

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna**

**DOTTORATO DI RICERCA IN**

**Architettura**

**Ciclo XXX**

**Settore Concorsuale:** 11/C4

**Settore Scientifico Disciplinare:** M-FIL/04

**L'ESTETICO PROGETTATO: DESIGN, QUOTIDIANO, ESPERIENZA**

**Presentata da:** Gioia Laura Iannilli

**Coordinatore Dottorato**

Prof. Giovanni Leoni

**Supervisore**

Prof. Giovanni Matteucci

**Esame finale anno 2018**

## Indice

**Introduzione** – p. 3

**Capitolo 1. Premesse teorico-metodologiche** – p. 16

**Capitolo 2. Il design e la rideterminazione dell'estetica come sapere delle pratiche quotidiane** – p. 25

2.1. Design: polarità dinamiche – p. 25

2.2. Il design e l'estetica – p. 27

2.3. La ricerca estetologica attuale sul design: una panoramica – p. 37

2.4. Il design come esercizio quotidiano – p. 45

Appendice iconografica – p. 48

**Capitolo 3. Un'ipotesi "ontogenetica" sull'Everyday Aesthetics** – p. 50

3.1. Quali fonti? – p. 52

3.2. L'Everyday Aesthetics come sub-disciplina in crescita – p. 53

3.2.1. Irvin: referenti tradizionali – p. 54

3.2.2. Sartwell: questioni di metodo – p. 57

3.2.3. Livingston: nuovi referenti e vecchie strategie – p. 59

3.3. L'Everyday Aesthetics come sub-disciplina giovane – p. 64

3.3.1. Saito: primo bilancio critico – p. 64

3.4. L'Everyday Aesthetics come sub-disciplina matura: prospettive – p. 70

**Capitolo 4. Teorici dell'Everyday Aesthetics** – p. 72

4.1. Approcci teorici: quadro sinottico – p. 72

4.2. Yuriko Saito: *Aesthetics of Caring* – p. 74

4.3. Arto Haapala: *Aesthetics of Lacking* – p. 87

4.4. Thomas Leddy: *Aesthetics of Auratic Experiences* – p. 96

4.5. Ossi Naukkarinen: *Aesthetics of Everydayness* – p. 119

**Capitolo 5. Meta-teorici dell'Everyday Aesthetics** – p. 129

5.1. Approcci meta-teorici: quadro sinottico – p. 129

5.2. Christopher Dowling: *Aesthetics of Daily Life Intuition* – p. 130

- 5.3. Dan Eugen Ratiu: *Monist Aesthetics* – p. 141
- 5.4. Jane Forsey: *Aesthetics of Functionality* – p. 150
- 5.5. Giovanni Matteucci: *Egalitarian Aesthetics* – p. 160

## **Capitolo 6. Gli spazi estetici: normatività e relazionalità tra Everyday Aesthetics e design** – p. 166

- 6.1. La svolta normativa dell'Everyday Aesthetics: intersoggettività e continuismo – p. 166
- 6.2. L'estetico come relazione: il caso esemplare dello spazio estetico quotidiano – p. 175
- 6.3. Il paradigma intersoggettivista-normativo dell'Everyday Aesthetics alla prova dello spazio estetico commerciale – p. 179
- 6.4. Progetto, pratica, preferenza di gusto quotidiana: verso un *Experience Design* – p. 187

## **Capitolo 7. L'esperienza estetica ai tempi dell'Experience Design** – p. 190

- 7.1. *Lebenswelt* ed *Everydayness* – p. 192
- 7.2. *Experience Design* – p. 199
- 7.3. *Lebenswelt* – p. 202
- 7.4. *Everydayness* – p. 207
- 7.5. *Lebenswelt* è *Everydayness*? – p. 212
- 7.6. *Habitus* e *campo* – p. 214

## **Capitolo 8. Nota conclusiva: cosa resta del design, oggi?** – p. 218

## **Bibliografia** – p. 222

## **Abstract in italiano della tesi** – p. i

## Introduzione

Per introdurre il discorso, si può cominciare da alcune tesi che sembrano oggi sufficientemente condivise benché in esse e tra di esse si nascondano non pochi problemi. Difficile negare, ad esempio che la progettazione svolge un ruolo sempre più radicale nella vita quotidiana. D'altro canto, altrettanto condivisibile è sostenere che l'estetico si annida innanzitutto in contesti esperienziali ordinari, se non addirittura evuzionistici, biologici e finanche genetici. Artificialità e naturalità dell'estetico sembrano possedere pari dignità. Oggi entrambe queste caratteristiche trovano, almeno apparentemente, riscontro nella dimensione del quotidiano, tanto più se quest'ultimo viene considerato nella sua costituzione culturale e tecnica. Scopo del presente lavoro è di fornire un piccolo contributo per l'analisi di questo groviglio. Ed è appunto per dare avvio a ciò che si può cominciare da un esempio concreto.

Nel 2017 la G.F. Smith, una storica cartiera della cittadina di Hull, in occasione della nomina di quest'ultima a città inglese della cultura, ha lanciato una campagna pubblicitaria basata su una *survey* online centrata su una domanda estetica tanto basilare quanto banale: "qual è il tuo colore preferito?". A vincere è un particolare tono di verde, che viene denominato "Marrs Green": *il colore preferito al mondo*. Quest'ultimo diviene il tema, o meglio, il tono principale su cui si basano gli eventi "culturali" organizzati nella cittadina in questione in seguito alla sua "ufficializzazione". Il ruolo cruciale svolto dai media digitali in questo particolare caso è evidente anche sotto un altro profilo. Un dato non secondario, anzi, estremamente interessante è infatti che, in concomitanza con la mostra intitolata "Breathing Colours" curata dalla designer Hella Jongerius (visitabile fino a fine settembre 2017) presso il Design Museum di Londra (e dedicata in particolare alla priorità che il colore deterrebbe rispetto alla forma nella progettazione in generale), sulla pagina Instagram di quest'ultimo (attraverso un'azione di cosiddetto "taking over", ovvero la gestione temporanea dell'account, da parte della stessa G.F. Smith) viene pubblicizzata l'apertura di un *pop-up shop* a tema Marrs Green. In essa diversi prodotti di design – dai più (o meno) noti: la Anglepoise Lamp, la Cambridge Satchel Bag, la Tokyobike, una sedia WW progettata dallo studio Herve, fino ai più banali: spille, t-shirts, lacci per scarpe, articoli di cancelleria vari, stoviglie – realizzati, ancor meglio *customizzati*, o addirittura *brandizzati*, nel tono di verde in questione, venivano messi in vendita al pubblico.

In questo contesto ciò che non da ultimo risulta certo significativo è il fatto che tale progetto abbia offerto la possibilità di fare esperienza, in uno spazio reso significativo proprio grazie alla progettazione, appunto, del colore preferito al mondo, di cui è stato possibile portare con sé, gratificati, almeno una piccola parte, nonostante, forse, il Marrs Green non fosse davvero, almeno prima della sua “creazione”, il proprio colore preferito.

Nell'illustrare, anche solo per sommi capi, la parabola del tutto peculiare di questo colore di fatto progettato (è peraltro significativo che il video promozionale del progetto si apra con la battuta “the *making of* the world's favourite colour”<sup>1</sup>) è possibile ravvisare buona parte dei temi con cui ci si misurerà nella presente tesi, ovvero una tesi in cui i fenomeni che vengono volta a volta presi in considerazione sono crucialmente “collocati” all'intersezione tra fattori estetici, pratici, progettati, tecnologico-digitali ed economico-commerciali. L'idea fondamentale che orienta la ricerca è infatti che uno degli scopi principali del design sia quello di rendere l'estetico fruibile nel quotidiano, ovvero di progettare esperienze estetiche.

