

Paolo Pellegrino*

SENSIBILITÀ E COSCIENZA ESTETICA
NELL'OPERA DI FRANCO FANIZZA

Volendo tracciare un profilo il più possibile critico della produzione scientifica di Franco Fanizza, a cui non faccia velo l'affetto e la parzialità del giudizio derivante dall'eccessiva vicinanza all'autore, potremmo rifarci ad una sorta di osservatore disinteressato se non imparziale. Nella rigorosa e precisa ricostruzione delle alterne vicende dell'estetica italiana del Novecento, Paolo D'Angelo riserva un posto ed un ruolo a Fanizza in tre contesti diversi, corrispondenti a tre fasi della sua biografia intellettuale.

Una prima volta egli cita un saggio di Fanizza su *L'altra estetica di Giovanni Gentile*, uscito nel volume miscelaneo su *L'estetica italiana del Novecento*, a cura di Grazia Marchianò del 1993¹, un tentativo di

* Prof. di Estetica nell'Università del Salento

¹ Cfr. P. D'ANGELO, *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 93. Il saggio di Fanizza, *L'altra estetica di Giovanni Gentile*, è contenuto in AA.VV., *L'estetica italiana del Novecento*, a cura di G. Marchianò, Tempi Moderni, Napoli 1993, pp. 25-46, ristampato poi col titolo *Gentile e la filosofia dell'arte: tentativo di "dis-lettura"*, in «Idee», n. 28-29, 1995, pp. 69-85. In ambito 'storiografico' andrebbe citato anche un altro lavoro di Fanizza, *Croce e l'Estetica*, in «Aesthetica pre-print», n. 1, 1983, pp. 61-77, senza trascurare l'interesse per altri autori ed altre epoche, di cui è testimonianza l'edizione critica di FILOSTRATO, *Immagini*, con testo greco a fronte, introd. di F. Fanizza, trad. it. e note di G. Schilardi, Argo, Lecce 1997.

“dis-lettura” della filosofia dell’arte gentiliana, a partire da una suggestione formulata da Enzo Paci, per il quale l’«atto puro» costituisce un problema del quale non è facile dimenticarsi.

Una seconda volta, a proposito del ruolo e dell’influenza esercitata dall’estetica “aperta” di Antonio Banfi, e occupandosi della Scuola di Milano che a lui si richiamava e che comprende alcuni dei maggiori protagonisti del dibattito estetico nel secondo dopoguerra (cioè Anceschi, Formaggio, Paci, Preti), D’Angelo prende in considerazione anche quelli che egli chiama «autori delle generazioni successive» (Fanizza, Trione, Scaramuzza), e aggiunge che il “razionalismo critico” banfiano e la sua estetica fenomenologica hanno rappresentato una delle correnti più vitali dell’estetica italiana della seconda metà del secolo².

Trattando poi dell’estetica semiotica, e cioè dell’idea che l’arte sia essenzialmente un fenomeno comunicativo, ossia che il suo essere comunicazione sia un aspetto costitutivo e identificante, che getta luce su tutti gli altri, D’Angelo osserva che questo indirizzo di pensiero cominciò a circolare in Italia verso la metà degli anni Sessanta, in parte anticipato e propiziato dalla discussione che si era svolta attorno alla rivista «Nuova Corrente», a cui avevano partecipato come protagonisti Raffa, Garroni, Menna, Rosiello e, da posizioni esterne, Fanizza³.

Infine, sullo sfondo degli anni Ottanta, D’Angelo rileva che l’estetica si è trovata ad estendersi occupando gli spazi che per altri versi la critica letteraria lasciava liberi, e non manca di rilevare che in quegli stessi anni si è assistito a «una dilatazione del campo dell’estetica, che, dalla situazione di marginalità e virtuale cancellazione cui sembra relegarla la critica strutturale e semiotica, è tornata ad acquistare legittimità». Se c’è un tratto comune alle tendenze emerse nell’estetica degli ultimi anni, pur così distanti tra loro, esso sembra stare proprio in una *eccedenza* dell’estetica rispetto al suo carattere di “disciplina filosofica” tradizionale, un’eccedenza attraverso la quale essa assume un ruolo centrale nel discorso filosofico.

