

Daniela De Leo

# Estetica dei nuovi media

*La fenomenologia della percezione estetica  
nel nuovo panorama multimediale*



Copyright © MMVIII  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133 a/b  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-1848-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: luglio 2008

## Indice

|  |     |
|--|-----|
| <i>Premessa</i> .....  | 7   |
| <b>Capitolo I</b> Dalla definizione di estetica alla fenomenologia della percezione estetica ..... | 9   |
| <b>Capitolo II</b> Estetica scienza moderna o scienza antica? ...                                  | 23  |
| <b>Capitolo III</b> Non differenziazione estetica e categorie di spazio e tempo .....              | 31  |
| <b>Capitolo IV</b> Estetica contemporanea .....  | 41  |
| <b>Capitolo V</b> Il gioco e il modo di essere dell'opera d'arte .....                             | 57  |
| <b>Capitolo VI</b> L'importanza della nozione di gioco nell'estetica dei nuovi media .....         | 69  |
| <b>Capitolo VII</b> Estetica dei nuovi media .....   | 75  |
| <b>Capitolo VIII</b> La realtà virtuale e il corpo virtuale .....                                  | 83  |
| <b>Capitolo IX</b> Spazio-tempo non luogo del presente ....  | 93  |
| <b>Capitolo X</b> Opera d'arte .....   | 103 |
| <b>Capitolo XI</b> Spettatore-attore .....   | 113 |

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| <i>Conclusioni</i> .....  | 117 |
| <i>Bibliografia</i> ..... | 129 |

## Premessa

Il presente lavoro si prefigge lo scopo di orientare il lettore nello studio delle tematiche relative all'*Estetica dei Nuovi Media*, pertanto l'obiettivo principale è quello di predisporre utili strumenti per la comprensione di questo ampio e complesso campo di ricerca, focalizzando lo schema concettuale dell'approccio estetico nel nuovo panorama multimediale interattivo/immersivo, dentro il quale sbrogliare l'intreccio teoretico, che si dirama in innumerevoli ramificazioni e si dispiega in infinite stratificazioni.

Il presente lavoro ha come obiettivo la riflessione, nel contesto filosofico-contemporaneo, sul quadro speculativo dentro il quale s-terminano, s-confinano le ermeneutiche sul bello e sull'arte. Ai nostri giorni l'"incorporazione" della scienza nell'arte è un dato di fatto, che ha profondamente trasformato l'arte nella sua essenza e nel suo destino. Il sopraggiungere di tecnologie completamente nuove dell'immagine, del suono, della spazialità, del contatto, sta configurando l'intero ambito dell'estetico e generando nuovi prodotti "artistici" e nuove forme di sensibilità. Questo mondo in cui si dipana la storia dell'estetico è il contesto della realtà virtuale.

Dunque, *in primis* si è delimitata la dimensione della realtà virtuale, nella quale la percezione estetica si attualizza. È originata da ciò la scelta teorica di "guardare" all'estetica attraverso il paradigma fenomenologico ermeneutico (Husserl, Heidegger, Gadamer), che consente di definire senza definire: le cose sono quelle che sono in un certo modo e in un certo tempo e nella relazione con le persone che le usano ed interagiscono con esse. Nel corso dello scritto ci si è inoltrati nella riflessione sui diver-

si modi in cui, nell'età contemporanea, le pratiche operative dell'arte e le enunciazioni estetiche si sono poste in relazione, deliberatamente o meno, con le innovazioni tecnologiche emergenti che concorrono a delineare un complesso tema di valenza storiografica ed estetica.

La matrice teorica alla quale, nello specifico, si è fatto riferimento è quella del pensiero fenomenologico e dell'ermeneutica gadameriana.

Lezioni di *Estetica*  
a.a. 2007/2008

## Capitolo I

### Dalla definizione di estetica alla fenomenologia della percezione estetica

Partiamo dalla definizione del termine estetica: il termine estetica deriva dal greco *aisthetikos*, da *aisthanesthai* “percepire”. L’estetica è stata tradizionalmente definita come la disciplina filosofica che si occupa dello studio del bello e dell’arte.

