

ARTE, ESTETICA E POLITICA. SPUNTI PER UN APPROFONDIMENTO di Giacomo Fronzi

Abstract

Da diversi anni, ormai, l'estetica ha spinto le proprie analisi al di fuori dei confini delle pratiche artistiche. Ciò è accaduto per due fondamentali motivi, il cui ordine logico e cronologico è senz'altro problematico. Il primo è relativo all'evoluzione delle arti contemporanee, il secondo, invece, allo sviluppo dell'idea e della pratica della bellezza. Questa situazione rende complicato qualsiasi discorso sul tema dell'esperienza estetica, nella molteplicità dei suoi caratteri, delle sue funzioni e dei suoi esiti. L'esperienza estetica non si configura più esclusivamente come esperienza dell'arte e, ancor meno, come esperienza del bello nell'arte, assumendo nuovi caratteri, per quanto non sempre inediti. Rientra in questo quadro anche l'intreccio tra arte, estetica e politica, tema che, nel presente contributo, non verrà analiticamente trattato ma che, attraverso riferimenti a Kant, Schiller e Rancière, ma anche all'arte pubblica e all'architettura contemporanea, troverà solo una possibile configurazione attorno alla quale, in altra sede, intendo articolare un certo percorso.

66

For several years now, aesthetics has pulled its analysis beyond the frontiers of artistic practices. This has happened for two basic reasons for which the logical and chronological order remains surely problematic. The first one is related to the evolution of contemporary arts, the second one to the development of the idea and practice of beauty. This panorama complicates all discussion related to the subject of aesthetic experience, the multiplicity of its characters, its functions and its outcomes. The aesthetic experience is no longer exclusively set up as an experience of art and, even less, as an experience of beauty in art, taking on new characters, though not always original. This framework encompasses the relationship between art, aesthetics and politics though this is a subject which won't be treated extensively in this paper. Nevertheless, through references to Kant, Schiller and Rancière as well as contemporary public art and architecture, the author will try and draw a possible configuration on which to build in future discussions.

Depuis plusieurs années l'esthétique a poussé ses analyses en dehors des confins des pratiques artistiques. Cela est arrivé pour deux raisons fondamentales, dont l'ordre logique et chronologique est sans aucun doute problématique: la première est relative à l'évolution des arts contemporains tandis que la seconde au développement de l'idée et de la pratique de la beauté. Cette situation rend compliqué

tout propos sur le thème de l'expérience esthétique, dans la multiplicité des ses caractères, fonctions et issues. L'expérience esthétique ne prend plus seulement la forme d'une expérience artistique et encore moins d'une "expérience de la beauté" dans l'art, en assumant nouveaux caractères, parfois inédits. Dans ce cadre on inclus a aussi l'entrelacement parmi l'art, l'esthétique et la politique. Ce thème ne sera pas analysé minutieusement dans ce traité, mais j'entends néanmoins fournir des éléments de réflexion par des références à Kant, Schiller et Rancière, mais aussi à l'art publique et à l'architecture contemporaine.

Da diversi anni, ormai, la riflessione estetologica ha spinto le proprie analisi, con sempre maggiore impegno, al di fuori dei confini delle pratiche artistiche. Questo è accaduto per due fondamentali motivi, il cui ordine logico e cronologico appare problematico. Il primo motivo è legato agli sviluppi dell'arte nel corso del Novecento. La tradizione pittorica e figurativa cede il passo ad un rinnovato ottimismo nei confronti della possibilità di realizzare arte autentica solo a patto di rivoluzionare concezioni, strumenti ed obiettivi della prassi artistica. Inizia la stagione delle avanguardie, con il loro carico di utopia, di eccesso e di sommessa speranza, alla quale, lungo un percorso non privo di accese coloriture ideologiche, seguirà la florida selva delle neoavanguardie, anch'esse mosse da spirito rivoluzionario, ma probabilmente stemperato dalla disillusione (e dalla mancanza di "genio"?). L'arte novecentesca, attraverso la radicale apertura al mondo della vita e ai suoi oggetti d'uso comune, ha spostato l'interesse dalla rappresentazione alla ri-presentazione, ammantando di inedito fascino la materia tradizionalmente considerata extrartistica ed extraestetica (dal barattolo alla sedia, dalle feci agli stracci, dalle pietre al corpo, e così via).

In stretta relazione con questi processi evolutivi e trasformativi vi è un'altra dinamica che va tenuta in considerazione, relativa all'itinerario compiuto dalla bellezza (tanto come idea quanto come pratica) nel mondo contemporaneo. La destituzione della bellezza, in campo artistico, ha significato la sua rivalutazione in ogni aspetto della vita. Ora, all'interno di una prospettiva antropologica, la bellezza, inutile come categoria estetica, viene innalzata a valore per l'uomo e per il mondo della vita. Si tratta del cosiddetto processo di estetizzazione diffusa.

Ambedue questi plessi di problemi (evoluzione delle arti contemporanee e sviluppo dell'idea e della pratica della bellezza) rendono complicato qualsiasi discorso sul tema dell'esperienza estetica nella molteplicità dei suoi caratteri, delle sue funzioni e dei suoi esiti. L'esperienza estetica non si configura più esclusivamente come esperienza dell'arte e,

ancor meno, come esperienza del bello nell'arte, assumendo nuovi caratteri, per quanto non sempre inediti.