Così, da parte degli ermeneutici italiani, fare estetica ha significato soprattutto cercare una filosofia che consentisse di dare spazio alla que-

² P. D’ANGELO, *L’estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, cit., p. 148.

³ Ivi, pp. 231-32. Su questo progetto di estetica semantica, cfr. P. RAFFA, *Per una fondazione dell’estetica semantica*, in «Nuova Corrente», n. 28-29, 1963; E. GARRONI, *La crisi semantica delle arti*, Officina, Roma 1964; F. FANIZZA, *Estetica problematica*, Lacaita, Manduria 1963.

stione della portata veritativa dell'arte, e coerentemente si è potuto parlare di un *tramonto* dell'estetica; in ogni caso, va sottolineato il fatto che l'estetica negli ultimi due decenni si è sempre meno pensata come *filosofia dell'arte*.

L'arte non perde terreno contro la razionalità, quanto piuttosto lo perde nei confronti della *disseminazione ed espansione* della stessa esperienza estetica. L'arte, in altri termini, non è più avvertita come il veicolo esclusivo dell'esteticità; si avanza l'idea della sua radicale contingenza da un punto di vista sia storico sia teorico. Il termine «morte dell'arte» appare allora inadeguato non solo perché troppo carico di *pathos*, ma perché l'arte non scompare affatto; a scomparire è soltanto, nella realtà e nella teoria, la sua natura di tramite elettivo e indiscusso dell'esperienza estetica.

La contrazione dell'estetico nell'artistico, rileva ancora D'Angelo, può essere contestata da un doppio versante: dal lato della storia, si può osservare come la nozione di «opera d'arte», quale oggi la conosciamo, è un frutto relativamente recente della cultura occidentale, non è affatto un dato «eterno», ed è strettamente intrecciato con il sorgere della «coscienza» (e della scienza) estetica. Dal lato dell'attualità, è possibile rimarcare come l'esperienza estetica si dislochi in una molteplicità di sedi e di eventi (si pensi al predominio della comunicazione per immagine, all'intrattenimento di massa, all'estetizzazione della politica, all'infinta riproducibilità dell'opera d'arte «alta», all'espansione delle pratiche artistiche)⁴. D'Angelo conclude la sua sintetica ricostruzione, cogliendo esattamente il fatto che la correlazione tra i due fenomeni è al centro dei lavori di Fanizza, che – egli aggiunge, citando alcuni passaggi strategici dei lavori di Fanizza – muove «dall'attuale estrema difficoltà [...] di conservare o recuperare l'antico tradizionale ambito di significazione del discorso estetico come circoscritto al problema delle arti e/o dell'Arte ed al complementare problema della fruizione artistica, inteso semplicemente come problema di fruizione dell'artistico» per criticare la «restrizione della coscienza estetica moderna alla coscienza artistica» e far agire contro di essa «l'evidente avviarci verso

⁴ P. D'ANGELO, *L'estetica italiana del Novecento*, cit., p. 260.

un'«estetica totale», un'estetica senza più, necessariamente, la mediazione delle arti»⁵.

