

QUALE BELLEZZA?

Idee per un'educazione estetica

A cura di **Daniele Bruzzone**
e **Roberto Diodato**



FrancoAngeli

Educazione e politiche della bellezza

collana diretta da Francesca Antonacci, Monica Guerra, Emanuela Mancino e Maria Grazia Riva

Comitato scientifico

Jurij Alschitz, *European Association for Theatre Culture, Berlin (Deutschland)*

Maja Antonietti, *Università di Parma*

Maresa Bertolo, *Politecnico di Milano*

Cheryl Charles, *Children & Nature Network, Minnesota (USA)*

Mariagrazia Contini, *Università di Bologna*

César Donizetti Pereira Leite, *Universidade Estadual de São Paulo (Brasil)*

Maurizio Fabbri, *Università di Bologna*

Marcello Ghilardi, *Università di Padova*

Ana Lucia Goulart de Faria, *Universidade Estadual de Campinas (Brasil)*

Elena Luciano, *Università di Parma*

Susanna Mantovani, *Università di Milano-Bicocca*

Elena Mignosi, *Università di Palermo*

Paolo Mottana, *Università di Milano-Bicocca*

Marisa Musaio, *Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano*

Silvia Nogueira Chaves, *Universidade Federal do Pará (Brasil)*

Lola Ottolini, *Politecnico di Milano*

Chiara Panciroli, *Università di Bologna*

Núria Rajadell-Puiggrós, *Universitat de Barcelona*

Pier Giuseppe Rossi, *Università di Macerata*

Michela Schenetti, *Università di Bologna*

Giulia Schiavone, *Università di Milano-Bicocca*

María Ainoa Zabalza-Cerdeiriña, *Universidad de Vigo (España)*

Franca Zuccoli, *Università di Milano-Bicocca*

L'educazione è espressione di una sensibilità politica capace di trasformare il mondo a partire dalle sue molteplici possibilità. La bellezza è intesa come apertura di responsabilità, non solo teoretica ma soprattutto espressiva, di quelle parti che fuori o dentro al soggetto ancora possono nascere o mutare, producendo cambiamento, senza incorrere in pretese di gradevolezza, compiutezza o modellizzazione.

Al fine di intercettare e promuovere pensieri e pratiche che testimoniano l'interdipendenza delle dimensioni etica ed estetica, la collana accoglie studi e ricerche che esplorano le questioni e gli eventi educativi come espressioni di quella vitalità creativa e poetica capace di far affiorare nel mondo le connessioni tra i singoli, le comunità e i contesti.

Educazione e politiche della bellezza percorre itinerari metodologici, ermeneutici e teorico-filosofici lungo i quali il pensiero e la prassi possano essere sempre più capaci di progettarsi e progettare trasformazioni sensibili come orizzonti dell'educare.

La collana si rivolge a studenti, educatori, insegnanti, formatori, studiosi, professionisti della relazione e a quanti vivano e intendano proporre, per sé e per gli altri, la bellezza come forma vivente dell'apprendimento.

Tutti i volumi pubblicati sono sottoposti a referaggio in doppio cieco.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità o scrivere, inviando il loro indirizzo, a “FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano”.

QUALE BELLEZZA?

Idee per un'educazione estetica

A cura di Daniele Bruzzone
e Roberto Diodato

Educazione e politiche della bellezza

FrancoAngeli

Questa ricerca e la sua pubblicazione sono state finanziate (parzialmente o integralmente) dall'Università Cattolica del Sacro Cuore nell'ambito dei suoi programmi di promozione e diffusione della ricerca scientifica.

In copertina:

Thia Path, Oceano mare, acrilico, pastelli e foglia dorata su tela (cm 50 × 50), 2020.

www.thiapath.it

Isbn: 9788835165224

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it

Indice

Introduzione , di <i>Daniele Bruzzone e Roberto Diodato</i>	pag.	7
La bellezza alla prova di contesti e problematiche interculturali , di <i>Annamaria Contini</i>	»	13
La bellezza e l'immaginario , di <i>Marco Dallari</i>	»	33
La bellezza trasformativa nella comunità , di <i>Marisa Musai</i>	»	51
La bellezza è un'abitudine breve? Prove d'intreccio (Leopardi, Darwin, Nietzsche) , di <i>Mariagrazia Portera</i>	»	64
La bellezza come interazione. Educazione estetica tra strumenti grafici e dispositivi digitali , di <i>Lorenzo Manera</i>	»	90
La bellezza del processo. Osservazioni di metodo in chiave estetico-pedagogica , di <i>Laura Aimò</i>	»	108

Introduzione

di *Daniele Bruzzone e Roberto Diodato*

L'essere umano è una creatura estetica prima di essere un problema etico.