Rientra in questo quadro anche l'intreccio tra arte, estetica e politica, tema che, in questo contributo, non verrà analiticamente trattato ma che troverà solo una possibile configurazione attorno alla quale, in altra sede, intendo articolare un certo percorso.

Si tratta di un rapporto tutt'altro che originale, per quanto esso assuma tratti specifici nel xx e xxi sec. Partiamo col dire che, prima della nascita dell'estetica come disciplina autonoma, era l'arte ad avere diretti rapporti con la politica. Parlare di artisti e di opere d'arte significa allora discutere del rapporto tra *prassi sociale* e *arte*, laddove per *arte* si può intendere l'attività in cui convergono relazioni private e pubbliche, problemi tecnici, di rapporto con la tradizione, con il pubblico, e così via, e per *politica*, il mondo delle trasformazioni sociali e delle istituzioni.

Tra arte e politica vi è un rapporto consustanziale, sia a livello di contenuto e temi trattati che a livello di relazioni esterne al fatto artistico, quelle relazioni che rendono il fatto artistico un fatto sociale. L'arte è qualcosa di storico-sociale, il che, di per sé, coinvolge la dimensione politica. Tale aspetto sociale, a volte presente in maniera immediata, è mediato dal principio formale, da quella che György Lukács ha chiamato la «prospettiva». Già la pura e semplice forma manifesta una carica di tipo critico-oppositivo, ma che non può dirsi ancora propriamente "politica". «Ma, se nell'arte le caratteristiche formali non possono venir tacitamente interpretate in maniera senz'altro politica – scrive Adorno in *Teoria estetica* –, in essa però non vi è alcun elemento formale senza l'implicazione di contenuti, e questi arrivano fino alla politica»¹.

Il punto di partenza, probabilmente, è relativo alla differente rilevanza che, nel corso dei secoli, l'artista si è visto riconoscere all'interno del sistema sociale. Fino al xvii sec. l'artista è sostanzialmente subalterno rispetto al potere ecclesiastico e politico: il suo compito è quello di realizzare opere a carattere religioso che celebrassero al contempo la potenza di Dio e quella del committente. I protagonisti della storia politica europea si contendevano gli artisti più di moda, così da accrescere la propria credibilità e la propria autorevolezza politica. È a partire dalla seconda metà del Settecento che si innesca un processo di graduale emancipazione dell'artista e, nonostante la permanente difficoltà di vivere con il proprio lavoro, inizia ad affermarsi l'idea dell'autonomia dell'artista, autonomia, prima di tutto, dal potere politico. Conquistata l'indipendenza, l'artista può godere di una quasi illimitata libertà d'azione e un'inedita libertà di *critica*, più o meno aperta, nei confronti del potere politico e degli assetti sociali.

In questo progressivo accrescimento delle proprie possibilità critiche e comunicative, l'arte, tra Otto e Novecento, dissolve il proprio rapporto con il pubblico, privilegiando un atteggiamento di "chiusura sociologica": non è al pubblico che bisogna piacere, anzi, non bisogna piacergli affatto. Dalla metà del xx sec., le generazioni successive alla rottura avanguardista hanno tentato di bilanciare lo slancio rivoluzionario con un rinnovato interesse nei confronti del pubblico, interesse che è finito con il coincidere con il diretto coinvolgimento del fruitore nella realizzazione dell'opera d'arte. L'arte contemporanea ha così rilanciato la propria costitutiva capacità di creare consenso, di istituire relazioni, in una prospettiva intersoggettiva che abbia il carattere del «disinteresse interessato» di ascendenza kantiana. L'esperienza estetica innescata dal rapporto con l'opera d'arte manifesta così una vocazione etica e politica, grazie anche ai processi relazionali che è capace di innescare.

Tornerò tra poco su questo punto, che può essere considerato uno dei due modi, intimamente intrecciati, di intendere il rapporto tra estetica e politica. Un secondo modo, suggeritoci da Jacques Rancière, è quello secondo il quale estetica e politica condividono non i mezzi, bensì il contesto, l'ambito, quello dell'*aisthesis*. L'oggetto e il luogo della politica, come chiarisce Paolo Godani nella Prefazione a *Il disagio dell'estetica*, è la configurazione del mondo sensibile comune, pertanto politica ed estetica finiscono con il coabitare lo stesso spazio²: «il rapporto tra estetica e politica è allora, più precisamente, il rapporto tra questa estetica della politica e la "politica dell'estetica", cioè la maniera in cui le pratiche e le forme di visibilità dell'arte intervengono esse stesse nella partizione del sensibile e nella sua riconfigurazione, ritagliando spazi e tempi, soggetti e oggetti, comune e singolare»³.

In altre sedi ho cercato di delineare il progetto di un'*estetica della relazione* con l'intenzione di sottolineare, attraverso questa espressione, il carattere relazionale dell'esperienza estetica⁴: a partire dall'universalismo estetico di ascendenza kantiana, dalle riflessioni di Friedrich Schiller contenute nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* e dalle operazioni, sebbene estemporanee e talvolta "effimere" (caratteri propri di gran parte dell'arte contemporanea), dalla cosiddetta arte relazionale degli anni Novanta, di diverse esperienze di arte pubblica e dall'architettura contemporanea, è possibile rintracciare nella dimensione artistica una funzione relazionale più ampia, tale da potersi considerare estetica, etica e politica insieme.