Prima di procedere è tuttavia necessario chiarire qual è la concezione dell'estetico e quale la concezione dell'esperienza dell'estetico che sono state assunte in questo contesto come maggiormente proficue. L'estetico è inteso come una delle modalità quotidiane di relazione tra Sé e mondo, mentre l'esperienza dell'estetico è intesa come una esperienza fondamentalmente gratificante nella misura in cui dà luogo a relazioni partecipative o immersive tra individuo e ambiente, tra Sé e mondo, appunto.

Una tale concezione dell'esperienza estetica è parsa utile anche perché, forse meglio di altre, permette di tracciare una distinzione tra l'esperienza estetica di elementi artistici o naturali (ovvero secondo una concezione tradizionale dell'estetica) e l'esperienza estetica quotidiana. Nella prima, l'essere all'interno della relazione estetica (con la gratificazione che ne consegue) non esclude che tale relazione sia di dissonanza o sia addirittura aporetica (come dimostra il fatto che a opere particolarmente complesse dal punto di vista dell'intelligibilità, non armoniche o addirittura incompiute, ma anche a catastrofi naturali, sia stato riconosciuto valore estetico). Nella seconda, la gratificazione immanente all'esperienza estetica è legata a relazioni esclusivamente armoniche, in cui ha luogo una massimizzazione del tasso di agevolazione dell'esperienza. Ed è difficile negare che proprio l'agevolazione dell'esperienza costituisca l'elemento cardine della

---

<sup>1</sup> <https://vimeo.com/222837959>

progettazione, del design. Ne consegue che l'estetico non può essere considerato dominio esclusivo dell'arte e della natura, ma a ben vedere, proprio il quotidiano e la progettazione, il design, si rivelano riserve preziosissime per un'analisi dell'estetico e dell'esperienza estetica nell'attuale contesto di vita.

Ed è proprio per questo motivo che i cardini concettuali attorno cui ruota la presente ricerca sono, appunto, design, quotidiano, esperienza colti nella contemporaneità. Elencarli esattamente nell'ordine in cui appaiono non è un dato casuale. A tale ordine corrisponde infatti, in linea di massima, l'articolazione generale dell'elaborato. Va tuttavia precisato che intendere tale avvertenza come un'indicazione di lettura di un testo schematicamente sistematico falserebbe gli intenti della presente tesi. Se è infatti vero che quest'ultima, nel suo svolgimento, si misura volta a volta con i temi indicati per indagarne lo statuto attuale, dovendo necessariamente ripercorrere, organizzandole in modo chiaro, alcune delle "tappe" più significative già attraversate (in questo senso si può sì parlare di intenti sistematizzanti della tesi) e proporre, quando necessario, prospettive maggiormente soddisfacenti, ciò che si è tentato di costruire è un percorso in cui la cruciale interrelazione tra di essi emergesse costantemente. Il tenore con cui ciò avverrà sarà di carattere storico (solo ove necessario), filosofico (poiché ci si misurerà con concetti consolidati della tradizione filosofica proponendo, in alcuni casi, loro emendamenti che siano più in sintonia con le dinamiche contemporanee) ed empirico (in quanto verranno proposti dei casi studio a supporto della componente maggiormente teorica della ricerca).

La tesi è suddivisa in otto capitoli.

A un primo capitolo in cui vengono illustrate le premesse teorico-metodologiche della ricerca, le quali sono plasmate sulla considerazione dell'estetico come relazione tra Sé e mondo e dell'estetica come sapere euristico, operativo, pragmatico, dunque a sua volta dinamicamente relazionale e non essenzialista, definitorio e dogmatico, sulla scorta della tradizione della fenomenologia critica, segue un secondo capitolo (*Il design e la rideterminazione dell'estetica come sapere delle pratiche quotidiane*) il cui tema centrale è proprio il design. Si tratta di un tema con il quale l'estetica filosofica difficilmente si è misurata. E nei rari casi in cui ciò è avvenuto, sono emersi limiti e contraddizioni di una disciplina messa in difficoltà da un oggetto d'indagine che non rientrava nel novero dell'artistico o del naturale, ovvero dell'estetico tradizionalmente inteso. Il design verrà invece qui compreso proprio come un agente fondamentale per la riconsiderazione

dell'estetica filosofica come ambito del sapere che dovrebbe trovare nelle pratiche quotidiane (che oggi sono veicolate appunto dalla progettazione) il proprio "naturale" ambito d'indagine. Il rilievo di questa dimensione pratica dell'estetico scaturisce (in negativo) innanzitutto dall'analisi delle categorie concettuali con cui il design è stato interpretato dalle sue origini (convenzionalmente collocate nella metà del XIX secolo), fino a circa l'inizio degli anni '90 del XX secolo (in cui il processo di globalizzazione dei mercati e della cultura iniziava a prendere piede). Le categorie volta a volta utilizzate: bello/utile; forma/funzione; immagine/consumo, infatti, risultano insoddisfacenti nella cornice di una indagine che si misura con la dimensione delle pratiche estetiche contemporanee, in cui l'estetizzazione del quotidiano in generale è un dato innegabile. L'insufficienza di queste categorie è dovuta al fatto che esse forniscono una caratterizzazione dell'esperienza estetica del design tendenzialmente disgiuntiva, in quanto pongono l'accento o su uno stato particolare rilevabile in un soggetto esperiente, o sulle caratteristiche che un oggetto di design dovrebbe possedere per poter essere valutato positivamente dal punto di vista dell'apprezzamento estetico. Ciò che contraddistingue l'attuale contesto in cui vige l'estetizzazione – in cui, peraltro, le nuove tecnologie stanno infrastrutturando l'esperienza in modo sempre più cruciale – è, invece, e radicalmente, proprio il principio dell'interattività, dell'esperienzialità (della relazionalità, appunto), la quale può essere impiegata come la categoria più proficua attraverso cui leggere la progettazione, cioè il design, nella sua caratterizzazione più squisitamente contemporanea (in un periodo compreso almeno tra la fine degli anni '90 del XX secolo fino a oggi). Il misurarsi teoricamente con la progettazione non può essere dunque limitato alla considerazione di "oggetti di design" in quanto entità opposte a "soggetti" che vi entrano in contatto. In essa i poli dell'interazione, "soggetto" e "oggetto", non possono essere intesi disgiuntivamente, proprio perché la gratificazione che scaturisce dall'interazione con un dispositivo (quale che esso sia, e tanto che, di conseguenza, anche un'esperienza può esserlo) ben progettato (quale che sia la caratteristica che fa esprimere un apprezzamento di gusto), può essere colta solo nella dimensione delle pratiche, ovvero degli usi, che corrispondono, di fatto, a delle scelte di gusto. A dimostrazione di questo peculiare *shift* "dall'oggetto all'esperienza" avvenuto nella progettazione, in conclusione al capitolo verrà fornita una sintetica appendice iconografica che si ritiene possa riassumerne efficacemente le tappe attraverso un caso esemplare: il consumo di caffè.