Joseph Brodskij, Discorso per il Premio Nobel
(8 novembre 1987)

L'esperienza estetica è la matrice di ogni comprensione del mondo. Essa, infatti, si offre originariamente alla nostra sensibilità e ad essa discioglie le proprie verità più profonde. Dall'esercizio del sentire (Bruzzone, 2016), dunque, dipende la qualità del nostro accesso al senso delle cose. “Di fronte al mondo”, infatti, “l'uomo non è mai un occhio, un orecchio, una mano, una bocca o un naso, ma uno sguardo, un ascolto, un tocco, un modo di assaporare o annusare; insomma un'attività” (Le Breton, 2006, p. 5). Ai molteplici modi di guardare, di ascoltare, di toccare eccetera corrispondono porzioni variabili di percezione e di intelligenza delle cose. E poiché l'esercizio dei sensi comporta sempre un giudizio di gusto, ad esso si associa una valutazione delle cose stesse. Nel sentirle, in effetti, ne cogliamo la rilevanza e il peso o, in altri termini, il significato e il valore: le cose ci “colpiscono” secondo diversi gradi di forza e durata e ci obbligano ad uscire dall'indifferenza, suscitando attrazione o repulsione; in tal modo, contribuiscono a strutturare in noi un ordine gerarchico di preferenze con le quali, progressivamente, ci identifichiamo e che poi, di fatto, orientano la nostra vita. L'estetica è dunque la matrice dell'etica: ne rappresenta, per così dire, la forma primigenia. Ciò vuol dire che, prima ancora dell'intelletto, “il corpo, in primo luogo, esprime una morale del mondo” (Le Breton, 2006, p. 454).

Fin dalla prima infanzia la vita febbrile dei sensi produce un intenso scambio con il mondo dal quale emergono i significati portanti dell'esistere. Si comprende allora come l'educazione svolga un ruolo decisivo, liberando e potenziando la peculiare sensibilità estetica di un soggetto o, al contrario, disciplinandola e “formattandola” secondo modalità precostituite e socialmente legittimate. Ben oltre l'intenzionalità pedagogica dell'educazione formale, esistono condizionamenti diffusi, perlopiù di carattere mediatico, che agendo a livello non formale – e spesso inconscio – contri-

buiscono a dar forma all'esperienza. Nell'era del "capitalismo seduttivo" (Lipovetsky, 2017), in particolare, i processi di estetizzazione, che perseguono "il controllo, la gestione e addirittura la formazione del nostro 'sentire', dell'*aisthesis*" (Diodato, 2021, p. 16), minacciano di sottrarre all'esperienza estetica la sua genuinità, appiattendola su forme di riproduzione del "già sentito" (Perniola, 1990). In ogni caso, la questione formativa diventa cruciale per la qualità dell'esperienza estetica e dei suoi effetti sull'esistenza individuale e collettiva.

Il rapporto tra estetica e formazione costituisce uno degli snodi oggi forse più rilevanti, rappresentando un fronte della ricerca dai risvolti interessanti e inediti e, nel contempo, una sfida per l'educazione tra le più attuali e impegnative. Lo scopo di questa raccolta di saggi è quello di contribuire all'esplorazione di questo nesso essenziale ed enigmatico. Vi hanno contribuito, ad armi pari, filosofi e pedagogisti: gli uni e gli altri impegnati in un lavoro di esplicitazione del senso autentico dell'esperienza estetica e, nel contempo, delle sue possibili declinazioni educative. Il confronto, promosso dal Corso di laurea magistrale in Progettazione pedagogica nei servizi per i minori, attivo presso la sede di Piacenza dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, e in particolare nell'ambito degli insegnamenti di Esperienza estetica nella formazione dei minori e di Pedagogia dell'infanzia e dell'adolescenza, riguarda un tema in certo qual modo "classico" dell'estetica e, nondimeno, problematico: quello della bellezza.

La bellezza è, infatti, ciò che per eccellenza affascina, perché innanzi tutto, come scrive Tommaso d'Aquino, *pulchra enim dicuntur quae visa placent* (S. Th. I, 5, 4 ad I.), e cosa c'è di più nostro, di più indiscutibilmente nostro, del nostro piacere? La bellezza è sempre del corpo, e quindi dell'anima, è un piacere del corpo che è piacere dell'anima, di quell'unità che io sono, che ciascuno di noi è, e l'esperienza della bellezza comporta sempre, e prova senza dimostrarla, l'indistricabilità di questa unità. Ma insieme, come tutti sappiamo, nell'esperienza della bellezza appare la luce che sta nelle cose, luce che è, per chi riesce a vederla, in tutte le cose del mondo. In questa prospettiva non è vero che qualcosa è bello perché è "veramente" bello (oggettivamente bello, perché, per esempio, dotato di *proportio, integritas, claritas*) né che qualcosa è bello soltanto perché piace (soggettivamente bello, l'emozione, il piacere, ecc.). Infatti la bellezza è propriamente, ontologicamente *relazione*, si dà nell'incontro, non esiste per sé o per me. Risplende in me ed è lì. Si tratta soltanto di oltrepassare la propria soggettività, e quindi qualsiasi oggettività. In questo incontro risplende il finito in se stesso, un finito che come tale è infinito, ci viene incontro e ci interpella: lo stesso risplendere di quell'ente creato nella sua determinatezza, fragilità, oscillazione ci interroga. Si tratta di una luce