Si noti che il discorso sulla perdita di centralità dell'arte non entra obbligatoriamente in conflitto con quello sull'arte come esperienza di verità, almeno in alcune sue versioni: lo dimostra il fatto che di *tramonto* dell'arte si può parlare anche muovendo da una prospettiva heideggeriana, come accade in Vattimo, e che per Givone l'estetica dovrebbe «uscire dai propri confini e trasformarsi in ermeneutica di quell'esperienza di verità che ha luogo non soltanto nell'arte ma nel mito e in tutte le forme della mitopoiesi»⁶. Un autore nel quale, fin dai suoi primi lavori, la «critica radicale dell'arte», l'attacco alla «chiusura dell'arte in se stessa» si sono accompagnati con l'esigenza di rivendicare all'estetica un territorio di riflessione più ampio è, poi, Mario Perniola, che propone «il passaggio da un'estetica ristretta che si occupa del bello artistico a un'estetica generale nella quale i problemi tradizionali dell'arte, del piacere estetico e dell'immaginazione vengono sviluppati al di là dei loro limiti abituali»⁷. All'«estetizzazione globale della vita» si può rispondere solo accettando e proponendo una riflessione che può dirsi *estetica* solo se il termine viene preso nel pieno senso etimologico come una «filosofia del sentire», giacché se la nostra epoca è un'«epoca estetica», ciò accade «non perché essa ha una relazione privilegiata e diretta con le arti, ma più essenzialmente perché il suo campo strategico non è quello conoscitivo, né quello pratico, ma quello del sentire, dell'*aisthesis*»⁸.

E' in questa temperie culturale, in questo clima, lungo un arco temporale ben preciso, tra il 1983 e il 1985, che matura una svolta

⁵ F. FANIZZA, *Variazioni dell'estetico*, Tempi Moderni, Napoli 1982, pp. 78, 108, 39. Si veda pure il saggio introduttivo a *Modernità e coscienza estetica*, Tempi Moderni, Napoli 1986.

⁶ G. VATTIMO, *Morte o tramonto dell'arte*, in ID., *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985, pp. 59-72, ma si vedano in particolare i saggi raccolti nella sezione centrale, intitolata *La verità dell'arte*; S. GIVONE, *Estetica*, in AA.VV., *La Filosofia*, diretta da Paolo Rossi, vol. III, UTET, Torino 1995, p. 510, dove l'autore constata un'«eccedenza» dell'estetica rispetto ai tradizionali problemi della sfera artistica. Di GIVONE cfr., inoltre, *l'Estetismo diffuso*, in ID., *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Il Saggiatore, Milano 1988, pp. 31-46.

⁷ M. PERNIOLA, *Dall'estetico al superestetico*, in «Rivista di estetica», n. 14-15, 1983, p. 61.

⁸ Di M. PERNIOLA cfr. soprattutto *Del sentire*, Einaudi, Torino 1991, p. 3; ID., *Del sentire cattolico*, il Mulino, Bologna 2001.

nell'ambito degli studi di estetica: Fanizza parla del manifestarsi, in questo periodo, di «evidenti indizi di una vera e propria “rivoluzione estetica”», di una fase di «passaggio dall'ordine della ragione all'ordine dei sensi»⁹. Si tratta del recupero del significato etimologico dell'estetica, di un rilancio e di una rivalutazione dell'*aisthetikós* rispetto alla subordinazione gerarchica alla monarchia del *logos* che caratterizzava la *coscienza estetica* al momento storico dell'emergere di questo concetto, al periodo della sua massima fortuna epistemologica ed assiologica, alla modernità. Si tratta, in definitiva, di esaminare a fondo i motivi della «rottura» che esiste tra coscienza estetica moderna, da un lato, e coscienza estetica contemporanea, dall'altro.

Lungo questo percorso tematico e problematico si scandisce la linea di ricerca di Fanizza e la sua operosità scientifica, che potrebbe essere sinteticamente riferibile o aggregabile attorno a tre «fuochi» o centri d'interesse, corrispondentemente a tre tappe o periodi della sua attività.