L'arte, della quale, per come ho detto, se ne deve rilevare l'autonomia, custodisce un intrinseco grado di politicità, rispetto al quale la filosofia si è ripetutamente interrogata, in maniera più o meno diretta. Il

problema è posto già da Platone, in particolare in riferimento a certa poesia e a certi modi musicali. Platone diffida della poesia, o meglio ancora, della tragedia e di certi *modi* musicali per il loro potere di seduzione, per via del loro smisurato potere di fascinazione, per via della loro capacità di penetrare «nell'interiorità dell'animo» e «impadronirsene nel modo più energico» (*Repubblica*). Tanto è poco veritiera l'idea di un Platone "nemico dell'arte" che in un'opera tarda, le *Leggi*, Platone «ammette che il piacere procurato dall'arte possa sortire un effetto "catartico", ma sa che si danno almeno due tipi di piacere artistico: c'è il divertimento grossolano e volgare che compiace le masse e c'è il divertimento educato e dignitoso che allietta gli uomini saggi. Il primo tipo deve essere ovviamente condannato, il secondo tipo deve essere invece incoraggiato»⁵. Nonostante egli resti sostanzialmente sulle sue posizioni, nonostante la sua censura resti imperniata sui due concetti di *enthousiasmós* e di *mimesis*, Platone indica un parametro di buon gusto, un parametro che limiti o annulli del tutto i rischi connessi all'abbandono dell'uomo al richiamo incantatore dell'arte. Questo criterio è la "correttezza mimetica" e «permette di verificare che i soggetti dell'arte, nonché riuscire moralmente irreprensibili, siano anche rappresentati fedelmente»⁶.

Le forme artistiche, in definitiva, sono valutate e giudicate da Platone in base alla loro appartenenza o meno a quella serie di "cose belle" (come le definisce egli stesso) che dalla bellezza sensibile conducono, attraverso un movimento ascensionale, alla Bellezza assoluta. Dunque, come aveva già intuito Nietzsche, a Platone non interessava tanto contrapporre l'arte alla verità quanto il sapere filosofico al sapere tragico, il sapere che conduce al Bene assoluto e che si riflette anche nell'armonia del mondo sensibile e nella bellezza e il sapere tragico che è ambiguità, illusione e seduzione.

Compiendo un improprio, eccessivo ma inevitabile salto, occorre rilevare come nell'estetica tardosettecentesca e romantica che si riproponga in maniera forte la questione di una sorta di "passaggio al politico" che si potrebbe compiere per il tramite dell'esperienza dell'arte. Secondo Hannah Arendt⁷, la *Critica del Giudizio* (1790) può essere letta come il tentativo di Immanuel Kant di percorrere un itinerario alternativo a quello che emerge dalla *Critica della Ragion pura* e dalla *Critica della Ragion pratica*, inaugurando una dimensione intersoggettiva ed etica non più a carattere normativo, bensì politico, nella quale si renderebbe manifesto un

ripensamento complessivo della filosofia trascendentale, più precisamente [...] un ripensamento che ne [riqualificherebbe] in modo più esplicito e radicale il punto di vista, presentandolo come *uno sguardo indissociabile dal movimento di un'esperienza in atto*, con un correlativo passaggio da un

pensiero che tematizza l'Uomo a un pensiero che tematizza la pluralità degli uomini⁸.

Questo ripensamento, al quale corrisponde il passaggio dalla "singolarità" alla "pluralità", va ricondotto alla natura del giudizio estetico kantiano (disinteressato, contemplativo, necessario ed universale⁹), che vale pur non essendo dimostrabile logicamente né riferibile ad un concetto dell'intelletto che possa dimostrare tali universalità e necessità. Nella prospettiva kantiana, 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» e gode di una particolare universalità, che non è né concettuale né oggettiva, ma soggettiva, «rappresentata come oggettiva con la presupposizione di un senso comune»¹⁰, fondata – come rileva Elio Franzini – «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»¹¹.

Da questa interpretazione consegue che la soggettività del giudizio estetico non è più considerata nel suo isolamento, ma nel suo essere soggettività «comunicante»¹² e «comunicabile», non attraverso i concetti ma mediante il sentimento¹³: *la soggettività comunicante estetica diventa soggettività comunicante politica*.

In questo dibattito, particolarmente sensibile e favorevole ad una certa forma di «rivoluzione estetica», si inserisce anche Friedrich Schiller. Nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1793-1795), Schiller, mosso da esigenze analoghe a quelle di Kant e non soltanto¹⁴, si impegna nel tentativo di individuare una mediazione tra la sfera sensibile e la sfera razionale, allo scopo di superare le fratture interne all'uomo e quelle proprie del rapporto uomo-mondo.

Nell'orizzonte concettuale di Schiller viene affermata la necessità di un'«educazione estetica» pensata come base per riformare politicamente lo Stato, giacché solo attraverso la bellezza è possibile pervenire alla libertà. L'uomo è animato da due *istinti*, che rinviano alla doppia appartenenza, quella al mondo sensibile (necessità) e quella al mondo intelligibile (libertà). La mediazione tra questi due istinti è garantita, secondo Schiller, dall'arte intesa come *Spieltrieb*, «istinto del gioco».

Nell'impulso al gioco si incontrano ricettività e spontaneità, sensibilità e razionalità, *vita e forma*, e ha luogo la *bellezza*, da Schiller definita «forma vivente». Se la bellezza è sinonimo di libertà, l'esercizio della libertà

presuppone l'uomo completo e solo quando «gioca», quando assume cioè un atteggiamento «disinteressato» di fronte alle cose, l'uomo è veramente tale. Questo si realizza nello *stato estetico*, in cui l'uomo si trova appunto quando «gioca con la bellezza», educandosi alla forma e realizzando in pienezza e armonia la propria destinazione di essere razionale e libero¹⁵.