Ad ogni modo, porsi criticamente nei confronti dell'impiego delle prime tre coppie concettuali menzionate nell'analisi del design contemporaneo, indicando invece la proficuità di un'analisi estetologica del design che si concentri sulla categoria dell'esperienzialità (o della relazionalità) che trova riscontro nelle pratiche quotidiane, ha delle implicazioni non secondarie. Implicazioni che, come si diceva, hanno a che fare con una riconsiderazione generale dello statuto dell'estetica nell'odierno contesto di vita. Un'estetica che in primo luogo non può più essere considerata esclusivamente filosofia dell'arte o filosofia della natura. Nel primo caso ci si volgerebbe alla ricerca di un contenuto di eccezionalità dell'esperienza estetica, a cui si conferirebbe una connotazione spettatoriale, distaccata, ai limiti dell'edonismo, la quale viene invece oggi costantemente smentita dalla intrinseca dimensione pratica e ordinaria del design. Nel secondo si conferirebbe una connotazione ecologico-ambientalista, dai toni evidentemente moraleggianti, che di conseguenza risulterebbe tendenzialmente critica nei confronti dei comportamenti legati al consumo che egualmente connotano il design in quanto tale (la produzione in serie che contraddistingue il design dal pezzo unico artistico e artigianale è infatti destinata sempre a un mercato), ovvero come fenomeno che trova la sua ragion d'essere proprio nelle logiche di produzione e di fruizione di massa. In questo senso si potrebbe dire che anche l'estetica intesa come filosofia della natura si volga alla ricerca di contenuti di eccezionalità dell'esperienza, nella misura in cui non consideri l'antropizzazione e il consumo come elementi imprescindibili e dunque ordinari dell'esperienza odierna. Non è peraltro casuale che un'enfasi particolare verrà posta, nel capitolo in questione, su quel torno di anni a partire dal quale proprio le logiche di produzione e di fruizione di massa si impongono come dinamiche connotate da un tenore quotidiano e diffuso, ovvero gli anni '50 del XX secolo. In questi anni, inoltre, discipline come la semiotica e i *Cultural Studies* iniziano a muovere i primi passi e avviano in modo pionieristico studi dedicati proprio al design e al quotidiano, verso i quali, tuttavia, nel presente elaborato di tesi, verranno mosse critiche radicali.

L'estetica inoltre commetterebbe un grave errore nell'approcciarsi disgiuntivamente (ovvero secondo un principio non relazionale) al design contemporaneo nella sua connotazione precipuamente esperienziale, e simmetricamente, all'esperienza, nella sua connotazione precipuamente progettata; ciò comporterebbe infatti l'ipostatizzazione dei



poli fondamentali della relazione estetica, un'assolutizzazione che sterilizzerebbe, di fatto, l'intrinseca dinamicità che connota quest'ultima.

Gli equivoci appena enucleati sono riscontrabili in vario modo nei primi contributi teorici che si sono misurati con la nascente questione del design, e ciò entro certi limiti risulta comprensibile, data la peculiarità del fenomeno al quale ci si andava approcciando in quel particolare momento. Generalmente essi persistono, però, anche nei contributi più recenti dedicati all'estetica del design. È stato possibile cogliere questo dato significativo attraverso una rassegna critica di tali contributi che sono apparsi negli ultimi 25 anni circa. Da tale rassegna si può evincere che il design è ancora motivo di imbarazzo da parte dell'estetica contemporanea, che corre quasi sempre al riparo di rassicuranti, quanto fuorvianti, categorie interpretative tradizionali. Il capitolo si conclude con il rilievo della essenziale interpenetrazione tra design e quotidiano, ovvero della convinzione che il design risulti efficace qualora abbia un qualche impatto sul quotidiano (ossia se riesce a infrastrutturarlo) e che reciprocamente, quest'ultimo (ossia gli individui che in esso si muovono con disinvoltura anche grazie a peculiari competenze estetiche acquisite) risulti tale solo qualora riesca a incorporare le dinamiche progettuali che sono tipiche del primo. Impostare il discorso in questi termini permette infatti di conferire la necessaria importanza alla dimensione pratico-esperienziale, ovvero estetica, che sancisce il connubio indissolubile tra design e quotidianità. Un connubio che risulta ancora più significativo se si considera come anche il quotidiano non sia stato tradizionalmente un tema privilegiato di discussione estetologica. In entrambi i casi, ossia sia per la marginalizzazione del design sia per quella del quotidiano, ciò è avvenuto a causa della profonda ipoteca "arte-centrica" e/o "natura-centrica" (non relazionale) che l'estetica contemporanea non ha ancora del tutto estinto.

Sancito questo connubio, la tesi prosegue con l'analisi di una peculiare linea di ricerca sorta negli ultimi due decenni circa: l'Everyday Aesthetics. La peculiarità di quest'ultima è dovuta al fatto che essa risulta allo stesso tempo promettente perché riconosce "dignità" estetica a fenomeni quotidiani, e paradossale, perché rimane spesso incagliata in forme tradizionali di analisi estetica conferendo peraltro al design, un fenomeno essenzialmente quotidiano, un ruolo marginale. A essa sono dedicati il terzo, il quarto e il quinto capitolo dell'elaborato.

L'impiego delle lettere maiuscole nella denominazione di tale sub-disciplina dell'estetica ha motivi ben precisi. Questa scelta è dettata dalla volontà rendere ben visibile un pattern teorico che si è configurato con sempre maggiore vividezza all'interno dei dibattiti estetologici internazionali nell'arco di tempo indicato e che può dunque essere ricondotto univocamente all'etichetta prescelta. Si è cercato di restituire la progressione con cui ciò si è verificato nei tre capitoli incentrati sull'Everyday Aesthetics. Nel terzo capitolo (*Un'ipotesi "ontogenetica" sull'Everyday Aesthetics*), verranno presi in considerazione quei lemmi, ovvero quei contributi minori realizzati per *Companions*, Enciclopedie e Dizionari di settore e dedicati per l'appunto all'estetica del quotidiano. Essi si sono rivelati degli utili banchi di prova a partire dai quali è stato possibile sondare, in relazione ai momenti in cui sono apparsi (Irvin: 2009; Sartwell: 2010; Livingston: 2012-2015 e Saito: 2014-2015), il tipo di ricezione che volta a volta si è avuto dell'Everyday Aesthetics. Nel quarto capitolo (*Teorici dell'Everyday Aesthetics*) verrà affrontata una selezione di quei saggi e volumi maggiormente rigorosi da un punto di vista teorico e che in quanto tali si può dire che abbiano contribuito a rendere l'Everyday Aesthetics un campo d'indagine filosofica dai connotati più definiti. Ciascun contributo analizzato verrà caratterizzato a seconda del tema più rilevante identificato al suo interno: Saito (2007) verrà descritto nei termini di una *Aesthetics of Caring*, proprio perché la nozione di *cura* vi risulterà centrale; Haapala (2005) verrà descritto nei termini di una *Aesthetics of Lacking*, un'estetica in cui *comfort*, *controllo* e *familiarità* giocano un ruolo cruciale; Leddy (2012) verrà descritto nei termini di una *Aesthetics of Auratic Experiences*, alla luce di un emendamento fenomenologico della nozione benjaminiana di *aura*, la quale può essere colta esclusivamente all'interno della dinamica *esperienziale*; Naukkarinen (2013) verrà infine descritto nei termini di una *Aesthetics of Everydayness*, in quanto quest'ultima viene identificata come la qualità essenziale dell'esperienza estetica quotidiana, spesso caratterizzata da una dimensione di *implicitezza*. Nel quinto capitolo della tesi (*Meta-teorici dell'Everyday Aesthetics*) è stato invece condotto un esame di quei contributi che hanno affrontato in modo critico gli scritti teorici rilevabili nella letteratura Everyday Aesthetics. Tali scritti non corrispondono necessariamente (o non sono necessariamente limitati) a un'analisi dei testi affrontati nel capitolo precedente, e di conseguenza sarà qui possibile reperire anche alcune analisi di contributi teorici minori che si ritiene abbiano comunque una certa rilevanza per il dibattito in questione (cfr. ad esempio, Irvin 2008a, 2008b, 2009;