ri-velata: poiché radicalmente incarnata. Esperienza e non primariamente cosa o ente, l'emergenza della singolarità, la sua espressività o *claritas*, è esperienza di contingenza ma sottratta per un momento al suo passare nel nulla, esperienza per dir così di una contingenza eterna, di una quiete dell'atto di essere.

I saggi contenuti in questo volume approcciano il tema complesso e controverso della bellezza assumendo, in ogni caso, una prospettiva educativa: uno sguardo, cioè, atto a cogliere, da un lato, i modi in cui l'esperienza della bellezza contribuisce alla formazione dell'identità – individuale e comunitaria – e, dall'altro, i possibili percorsi educativi che consentono a tale esperienza di trovare un'espressione più piena ed autentica.

Annamaria Contini, ordinaria di Estetica dell'Università di Modena e Reggio Emilia, introduce la discussione sulla natura della bellezza adottando una prospettiva interculturale, chiedendosi se essa coincida con alcunché di universale e oggettivo o non sia forse variabile in ragione del contesto storico e culturale. È possibile che, al di qua della variabilità culturale dei canoni estetici e degli ideali di bellezza, esista un sentimento universale del bello e si diano criteri estetici elementari unanimi e a livello transculturale? Ispirandosi alla visita del Musée Branly di Parigi e dei “musei degli altri”, come metafora di un viaggio esplorativo alla scoperta della bellezza e delle sue forme possibili, il saggio di Contini si addentra negli influssi dell'arte africana sulle estetiche contemporanee di pittori come Matisse e Picasso, al fine di dimostrare come il *métissage* sia una costante del divenire delle culture e delle loro espressioni artistiche: le culture, infatti, non sono entità statiche e autoreferenziali, bensì in continuo scambio e movimento. La contaminazione, dunque, diventa il cardine di un'educazione estetica interculturale, orientata a cogliere la bellezza come qualcosa che non è necessariamente dato, ma intersoggettivamente costruito.

Il saggio di Marco Dallari, già ordinario di Pedagogia dell'Università di Trento, coerentemente con la sua formazione fenomenologica, propone un'idea di educazione estetica che non coincide tanto con la trasmissione di canoni di bellezza codificati, quanto piuttosto con l'esperienza della meraviglia e dello stupore e con l'esercizio del pensiero analogico e immaginale. In questo senso, Dallari si appella alla nozione, proposta dallo psicanalista James Hillman, di *anima* come archetipo della psiche e sua dimensione aurorale, in cui pensare, sentire e desiderare non sono ancora separati o contrapposti. Alla luce di questa unità originaria, occorre ritrovare una sintesi tra sollecitazioni cognitive ed emotive, linguaggi denotativi e connotativi, risorse razionali e simboliche. Da questo punto di vista, l'educazione è estetica o non è affatto. E soltanto una pedagogia dell'immaginario, che sappia valorizzare anche gli elementi affettivi, onirici e in-

consci che soggiacciono ad ogni narrazione, può proporsi come iniziazione a un'esperienza della realtà più completa e profonda di quella a cui il riduzionismo razionalistico e scientifico può confinare.

Il contributo di Marisa Musaio, associata di Pedagogia presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore, richiama il nesso tra bellezza, verità e giustizia declinandolo nella pedagogia delle periferie, la cui "bruttezza" è richiamo a una intenzionalità trasformatrice che tenda a riempire il vuoto di senso, a colmare di relazioni le solitudini, a restituire dignità e vivibilità a spazi altrimenti votati all'anonimato e all'impersonalità. Muovendo dalla definizione dell'esperienza estetica come "esperienza di costruzione di comunità" (Gianni Vattimo), l'autrice sviluppa un'idea di educazione estetica come tessitura di un'armonia interpersonale in cui trovino spazio il reciproco riconoscimento, l'appartenenza comune, il senso della vicinanza e della condivisione. Ricucire le ferite della disuguaglianza e dell'emarginazione è gesto che ripristina giustizia e restituisce bellezza a luoghi di vita prima deturpati dall'incuria e dall'abbandono. Tutte le città, anche le più tristi, conservano un lembo di felicità, insegna Italo Calvino: così, anche le periferie brutte e degradate di chi vive ai margini possono essere rigenerate dall'attenzione e dalla cura e ritrovare un'inedita "bellezza collaterale".