Una prima fase appare caratterizzata da una forte tensione teorica intorno al rapporto tra filosofia e scienza, al razionalismo critico banfiano e al problematicismo: i testi di riferimento sono *Estetica problematica* (Lacaita, 1963), *Letteratura come filosofia* (Laicata, 1963), *L'alternativa scientifica* (Laicata, 1969), *Ragione filosofica e ragione scientifica* (Adriatica, 1970), *Libertà e servitù dell'arte* (Dedalo, 1972) e un'intensa attività saggistica prevalentemente uscita su «Aut-aut», anche per l'adesione a una prospettiva filosofica che legava Fanizza a Semerari e a Paci. La critica del formalismo della scienza e il recupero della sua genealogia materiale sono il presupposto di un modello di razionalità non retorico o astratto, ma incentrato su una pratica filosofica come «filosofare dal basso» e qui emerge un'anticipazione della fase successiva in cui la coscienza estetica risulta filtrata non dai testi canonici della tradizione teorica, ma dal sentire *diffuso* dei portatori sociali di esteticità.

C'è, poi, un'altra tappa dell'itinerario intellettuale di Fanizza, che vede al centro della sua riflessione un tema dominante, quello che segnala, nel corso del processo storico moderno, una «progressiva, essenziale divaricazione tra l'*artistico* e l'*estetico*»¹⁰. Questa divaricazione è, al tempo stesso, la causa e l'effetto di un processo di «espansione

⁹ F. FANIZZA, *Sulla coscienza estetica contemporanea*, in ID., *Variazioni dell'estetico*, cit., p. 39.

¹⁰ Ivi, p. 32.

dell'estetico oltre l'artistico»¹¹; questa «eccedenza» o «sovrabbondanza» della coscienza estetica contemporanea rispetto a qualunque anteriore tipologia estetica, obbliga ad assumere nuove prospettive e nuovi metodi d'indagine, andando alla ricerca «del dentro e del fuori», dell'«altro da sé» dell'estetica. Nascono così saggi come quello *Sulla coscienza estetica contemporanea* (Adriatica, 1979), *Sui nuovi portatori sociali di esteticità* (in AA.VV., *Orizzonte e progetti dell'estetica*, Pratiche editrice, 1980), ambedue poi riuniti in *Variazioni dell'estetico* (Tempi moderni, 1982), che io considero il testo più solido e compatto su quest'argomento, e *Per una ri-nominazione dell'estetica moderna* (in *Modernità e coscienza estetica*, Tempi moderni, 1986). Le «variazioni dell'estetico» intendono porsi come un sismografo per saggiare, con opportuni riferimenti e incursioni in ambito storiografico, le tappe che scandiscono l'allontanamento dell'estetica da ogni presupposto idealistico che l'ha per troppo tempo confinata nella sua tradizionale istituzionalità e separatezza accademica e il suo avvicinamento, invece, alla dimensione assolutamente aperta della contemporaneità. Fondamentale in questo progetto è la mappatura dei contesti e dei luoghi in cui avviene la maturazione della coscienza estetica contemporanea e questo spiega un primo abbozzo di «note "topologiche" della coscienza estetica».

Seguono, poi, alcuni lavori nati all'interno dei corsi monografici per Storia della critica d'arte, impartiti anche a Lecce: mi riferisco a *L'occhio e la Lettera* (Adriatica Editrice Salentina, 1996) e *Vedere/Toccare (Scultura, Corpi, Logos)*, Adriatica Editrice Salentina, 1998. Inizia così un nuovo modo di lavorare di Fanizza, allestendo raccolte antologiche che propongono esemplari testimonianze: in questo caso, il tema sviluppato è il rapporto tra l'occhio e la lettera, all'interno della storia del "vedere" in Occidente, per il predominio della "parola-scrittura", in generale del logocentrismo, sulla "vista". Rispetto a questo dato di fatto, Fanizza s'interroga su quali problemi pone l'attuale civiltà delle immagini, che provoca la "crisi dell'alfabeto" e spinge sempre più a mettersi "dalla parte del figurale".