Ma, si chiede Jacques Rancière, in che modo l'attività "gratuita" del gioco può fondare contemporaneamente «l'autonomia di un ambito proprio dell'arte» e «la costruzione delle forme di una nuova vita collettiva»? Per rispondere a questa domanda, Rancière riparte dalla specificità dell'opera d'arte, dal meccanismo, cioè, in base al quale una pratica, una forma di visibilità o un modo d'intelligibilità viene ricondotto ad un determinato regime, proprio appunto dell'arte. Riprendendo l'esempio schilleriano della *Giunone Ludovisi*, Rancière sostiene che questa statua può o non può essere arte a seconda del regime d'identificazione nel quale essa è considerata. C'è, *in primis*, un regime nel quale la *Giunone* è considerata solo come *immagine* di se stessa, cioè come immagine della divinità. In senso stretto, in questo regime non c'è arte ma solo immagini, sulle quali esprimiamo un giudizio rispetto alla loro verità intrinseca e agli effetti che possono avere sul modo d'essere degli individui e della collettività. Questo regime viene definito da Rancière «regime etico delle immagini», inteso come «regime d'indistinzione dell'arte»¹⁶.

C'è poi un altro regime, nel quale la statua è liberata dal giudizio sulla sua validità e che la inserisce nello specifico ambito delle *imitazioni*. A questo livello, la *Giunone* merita di essere definita arte per due motivi: 1. in quanto impone una forma ad una materia; 2. poiché è la messa in opera di una rappresentazione.

La statua è una "rappresentazione", in quanto è vista attraverso tutta una griglia di affinità espressive che determinano il modo in cui l'abilità tecnica, che dà forma a una materia bruta, può coincidere con il talento artistico, che conferisce a figure affini forme d'espressione affini.

Questo regime viene definito da Rancière «regime rappresentativo delle arti»¹⁷.

A questi due regimi, il filosofo francese ne aggiunge un terzo, il «regime estetico dell'arte». Ora, lo statuto di opera d'arte non è riconosciuto in quanto lo scultore è stato considerato fedele a un'adeguata idea della divinità o ai canoni della rappresentazione, ma in virtù dell'appartenenza

della statua ad un «sensorio specifico». Secondo Rancière, dunque, la proprietà di essere una cosa artistica non è legata ad una distinzione tra modi di fare, quanto ad una «distinzione tra modi d'essere»: «lo statuto dell'arte nel regime estetico non è dato più da criteri di perfezione tecnica, ma dall'assegnazione dell'arte a una certa forma di apprensione sensibile»¹⁸. In questa prospettiva l'opera d'arte è una forma sensibile eterogenea rispetto alle abituali forme dell'esperienza sensibile, poiché si dà in un'*esperienza specifica* che «sospende le connessioni ordinarie non solo tra apparenza e realtà, ma anche tra forma e materia, attività e passività, intelletto e sensibilità»¹⁹. Torniamo così a Schiller, giacché è a questo tipo di regime che, secondo Rancière, va ricondotto il termine schilleriano (e kantiano) di «gioco».

Il gioco non è che la sospensione dell'esperienza ordinaria, ma – si chiede ancora Rancière – come può, questa sospensione, fondare una nuova arte di vivere e una nuova forma di vita in comune? La risposta risiede nel fatto che le cose dell'arte, in questo specifico regime estetico, sono tali nella misura in cui appartengono ad un sensorio differente da quello della «dominazione». In Kant, il libero gioco e la libera apparenza sospendono la supremazia della forma sulla materia o dell'intelligenza sulla sensibilità. Schiller, prosegue Rancière, traduce le proposizioni filosofiche kantiane in proposizioni antropologiche e politiche, cosicché, nel contesto della Rivoluzione francese, «il potere della "forma" sulla "materia" è il potere dello Stato sulle masse, il potere della classe dell'intelletto sulla classe della sensazione, degli uomini di cultura sugli uomini di natura»²⁰.

È in questo modo che, per Rancière, la sospensione estetica della supremazia della forma sulla materia e dell'attività sulla passività si presenta come base per una rivoluzione non solo delle forme statuali ma, ad un livello più profondo, dell'esistenza sensibile stessa, poiché proprio in virtù del suo essere un'*esperienza specifica* che l'arte è in grado di incidere sulla «partizione politica del sensibile». Il regime estetico dell'arte rifiuta costitutivamente l'opposizione tra arte autonoma e arte eteronima, tra *art pour l'art* e arte al servizio della politica, tra *street art* e arte museale, poiché la sua autonomia non è quella del "fare" artistico, tanto celebrata dal modernismo. È l'autonomia di una forma d'esperienza sensibile, capace di custodire «il germe di un'umanità nuova, di una nuova forma di vita individuale e collettiva»²¹.

Per correttezza metodologica, il discorso e le argomentazioni di Rancière andrebbero seguite fino in fondo, ma, essendo questo contributo un intreccio di sollecitazioni destinate ad un ulteriore approfondimento, rinvio la prosecuzione della ricostruzione delle tesi del filosofo francese ad un'altra

occasione, procedendo, invece, col fare riferimento ad alcuni aspetti relativi alle pratiche artistiche del Novecento.