L'intento di Mariagrazia Portera, ricercatrice di Estetica all'Università di Firenze, è quello di sostenere l'idea della bellezza come "abitudine breve". Interloquendo con lo *Zibaldone* leopardiano, con Erasmus Darwin (nonno del più celebre Charles) e con il Nietzsche della *Gaia Scienza*, l'autrice ragiona sulla peculiare disposizione all'assuefazione in virtù della quale ciascun essere umano acquisisce e stabilizza tramite l'esercizio modi di esperire, di pensare e di agire che tendono a riprodursi; con l'eccezione del genio che, invece, è incline ad alterare continuamente la propria fisionomia abituale, resistendo a ogni possibile cristallizzazione. Per Darwin questa modificazione progressiva sulla base dell'esperienza è l'essenza dell'evoluzione: la plasticità è il segreto dell'adattamento. Anche per Nietzsche l'"abitudine breve", ovvero la capacità improvvisativa di trasformarsi in rapporto alle contingenze, è la chiave dello sviluppo e della crescita. La bellezza, allo stesso modo, è insieme "sedimentata e impermanente, intenzionale e a-intenzionale, salda ed effimera" e l'educazione estetica che ne deriva deve saper conciliare continuità e mutamenti come le due facce della stessa medaglia.

Lorenzo Manera, ricercatore di estetica del digitale dell'Università di Modena e Reggio Emilia, si inoltra nel territorio perlopiù inesplorato delle nuove tecnologie, per coglierne l'implicita nozione di bellezza. Sulla scia di un recente saggio di Byung-Chul Han, che ha individuato nella "levigatezza" e nell'assenza di resistenza l'ideale estetico del digitale, l'autore pro-

pone un'idea di educazione estetica di tipo interattivo: la bellezza sta nella relazione. Le esperienze educative di Studio Azzurro e del Reggio Emilia Approach, da questo punto di vista, rappresentano modelli esemplari di un'estetica che si misura non tanto sul prodotto quanto sul processo, non sull'opera ma sul coinvolgimento e la partecipazione. Questa idea interattiva e performativa di educazione estetica come esperienza ludica e pratica, che affianca il corpo ai più sofisticati *media* digitali, suppone una diversa nozione di bellezza: essa non è ciò che si contempla (tanto meno ciò che si imita), ma ciò che si crea, e la forma che di volta in volta ne emerge.

Il saggio conclusivo di Laura Aimo, assegnista presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore, in continuità con il precedente, approfondisce questa nozione di bellezza come interazione, esplorando due tipi di esperienze estetiche: quella dei numeri e quella dei colori. Convinta che la matematica sia percepita come ostica dalla maggior parte dei ragazzi a motivo dello smarrimento di una relazione con i numeri, Aimo ricorre al metodo vedico di Sri Bharati Krishna Tirtha, che si incentra sull'esperienza dell'armonia e della ricerca di possibilità, più che sulla fatica del calcolo e dell'applicazione di formule preconcrete. Analogamente, nel "Gioco del dipingere" di Arno Stern si realizza un luogo in cui è possibile sperimentare "il piacere di fare privo dell'orgoglio di aver prodotto": la bellezza, allora, non è più una proprietà che riguarda l'oggetto e la sua coerenza con le aspettative altrui, ma una qualità che riguarda il soggetto e l'autenticità del suo gesto creativo.

Il legame tra esperienza della bellezza ed esercizio della libertà è oggi strutturale, ma difficile e complesso e l'educazione estetica, come testimoniano i saggi qui raccolti, può seguire molte vie, ma è sempre percezione di un incontro, con se stessi, con quella persona che ciascuno di noi unicamente è e insieme con quell'aspetto essenziale dell'umano che noi tutti condividiamo. A partire da qui possiamo ripensare oggi la funzione formativa dell'esperienza estetica per la salvaguardia e la cura dell'esercizio della nostra libertà, poiché educazione e libertà sono essenzialmente legate: "L'educazione comporta il compito di promuovere libertà responsabili che nei punti di incrocio sappiano scegliere con buon senso e intelligenza; persone che comprendano senza riserve che la loro vita e quella della comunità è nelle loro mani e che la libertà è un dono immenso" (Papa Francesco, *Amoris Laetitia*, n. 262). Se la forma d'epoca attuale attraverso l'anestetizzazione eccitata dell'*aisthesis* forclude la libertà, allora l'educazione estetica è essenziale per aprire quella dimensione dell'esperienza: del gusto, del sentimento, dell'immaginazione vivente nell'incontro con la bellezza e con la sua manifestazione nell'operazione artistica.