Si va quindi delineando una terza fase che – rispetto alle acquisizioni teoriche intorno alla coscienza estetica moderna, nella variegata polifonia delle sue oscillazioni, delle sue voci e delle sue variazioni, e alla coscienza estetica contemporanea nella eccedenza delle sue domande e

¹¹ F. FANIZZA, Introduzione a ID., *Variazioni dell'estetico*, cit., p. 13.

nella diffusa socialità dei suoi portatori – si assume programmaticamente il compito di verificare sul campo l'attendibilità delle sue enunciazioni di principio. Preceduto dalla traduzione e introduzione ad un testo di Roland Fréart de Chambray (*La perfezione della Pittura*, Aestetica Editrice, 1990), da alcuni altri lavori come *Ritorno a Narciso. Estetica e modernità* (Palomar, 1993) e la cura di un volume di Francesco Milizia (*Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno*, Graphis, 1998), il terreno elettivo sul quale Fanizza intende verificare le sue ipotesi di lavoro si delinea nella Francia del Settecento, in cui fremono le prime inquietudini rispetto alle granitiche certezze dell'estetica moderna e si delineano i segni premonitori dell'estetica contemporanea. Appartengono a questo periodo testi antologici come *Il consumo d'arte nella Francia del Settecento* (Cacucci, 2000), l'edizione di due testi di La Font de Saint-Yenne riuniti sotto il titolo complessivo di *Riflessioni e sentimenti sullo stato delle arti francesi* (Cacucci, 2002), *Luoghi dell'arte. Galleria Cabinet Museo. Documentazione e letteratura critica* (Cacucci, 2006) e, infine, cinque *pièces* di Charles-Nicolas Cochin apparsi sul *Mercure de France* tra il dicembre del 1754 e lo stesso mese del 1756 e raccolte sotto il titolo di *Scritti sulle arti (1754-1756)*, Cacucci, 2007.

Il filo della ricostruzione storica delineata da Fanizza parte dagli anni che seguirono alla morte di Luigi XIV (1715), un'età che in Francia comprende il periodo della Reggenza, età che è stata spesso considerata quasi esclusivamente di decadenza in confronto ai tempi "gloriosi" del Re Sole e che merita invece di essere meglio valutata, soprattutto nel suo essere l'età del passaggio dalla "società di corte" alla società di "città" e, com'è stato anche detto, del «consumo della cultura»¹². Si pensi, tra l'altro, al significato culturale, oltre che politico, di quello che subito dopo la morte di Luigi XIV fu uno dei primi atti pubblici compiuti dal reggente Filippo d'Orléans, ossia il rientro della corte da Versailles a Parigi. Si pensi in particolare alla crescente rilevanza che proprio in quest'età venne acquisendo un nuovo genere di *sensibilità*, che rompeva con le precedenti modalità classicistiche della "*Grande Manière*" e che Jean Starobinski segnala come atteggiata a una forma di «felicità sensibile», «tutta presa dalla sensazione e dai godimenti sensibili» e dunque sempre più autonoma rispetto al «discernimento razionale»¹³.

¹² Cfr. A. BERMINGHAM and BREVER (eds.), *The Consumption of Culture, 1600-1800: Images, Object, Test*, Routledge, London - New York 1995.

¹³ J. STAROBINSKI, *La scoperta della libertà, 1700-1789*, Skira, Genève 1964, p. 54.