Melchionne 2011a, 2011b, 2013). Come si diceva, i testi presi in considerazione in questo capitolo sono accomunati da un piglio maggiormente critico o “meta-teorico” rispetto alle elaborazioni teoriche delle varie “estetiche del quotidiano” prodotte nel campo di studi in esame. Nonostante gli intenti comuni, che si riveleranno un elemento cruciale per un ulteriore, ma soprattutto peculiare sviluppo dell’Everyday Aesthetics, e di cui si accennerà a breve, ogni contributo “meta-teorico”, esattamente come nel caso dei vari contributi “teorici”, assumerà comunque, all’interno del capitolo, una particolare caratterizzazione: con Dowling (2010) si parlerà di una *Aesthetics of Daily Life Intuition*, con Ratiu (2013) di una *Monist Aesthetics*, con Forsey (2014) di una *Aesthetics of Functionality* e con Matteucci (2016) di una *Egalitarian Aesthetics*. I punti di tangenza fondamentali saranno almeno due. Innanzitutto vi è la comune volontà di sistematizzare i vari contributi “teorici” impiegando come criterio di classificazione il tipo di rapporto che essi avrebbero nei confronti della tradizione estetica consolidata: “forte”, “discontinuista” o “familiarista” (come nel caso di Saito e Haapala, ad esempio) e “debole”, “continuista” o “straordinarista” (come è evidente nel caso di Leddy e Naukkarinen). Non da ultimo si evidenzierà la comune volontà di identificare un aspetto normativo dell’estetico per conferire maggiore rigore a un campo di indagine che risulta potenzialmente cruciale per l’estetica contemporanea ma che allo stesso tempo rischia costantemente di cadere nel detestabile “anything goes”. Tale aspetto normativo sarà identificato in un principio intersoggettivo-continuista dell’esperienza, ovvero nel principio per il quale l’estetico troverebbe la propria ragione d’essere né nella privatezza né nell’assoluta eccezionalità di un’esperienza effettuata in una sfera isolata della vita, ma nella dimensione della condivisione (verbale o anche solo gestuale, ma comunque espressiva) di un giudizio di gusto formulato e plasmato nella continuità dei vari livelli in cui l’esperienza si articola. In questo senso si può parlare di svolta normativa nell’Everyday Aesthetics in una direzione intersoggettivo-continuista, ovvero relazionale, impressa o comunque auspicata dai suoi “meta-teorici”. Una svolta in cui non è difficile ravvisare caratteri simili a quelli già assegnati a una visione rinnovata dell’estetica (sia come teoria che come pratica) del design contemporaneo.

Il principio normativo intersoggettivo-continuista verrà impiegato nella prima parte del sesto capitolo (*Gli spazi estetici: normatività e relazionalità tra Everyday Aesthetics e design*) per emendare proprio in senso relazionale i concetti identificati come caratteristici di ciascuno dei contributi “teorici” dell’Everyday Aesthetics (*cura; comfort,*

*controllo, familiarità; esperienzialità; implicitezza*) ovvero intendendoli in quanto modalità specifiche di relazioni di scambio e di reciprocità. Riconsiderare questi concetti servirà anche da occasione per individuarne dei referenti storici (e ciò avverrà anche per lo stesso nesso *intersoggettività-continuismo*, di matrice, per così dire, “meta-teorica”, che in quanto tale fungerà da principio generale di emendazione), passaggio che gli *everyday aestheticians* di fatto non compiono, dimostrando poca consapevolezza nei confronti della genesi delle categorie che impiegano o, nel migliore dei casi, dimostrando un disinteresse nei confronti di una tale tematizzazione, poiché maggiormente preoccupati di rendere evidente la novità della linea di ricerca di cui sono fautori.

In seguito, tale principio di relazionalità attribuito all’esperienza estetica nel suo complesso verrà impiegato per fare emergere la connotazione precipuamente spaziale del quotidiano. L’esperienza estetica quotidiana verrà descritta dunque nei termini di una esperienza topograficamente vincolata. A tal fine, saranno prese in esame quelle che si ritiene possano essere considerate le tipologie più rilevanti di spazio estetico quotidiano: lo spazio estetico privato, lo spazio estetico pubblico, lo spazio estetico istituzionalizzato, lo spazio estetico virtuale/globale e lo spazio estetico commerciale. Qui l’intreccio tra gli elementi enucleati come essenziali per la presente ricerca – design, quotidiano, esperienza – si configura in tutta la sua concretezza. Gli spazi estetici quotidiani sono, infatti, plessi esperienziali radicalmente progettati. Non è casuale che tra i vari spazi estetici analizzati, proprio l’ultimo, ovvero lo spazio estetico commerciale, assuma un ruolo di maggiore rilievo rispetto agli altri, in quanto esso, in virtù della capacità che la progettazione ha, ossia che le strategie commerciali hanno, di profilare esperienze *ad hoc* che dunque possono all’occorrenza acquisire determinate caratteristiche, accoglie in modo emblematico al suo interno le dinamiche ascritte disgiuntivamente a ciascuno spazio estetico esaminato. Anche in questo contesto verrà preso in esame un caso studio, ovvero il punto di approdo mostrato nell’appendice iconografica del secondo capitolo della tesi: la sempre più diffusa frequentazione delle caffetterie. In questi spazi estetici commerciali è possibile esperire un senso di accoglienza, ovvero un “sentirsi a casa”, che è una qualità tipica dello spazio estetico privato. È inoltre possibile “esportare” nella propria dimensione domestica, per così dire, consolidata un senso di domesticità acquisito in questi ambienti. Le caffetterie sono, poi, degli spazi estetici in cui domina una forte componente pubblica e

intersoggettiva in cui si intersecano e si plasmano reciprocamente i più svariati stili di vita. La dimensione istituzionalizzata dello spazio estetico quotidiano è invece rilevabile nella sempre più massiccia presenza di caffetterie e luoghi di ristoro in spazi museali, ad esempio. Nella misura in cui, peraltro, la frequentazione della caffetteria o del luogo di ristoro in questione sia l'obiettivo principale dell'ingresso in uno spazio museale, perché magari progettati da noti studi di architettura o di design d'interni, e/o gestiti attraverso le competenze di rinomati chefs e "baristi", essi possono a loro volta divenire veri e propri spazi estetici istituzionalizzati. La condivisione su *social media* di momenti trascorsi o di pasti consumati nelle caffetterie, che diviene non solo un mezzo di diffusione di pratiche che vengono progressivamente compiute secondo modalità simili in parti tra loro lontanissime del pianeta, ma anche un mezzo di promozione pubblicitaria per chi le gestisce, rende lo spazio in questione, infine, anche uno spazio estetico di tipo virtuale-globale.