Ripartiamo però dal rapporto tra estetica e politica, nel quale, secondo Rancière

sarebbe più giusto riconoscervi la pluralità dei modi in cui esse si legano l'una all'altra. Da un lato, la politica non è semplicemente la sfera dell'azione che verrebbe dopo la rivelazione "estetica" di uno stato di cose. La politica presenta una sua propria estetica, che consiste nei modi d'invenzione dissensuale di scene e personaggi, di manifestazioni ed enunciazioni, i quali si differenziano dalle invenzioni dell'arte e talvolta vi si oppongono. D'altro lato, l'estetica ha la sua politica o piuttosto la sua tensione tra due politiche opposte: tra la logica dell'arte che diventa vita al prezzo di sopprimersi come arte, e la logica dell'arte che fa politica all'espressa condizione di non farne affatto²².

In questo quadro, quella che Rancière chiama «arte critica» deve cercare di mediare tra la tendenza ad avvicinare l'arte alla vita e quella a separare la sensorialità estetica dalle altre forme d'esperienza sensibile. Ci sono forse almeno due forme artistiche o, meglio, una forma d'arte e una pratica, per così dire, semi-artistica che rispondono a questi requisiti: l'arte pubblica e l'architettura, dimensioni che condividono lo stesso territorio, vale a dire quello urbano.

Per arte pubblica va intesa, genericamente, ogni espressione artistica dietro alla quale vi è un certo progetto (dell'artista) orientato verso la messa in questione critica e, talvolta, fortemente polemica di temi, problemi, bisogni, necessità, mancanze, emergenze, individuate in particolare all'interno del tessuto sociale urbano. L'artista pubblico cerca anche di intercettare il bisogno di esteticità dell'uomo contemporaneo, non più facendo perno sulla bellezza, bensì mediante un'azione, in senso lato, politica, volta al miglioramento delle condizioni di vita. Questo tipo di pratica artistica rende così manifesto un movente etico-politico e non è un caso che si tratti di un'arte radicata nel contesto urbano, alla ricerca della "comunità" perduta.

Va senza dubbio rilevato un crescente impegno dell'arte nell'ambito dello sviluppo critico del territorio. In particolare rispetto ai nuovi assetti architettonici ed urbanistici, gli artisti si sono rivelati soggetti capaci di cogliere le rapide mutazioni e le conseguenti degenerazioni (prevedibili o già realizzate) di tali assetti, facendosi carico di nuove istanze, fortemente progettuali e critiche, frutto della tentata convergenza tra l'individuale e il collettivo. Gli artisti – come rilevato in occasione del convegno internazionale

*Arte e vita. Esperienze e idee per la trasformazione urbana e la qualità sociale*²³ – tendono sempre più a recepire una domanda di qualità della vita, e a misurarsi con lo spazio urbano e con tematiche attinenti alla sfera pubblica. Gli artisti che realizzano opere di arte pubblica cercano di creare (o ricreare) ambienti e situazioni (*happenings, performances, environments, ecc.*) capaci di modificare il contesto all'interno del quale si sviluppano, puntando al coinvolgimento diretto dei suoi abituali abitanti. La *public art* ha come obiettivo quello di inserire la ricerca artistica all'interno di coordinate urbane, metropolitane e paesaggistiche, e in contiguità con le pratiche quotidiane di vita. Gli artisti pubblici condividono la tendenza a far emergere, nel tessuto sociale e urbano, la trama impalpabile e poetica del vissuto quotidiano, come anche le sue conflittualità e le sue criticità. Si tratta di un orizzonte attuale e reale, non più contemplativo né virtuale, nel quale l'azione artistica punta a fare esplodere le contraddizioni tipiche dell'età presente, come quelle legate alla complessità del multiculturalismo, agli asettici rapporti intersoggettivi o all'impatto dell'urbanizzazione sul paesaggio e sull'ambiente. Già negli anni Sessanta, Filiberto Menna rilevava la necessità dell'uscir fuori, da parte dell'artista, dai tradizionali confini del proprio lavoro, per affrontare il progressivo *sradicamento* sociale che lo caratterizzava. A questa condizione di *sradicamento*, «si accompagna e contrappone una fortissima tendenza alla estroversione e al *coinvolgimento* nei fatti della vita, che spinge l'artista a uscir fuori dai confini tradizionali della propria attività». Queste due dimensioni contrapposte trovano, però, un termine medio che le connette, l'*impegno*: ciò «impedisce allo stato di *sradicamento* di chiudersi di nuovo in una condizione pessimisticamente esistenziale e consente, invece, di accettarlo con tutti i rischi che esso comporta, ma anche con le possibilità liberatorie che offre nella misura in cui si presenta come condizione libera (o relativamente libera) da immediati condizionamenti sociali». Non si tratta, però, né di impegno ideologico-politico in senso tradizionale, di cui sono emerse quelle che Menna definisce «proprietà sclerotizzanti», né di impegno puramente tecnico-specialistico. Si tratta invece di un impegno in cui l'apporto tecnico-estetico «si dilata fino a comprendere una dimensione ideologica, nel senso che esso punta sulla dimensione estetica come su un fattore fondamentale e indispensabile per l'edificazione di una società autenticamente libera»²⁴.