Ecco, a partire da questa data emblematica del 1715, Fanizza sostiene che venne costituendosi in Francia, ed in particolare a Parigi, un sempre più vasto pubblico consumatore d'arte, il quale, oltre che volgersi verso gli immediati piaceri delle arti, se ne rese, molto spesso, anche giudice e critico. In questo contesto storico si determina quello che Marc Fumaroli chiama l'«entrata in scena dello spettatore». Scrive Fumaroli: «Il gusto come vista che assapora golosamente, come appetito esercitato dello spettatore [...]. Il “gusto”, a mezza strada, secondo Du Bos, tra intelligenza ed intuizione, ragione metodica e sensazione, è la scienza del piacere procurato dalle arti [...], molto più ricettiva che creativa». E aggiunge: «[In questo modo] si vedrà nascere l'Estetica, questo “pensiero dell'arte” che soppianta persino il “gusto” del dilettante [...]. Nell'impero dell'Estetica un Kant potrà legiferare sul giudizio di gusto o sul Bello, al di fuori di ogni esperienza personale delle opere d'arte»¹⁴. Contemporaneamente, si assiste però all'affermazione di un personaggio fino a quel momento modesto e fortemente infeudato al mecenate: lo spettatore, che l'esperienza dei diversi *ateliers* di artisti suoi contemporanei e la frequentazione assidua e attenta alle esposizioni nei *Salons* trasformano ora in “critico” attento. Il pubblico ha il diritto di giudicare, sentenza La Font de Saint-Yenne: «un quadro che viene esposto equivale ad un libro stampato. E' come una *pièce* rappresentata a teatro. Chiunque ha il diritto di dare il proprio giudizio»¹⁵. Nel rendere palesi gli oggettivi spazi d'azione entro i quali si mossero l'“amatore” d'arte ed il “critico”, il “conoscitore” ed il collezionista, l'uomo di lettere e l'appassionato di teatro, il filosofo e l'antiquario, Fanizza fornisce con ciò stesso un quadro organico e verosimile di quello che fu appunto il «consumo d'arte nella Francia del Settecento».

Nel passare in rassegna i “luoghi” della *galleria*, del *cabinet* e del *museo*, rispettivamente preposti alla conservazione, l'esposizione e soprattutto la fruizione dei prodotti delle “belle arti”, Fanizza richiama l'attenzione sulle varieguate situazioni che, dal post-Medioevo fino a noi, si sono susseguite come altrettante manifestazioni di *attività estetica*. L'intenzione teorica esplicitamente dichiarata è quella di dimostrare

¹⁴ M. FUMAROLI, *Rome 1630: entrée en scène du spectateur*, in *Roma 1630. Il trionfo del pennello* (Académie de France à Rome - Villa Medici, 25 ott. 1994 - 1 genn. 1995), catalogo della mostra, Electa, Milano 1994, pp. 53 sgg., *passim*.

¹⁵ LA FONT DE SAINT-YENNE, *Riflessioni e sentimenti sullo stato delle arti francesi*, a cura di F. Fanizza, Cacucci, Bari 2002, p. 68.

che, non già rifacendosi ad un'astratta «estetica dei filosofi», qual è quella sviluppatasi da Baumgarten in poi, bensì con la considerazione di un più concreto e verificabile «sviluppo silente dell'estetico», come si va articolando nella realtà oggettiva e mondana e nelle specifiche connotazioni ideologiche e culturali di ognuno dei «mondi dell'arte», solo così è possibile seguire i percorsi mossi e accidentati della formazione della coscienza estetica.

In continuità con gli altri studi già dedicati alle manifestazioni della sensibilità che caratterizzano il consumo (cioè la fruizione) e la critica d'arte nella Francia del Settecento, l'ultimo volume curato da Fanizza presenta alcuni importanti "Scritti sulle arti" di Charles-Nicolas Cochin. In questi scritti, l'autore, vissuto tra il 1715 ed il 1790, si schiera a favore del recupero dei tradizionali principi artistici del *Grand Siècle*, ed è pertanto decisamente ostile verso gli eccessi della *Rocaille*, che egli attacca con pungente ironia. Accanto a Fréart de Chambray, La Font de Saint-Yenne e numerosi altri artisti e critici d'arte, il Cochin è assunto da Fanizza come uno dei protagonisti che hanno animato la discussione sull'arte nel Settecento: la lezione implicita è che sul divenire del gusto s'impara molto di più da loro, almeno in termini di sensibilità diffusa e di percezione sociale dei fenomeni, che non dai trattati filosofici sull'argomento. La formazione dell'opinione pubblica relativamente ai fatti d'arte è molto più influenzata dai conoscitori e critici, che mordono l'attualità, incanalano ma ricevono anche suggestioni dal pubblico, che non dai manuali d'estetica, che spesso disquisiscono di fenomeni che ignorano.