Successivamente si tornerà a una considerazione più generica dello spazio estetico commerciale, da un lato per verificare l'efficacia operativa dei concetti e delle categorie individuati come emblematici nell'analisi delle varie posizioni rilevabili all'interno dell'Everyday Aesthetics ed emendati in senso intersoggettivo-continuista, e dall'altro per sondare l'effettiva paradigmaticità di questo spazio da un punto di vista estetico e per comprendere meglio se la sempre più pervasiva progettazione dell'esperienza odierna si risolva in alienazione, o garantisca ancora margini di spontaneità. Ciò che emergerà sarà il carattere precipuamente agevolante, e per questo gratificante, dell'esperienza da parte della progettazione e delle strategie commerciali. Esse, infatti, agendo a un livello essenziale, ovvero innestandosi progressivamente nello svolgimento delle pratiche quotidiane proprio perché le agevolano, hanno ridotto drasticamente, o addirittura eliminato del tutto, la divaricazione che tradizionalmente viene assegnata al rapporto tra un *sub-iectum*, termine che etimologicamente implica una certa sottomissione o ricezione passiva, e un *ob-jectum*, termine che etimologicamente implica un'entità estranea che si oppone a qualcuno, un'impostazione che, come si è visto, ha creato e tuttora crea frequenti equivoci all'interno delle indagini estetologiche che si misurano con l'odierno contesto di vita. Al contrario, il rapporto tra "soggetto" e "oggetto" che risulta da questo radicale intreccio di progettazione, relazione, estetico, quotidiano, economia e piacere impedisce di distinguere nettamente due parti in causa nella dinamica esperienziale. Il soggetto esperiente "si sente" (e dunque si sente

gratificato) nell'uso dell'oggetto, perché quest'ultimo diviene, proprio grazie alla progettazione (o meglio grazie a una *buona* progettazione), una componente integrata, dunque competenza acquisita, del campo esperienziale, se non, appunto, esperienza stessa. Viene così riconfermata l'inadeguatezza, già rilevata nel secondo capitolo della tesi, dell'apparato interpretativo con cui il design è stato tradizionalmente esaminato, ovvero attraverso coppie dicotomiche, e la proficuità di un'analisi che invece consideri la sua cifra esperienziale. Peraltro, riemergono tutti i limiti di una considerazione dell'esperienza estetica quotidiana, e dunque i limiti di un'Everyday Aesthetics, che non sia orientata in senso intersoggettivo-continuista.

Per questi motivi nel settimo e nell'ottavo capitolo della tesi ci si misurerà con una recentissima configurazione del design, ovvero l'*Experience Design*: il design d'esperienza. Esso sarà assunto come paradigma contemporaneo fondamentale non solo del superamento della tradizionale opposizione tra "soggetto" e "oggetto", ma anche della storica antinomia tra "natura" e "tecnica", o "artificio". Nel settimo capitolo (*L'esperienza estetica ai tempi dell'Experience Design*) verranno innanzitutto fornite alcune indicazioni di carattere storico-concettuale che permetteranno un inquadramento di questa peculiare tipologia di progettazione al centro della quale è posta l'esperienza come qualcosa da costruire, da valorizzare e da rendere indispensabile e normalizzare riducendo, o eliminando ogni "mediatore" che si imponga all'attenzione. Il riconoscimento di una costante tensione tra l'infrastrutturazione e la tematizzazione dell'esperienza che l'*Experience Design* compirebbe porterà a volgersi a due concezioni filosofiche di esperienza che sembrano ricalcare le caratteristiche di questi due poli tensivi: la *Lebenswelt*, il mondo della vita, e l'*Everydayness*, la quotidianità. Di queste verranno rispettivamente fornite delle caratterizzazioni peculiari in senso relazionale: la *Lebenswelt* sarebbe un fondo operativo immanente ma dinamico, perché costituito da stratificazioni esperienziali acquisite ma in continua ridefinizione (e di cui la moda, della quale sarà enfatizzata una caratteristica cruciale, ossia la liminalità, verrà indicata come paradigma significativo); l'*Everydayness* sarebbe un "intorno prossimale-potenziale" saliente cui il soggetto si rapporta, accedendovi, intenzionalmente (e di cui le interfacce, nella loro intrinseca superficialità, verranno indicate come paradigma significativo).

Non si tralascerà comunque il rilievo sulla dimensione relazionale che crucialmente intercorre anche tra di esse, e non solo nei processi a loro interni. Infatti, è proprio nel

continuo dialogo tra operatività e tematizzazioni, tra stratificazioni e apparenze, tra liminalità e salienze che verrà rilevato lo specifico connotato estetico dell'esperienza ai tempi dell'*Experience Design*.

Successivamente, considerato l'impatto che quest'ultimo esercita su ciascuna di queste dimensioni esperienziali, che vanno certo distinte, ma comunque considerate nella profonda interrelazione che le lega e le plasma vicendevolmente, se ne proporranno degli emendamenti volgendosi a due nozioni di stampo bourdieusiano e tra loro fondamentalmente intrecciate: l'*habitus* e il *campo*. La prima viene caratterizzata dallo stesso Bourdieu come allo stesso tempo "struttura strutturata e struttura strutturante" e la seconda come "terreno di gioco" in cui ha luogo un'adesione immediata alle dinamiche di campo. Il ricorso a tali nozioni da parte di Bourdieu è avvenuto per comprendere come il senso pratico venga plasmato dal rapporto tra strutture interiorizzate e strutture oggettive. Il nostro ricorso a tali nozioni permette di recuperare un punto cruciale per il presente discorso, ossia il fatto che la gratificazione estetica veicolata dalla progettazione vada riscontrata nella fondamentale integrazione, o incorporazione, che ha luogo tra "soggetto" e "oggetto" e che si espleta nell'operatività delle pratiche (di gusto) quotidiane. Nell'ultimo capitolo, che funge di fatto da epilogo e riepilogo dell'intera tesi (*Nota conclusiva: cosa resta del design, oggi?*), l'intreccio inestricabile tra design quotidiano ed esperienza riemergerà in tutta la sua forza. Occasione per "tirare le fila" in merito al discorso condotto sarà chiedersi cosa rimanga attualmente della componente umanistica che ha tradizionalmente orientato il design, in quanto ciò che oggi sembrerebbe prevalere sono atteggiamenti piuttosto votati all'edonismo, al puro godimento, a una riduzione drastica della spontaneità che dovrebbe "naturalmente" caratterizzare l'esperienza quotidiana, se non, anzi, a una vera e propria "perdita" di esperienza. Vista, tuttavia, la proficuità del principio relazionale unificante dell'esperienzialità emerso dall'analisi svolta, e di cui il design d'esperienza si rivela un conduttore eccellente, si renderà invece necessario porre la domanda in termini diversi, ovvero: cosa guadagna il design tradizionalmente inteso (e con esso l'*Everyday Aesthetics*) ai tempi dell'*Experience Design*?



Interno del *pop-up shop* a tema "Marrs Green" (2017)



## Capitolo 1. Premesse teorico-metodologiche

Appellarsi alla nozione di “vaporizzazione” dell’arte per descrivere l’attuale statuto dell’estetico potrebbe risultare quasi banale se non addirittura stucchevole. Si tratta di una nozione che, com’è noto, ha trovato la sua formulazione canonica in Michaud (2003), ossia in un testo che oramai può essere considerato a pieno diritto un classico dell’estetica contemporanea:

sembra che quando la bellezza è onnipresente, diminuiscono le opere d'arte, e quando viene meno l'arte nel senso tradizionale, si diffonde ovunque un senso artistico che colora tutto, un'arte allo stato gassoso che investe il mondo come una nuvola di vapore. L'arte si è volatilizzata in etere estetico, l'etere che dai fisici e dai filosofi dopo Newton è stato concepito come quella sostanza sottile di cui sono imbevuti tutti i corpi. (Michaud 2003: 10)

Tuttavia una tale affermazione, all’apparenza – almeno per alcuni – incontrovertibile, presenta una certa problematicità. Infatti, alla posizione di Michaud è a ben vedere sottesa una tesi ben definita, secondo la quale la cellula germinale dell’estetico sarebbe alla fin fine solo l’arte – fatto che diventerebbe ancora più evidente quando quest’ultima viene sublimata al suo stato gassoso. Di conseguenza, i destini attuali dell’estetico, la sua diffusione tanto quanto la sua acuita criticità, deriverebbero linearmente dagli esiti delle vicende novecentesche interne al mondo dell’arte. Non a caso il testo di Michaud oscilla anche terminologicamente, senza distinzioni rigorose, tra “artistico” ed “estetico”, ritenendoli concetti di fatto equivalenti.