Per quanto riguarda l'architettura contemporanea, poi, l'interesse politico (escludendo, ovviamente, la dimensione affaristica) è immediato, diretto, sia considerandola nella sua veste più "radicale" sia in quella, per così dire, più realizzabile. Nel primo caso, ad esempio, si è trattato di creare (artisticamente) ambienti ed edifici destinati alla vita in comune, oppure di riqualificare, spesso solo per un breve periodo, edifici in disuso o

abbandonati. Si tratta della cosiddetta architettura radicale²⁵, nella quale il grado di "utopia" diviene un elemento preminente e preponderante su tutti. L'esperienza di Paolo Soleri è emblematica in questo senso. Progetti come *Logology*, *Babel* o *Valadiga*, le cosiddette comunità *arcologiche* da lui immaginate, costituiscono il tentativo di lavorare sugli spazi e sulla materia costruita in sintonia con l'ambiente naturale, allo scopo di sostenere un'idea di città nuova, centrata su una nuova alleanza tra gli uomini e tra essi e il contesto naturale.

In generale, il nesso tra le opere architettoniche e la loro funzione tecnica e simbolica ha un diretto ed immediato riscontro (positivo o negativo) sulla qualità della vita degli uomini, finanche sulla possibilità che essa possa esprimersi. Le degenerazioni architettoniche ed urbanistiche degli ultimi decenni, in questo senso, procedono proprio nella direzione di un graduale dissesto dell'ordine comunitario. L'architettura contemporanea si trova a fronteggiare problemi enormi, legati all'impatto ambientale, all'abitabilità delle città, al degrado delle periferie, ecc. Rispetto a queste tematiche, gli architetti, per riprendere una polemica sollevata da Franco La Cecla, hanno perso un po' il senso di un mestiere non semplicemente utile, ma decisivo per lo sviluppo di una comunità e di un territorio.

I problemi legati alla crisi ecologica planetaria, poi, richiamano gli architetti e gli urbanisti ad un impegno ulteriore. Il rapporto tra natura ed architettura, tra paesaggio naturale e paesaggio urbano, tra realtà preesistenti (siano esse costituite da architetture storiche o da luoghi naturali) e nuove strutture richiede un approccio costruttivo che tenga in dovuto conto il futuro dell'umanità sul pianeta.

I temi dello sviluppo incontrollato delle megaopoli o della crisi ecologica planetaria, non a caso, costituiscono la struttura portante del cosiddetto Manifesto di Torino²⁶. Quest'ultimo mette in chiara evidenza la tensione etico-politica dell'architettura contemporanea e che il Congresso internazionale dell'UIA del 2008 – intitolato «Transmitting Architecture - Trasmettere l'Architettura» – ha voluto porre come del tutto centrale. Parlare di «trasmissione» dell'architettura ha un doppio significato. L'architettura proposta – si legge nella presentazione del tema del Congresso – è un'architettura che trasmette e comunica all'esterno, nel corpo sociale, il senso della propria azione progettuale, ma che contemporaneamente si fa carico di raccogliere le migliori energie e i fenomeni emergenti che la società esprime. Un'architettura che si pone all'interno di un processo complessivo che si vuole misurare con problematiche che travalicano gli stretti ambiti e linguaggi della professione, per affrontare le vere, grandi questioni dell'umanità.

Il Congresso ha inteso rilanciare l'azione progettuale, etica, sociale e politica dell'architettura, lasciando che essa si potesse snodare attorno a tre elementi fondamentali che, indubbiamente, condivide con la pratica politica: cultura (il passato), democrazia (il presente) e speranza (il futuro). L'architettura media tra passato, presente e futuro, rispettando e salvaguardando la storia e la tradizione delle quali è manifestazione il patrimonio architettonico. La nuova architettura sottolinea il valore ed il peso della tradizione, incaricandosi di «traghetare» la cultura dell'umanità di generazione in generazione.

Un'architettura per il tempo presente, che voglia considerarsi e proporsi come capace di affrontare «le vere, grandi questioni dell'umanità», non può chiaramente limitarsi ad un'azione di salvaguardia del patrimonio architettonico preesistente. «Il ruolo degli architetti è quello di interpretare i bisogni della gente e le loro necessità e di dare risposte in termini di configurazione e articolazione di spazi, coordinando spesso anche nuove esigenze emergenti di riassetto urbano»²⁷. Dovrà, allora, adeguarsi alle sfide della contemporaneità, presentandosi non più come un sapere e una pratica specialistiche, ma come «sintesi del lavoro e del contributo di diverse discipline». Il Congresso mondiale dell'UIA ha voluto attribuire all'architettura un ruolo sociale più consapevole di sé, attraverso il quale costruire il presente, sostenere una autentica «democrazia urbana» e una maggiore comunicazione, allo scopo di individuare «soluzioni efficaci che accolgano le istanze di tutti gli strati sociali» e «sfuggire agli eccessi dell'individualismo per affrontare e risolvere i problemi concreti che interessano tutti». L'attenzione per il passato e l'impegno nel presente dovranno, poi, sintetizzarsi in una prospettiva orientata verso il futuro, laddove l'azione odierna dovrà necessariamente offrire un contributo concreto da apportare «a uno sviluppo del territorio e dell'ambiente compatibile con le risorse disponibili».

Non si può negare come la struttura urbana non sia innocente. Vi è un nesso diretto tra tipologie e modalità dell'abitare e comportamenti sociali, un nesso di tale portata da produrre sviluppi sociali diversi e opposti a seconda che esso si presenti nella sua versione positiva o negativa («c'è una connessione – sostiene La Cecla – tra il modo in cui le periferie sono fatte e la bruttezza della vita sociale che *provocano*»²⁸). L'architettura contemporanea ha la possibilità di creare e ricreare «interstizi» urbani dai confini temporali ben più ampi, luoghi realmente abitabili, spazi pubblici relazionali e comunitari che possano vincere la «solitudine del cittadino globale», in definitiva «una città meno discriminante e più bella»²⁹.