Per metter bene a fuoco le questioni di fondo con le quali ci troviamo a fare i conti e in risposta a queste ultime, verso quali intuizioni o prospettive lentamente si apra la strada, nel presente lavoro, si procederà a formulare delle risposte alle seguenti domande: di che cosa si occupa l’estetica? Quali sono i problemi, le teorie e le categorie che l’hanno contrassegnata e che la caratterizzano attualmente? L’esperienza estetica ha a che fare solo con l’arte, oppure riguarda anche certi aspetti della nostra vita quotidiana? Si può parlare oggi di rottura della quotidianità, del bisogno dell’“interessante”, di una insofferenza verso la rappresentazione? Inoltre, che cosa si intende quando si fa riferimento alle categorie di bello e di brutto, di forma e di creatività<sup>1</sup>?

---

<sup>1</sup> Su queste e su altre domande si interrogano gli autori nei seguenti libri: F. VERCELLONE, A. BERTINETTO, G. GARELLI, *Storia dell’estetica moderna e contemporanea*, il Mulino, Bologna 2003; W. TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee, l’arte, il bello, la creatività, l’imitazione, l’esperienza*, trad. it. di E. DI STEFANO, Aesthetica, Palermo 1997; R. Debray, *Vita e morte dell’immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, trad. it. di A. Pinotti, Il Castoro, Milano 1999.

Prendiamo spunto da quest'ultima domanda ed estrapolando la categoria del "brutto" riflettiamo per poter elaborare una prima ipotesi interpretativa per definire l'estetica oggi.

La categoria del brutto è stata considerata nella storia come "l'assenza del bello".

Nella filosofia greca, soprattutto tra Platone e Plotino, il brutto si presenta sotto la forma del "non-essere". Nel Cristianesimo è rivendicata la positività del brutto: bisogna riconoscere dietro la bruttezza esteriore di un individuo la gloria di Cristo che risiede in ogni uomo. Nell'età moderna si scopre che la bellezza non ha più a che vedere con ciò che è misurabile. Shakespeare nel *Canto delle streghe* del *Macbeth* fa dire loro esplicitamente: "è brutto il bello, è bello il brutto".

Il mondo guardato in se stesso, non obbedisce più a quei canoni, rigidi, classici che gli si attribuivano prima. Vi è una sensibilizzazione per il brutto, cioè per il non-classico.

Lo sfondo teorico che si apre così, da questo sconvolgimento dei punti di riferimento codificati, porta a questa distinzione, già palesata da Schlegel nel *Saggio sulla poesia greca* del 1796: l'arte antica tende spontaneamente al bello, l'arte moderna invece ha bisogno dell'"interessante", cioè di qualcosa che ci metta continuamente in stato di eccitazione. Si assiste dunque alla sperimentazione del brutto: soprattutto Victor Hugo con il suo *Misteri di Parigi* e la letteratura francese o Baudelaire di quella poesia *Una carogna* vedono l'arte e la bellezza discendere dal loro piedistallo e mescolarsi tra le cose del mondo. L'arte si presenta come un abbandono della dimensione dell'eterno e come una caduta nel quotidiano. L'arte si va socializzando, raggiunge masse sempre più estese, e ciò la lega alla politica ed alla critica sociale.

L'esito di questo indefettibile percorso verso la rivalutazione della categoria del brutto è contenuto nel libro del 1853 di Karl Rosenkranz *Estetica del brutto*<sup>2</sup>. Per Rosenkranz il brutto non solo è qualcosa che l'arte non deve escludere, ma è qualcosa di

---

<sup>2</sup> K. ROSENKRANZ, *Estetica del brutto*, trad. it. di S. Barbera, Aesthetica, Palermo 2004.



cui l'arte e la bellezza hanno bisogno, il bello non problematico si è trasformato in qualche cosa che non roduce più nessuna emozione estetica: ecco che l'arte reagisce sperimentando nuove forme, producendo ad esempio in musica quelle dissonanze che già Mozart o l'ultimo Beethoven avevano sperimentato<sup>3</sup>.

