appena delineato, il segno estetico — o, più opportunamente, la funzione estetica del segno — svolge un ruolo esemplare. Nell'opera d'arte non prevale infatti l'istanza di significare qualcosa di determinato: un fatto da narrare, un soggetto da rappresentare e così via dicendo. A essere in primo piano è piuttosto l'istanza di compiere un esercizio creativo avendo a disposizione uno specifico apparato semiotico, di cui vengono saggiati i limiti le possibilità. I segni estetici significano se stessi, o meglio le loro condizioni d'uso¹⁶. Essi fanno dunque riferimento a un contenuto determinato solo in vista di una riflessione sulla possibilità di esplorare e portare a percezione attraverso segni l'infinita materia sensibile della realtà¹⁷. Si tratta di quella che Emilio Garroni chiamerà "indeterminatezza semantica" dell'esperienza¹⁸. Tale indeterminatezza è condizione di ogni significare, trovando nell'esperienza estetica un luogo di esibizione esemplare, di cui gli oggetti considerati o esposti, tipicamente le opere d'arte, sono in effetti un'occasione o un'opportunità.

Nel quadro di questa nuova estetica strutturalista, Mukařovský cita a più riprese l'importanza che riveste quella che chiama *Interesselosigkeit* nell'economia delle teorie estetiche tradizionali. Lo fa con un atteggiamento ambivalente di rifiuto e di revisione. Da una parte, va riconosciuto che la categoria del disinteresse non è più adatta a spiegare il significato dell'esperienza estetica una volta che assumiamo che quest'ultima non è altro che un processo di significazione. L'atto di significare un oggetto sotto un qualche profilo impli-

¹⁴ Sebbene sia oggi un autore meno studiato, la proposta teorica di Mukařovský ha conosciuto vasta fortuna, in particolare tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso. Cfr. J. Mukařovský, *Il significato dell'estetica*, tr. it. di S. Corduas, Einaudi, Torino 1973. Per un'introduzione al suo pensiero, cfr. R. Kalivoda, *La realtà spirituale moderna e il marxismo*, tr. it. di S. Corduas, Einaudi, Torino 1971.

¹⁵ Cfr. D. Cecchi, *Che cos'è un segno estetico? Note sull'opera d'arte a partire da Jan Mukařovský*, in F. Lesce, L. Sampugnaro (a cura di), *Costellazioni del senso. Scritti in onore di Romeo Bufalo*, Guida, Napoli 2019, pp. 133-142.

¹⁶ Cfr. J. Mukařovský, *Il significato dell'estetica*, in Id., *op. cit.*, pp. 81-94.

¹⁷ Cfr. Id., *Intenzionalità e inintenzionalità dell'arte*, in Id., *op. cit.*, pp. 149-188.

¹⁸ Cfr. E. Garroni, *L'indeterminatezza semantica, una questione liminare*, in Id., *L'arte e l'altro dall'arte*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 89-115.

ca infatti la presenza di una qualche intenzionalità del soggetto che lo significa. Dall'altra parte, la nozione di disinteresse non può essere semplicemente accantonata, perché, come abbiamo visto, rimanda a quella indeterminatezza semantica che è uno degli elementi fondamentali dell'esperienza estetica.

L'esperienza estetica non può più essere concepita come una contemplazione indifferente all'esistenza delle cose contemplate, se con ciò si intende un formalismo che slega l'apparenza delle cose dal loro darsi concreto. Si tratta piuttosto di riabilitare quello che Kant definirebbe come un piacere della riflessione¹⁹, il quale ha nel disinteresse uno dei suoi prerequisiti o perlomeno uno dei suoi tratti distintivi. Analogamente, considerare i segni non per *ciò che* significano, per il *modo in cui* lo significano, come fa Mukařovský, implica il fatto di poter prendere le distanze dai contenuti immediati dell'esperienza. La prestazione estetica in qualche modo rovescia l'usuale gerarchia tra segni e significanti, ovvero restituisce al segno la sua autonomia rispetto alla situazione del linguaggio ordinario, in cui i significanti fanno scomparire i segni. In questo senso l'esperienza estetica ha il compito di rigenerare la nostra facoltà di significare la realtà attraverso segni. Non si tratta, a tutti gli effetti, di un'attività disinteressata: essa rimanda, però, pur sempre al desiderio di esplorare la realtà, scoprendone nuovi aspetti. Ma, per sostenere una simile impresa, occorre prendere le distanze non tanto dall'esistenza delle cose quanto dalle abitudini percettive e comunicative che sclerotizzano i processi di significazione attraverso cui interpretiamo la realtà.