In realtà, per descrivere la situazione attuale si potrebbe, e forse si dovrebbe, rovesciare questa impostazione. Anziché ridurre l’estetico all’artistico e dunque parlare di vaporizzazione in riferimento a quest’ultimo, si potrebbe cioè dare rilievo al fatto che sarebbe piuttosto l’estetico come tale, prima ancora che l’artistico, ad aver subito un processo di vaporizzazione, tanto da risultare alla fin fine non confinabile in oggetti specifici come le opere d’arte. In questo modo appare senz’altro in luce diversa il contesto in cui va collocata l’analisi che si intende qui proporre all’interno di quella che può essere definita età dell’estetizzazione diffusa. Lasciare invece cadere l’accento sul versante meramente artistico, pur vaporizzato in una miriade di pratiche ben particolari, non farebbe che limitare una serie di fenomeni che per loro natura non si

lasciano contenere in confini ben definiti a quella che è stata definita “artificazione”, la quale può essere sovrapposta alla nozione di estetizzazione solo, come ha notato Naukkarinen (2012) “if one thinks that art is some sort of home base for the aesthetic”. In quanto tale, è vero che l’analisi conseguente rende flessibile il sistema delle arti, ma in tal modo essa “does not question the essential reference to art (however it may be defined) as the criterion for determining the aesthetic” (Matteucci 2016: 11). Una tendenza, quest’ultima, che può essere ravvisata senza troppa fatica anche nel lavoro di Michaud.

Al netto di un’impostazione teorica viziata dunque da una particolare concezione riduttiva dell’esteticità, non si può tuttavia negare l’efficacia e il tenore pioneristico del rilievo effettuato da Michaud in merito a una trasformazione occorsa durante l’ultimo secolo all’estetico. Esso, infatti, da qualità di specifici oggetti è divenuto una qualità dell’esperienza stessa.

Dove prima c’erano le opere, ora restano solo le esperienze. Nella produzione artistica le opere sono state sostituite da dispositivi e procedure che funzionano come opere, generando l’esperienza dell’arte e l’effetto estetico nella loro purezza, quasi senza legami e senza nessun supporto, se non forse una configurazione o un dispositivo di mezzi tecnici capaci di produrre tali effetti. (Michaud 2003: 10)

Tale trasformazione è evidente solo esemplarmente, non esclusivamente, in quello che la tradizione moderna ha considerato l’ambito canonico dell’esperienza estetica per eccellenza, ossia il regno delle belle arti. Queste ultime si vedono private ora, non a caso, di tale esclusività a fronte di pratiche “edonistiche” e “consumistiche” sempre più diffuse come quelle concernenti la moda e il turismo, ad esempio, che lo stesso Michaud identifica come alcuni tra i luoghi di approdo paradigmatici di questo processo.

Attraverso fenomeni di tal genere, l’estetico conferma di possedere una sua caratteristica peculiare, che consiste nella sua intrinseca capacità metamorfica, insofferente rispetto a ogni tentativo di definirne nettamente i confini e gli ambiti. Si tratta di un elemento particolarmente evidente nel contesto attuale, che fa emergere peraltro l’esigenza di un cambiamento di tenore nello svolgimento delle analisi che vi si rivolgono. Indagare l’estetico oggi vuol dire sempre più occuparsi di dinamiche prettamente esperienziali, sicché si è quasi indotti a supporre che solo nella sua convergenza con l’esperienzialità si possa intercettare l’estetico quanto al suo statuto

più genuino. Ciò che si prospetta sul piano teorico-metodologico è, allora, la necessità di svincolarsi da logiche “ontologistiche” centrate sulle proprietà di determinati oggetti o sugli stati di un determinato (tipo di) soggetto (come il genio, il *connoisseur*, il critico o lo spettatore, ad esempio), ciascuno assolutizzato nella propria specificità. Assoggettare l’analisi estetologica a tali vincoli comporterebbe un atteggiamento unilaterale e dogmatico, comunque distorto, che congelerebbe la magmaticità dell’estetico sterilizzandolo, di fatto, della sua componente pratica e dinamica.

Se si vogliono chiarire i termini entro cui è possibile descrivere “l’estetico” secondo le caratteristiche appena sottolineate, conviene adottare una concezione dell’esperienza che sia sufficientemente plastica. Importanti suggerimenti in questa direzione si possono acquisire se si segue l’orientamento precipuamente relazionale suggerito dalla tradizione della “fenomenologia critica”, che fa leva su

un *pensare* non come chiudersi nell’oggetto conosciuto (spiegare), ma come un continuo *aprirsi*, un pensare come un *immer wieder* andare oltre l’oggetto nella *relazione*. Insomma, *comprendere* in ogni ordine della ricerca e della riflessione si configura qui come un inevitabile mettere in relazione, anzi si potrebbe dire che la *comprensione* propriamente si dà, al limite, mediante la correlazione di ogni forma di sapere. Ecco, dunque, ciò che sembra propriamente, strutturalmente, connotare la fenomenologia critica: una pronunzia della fenomenologia come *metodologia* e non più come *philosophia prima*. (Rossi 1993: 155)

In questo senso, il presente discorso avrà appunto per proprio fulcro la sinonimia che vigerebbe tra esperienza estetica e relazione, sinonimia che trova riscontro – come si vedrà – proprio negli sviluppi più recenti dell’estetico, e che ha efficace suggello nell’invito, dal carattere più operativo che tematico, a considerare l’esperienza come “infinita rete di relazioni tra ciò che diciamo io e ciò che diciamo mondo”. È in tal senso che si potrebbe parlare, qui, di *estetica relazionale*, facendo tesoro della lezione “relazionista” di Enzo Paci (in particolare, 1957: 281-298).

Una più recente formalizzazione di una cosiddetta “estetica relazionale”, etichetta che sembrerebbe efficacemente descrivere i contenuti appena delineati, è stata proposta da Bourriaud (1998).

Dopo l’ambito delle relazioni fra l’umanità e la divinità, poi fra l’umanità e l’oggetto, la pratica artistica si concentra ormai sulla sfera delle relazioni interpersonali, come testimoniano le

pratiche artistiche in corso dall'inizio degli anni Novanta. L'artista si concentra sui rapporti che il suo lavoro creerà nel pubblico, o sull'invenzione di modelli di partecipazione sociale. Questa produzione specifica determina non solo un campo ideologico e pratico, ma anche nuovi ambiti formali. Con ciò voglio dire che, al di là del carattere relazionale intrinseco all'opera d'arte, le figure di riferimento della sfera dei rapporti umani sono ormai diventate appieno delle "forme" artistiche: così, i meeting, i ritrovi, le manifestazioni, le differenti tipologie di collaborazione tra persone, i giochi, le feste, i luoghi di convivialità, in breve l'insieme dei modi d'incontro e d'invenzione di relazioni rappresentano oggi oggetti estetici suscettibili di essere studiati in quanto tali, mentre quadri e sculture non sono qui considerati se non come casi particolari di una produzione di forme che mira a ben altra cosa rispetto al semplice consumo estetico. (Bourriaud 1998: 30-31)

Tale prospettiva risulta però insoddisfacente per la ricerca che si intende condurre in questo contesto sotto diversi punti di vista. Innanzitutto perché, pur ponendo l'accento sulla cruciale nozione di relazionalità, essa si limita alla considerazione delle opere d'arte. Queste ultime, nonostante richiedano che vi sia un atteggiamento partecipativo, collettivo, o addirittura "transitivo" da parte dell'audience, e quindi che si superino le restrizioni di un tradizionale paradigma spettatoriale, divenendo di fatto "condensati" visivi di relazionalità, rimangono comunque entità incastonate al centro di una concezione riduttiva dell'esperienza estetica. A Bourriaud preme sottolineare il fatto che le opere (o l'artista) "chiedono" partecipazione, e l'audience (che, "per proprietà transitiva", diventa di fatto opera) è "incaricata" di attivarne il senso. In tal modo, però, viene a mancare il corretto rilievo del momento relazionale in quanto tale. La relazione, pur posta tematicamente al centro dell'analisi, non risolve la divaricazione tra un oggetto e un soggetto in loro stessi già costituiti. Essa anzi, invece di istituire i *relata* come sarebbe opportuno in una prospettiva relazionista, dipende da essi, che restano di fatto formalmente ancora ben distinti.