Se l'arte resta pacificata, se l'arte non si incontra con i grandi problemi che sono inafferrabili, ma che rappresentano il male nel mondo, quest'arte non avrà nessuna possibilità di "grandezza".

Dunque il primo tassello del mosaico che andiamo a comporre è che nell'arte contemporanea è evidente il divorzio tra il bello e il brutto, l'ordine e il disordine. L'obiettivo è di creare un avvenimento e l'interesse verso gli effetti sembrano esser diventati una delle componenti chiave delle opere che riscuotono un successo maggiore, basti pensare alle mucche in formalina di Damien Hirst<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Per una riflessione sulla "difficoltà" di avvicinarci al bello musicale cfr. S. COLAZZO, *La musica negata*, Capone editore, Cavallino di Lecce 1988. «Attaivamente la musica era momento interno al sacrificio, strettamente connessa con la violenza rituale, perciò nella sua essenza *magia*. Nata dal bisogno di esorcizzare il male recava, dentro di sé, le stimmate di esso. Ecco perché il musicista spesso era escluso e nel contempo magnificato. Nel nostro secolo il fenomeno della *Nuova Musica*, è ritornata ad essere esorcistica negazione. La *Nuova Musica*, qualificandosi come continua variante della morte dell'arte, assumendo dentro di sé il vuoto che scopriva nel mondo sconvolto dalla barbarie nazista, ha sperato forse di consumare il purificatore sacrificio capace di portare alla riappacificazione dell'uomo con se stessa [...]. La musica negata, è per me, una riflessione sul tema della morte dell'uomo. In un triplice senso: 1) come ricerca di un'identità in un mondo privo di sicuri punti di riferimento; 2) come pensiero della connaturata finitezza dell'uomo: la morte è un'oggettiva violenza; 3) come disagio per la moltiplicazione delle informazioni, delle idee, dei modi di essere dell'uomo: la molteplicità come segno della finitezza. Sulla musica negata non c'è da piangere, però. Purché attraverso questa negazione non venga meno la forza di vivere, di parlare, di lavorare. Ecco perché oggi mi interessa indagare l'estetica trans e post-avanguardistica, i mass media, e ancor più effimeri fenomeni», dall'*Introduzione* dell'Autore stesso al testo.

<sup>4</sup> Damien Hirst è un artista inglese nato nel 1965. Cfr. *Manuale per giovani artisti* (Postmedia 2004) la registrazione di tredici incontri tra Damien Hirst e Gordon Burn realizzati nell'arco di dieci anni: dalla prima mostra all'Institute of Contemporary Art di Londra fino ai più recenti successi. Il libro è un



O ancora alle tavole imbandite e solo parzialmente consumate che Daniel Spoerri<sup>5</sup> ha definito *tableaux-pièges*.

---

affascinante racconto, un'auto-biografia dettata con parole semplici al regista dello scrittore Gordon Burn, che ricostruisce i primi 40 anni dell'artista che per molti è l'artista più importante degli ultimi dieci anni, simbolo del boom della "Young British Art" e della ripresa economica dell'Inghilterra nello scorso decennio. Provocatorio, romantico, irriverente, trasgressivo, sempre profondo, Damien Hirst ripercorre tutta la sua carriera, dall'infanzia nei quartieri popolari di Leeds ai primi passi al Goldsmith College di Londra, dal mito di Francis Bacon all'incontro con Charles Saatchi e Larry Gagosian, passando attraverso la musica, l'arte, l'amore, la droga e la vita. Un resoconto completo e senza peli sulla lingua su uno degli artisti più popolari e controversi del nostro tempo.