Bibliografia

- Bruzzone D. (2016), *L'esercizio dei sensi. Fenomenologia ed estetica della relazione educativa*, FrancoAngeli, Milano.
- Diodato R. (2021), "Esperienza estetica ed esperienza estetizzata", in R. Diodato, L. Aimo, *Un'idea di educazione estetica*, Morcelliana-Schol , Brescia.
- Le Breton D. (2006), *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Raffaello Cortina, Milano, 2007.
- Lipovetsky J. (2017), *Piacere e colpire. La societ  della seduzione*, Raffaello Cortina, Milano, 2019.
- Perniola M. (1990), *Del sentire*, Einaudi, Torino.

La bellezza alla prova di contesti e problematiche interculturali

di Annamaria Contini

I capolavori di tutto il mondo nascono liberi e uguali.

Jacques Kerchache

1. Variabilità o universalità della bellezza?

Quanti sono i nomi, e le relative concezioni, della bellezza? In un celebre saggio, Crispin Sartwell (2004) ne individua sei, salvo poi precisare che la bellezza ha migliaia di nomi, corrispondenti alle innumerevoli declinazioni che ne hanno dato nei secoli le diverse culture¹. Tuttavia, per Sartwell, nozioni apparentemente contraddittorie si riferiscono a un comune orizzonte di senso: “I nomi della bellezza appartengono a un contesto culturale ma vanno anche al di là di esso, sono invenzioni e sono anche interni alla natura delle cose” (p. 189).

Se già all'interno di ogni singola cultura la definizione della bellezza tende a variare, a costituire non tanto un concetto quanto un fascio di concetti², non appena indaghiamo la questione sotto il profilo interculturale emerge una complessa costellazione formata da una serie di alternative paradigmatiche, come le opposizioni tra internalismo ed esternalismo, soggettivismo e oggettivismo, innatismo e storicismo, universalismo e relativismo. Si può cercare, come fa Sartwell, di superare tali opposizioni, ipotizzando che la bellezza sia sempre e comunque il filo che connette una creatura limitata con il mondo temporale. Oppure, ci si può schierare a favore di una delle due alternative, postulando che esistano modelli univer-

1. Sartwell analizza le definizioni della bellezza in sei lingue: *beauty* (inglese): l'oggetto del desiderio; *yapha* (ebraico): splendore, fioritura; *sundara* (sanscrito): completo, santo; *tò kalòn* (greco): idea, ideale; *wabi-sabi* (giapponese): umiltà, imperfezione; *hozho* (navajo): salute, armonia.

2. Nella stessa tradizione occidentale, come ha osservato Bodei (1995), è possibile individuare sette principali modelli di bellezza: a) ordine e misura; b) “non so che”, vaghezza e imponderabilità; c) funzionalità; d) semplicità; e) luminosità e folgorazione; f) eros; g) rovesciamento del bello nel suo opposto, il brutto.

sali nel sentimento della bellezza o, viceversa, che le preferenze estetiche siano estremamente variabili in quanto tipiche di ciascuna cultura.

Nella misura in cui rifiuta l'internalismo, l'innatismo e l'oggettivismo, l'approccio culturalista tende a enfatizzare la diversità nella produzione e nell'apprezzamento della bellezza, che viene ricondotta a un costruito prettamente culturale: nelle differenti culture non solo cambiano i principi della bellezza, non solo sono considerate belle cose del tutto diverse, ma può venir meno la stessa capacità di comprendere, di esperire come belli i prodotti caratteristici delle altre culture. Tale approccio permea anche la prospettiva dei *cultural studies*³, a cui si deve un'attenta analisi dei problemi riguardanti lo statuto della bellezza in un'ottica multiculturale: ad esempio, la relatività dei giudizi estetici, e il ruolo giocato dai concetti di genere e "razza" nella selezione dei canoni artistici e letterari, come pure la funzione svolta dalle produzioni culturali nelle rivendicazioni identitarie. Si inserisce qui la critica rivolta dai *cultural studies* tanto alla romantica religione dell'arte quanto all'estetica nel suo complesso, ritenuta responsabile di aver separato l'arte dalla vita, facendone uno spazio di pura evasione, e di aver accreditato nel contempo una concezione normativa della cultura, basata su ideali universalistici e astorici. In realtà, non esistono criteri oggettivi per definire a priori il carattere estetico o non estetico di un oggetto; anzi, tutte le valutazioni estetiche affondano le proprie radici in determinate posizioni ideologiche, mentre l'arte possiede inevitabilmente una funzione politica. Di conseguenza, occorre dare rilevanza anche agli artefatti che non rientrano in un canone prestabilito: ai prodotti della cultura popolare e di consumo, alle espressioni delle varie subculture, incluse quelle delle minoranze etniche, sessuali, linguistiche, ecc. (Patella, 2005).