Specularmente a questo esempio rilevabile sul versante dell'estetica dell'arte, referente eccellente del principio di relazionalità nell'estetica della natura è colui che può essere considerato uno dei primi fautori dell'*environmental aesthetics*, Arnold Berleant. Il concetto di relazione, che svolge un ruolo cruciale nella produzione complessiva di quest'ultimo, si risolve in una nozione di "campo estetico" ("aesthetic field") che viene per la prima volta introdotta in Berleant (1970) e successivamente

sviluppata nell'idea di "coinvolgimento estetico", ("aesthetic engagement"), in particolare a partire da Berleant (1991).

La nozione di "aesthetic field" viene descritta da Berleant in questi termini:

[Art] can, in fact, only be defined by making reference to the total situation in which the objects, activities, and experiences of art occur, a setting which includes all these denotata and more. This I shall call the *aesthetic field*, the context in which art objects are actively and creatively experienced as valuable. It is this inclusive setting which we must examine in its entirety before we can give an accurate explanation of what art is and answer the questions which continue to plague aesthetic theory. Anything less than this cannot help but embody the distortions of a fragmentary account. (Berleant 1970: 47)

In modo simile, anche se forse più elaborato, l'"aesthetic engagement" viene illustrato come segue:

The concept of aesthetic engagement [...] epitomizes a holistic, unified aesthetics in place of the dualism of the traditional account. It rejects the traditional separations between the appreciator and the art object, as well as between the artist and the performer and the audience. It recognizes that all these functions overlap and merge within the aesthetic field, the context of appreciation. The customary separations and oppositions between the functions of artist, object, appreciator, and performer disappear in the reciprocity and continuity of appreciative experience. [...] They become aspects of the aesthetic process rather than discrete objects or actions, and the appreciative experience becomes perceptually active, direct, and intimate. Aesthetic engagement recognizes that beauty, or aesthetic value more generally, inheres not in the object or in the perceiver but is rather the leading feature of the reciprocal process of perceptual participation between appreciator and object. (Berleant 2013)

Si noti che al centro dei volumi in cui queste due nozioni, cruciali anche per tutta la produzione successiva di Berleant, sono state formulate era posta una trattazione relativa all'esperienza artistica (con una particolare attenzione al suo risvolto performativo) e non schiettamente naturale. Questo specifico elemento fa emergere un dato non secondario, ossia l'esito ben particolare a cui ha condotto la parabola "relazionale" della proposta teoretica di Berleant. Dapprima la sua nozione di "campo" aveva le caratteristiche di una struttura teorico-metodologica, in cui l'*environment* poteva essere inteso in senso deweyano, ossia come ciò con cui l'organismo è

costantemente in relazione, e dunque come effettiva e immersiva qualità esperienziale che caratterizza il nesso attivo-passivo dell'organismo con il suo contesto circostante (quale che esso sia). In seguito, invece, tale principio teorico-metodologico si trasforma progressivamente (formalmente a partire da Berleant 1992) in un elemento schiettamente fattuale. In questa nuova fase, il campo viene direttamente equiparato all'ambiente in senso naturale, di cui Berleant si impegna a costruire "un'estetica" (in cui vengono innanzitutto enfatizzati aspetti ecologici e naturali dell'esperienza, ma anche aspetti paesaggistici e scenici, pur svincolati da approcci contemplativisti), generando di fatto un progressivo irrigidimento del principio di relazionalità che almeno nelle premesse sembrava maggiormente valorizzato.

Il vantaggio della prospettiva fenomenologico-critica sopra ricordata è proprio quello di lasciare impregiudicate le entità coinvolte nella relazione ("soggetto" o "oggetto", anche in quanto organismo e ambiente, vengono sospesi nella loro validità ontica, come esige un buon metodo fenomenologico) per insistere invece sulla descrizione delle modalità in cui l'esperienza prende effettivamente corpo.

Nella nuova fenomenologia critica non si danno né Soggetto Assoluto né Oggetto Assoluto – anzi si dà solo la formalità apertissima di una relazione *soggetto* (con la *S* minuscola) e *oggetto* (con la *O* minuscola) come principio che tende a comprendere la ricchezza e la varietà delle figurazioni concrete in cui l'esperienza con la sua forza si dà. (Anceschi 1981: 143-144)

Non ultimo merito di questa prospettiva è dunque quello di dare pieno rilievo alle pratiche. Anche per tale ragione essa ben si integra e trova riscontro con il tipo di lavoro che verrà condotto in questa tesi. La presente analisi si concentra infatti sul quotidiano, dunque su forme di esperienza ordinaria (o di esperienza *divenuta* ordinaria) – la dimensione in cui si è costantemente immersi e attivi – e sul design, dunque su forme di esperienza progettata e artificiale (o di esperienza *divenuta* "naturale"), – esempio eccellente (se non addirittura unico) di "operatività integrata", ovvero di un'operatività del dispositivo utilizzato che è stata tanto agevolata dalla progettazione da divenire parte integrante dell'utente, il quale non risulta più disgiunto dal dispositivo di cui si serve per "operare".

La convinzione della proficuità di un'indagine che assuma quotidiano e design come propri fulcri d'interesse fondamentali non sembra peraltro arbitraria o contingente.

Essa è giustificata almeno sotto due profili: uno tematico e uno metodologico. Quotidiano e design si rivelano, da un lato, riserve ricchissime di *motivi* estetici – nel senso di *patterns*, trame pregnanti, comuni e inestirpabili nel loro essere radicate nella natura umana, ma allo stesso tempo malleabili, dinamiche e prolifiche nel loro essere costantemente “a bagno” in contesti in cui tale “natura” è messa continuamente alla prova – che ben confermano la capacità metamorfica che l'estetico mostra continuamente di possedere. Dall'altro lato, quotidiano e design sono riserve quasi inesauribili di *moventi* estetici – nel senso di elementi da cui dovrebbe scaturire una riconsiderazione delle tradizionali categorie su cui l'estetica filosofica in numerosi casi ancora imposta le proprie analisi – che sottolineano la necessità di rendere giustizia teoreticamente a quella stessa capacità metamorfica di cui si è detto poco sopra. In generale, allora, sembrerebbe che prestare particolare attenzione a quotidiano e design, e al loro intreccio, possa contribuire a dissipare alcuni equivoci in cui si incorre quando si affrontano fenomeni contemporanei procedendo secondo una particolare concezione dell'esperienza dell'estetico e una particolare concezione dell'estetica. E ciò avviene simmetricamente all'adozione di una prospettiva specificamente fenomenologico-critica.