UN INTERESSE DISINTERESSATO, TRA ESTETICA E TECNICA

Come dirà Garroni, riprendendo tra le altre anche le lezioni di Dewey e Mukařovský, il disinteresse è una forma di distanziamento riflessivo che rende possibile l'atto di "guardare-attraverso" l'indeterminatezza semantica della realtà²⁰. Questa esplorazione non è garantita nei suoi risultati; essa è tuttavia foriera di nuovi possibili sensi dell'esperienza. La fruizione di quelle occasioni eminenti di fare un'esperienza estetica che sono le opere d'arte è pertanto accompagnata, scrive Garroni, da un paradossale "interesse disinteressato"²¹. Si tratta di prendere deliberatamente le distanze dalle condizioni abituali dell'esperienza, in una modalità che è tuttavia suscettibile di successive verifiche critiche: è sempre possibile chiedersi se e per quale scopo l'esperienza che facciamo possa essere nuovamente finalizzata. Pensiamo alla scrittura di poesia. Essa non ha di regola altro scopo se non quello di esprimere l'io lirico del o della poeta, o di celebrare la bellezza del mondo. Essa può però diventare anche un mezzo di manifestazione del dissenso verso un regime politico che nega la libertà di pensiero. Tuttavia, lo scopo ultimo della poesia e dell'arte in genere è quello di riabilitare la capacità di produrre schemi di interpretazione della realtà: in altre parole, essa attiva nuovi processi di comprensione del mondo. Appare ormai chiaro che, quando parliamo di disinteresse con riferimento all'esperienza estetica, ci riferiamo alla capacità di mettere momentaneamente tra parentesi le condizioni attuali del nostro modo di fare esperienza in vista dell'ampliamento dei suoi orizzonti di senso. Ma proprio in virtù di questo rimando al senso dell'esperienza in genere, quella peculiare forma di esperienza disinteressata che è esperienza estetica non taglia affatto i rapporti con il mondo delle vite: al contrario, apre alla possibilità di riorganizzare la nostra forma di vita secondo nuove e più feconde linee di senso. Si profila qui la possibilità, e perfino la necessità, di un ritorno a Kant. Questa istanza è dettata dall'esigenza di ricomprendere la no-

¹⁹ Cfr. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, tr. it. a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Torino, Einaudi 1999.

²⁰ Cfr. E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Roma-Bari 2005; Id., *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Castelveccchi, Roma 2020 (nuova ed.).

²¹ Id., *Immagine Linguaggio Figura*, cit., p. 96.

zione di disinteressa in una maniera più adeguata al nostro modo di intendere l'esperienza estetica. Come si vedrà nel seguito del numero, è un'istanza condivisa da diverse correnti della filosofia contemporanea.

Dobbiamo aggiungere un ultimo elemento. Negli ultimi anni, grazie anche alla riscoperta di un filosofo originale come Gilbert Simondon, si è cominciato a riflettere sull'emergere di un nuovo paradigma teorico: quella della cosiddetta "tecno-estetica"²². Per Simondon si tratta di capire fino a che punto sia possibile rintracciare una forma della sensibilità più originaria rispetto al puro sentimento estetico. Questa sensibilità comprende sia elementi di ricettività che di vera e propria operatività; i due piani sono intrecciati tra loro. Si tratta, ad esempio, del piacere che proviamo quando usiamo uno strumento: sentiamo che il martello fa bene il suo lavoro; che la resistenza dell'incudine non impedisce al martello di modellare il materiale, ma ne garantisce il ritmo²³. Questo sentimento di piacere è legato, in breve, alla percezione di una prestazione ben eseguita: è un godimento in cui le motivazioni estetiche e quelle pratiche si intrecciano e si sovrappongono.

Da questo punto di vista, il sentimento non richiede in linea di principio un qualche tipo di disinteresse al fruitore-operatore dell'esperienza. Dobbiamo tuttavia considerare il fatto che, per Simondon, il sentimento tecno-estetico si ripresenta a diversi livelli. È il piacere che proviamo per la scoperta delle potenzialità insite nell'uso di una nuova tecnologia²⁴. Tali potenzialità possono essere esibite con l'unico scopo di renderle manifeste: pensiamo alla Tour Eiffel. È il piacere che proviamo per il fatto che i progressi della tecnica riorganizzano le forme della nostra vita e in questo modo rendono formulabili nuovi scopi dell'azione e attribuiscono nuovi sensi all'esperienza. È la possibilità di addestrare la percezione e i sensi a nuovi modi di vedere il mondo e perfino a nuovi modi di "gustare" le cose di cui facciamo esperienza²⁵: si va dalla rivoluzione dello sguardo operata dal cinema fino agli esperimenti fatti per rendere appetibili prodotti di consumo sintetizzati in laboratorio. Scrive Simondon: "*L'aisthesis*, l'intuizione percettiva fondamentale, fa parte di una cultura. Essa agisce alla stregua di un preselettore, che discerne l'accettabile dal non accettabile"²⁶. Se la sensibilità tecno-estetica si può dislocare a tutti questi livelli, molto diversi tra loro, allora è chiaro che in essa agisce un principio di distanziamento disinteressato, che le consente di ridefinire nei modi di volta in volta più vantaggiosi l'interesse che abbiamo per una determinata realtà e il modo in cui operiamo su di essa. Si tratta di quella che Garroni chiama "metaoperatività"²⁷, ossia la capacità di "operare su operazioni"²⁸, non avendo di mira la realizzazione di uno scopo, bensì la possibilità di modificare gli scopi del nostro operare. L'arte è un caso limite di metaoperatività: è una forma di creatività che non dichiara altri scopi al di fuori del suo puro esercizio creativo. Ma questa metaoperatività si ritrova anche nell'invenzione tecnica o nella riorganizzazione dei sistemi operativi alla base delle nostre prassi. È, in breve, un elemento proprio tanto dell'esperienza estetica propriamente detta quanto dell'esperienza tecno-estetica, di cui ci ha parlato per primo Simondon.

²² Cfr. G. Simondon, *Sulla tecno-estetica*, in Id., *Sulla tecnica*, tr. it. a cura di A. Caridi, Orthotes, Napoli, pp. 319-334.

²³ *Ivi*, p. 323.

²⁴ *Ivi*, p. 321.

²⁵ *Ivi*, p. 325.

²⁶ *Ivi*, p. 326.

²⁷ Cfr. E. Garroni, *Ricognizione della semiotica*, Officina, Roma 1977; Id., *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010.

²⁸ Cfr. S. Velotti, *Sotto la soglia del controllo*, Laterza, Roma-Bari 2024; P. Virno, *Prefazione*, in E. Garroni, *Creatività*, cit., pp. 7-37.