<sup>5</sup> Daniel Spoerri, vittima della persecuzione nazista, è arrivato all'arte attraverso la danza, il mimo, il teatro, ha aperto poi ristoranti e imbandito banchetti entro gallerie d'arte, attribuendo ai critici il ruolo di camerieri, è stato poeta e scrittore, ha aderito a Fluxus e ha ideato con altri le edizioni Mat, multipli d'arte. La celebrità gli è arrivata grazie al soggiorno parigino e ai *tableaux-pièges*, "quadri-trappola", dall'esperienze dei quali Spoerri non è riuscito più a liberarsi del tutto. Le stesse sculture del Giardino di Seggiano li ripropongono fusi in bronzo e immersi nella natura, seguendo in questo itinerario l'antica sua vocazione sul filo dell'ambiguità tra reale e sogno, alla ricerca dell'effetto, dell'impressione, della meraviglia.



Recentemente artiste come Jeanine Antoni e Vanessa Beecroft<sup>6</sup> hanno insistito su tematiche quali l'anoressia e la bulimia, tragicamente entrate nell'attualità quotidiana oltre che nelle creazioni artistiche.

Questo complesso di acquisizioni consente allora di ripensare, oggi, in modo nuovo l'estetica in riferimento a una molteplicità di oggetti, di teorie, di significati, di rapporti interdisciplinari, di analisi del flusso esercitato dalle tecnologie riproduttive sulla fruizione delle immagini artistiche, di studi sull'impatto esercitato dai nuovi media tecnologici sia sulle arti tradizionali che sulla nascita di nuove forme di arte (computer art, cyber-art, net-art).

Il ciglio guadagnato è quello in cui l'estetica e le sue categorie ontologiche vanno ricollocate nella percezione estetica.

---

<sup>6</sup> Interessanti riflessioni sulle *performances* dell'artista Vanessa Beecroft sono contenute nel libro di M. GIUSEPPINA MUZZARELLI E L. RE (a cura di), *Il cibo e le donne nella cultura e nella storia*, Clueb, Bologna 2006.

In altre parole, se l'estetica come disciplina filosofica è in dialogo con i nuovi media, occorrerà fornire le categorie fondanti sulle quali ripensare, nella realtà virtuale, la percezione estetica, o più specificatamente la dialettica soggetto-oggetto, per poter giungere a elaborare una ermeneutica sui linguaggi, generi, formati modificati dalle nuove tecnologie. Per rispondere alle domande: come variano le categorie del percepire nella realtà virtuale? Come variano i linguaggi, generi, formati in un contesto multimediale interattivo/immersivo?

La prima cosa che emerge è che oggi la possibilità di produzione, riproduzione e diffusione delle opere d'arte attraverso la rete informatica sta rapidamente intaccando l'idea tradizionale dei rapporti tra autore, pubblico, identità e proprietà dell'arte.

Gombrich<sup>7</sup> suggerisce una lettura del cammino estetico come rapporto tra *Mimesis* e *Poiesis*, come progressivo e sistematico riassetto (non privo di scossoni e maremoti) tra formulazione di schemi concettuali o ideali, riproduzione di porzioni di realtà e interazione/tensione tra i due processi.

Questo mondo in cui si dipana la storia dell'estetico è il contesto della realtà virtuale.

Dunque, occorrerà *in primis* delimitare la dimensione della realtà virtuale, nella quale la percezione estetica si attualizza, cioè quel contesto che possiamo definire, parafrasando Merleau-Ponty, "onirismo (sogno) del sensibile", proprio perché abbraccia quello sfondo di noi stessi e del reale nel quale i tempi e gli spazi così come le figure delle cose e degli individui si *confondono* e si mescolano fra loro, si *rifrangono* l'uno l'altro come altrettanti *raggi del mondo*. Origina da qui la nostra scelta teorica di "guardare" all'estetica attraverso il paradigma fenomenologico ermeneutico (Husserl, Heidegger, Gadamer), che consente di definire senza definire: le cose sono quelle che sono in un certo modo e in un certo tempo e nella relazione con le persone che le usano ed interagiscono con esse. «L'arte è tutto ciò che gli uomini, nei diversi tempi e nei diversi luoghi, chia-

---

<sup>7</sup> E. GOMBRICH, *Arte e illusione*, trad. it. di R. Federici, Leonard Arte, Milano 1998.