In conclusione, mi preme svolgere alcune considerazioni sulla trama teorica in cui s'inserisce quest'ultimo volume curato da Fanizza. Non credo di far torto a Cochin e di sminuire il suo ruolo e l'importanza storicamente determinata dei suoi scritti intonati ad una battaglia anche di ordine etico-politico contro il diffondersi del lusso e della moda *rocaille*, rilevando che, in una continuità sostanziale di interessi e di prospettive teoriche, Fanizza focalizza ora la sua attenzione su di lui assumendolo nel suo valore paradigmatico di tipo esemplare. Cochin è infatti, al pari di La Font de Saint-Yenne e di altri, esponente di punta di quella cerchia di persone colte e sensibili (*lecteurs, spectateurs, auditeurs*) che, in quanto destinatari, consumatori e critici dell'arte e della letteratura, già nella Francia del XVII secolo sono chiamati a costituire *le public*, nel significato moderno del termine (l'opinione pubblica); questa categoria di "intellettuali" interessati alla concreta «vita dell'arte», sug-

gerisce a Fanizza l'opportunità di delineare i tratti, mossi e accidentati, del percorso di costituzione della moderna consapevolezza estetica, ricercandoli non solo nei luoghi deputati delle formulazioni dottrinarie, ma anche – direi preferibilmente – in quel vasto movimento che promuove un'autentica “rivoluzione culturale” del gusto. Ci si riferisce a quella schiera di scrittori e di giornalisti di professione che decide di occuparsi d'arte, ponendo le basi di quel giornalismo d'arte che ha forgiato la critica d'arte moderna.

In questo modo di ricostruire le vicende legate alla nascita dell'esteticità moderna in Francia è sottesa una precisa ed evidente intenzione teorica di Fanizza, polemica nei confronti di uno schema storiografico schiacciato sul solo versante teoretico, incurante del mondo magmatico, ma appassionato e stimolante, della reale vita dell'arte nella sua empirica fenomenologia. Si tratta di rovesciare i tempi e i modi della storiografia canonica ed accettare la sfida di una impegnativa ricerca non più di tipo astratto, deduttivo (dalla teoria alla pratica), ma di tipo induttivo e insieme dialettico, a partire da un'attenta, ampia e articolata ricognizione delle spinte che provengono da quella che oggi chiameremmo la «società civile» e definiscono il continente di un'«altra estetica» – in un'accezione simmetrica e opposta a quella che le attribuiva Gentile –, l'estetica, appunto, non dei professori, ma quella rintracciabile nella sua dimensione *diffusa* o proveniente *dal basso*.

In questo contesto si spiega il ruolo assolutamente centrale che nella costellazione teorica di Fanizza assume la nozione di *coscienza estetica*, colta nel dinamismo del transito dalla modernità alla contemporaneità. Facendo esplicita professione di un «empirismo estetico»¹⁶, Fanizza analizza le forme della coscienza sulla base di un accertamento ampio e documentato non solo sul piano delle definizioni di scuola, ma nella complessa dinamica della *quotidianità*¹⁷. Da qui la pionieristica teorizzazione del concetto di «estetica diffusa o espansa»¹⁸, a cui Fanizza perviene già prima dell'inizio degli anni Ottanta, quando poi sarà fatta propria – entro specifiche sensibilità e tonalità di pensiero – anche da Vattimo, Givone e Perniola. Senonché, la proposta di Fanizza conserverà comunque un tratto di originalità per aver sollevato il problema

¹⁶ F. FANIZZA, *Sui nuovi portatori sociali di esteticità*, in ID., *Variazioni dell'estetico*, cit., p. 107.