La sfida dell'architettura contemporanea sembra quindi essere, in fondo, quella di creare una reale condivisione, di favorire l'emergere di un *sensus communis*, facendo perno sulla forza di quegli elementi simbolici che

la megalopoli contemporanea non presenta, nella quale, invece, «la perdita di 'valore simbolico' [...] cresce proporzionalmente; assistiamo, o ci sembra di assistere, a uno sviluppo senza meta, cioè, letteralmente, insensato, ad un processo che non presenta alcuna dimensione 'organica'»³⁰. Migliorare l'abitare, però, non significa semplicemente realizzarlo sicuro, stabile e sostenibile, ma anche *bello*, sostenendo un'architettura che promuova un generale e profondo processo tanto di rigenerazione etica quanto di «rigenerazione estetica»³¹. Non è già questo, forse, un progetto utile, etico ed essenzialmente politico?

Riferimenti bibliografici

- Adorno, Th.W., «Opzione politica», in Id., *Teoria estetica* (1970), a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1975
- Amoroso, L., *Senso e consenso. Uno studio kantiano*, Guida, Napoli 1984
- Arendt, H., *Lectures on Kant's political philosophy*, University of Chicago Press, Chicago 1982
- Id., *La vita della mente*, trad. it. di G. Zanetti, a cura di A. Dal Lago, il Mulino, Bologna 2004
- Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (1936), trad. it. di E. Filippini, prefaz. di C. Cases, con una nota di P. Pullega, Einaudi, Torino 2000³
- Cacciari, M., *La città*, Pazzini Editore, Villa Verucchio (RN) 2008³
- Eagleton, T., *The Ideology of the Aesthetic*, Basil Blackwell, London 1990
- Fazio-Allmayer, V., «Vico e Kant e l'universale estetico», in Id., *Moralità dell'arte e altri saggi* (1953), Sansoni, Firenze 1972, pp. 82-6
- Ferry, L., *Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia* (1990), Costa & Nolan, Genova 1991
- Franzini, E., *L'estetica del Settecento*, il Mulino, Bologna 1995
- Fronzi, G., *Etica ed estetica della relazione*, Mimesis, Milano 2009

Id., *Contaminazioni. Esperienze estetiche nella contemporaneità*, Mimesis, Milano 2010

Godani, P., *Prefazione* a J. Rancière, *Il disagio dell'estetica* (2004), trad. it. di P. Godani, ets, Pisa 2009, pp. 7-17

Kant, I., *Critica del Giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo, introd. di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2005³

La Cecla, F., *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 2008

La Pietra, U., *Pro memoria. Studi, progetti e ricerche per l'uso e la trasformazione della memoria individuale, collettiva...elettronica*, Kata, Milano 1982

Lombardo, G., *L'estetica antica*, il Mulino, Bologna 2002

Lukács, G., *Storia e coscienza di classe* (1923), trad. it. di G. Piana, Sugar, Milano 1967

Mendini, A., *Architettura addio*, Shakespeare & Co., Milano 1981

Menna, F., *Profezia di una società estetica. Saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna*, Lerici editore, Roma 1968

Mirizzi, L., *La città e la partecipazione*, in «L'Architetto», a. xvi, n. 142, dicembre 1999-gennaio 2000

Montani, P., *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007

Navone, P., Orlandoni, B., *Architettura Radicale*, documenti di «Casabella» 1974

Negri, A., *La comunità estetica in Kant*, Adriatica Editrice, Bari 1968

Pedrinì, E. (a cura di), *Radici radicali: 1965-1975. Archizoom, Pettena, Superstudio, UFO*, Il Ponte, Firenze 2009

Pellegrino, P., «Kant e la "categoria" del bello», in Id., *La bellezza tra arte e tradizione*, Congedo Editore, Galatina 2008

Perniola, M., «Le avventure del disgusto tra estetica e politica», in Id., *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, Costa & Nolan, Genova 1998

Pettena, G., *L'anarchitetto. Portrait of the artist as a young architect*, Guaraldi, Rimini 1973

Rancière, J., *Il disagio dell'estetica*, cit.

Romano, M., *Costruire le città*, Skira, Milano 2004

Sottsass, E., *C'est pas facile la vie*, il melangolo, Genova 1987

¹ Th. W. Adorno, «Opzione politica», in Id., *Teoria estetica* (1970), a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1975, p. 359.

² P. Godani, *Prefazione* a J. Rancière, *Il disagio dell'estetica* (2004), trad. it. di P. Godani, Ets, Pisa 2009, pp. 7-17: 9.

³ J. Rancière, op. cit., p. 38.

⁴ Mi sia consentito il rinvio ai miei *Etica ed estetica della relazione* (Mimesis, Milano 2009) e *Contaminazioni. Esperienze estetiche nella contemporaneità* (Mimesis, Milano 2010).

⁵ G. Lombardo, *L'estetica antica*, il Mulino, Bologna 2002, p. 75.

⁶ Ibidem.