mano arte»<sup>8</sup>. Deve essere stupore, curiosità, apertura e comprensione, approccio autentico. L'affermazione che "arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte", può sembrare un aforisma, quasi un giocare sul principio di identità, mentre in realtà l'intento è di affermare che l'arte è tutto ciò che gli uomini sono in grado di esprimere e di individuare come tale. È importante, per poter comprendere in questa nuova dimensione massmediatica, considerare il fatto che gli uomini non hanno sempre lo stesso tipo di percezione, di intuizione e di memoria, l'interrelazionalità reciproca: semmai, siamo dotati di un qualcosa di cangiante che si presenta sotto le spoglie di "strumenti di apprendimento". Ad esempio sappiamo che la cosiddetta "arte negra" non è stata un tempo tenuta in grande considerazione, dopo la "venuta" di Pablo Picasso e Georges Braque, si scoprì che essa costituiva una formidabile fonte di ispirazione che nasceva direttamente dalla terra.



Fu così che nacque il cubismo di Picasso — di cui un mirabile esempio può essere dato da *Les Femmes d'Alger*.

Apriamo una parentesi per esplicitare meglio questa traslazione dell'arte negra nel cubismo: tra gli ascendenti del cubismo ha un suo ruolo importante anche l'arte negra nella quale l'artista africano sfaccettava la figura secondo piani dell'intaglio, separati nettamente fra loro, in questo caso in versione tridimensionale, come gli artisti cubisti potevano ammirare in tante maschere africane molto di moda in quel periodo e molto apprezzate per la loro suggestione primitiva e barbarica.

---

<sup>8</sup> D. FORMAGGIO, *L'arte come idea e come esperienza*, Mondadori, Milano 1990.

Lo stesso Picasso attraversa un suo “periodo negro” al quale appartiene uno dei dipinti più celebri le citate *Les Demoiselles d'Avignon*, dove i volti delle donne rappresentate si ispirano proprio alle maschere africane.

Un altro aspetto da non sottovalutare è che nell'arte contemporanea c'è bisogno di continuo “sconvolgimento”.

Un esempio è costituito dalle riproduzioni dei famosi “tagli” di Lucio Fontana, il quale sosteneva che bisogna fuoriuscire dalla tela e dalla prospettiva. Con queste affermazioni egli intendeva dire che l'arte non è “fotografia”, non è una mera *ripe-tizione* del reale. Essa consiste piuttosto in una sua *trasforma-zione*: i colpi che squarciano la tela di queste opere, ad esempio, producono un tipo di spazialità che non coincide con lo spazio lineare della geometria euclidea e che si avvale di una terza dimensione presente dietro la tela stessa.

Se esaminassimo la lunga storia della pittura contemporanea, dall'impressionismo all'espressionismo tedesco, dal costruttivismo russo all'astrattismo di Mondrian e Kandinskij, ci accorgemmo che questi passaggi storici ci mostrano la ripresa di forme precedenti<sup>9</sup>. L'impressionismo, ad esempio, è ancora legato alla natura: riproduce delle cattedrali prese in diverse ore del giorno in modo da cogliere il momento fuggevole della luce sopra un determinato oggetto.



Quest'ultimo, infatti, muta in relazione alla diversa illuminazione naturale e, di conseguenza, lo spazio si liquefa, non si connota più come un qualcosa di solido dotato di lunghezza e larghezza — come un spazio matematico immobile — ma come un'entità in grado di farci provare una sensazione di cambiamento. È proprio

<sup>9</sup> C. DAHLHAUS, *Analisi musicale e giudizio estetico*, il Mulino, Bologna 1987.

attraverso tale sensazione che si può giungere al costruttivismo russo di Malevich<sup>10</sup>. Nel 1915, a Pietrogrado, egli espose un *Quadrato nero su fondo bianco*.

Successivamente espose un *Quadrato bianco su fondo bianco*, con il quale si giunse alla “sparizione”, alla costruzione di una nuova realtà. In seguito Lucio Fontana si spingerà ancora più lontano, squarciando il quadrato bianco su fondo bianco.