Coloro che criticano l'approccio culturalista obiettano però che l'essere umano ha cercato la bellezza in tutti i tempi e in tutte le culture. Malgrado la varianza culturale, esiste dunque un sentimento universale del bello? In *Arte primitiva* (1927), un pioniere dell'antropologia moderna come Franz Boas risponde affermativamente a questa domanda: "Il piacere estetico è in qualche modo sentito da tutti i membri del genere umano. Non importa

3. La denominazione nasce dal Centre for Contemporary Cultural Studies, fondato nel 1964 presso l'Università di Birmingham. Promossi inizialmente da figure come Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward P. Thompson e Stuart Hall, a partire dagli anni Ottanta i *cultural studies* si diffondono in paesi diversi, soprattutto in quelli di lingua inglese, per poi attecchire anche in Italia. Il loro assetto teorico appare caratterizzato da un eclettismo metodologico e dalla convergenza di discipline differenti (antropologia, sociologia, storia, filosofia, critica letteraria, semiotica, ecc.), con l'obiettivo di indagare in maniera non tradizionale le molteplici manifestazioni della cultura contemporanea (dai testi letterari alle istituzioni storiche, dalla cultura popolare ai fenomeni di costume e alle questioni di genere): cfr. Hall (1992).

quanto possano essere diversi gli ideali di bellezza, ovunque il carattere generale del godimento della bellezza è della stessa categoria” (Boas, cit. in Carchia, Salizzoni, 1980, p. 53). Tutte le attività umane possono assumere forme tali da riceverne un valore estetico. Ciò che noi chiamiamo arte non è altro che l’elaborazione tecnica giunta a un alto grado di perfezione; il giudizio sui prodotti della tecnica è estetico quando considera gli oggetti in base al criterio della perfezione formale e delle procedure impiegate per la loro produzione. Secondo Boas, la natura non indica ideali formali: niente dimostra che la semplice contemplazione della natura o di oggetti naturali sviluppi l’intuizione di forme determinate; d’altra parte, forme estetiche elementari come la simmetria e il ritmo non sembrano dipendere esclusivamente dalle attività tecniche né sono appannaggio di qualche particolare regione, ma sono comuni a tutti gli stili artistici. Come sottolineano Gianni Carchia e Roberto Salizzoni (1980), la ricerca antropologica mette in luce il sedimento originale e arcaico (fisico, culturale, sociale, storico) dell’esperienza estetica; il suo contributo appare prezioso in un’epoca – come la nostra – nella quale si avverte l’esigenza di non circoscrivere più l’ambito estetico al dominio dell’autonomia dell’arte, ma di ricostruire un più ampio sfondo estetico globale.

Un argomento a sostegno della tesi secondo cui esisterebbe non solo un sentimento, ma anche un apprezzamento universale della bellezza sembra derivare dalla teoria evuzionista di Darwin. Com’è noto, nell’*Origine dell’uomo*, Darwin rintraccia già nel mondo animale l’emergere di un senso estetico che si differenzerebbe da quello umano unicamente per il grado di complessità. Ad esempio, la femmina del fagiano argo si avvale di un “gusto quasi umano” nella scelta del partner (Darwin, 1874, p. 303): essa apprezza la bellezza dell’ornamento maschile (come una coda più grande, più splendente e con un maggior numero di ocelli), la cui funzione non risiede infatti nell’utilità immediata ai fini della lotta per la sopravvivenza (utilità di *fitness*), bensì nella capacità di sedurre l’occhio della femmina e incrementare così il successo riproduttivo (utilità sessuale). In tal modo, la selezione sessuale struttura progressivamente il corpo maschile e allo stesso tempo accresce il senso estetico delle femmine. Nel corso dell’evoluzione animale, bellezza e senso della bellezza – ornamento maschile e scelta femminile – si rafforzano reciprocamente, sviluppandosi nel modo di una coevoluzione. Darwin postula inoltre una continuità tra estetica animale ed estetica umana: comportamenti e sentimenti estetici precederebbero la nascita dell’arte e l’origine stessa della nostra specie; la sensibilità estetica umana non sarebbe sorta all’improvviso, ma si sarebbe evoluta gradualmente, a partire dalla separazione dell’estetico dal sessuale e, più in gene-

rale, in seguito allo sviluppo del sistema nervoso e di una complessa rete di facoltà cognitivo-emozionali.