¹⁷ Ivi, p. 111.

¹⁸ Ivi, p. 101.

non solo della fruizione, ma anche quello della domanda sociale di esteticità, individuandone i nuovi portatori e i luoghi in cui questa si diffonde, senza indulgere a facili e affrettate conclusioni.

Una nota distintiva del suo progetto teorico si definisce altresì nel non condividere la scelta di Gadamer di identificare la coscienza estetica ancora entro il recinto dell'artisticità, di ritenere infondato il recupero ipotizzato da Jauss dell'«esperienza estetica fondamentale» incentrandola sui «tre concetti chiave» della tradizione estetica, di rifiutare l'enfatizzazione del «principio del piacere», della «gioia», del «desiderio», di una ricomposizione del rapporto tra «estetica» ed «erotica», come nella deriva sensualistica di Marcuse. Anzi, alla raffinata sensibilità estetica di Fanizza non fa velo l'assunzione consapevole della hegeliana «fatica del concetto» e la serietà del lavoro *tout court*, inteso certamente non come fatica e pena, ma del *fare* artistico, lontano da tentazioni idealistiche.

All'astrattezza e vaporosità delle false alternative di «liberazione estetica», Fanizza oppone un discreto elogio della «ragione sensibile»: un modo di approcciare il reale nella sua fluida complessità, di disegnare una topografia delle oscillazioni del gusto, di seguire i percorsi del fervore del sociale, di percepire il rumore della vita collettiva. Per far questo, occorre dare solidità e spessore storico-sociale alle categorie estetiche: sorge così l'integrazione della storia della critica d'arte, lo sfondamento del muro della teoria e dell'irruzione nella materialità dei processi delle forme storiche di vita.

La storia della critica d'arte è, insomma, parte integrante e corposa, sostanziale, della storia dell'estetica moderna. Il tentativo intrapreso da Fanizza è, a dire il vero, in buona compagnia. Marc Fumaroli ha sostenuto che Kant ha potuto «legiferare sul giudizio di gusto e sul Bello, al di fuori di ogni esperienza personale delle opere d'arte, al di fuori di ogni considerazione sulla loro genesi e sul loro significato nello spirito dei loro committenti, dei loro programmatori teologi o umanisti, e a maggior ragione, dei loro autori, gli artisti»¹⁹. Il giudizio severo e tagliente di Fumaroli riecheggia quello altrettanto caustico di Adorno: «Egli [Hegel] e Kant furono gli ultimi che, detto brutalmente, poterono scrivere di estetica in grande stile senza capire niente d'arte»²⁰. Sarebbe

¹⁹ M. FUMAROLI, *Rome 1630: entrée en scène du spectateur*, cit., p. 57.

²⁰ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di G. Adorno e R. Tiedemann, trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1975, p. 473.

ovviamente falso e paradossale trarre, dai due passi qui riportati, l'impressione che sia Fumaroli che Adorno abbiano riserve e pregiudizi nei confronti dell'estetica in quanto tale. In realtà, e molto più semplicemente, ambedue gli autori sembrano accreditare un vecchio sospetto di Friedrich Schlegel: «In ciò che si chiama filosofia dell'arte manca solitamente una delle due: o la filosofia o l'arte».

Se quest'ultimo volume di Cochin curato da Fanizza servirà a smuovere le acque e a rimettere in sintonia e in tensione dialettica estetica e critica d'arte, credo che abbia raggiunto il suo scopo; così come il nome di Cochin, al pari di La Font, tratti dal dimenticatoio, non saranno stati adoperati invano, se saranno serviti da pretesto per dimostrare una tesi, e cioè l'esigenza di partire *dal basso* per ridisegnare una storia e una teoria dell'estetica che non abbia smarrito la sua vocazione originaria di essere *scientia cognitionis sensitivae*.