Il *Quadrato bianco su fondo bianco* di Malevich, è sicuramente uno dei punti di arrivo della dialettica interna a tutta la fenomenologia dell’arte contemporanea<sup>11</sup>.

*Quadrato bianco su fondo bianco* (1918, conservato nel Museo d’arte moderna di New York) costituisce il culmine espressivo della concezione pittorica di Malevich, la totale liberazione dell’oggetto. Su un fondo completamente bianco si distingue soltanto attraverso la sottile



linea del perimetro la figura geometrica del quadrato che con leggerezza sembra librarsi verso l’alto. Solamente il variare delle pennellate consente all’osservatore di distinguere le diverse parti della figura. Nel 1922 in *Suprematismo: il mondo come non oggettività o eterno riposo* l’artista scrisse che il suprematismo bianco si spinge verso una

---

<sup>10</sup> L’artista russo Kasimir Malevich approda all’astrattismo imponendosi tra il 1912 e il 1914 come maggiore rappresentante del cubofuturismo, al cui interno egli opera una progressiva destrutturazione dello spazio di rappresentazione. Tra le sue opere: nel 1915 *Composizione suprematista, Quadrato rosso e quadrato nero*, nel 1918 *Quadrato nero su sfondo bianco* e *Quadrato bianco su sfondo bianco*.

<sup>11</sup> Un’analisi completa e dettagliata con proposte di esempi di opere d’arte è elaborata nello scritto di D. FORMAGGIO, *L’arte come idea e come esperienza*, cit.

natura bianca e priva di oggetti, verso impulsi bianchi, verso una conoscenza ed una purezza bianche come verso lo stadio più alto di ogni realtà, della quiete come del movimento.

Questi processi, tra gli altri, stanno ad indicare che, in un determinato momento della storia, vi fu un mutamento nella definizione dei canoni estetici per categorizzare un oggetto. Da questo *slargamento* dell'indagine, in cui il perimetro non è ben definito, torna in modo provocatorio la domanda "Cos'è oggi l'arte", la risposta può essere formulata all'interno del paradigma fenomenologico: è un modo di guardare le cose.

In quest'ambito di approccio fenomenologico l'"estetica" è indagata come *percezione estetica*.

«La fenomenologia dell'oggetto estetico deve ora far posto alla fenomenologia della percezione estetica; in verità, non solo essa la prepara, ma anche la presuppone: così stretta è la relazione dell'oggetto e della percezione, e specialmente nell'esperienza estetica»<sup>12</sup>.

*La percezione estetica* è la percezione reale — non ordinaria: «è la percezione che non vuol essere che percezione, senza lasciarsi sedurre né dall'immaginazione che invita a vagabondare intorno all'oggetto presente, né dall'intelletto che invita a ridurlo, per dominarlo, a delle determinazioni concettuali»<sup>13</sup>.

Allora, soffermiamoci più a fondo su tale percezione estetica, per inquadrarne le coordinate.

La percezione non è giustificata all'interno dell'intenzionalità degli atti soggettivi, ma seguendo Merleau-Ponty, è *sia un'attività mentale sia il prodotto di questa attività*, che rinvia contemporaneamente ad una posizione di pensiero e ad una posizione di realtà. La nostra percezione, scrive Merleau-Ponty: «mette capo a oggetti e, una volta costituita, l'oggetto appare come la ragione di tutte le esperienze che di esso abbiamo avuto o potremmo avere»<sup>14</sup>. Osservazione della percezione non in sé,

<sup>12</sup> M. DUFRENNE, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, trad. it. di L. Magrini, Lerici, Roma 1969, p. 419.

<sup>13</sup> ID., *Estetica e filosofia*, trad. it. P. Stagi, Marietti, Genova 1989, pp. 54–55.

<sup>14</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. a cura



ma in *situazione*. No alla soggettività trascendentale e costituente del cogito husserliano, sì al cogito particolare inserito nell'attualità della percezione. Di fronte all'oggetto estetico, la soggettività non è un puro cogito trascendentale, l'intenzionalità non è più *mirare a*, bensì *partecipare a*.