Oggi, sono numerose le proposte teoriche che, nel solco di Darwin, impongono la questione dell'estetica umana in un'ottica evolucionistica⁴. Svariate di esse sondano la possibilità di scorgere nel senso estetico una relazione transculturale con il mondo, insita nella genesi evolutiva della nostra specie. Una proposta in tal senso è stata formulata da Wolfgang Iser, secondo cui esistono preferenze estetiche che superano i confini culturali e le stratificazioni sociali: certi modelli di bellezza, come l'apprezzamento universale di determinati tipi di paesaggi e di corpi, sarebbero spiegabili dal punto di vista biologico-evolutivo. Ad esempio, l'unanimità nella preferenza di paesaggi simili alla savana deriverebbe dal fatto che per lunghissimo tempo la savana è stato l'habitat principale dell'umanità, in quanto area più favorevole alla sua sopravvivenza. Il nostro occhio non è né innocente né soggettivistico, ma plasmato da antichi adattamenti biologici che stanno tuttora alla base del sentimento della bellezza (Iser, 2012, pp. 189-211). Analogamente, in una prospettiva evolucionistica l'arte tende a configurarsi come una pratica transculturale. Benché la ricostruzione della storia evolutiva dell'arte dipenda dal tipo di definizione adottato, molte teorie insistono sul valore adattivo dell'arte. Tra i sostenitori della posizione che scorge nell'arte un adattamento biologico a funzione sociale, spicca l'antropologa americana Ellen Dissanayake (1988; 1992): a suo parere, la pratica artistica sarebbe universale, presente in ogni contesto culturale, consistendo sempre in un comportamento *making special* volto a trasfigurare l'esperienza ordinaria in qualcosa di straordinario, per favorire l'integrazione sociale.

Insomma, la questione della bellezza, già complessa in sé, si complica ulteriormente quando viene sondata in vista di una sua applicazione a contesti interculturali. Nel prossimo paragrafo, affronteremo questo argomento analizzando innanzitutto una peculiare esperienza estetica⁵: quella che facciamo quando entriamo in un museo consacrato alle arti degli *altri*.

4. Si vedano Menninghaus (2003); Bartalesi (2012); Portera (2015); Desideri (2018).

5. Nel corso di questo saggio, l'esperienza estetica di tipo interculturale a cui faremo riferimento sarà soprattutto quella riguardante oggetti ai quali riconosciamo un carattere artistico. Ciò non significa che la bellezza extra-artistica non possa essere messa in gioco all'interno di contesti e problematiche interculturali: la nostra scelta si basa soltanto sull'esigenza di circoscrivere un campo che risulterebbe altrimenti troppo esteso per essere trattato nello spazio di poche pagine.

2. Un'esperienza estetica

Quando si visita il Musée du quai Branly-Jacques Chirac (generalmente abbreviato con Musée Branly⁶), museo delle arti e delle civiltà dell'Africa, dell'Asia, dell'Oceania e delle Americhe, inaugurato a Parigi il 20 giugno 2006, si è subito colpiti dall'originalità degli spazi e degli allestimenti. Situato sull'omonimo lungosenna, a breve distanza dalla Tour Eiffel, il Musée Branly è un grande museo *degli altri*: non solo per le sue ragguardevoli dimensioni (la struttura occupa nel complesso una superficie di 40.000 mq), o per l'ampiezza delle sue collezioni (300.000 oggetti, da cui sono selezionati i 3.500 pezzi esposti), ma anche per la dichiarata ambizione di aprire una nuova pagina nella storia dell'arte e dei rapporti tra le culture.

Sintonizzandosi con una politica culturale volta a prendere le distanze dall'ideologia del colonialismo, il progetto realizzato dall'architetto francese Jean Nouvel punta sull'esigenza di elaborare un codice comunicativo diverso da quello prevalente nella tradizione museale europea. All'esterno, il museo è isolato dal rumore del lungosenna da una grande parete di vetro; dopo averla superata, il visitatore entra in un rigoglioso giardino di 18.000 mq, che si snoda attraverso sentieri, collinette, avvallamenti, alberi ad alto fusto e cespugli. Opera del noto paesaggista Gilles Clément, il giardino si profila come un "altrove" rispetto al tessuto urbano in cui è collocato: come un luogo selvaggio e carico di mistero, in grado di produrre un effetto di immersione e spaesamento. All'interno di esso, sorge l'edificio principale del museo, che con la sua struttura orizzontale posata su palafitte sembra un ponte sospeso in mezzo agli alberi. Dalla hall si accede al museo salendo una rampa ellittica sulla quale scorrono immagini (scorci di paesaggio, volti, oggetti, frasi) accompagnate da suoni e rumori (voci, grida di uccelli, sciabordio delle onde contro gli scogli, ecc.). Il percorso ha per punto di approdo la piattaforma (*plateau*) delle collezioni, al cui ingresso un'antica statua *dogon* con il braccio alzato accoglie i visitatori in un grande spazio aperto, fluido, non suddiviso in sale, dove le quattro aree geografiche dalle quali provengono le opere sono segnalate semplicemente mediante i diversi colori della pavimentazione. Le quattro aree sono inoltre collegate dal cosiddetto "fiume", un lungo sentiero serpeggiante e rivestito di cuoio che ospita un avanzato sistema multimediale. Insomma, siamo invitati a considerare il museo come un territorio da esplorare, attraverso un viaggio che

6. Inizialmente, si era pensato di denominarlo "Musée des Arts Premiers"; ma il timore dell'equivalenza *premiers* = *primitifs* fece cadere la scelta sul toponimo, cioè sull'area dove sorge fisicamente il museo, seguito dal motto "Là dove dialogano le culture". A partire dal giugno 2016, il museo ha cambiato il suo nome in Musée du quai Branly-Jacques Chirac.