⁷ La Arendt affronta questo tema in un celebre ciclo di lezioni tenute alla New York School of Social Research, nel 1970, durante le quali la filosofa si è interrogata sui caratteri del rapporto tra politica ed estetica. Esse, quindi, rappresentano il tentativo di leggere la *Critica del Giudizio* in un'ottica filosofico-politica. Le lezioni tenute alla New York School of Social Research sono state raccolte nel volume *Lectures on Kant's political philosophy* (University of Chicago Press, Chicago 1982) e sarebbero dovute essere la terza parte de *La vita della mente*; sono poi confluite, nell'edizione italiana, nell'*Appendice* (cfr. *La vita della mente*, trad. it. di G. Zanetti, a cura di A. Dal Lago, il Mulino, Bologna 2004). Sul rapporto tra estetica e politica cfr., tra gli altri, Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (1936), trad. it. di E. Filippini, prefaz. di C. Cases, con una nota di P. Pullega, Einaudi, Torino 2000³; Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Basil Blackwell, London 1990; Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia* (1990), Costa & Nolan, Genova 1991; Mario Perniola, «Le avventure del disgusto tra estetica e politica», in Id., *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, Costa & Nolan, Genova 1998; Pietro Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

⁸ P. Montani, op. cit., p. 21.

⁹ Cfr. I. Kant, *Critica del Giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo, introd. di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2005³, § 5, p. 87; § 9, p. 105; § 17, p. 139; § 22, p. 149.

¹⁰ Ivi, § 8, p. 99 (lo spaziato è nel testo; corsivo mio); § 19, p. 141; § 20, p. 143; § 22, p. 145. Sul tema del rapporto tra senso e consenso in Kant cfr. Leonardo Amoroso, *Senso e consenso. Uno studio kantiano*, Guida, Napoli 1984.

¹¹ E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, il Mulino, Bologna 1995, p. 160.

¹² A. Negri, *La comunità estetica in Kant*, Adriatica Editrice, Bari 1968, p. 13 (I ediz. Mariano, Galatina 1957).

¹³ V. Fazio-Allmayer, «Vico e Kant e l'universale estetico», in Id., *Moralità dell'arte e altri saggi* (1953), Sansoni, Firenze 1972, pp. 82-6: 83.

¹⁴ Nella seconda metà del Settecento si è sviluppato tra letterati, poeti e filosofi un intenso dibattito centrato sulla ricerca di «una conciliazione senza conflitto tra sensibilità e ragione, un sublime tutto bello e un bello tutto sublime» (P. Pellegrino, «Kant e la "categoria" del bello», in Id., *La bellezza tra arte e tradizione*, Congedo Editore, Galatina 2008, p. 197). Il valore attribuito al principio estetico, tra fine Settecento e inizio Ottocento, era così forte da spingere fuori dai confini dell'estetica alla ricerca, in essa, della «chiave per risolvere il problema del senso dell'esistenza sociale dell'uomo» (G. Lukacs, *Storia e coscienza di classe* [1923], trad. it. di G. Piana, Sugar, Milano 1967, p. 183).

¹⁵ P. Pellegrino, *La bellezza tra arte e tradizione*, cit., p. 41.

¹⁶ J. Rancière, op. cit., p. 41.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ivi*, p. 42.

²⁰ *Ivi*, pp. 42-3.

²¹ *Ivi*, p. 44.

²² *Ivi*, p. 55.

²³ Questo convegno è stato organizzato dalla Provincia di Milano (Settore beni culturali, arti visive e musei), da La Triennale di Milano e con la collaborazione di "Viafarini - Associazione per la promozione della ricerca artistica" (Milano), nell'ambito di "inCONTEMPORANEA - La rete dell'arte". Si è tenuto, il 19 ottobre 2007, nelle sale della Triennale di Milano.

²⁴ F. Menna, *Profezia di una società estetica. Saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna*, Lerici editore, Roma 1968, pp. 14-15.

²⁵ Sull'architettura radicale, cfr. almeno G. Pettena, *L'anarchitetto. Portrait of the artist as a young architect*, Guaraldi, Rimini 1973; P. Navone, B. Orlandoni, *Architettura Radicale*, documenti di «Casabella» 1974; U. La Pietra, *Pro memoria. Studi, progetti e ricerche per l'uso e la trasformazione della memoria individuale, collettiva...elettronica*, Kata, Milano 1982; A. Mendini, *Architettura addio*, Shakespeare & Co., Milano 1981; E. Sottsass, *C'est pas facile la vie*, il melangolo, Genova 1987; *Radici radicali: 1965-1975. Archizoom, Pettena, Superstudio, UFO*, a c. di E. Pedrini, Il Ponte, Firenze 2009. L'«architettura sperimentale», dagli anni Cinquanta in poi, è stata ampiamente ospitata nell'XI Mostra internazionale di Architettura di Venezia, intitolata «Out there. Architecture beyond building».

²⁶ Si tratta del documento ufficiale che l'UIA (International Union of Architects, fondata nel 1948 con lo scopo di coniugare i principi della democrazia con quelli dell'architettura) ha prodotto nell'ambito del xxiii Congresso mondiale dell'Unione, svoltosi a Torino dal 29 giugno al 3 luglio 2008, il cui tema è stato «Transmitting Architecture - Trasmettere l'Architettura».

²⁷ L. Mirizzi, *La città e la partecipazione*, in «L'Architetto», a. xvi, n. 142, dicembre 1999-gennaio 2000, p. 28.

²⁸ F. La Cecla, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 60.

²⁹ M. Romano, *Costruire le città*, Skira, Milano 2004, p. 19.

³⁰ M. Cacciari, *La città*, Pazzini Editore, Villa Verucchio (RN) 2008³, p. 58.

³¹ M. Romano, op. cit., p. 19.