L'indagine estetica non è descrittiva, ma *movimento ontologico*. L'oggetto estetico si afferma contemporaneamente come oggetto e sorgente di un mondo capace di rendersi soggettivo.

Le analisi che ricercano il senso dell'oggetto estetico mirano, quindi, in effetti ad introdurre sul problema della conoscenza un fatto che sopprima definitivamente il dualismo dell'oggetto e del soggetto, scaturendo in un'infinita unità ontologica.

Il che fa intravedere un tipo di relazioni in cui non vi è più un *rapporto a senso unico* di un soggetto — costituente — verso un oggetto — da costruire —, entrambi pre-dati (come era in un sistema cartesiano), bensì un rapporto *reversibile*, dove l'uno e l'altro polo si scambiano continuamente i ruoli costituendosi reciprocamente.

Ma come possiamo penetrare questo mondo? Può essere esaustivo il sentimento che permette la lettura dell'espressività?

Nel corso di un determinato periodo storico, il fruitore di opere d'arte è stato portato a considerare che esiste una lettura dell'arte avente categorie interpretative differenti da quelle precedenti. Ad esempio ad una spazialità diversa da quella delle pitture del Seicento, del Settecento e dell'Ottocento. Non è una spazialità mimetica della natura, ma una concezione dello spazio profondamente diversa e strettamente collegata al mondo interiore. Lo spazio inizia ad essere colto dall'animo e, di conseguenza, comincia a rompersi, a svolgersi, ad avvilupparsi e a trascinarsi. Era un'epoca in trasformazione, in piena metamorfosi, e tale processo investì anche il concetto di spazio e di tempo, così rilevanti per la pittura e per la musica.

---

di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 113. La percezione è tanto l'atto quanto il prodotto, tanto il riflesso quanto il vissuto, tanto il costruito quanto il dato.

Questo cambiamento spinge ad un ulteriore rilievo: malgrado la specificità e la sostanziale autonomia del sentimento dalla riflessione queste nozioni continuano a richiamarsi l'una all'altra. La riflessione, infatti, non riesce ad esaurire in sé la conoscenza di un oggetto inesauribile quale l'oggetto estetico e si apre quindi al sentimento che, a sua volta, ha bisogno della riflessione perché non deve essere, proprio come per Croce, un sentimento immediato, frutto di una prima, primitiva e incompleta percezione. *Senza immagine il sentimento è cieco, mentre senza sentimento l'immagine è vuota*, ossia si riduce a un vano fantasticare.

Il rimando al quale si giunge è il seguente: l'analisi congiunta di oggetto e percezione estetica invita a domandarsi non solo quale è lo statuto dell'oggetto estetico in quanto oggetto percepito, ma anche come è possibile che questo oggetto sia insieme *compreso e veridico*, vale a dire che il senso immanente al sensibile sia accessibile al sentimento e porti testimonianza sul mondo.

Le analisi che ricercano il senso dell'oggetto estetico mirano quindi, in effetti, ad introdurre nel problema della conoscenza un fatto che sopprima definitivamente il dualismo dell'oggetto e del soggetto, scaturendo in una indefinita *unità ontologica*.

Per coglier questo significato originario della percezione si dovrà in primo luogo portarsi sul suo piano esistenziale: dove cioè si realizza la *presenza* di un oggetto al mondo. Quindi l'attività della percezione può iniziare dalla *presenza* dell'oggetto. Come il sensibile era il primo piano costitutivo dell'oggetto estetico, così la presenza è il primo livello della percezione estetica.

La percezione estetica non rimane nel campo della *presenza*, deve passare alla *rappresentazione*. È qui l'immagine, che permette il passaggio dalla presenza, dove l'oggetto è provato, al pensiero dove diviene idea. All'immaginazione il compito di *mettere in prospettiva* il piano della presenza, di far sì che il soggetto a quel livello non intervenga come una tabula rasa, ma disponga di un complesso di memorie, di tendenze anticipatrici, di immagini, appunto, con cui sollecitare ed integrare il semplice dato percettivo.