è al tempo stesso un cammino iniziatico, un processo di trasformazione interiore in grado di preparare l'incontro con l'altro da sé⁷.

Secondo le dichiarazioni di Nouvel (1999), tutto deve contribuire a creare un ambiente poetico e perturbante: la destabilizzazione, la perdita dei punti di riferimento abituali diventano una risorsa anziché un ostacolo; l'obiettivo è di favorire un contatto diretto con gli oggetti, valorizzando le emozioni e le idee che essi evocano. In effetti, i vari pezzi (soprattutto quelli più grandi) sono esposti nello spazio senza nessun contenitore, oppure in vetrine saldate a terra, in continuità con il pavimento. La peculiare illuminazione – uno sfondo di luce naturale e soffusa, su cui spiccano luci più calde e intense dirette sui singoli oggetti – fa apparire questi ultimi nella loro purezza formale. In particolare, le sculture catturano immediatamente lo sguardo. Anche se non abbiamo familiarità con i loro stili, con i loro codici rappresentativi, facciamo un'esperienza che possiamo definire "estetica", nel senso di un'esperienza caratterizzata non tanto da un certo contenuto riscontrato nell'oggetto, quanto da una peculiare relazione soggetto-oggetto capace di tenere insieme percezione, emozione ed espressione⁸. In altri termini, non si tratta semplicemente di una relazione conoscitiva o valutativa, ma di un'interazione dinamica e olistica, nel corso della quale soggetto e oggetto si costituiscono reciprocamente, in una tensione operativa e performativa. Grazie alla presenza di un apparato di mediazione (pannelli e cartelli, integrati da strumenti multimediali), possiamo infatti contestualizzare queste opere, inserendole in una storia e in una geografia, informandoci sulle loro originarie funzioni nelle società che le hanno prodotte. Tuttavia, nel rapportarci a esse, non possiamo ricorrere a canoni estetici familiari o storicamente consolidati. La loro fruizione sembra sfuggire ai processi di riconoscimento e apprezzamento che riserviamo ai prodotti della Grande Arte. La stessa possibilità di trovarle belle non dipende né da loro presunte caratteristiche oggettive, né dall'applicazione di

7. Cfr. Nardi (2008), Pezzini (2011). In tal senso, il Musée Branly mostra di preferire un approccio di tipo emozionale a quello scientifico-didattico che ha lungamente caratterizzato i musei etnografici. Questa scelta è stata criticata: ad esempio, etnologi e antropologi hanno rimproverato al Musée Branly di comporre un universo visivo votato alla bellezza degli oggetti esposti, in una prospettiva estetizzante che ne perderebbe di vista i significati e le funzioni nella cultura di origine. Potremmo però ribattere che è altrettanto riduttivo considerare quegli oggetti come semplici testimonianze culturali, la cui bellezza sarebbe una pura coincidenza. Inoltre, perché l'esigenza di contestualizzare le opere dovrebbe valere, in particolare o addirittura esclusivamente, per i prodotti delle arti e delle civiltà non occidentali? Tale insistenza sembra celare l'idea che esista uno iato tra Noi e gli Altri: una differenza sostanziale, in se stessa incolumabile, e che renderebbe necessario un surplus di conoscenze, di analisi e di studio. Sul dibattito riguardante la forma e la *mission* del Musée Branly, si vedano Di Lorenzo (2007), L'Estoile (2007), Pagani (2009), Gravano (2012).

8. Ricaviamo questa definizione di esperienza estetica da Matteucci (2019).

un determinato concetto di bello, e nemmeno da un atteggiamento contemplativo e riflessivo preventivamente assunto. L'esperienza della bellezza che facciamo con esse si avvicina piuttosto a un sentimento di ammirazione per "qualcosa" – non un contenuto atomico, ma un'articolazione complessiva – che desta meraviglia e stupore. Prendiamo l'esempio di una statua maschile in legno, risalente al XIX secolo e originaria dell'Africa centrale [Figura 1]. La figura è rappresentata in piedi, nuda, con le mani sui fianchi;

*Fig. 1 - Statua maschile, Congo, XIX secolo (Musée Branly, Parigi)*⁹



9. Qui di seguito la descrizione dell'opera da parte del museo che attualmente la espone. Tipo: scultura; provenienza: Africa – Africa centrale – Congo; cultura: Africa – Hema; datazione: XIX secolo; materiale: legno; dimensioni e peso: 74x21x19,5 cm, 5447 g; precedente collezione: Anne Kerchache e Jacques Kerchache; numero di inventario: 70.2004.11.1.