Se, infatti, si adotta una prospettiva che segue un modello canonico di indagine estetologica forgiato su paradigmi improntati all'esperienza dell'arte, si può rilevare la quasi patologica ricerca di contenuti di eccezionalità, di proprietà oggettive, di stati soggettivi e di piacere puro; se si adotta un paradigma imperniato su paradigmi improntati all'esperienza della natura, il risultato è la demonizzazione di aspetti più strettamente estetici e artificiali dell'esperienza, dando invece un ruolo cruciale a quelli di carattere etico-ecologico. In entrambi i casi, l'esito è fallimentare: non si fa che inasprire la polarizzazione tra le parti in gioco nell'esperienza piuttosto che valorizzarne la dinamicità e l'operatività. Al contrario, un modello esperienziale in grado di garantire la connessione dinamica tra le differenti polarità in questione sembrerebbe fornito proprio dal quotidiano e dal design.

Partire da un'analisi di questi ultimi non vuole dire, in ogni caso, presumere di stabilire un dominio esclusivo cui l'analisi estetologica dovrebbe volgersi, ma individuare un punto di frizione, uno scarto utile per poter considerare più in generale l'estetico, i fenomeni in cui esso si concretizza, l'esperienza che se ne fa e, non da ultimo, l'estetica stessa con un atteggiamento rinnovato. Uno dei punti di approdo della tesi

sarà, appunto, mostrare come oggi sia proprio la relazione, nella specifica forma dell'interazione – o integrazione – immersiva (rispetto a cui sembra poco percorribile un'analisi che si misuri disgiuntivamente con i poli interagenti), a diventare paradigmatica rispetto a ciascuna pratica che viene considerata “estetica”. Ciò che è “in gioco” è sia una relazionalità che innerva i contesti in cui agiamo, sia – coerentemente con ciò – una metodologia d'indagine basata su un principio di relazionalità che, alimentando la ricerca nel suo complesso, sembra utile per chiarire alcuni equivoci dovuti a polarizzazioni *assolute* di elementi in realtà tra loro dinamicamente *intrecciati*.

A questo punto potrebbe però sembrare che tale impostazione del discorso faccia sì che rimanga indecisa e sospesa la questione apparentemente più rilevante, ossia la determinazione dello specifico estetico <sup>2</sup>. Tuttavia, alla luce delle premesse metodologiche anti-dogmatiche della fenomenologia critica da un lato, e delle indicazioni concernenti l'immersività e l'operatività (e dunque la difficoltà di identificarne caratteristiche univoche, proprio in virtù della dinamicità con cui vi si è costantemente immersi e operativi, ai limiti dell'automatismo) del quotidiano e del design dall'altro, sarebbe contraddittorio pretendere di definire questa specificità. Di essa si può semmai far valere anzitutto una prima determinazione (non definizione) euristica. “Estetica” è la qualità che l'esperienza assume quando è connotata da una gratificazione che concerne la sensibilità (*aisthesis*), pur senza esaurirvisi (vista la connessione dell'estetico anche con la riflessività, l'immaginazione, la simbolicità ecc.). Elemento ancora più significativo in tale contesto è che la gratificazione coinvolta nella sensibilità in gioco nel quotidiano, o, meglio, nelle dinamiche quotidiane veicolate dall'interazione col design (fenomeno estetico quotidiano per eccellenza), è generata da relazioni di carattere esclusivamente armonico, proprio perché incaricate di favorire, o addirittura di agevolare, l'operatività intrinseca alla dimensione delle pratiche in tutta la loro fluidità.

Anche in questo caso emerge uno scarto con la tradizione estetologica: il genere di gratificazione che caratterizza l'esperienza artistica e l'esperienza della natura non è infatti basato su relazioni esclusivamente armoniche. Relazioni di carattere dissonante o addirittura aporetico possono avere un ruolo determinante nella produzione di un

---

<sup>2</sup> Sulla questione della “indecidibilità” rilevata limitatamente a un fenomeno tuttavia estremamente significativo sotto il profilo dell'analisi estetica come la moda, si veda Edwards (2011: 28-29). Da ricordare è anche Welsch (1996: 8-12) che mutua il concetto wittgensteiniano di “aria di famiglia” per sottolineare come l'efficacia dell'estetico oggi risieda non da ultimo nel riscontro della sua simultanea diffusione e per certi versi, di conseguenza, ineffabilità.



contenuto di gratificazione in queste tipologie di esperienza estetica. Si pensi al rilievo acquisito dai temi del disgusto e del disarmonico come valori intrinsecamente positivi, almeno in potenza, dal punto di vista dell'arte secondo la tradizione estetologica moderna; e si rifletta su come sia impossibile parlare, invece, di un valore estetico-quotidiano correlato direttamente a esperienze disgustose o disarmoniche vissute effettivamente e in prima persona come tali. Verrebbe da dire che la rappresentazione artistica del disgustoso può avere un fascino di per sé proprio perché la relativa esperienza è orientata alla rappresentazione più che al contenuto della rappresentazione. Venendo meno questo salto di livello, l'estetico appare nudamente connesso alla gratificazione: chi predilige ciò che noi riteniamo disgusto, lo fa perché lo trova gustoso, non per una sua intrinseca sublimità. Non a caso, la descrizione di Kant (ma già di Burke) del sublime ha come proprio presupposto un atteggiamento spettatoriale che si vivrebbe al riparo da ogni coinvolgimento diretto. Invece, per definizione il quotidiano è l'ambito in cui il coinvolgimento diretto non viene mai meno, anche quando si tenta di adottare il punto di vista dello spettatore.

L'enfasi, seppur di tenore euristico, sul concetto di gratificazione permette, allora, non solo di individuare la specificità dell'estetico, ma anche la specificità dell'esperienza estetica che si compie *nel* quotidiano *col* design. Sarà dunque solo nel corso della descrizione delle relative pratiche (in questo caso specifico: del quotidiano e del design, ma nelle quali, come si vedrà, confluiscono e si confondono altri livelli dell'esperienza estetica) che si potranno cogliere elementi maggiormente precisi e caratterizzanti dell'estetico in quanto tale.

In conclusione, secondo l'idea che orienta il presente lavoro di tesi è utile intendere l'esperienza estetica come un inesausto tessuto di relazioni in cui la dimensione della gratificazione mediata e agevolata dalla sensibilità svolge un ruolo imprescindibile (anche se, al limite, non essenziale). Una concezione esperienziale dell'estetico, cioè, che accomuna tanto il versante teorico-metodologico della ricerca, quanto il contenuto che essa ha eletto qui a proprio argomento di studio.

## Capitolo 2. Il design e la rideterminazione dell'estetica come sapere delle pratiche quotidiane

### 2.1. Design: polarità dinamiche

Per introdurre il tema del design si può qui riprendere lo schema già ampiamente collaudato nelle ricostruzioni storiche anche recenti, come quelle proposte da Mecacci (2012: 9-10) e Vitta (2012: 16-17), che fa coincidere la nascita del design con la Great Exhibition, la prima Grande Esposizione Universale che ebbe luogo presso il Crystal Palace di Londra nel 1851. Fu questa la prima volta in cui a calcare il palcoscenico di una esibizione erano oggetti d'uso quotidiano che iniziavano a essere prodotti in serie, industrialmente, e per questo venivano, di fatto, progressivamente a creare una nuova categoria di oggetti che si differenziavano dal pezzo unico artistico da un lato e da quello artigianale dall'altro. Ciò non toglie che questi oggetti, progettati per adempiere a una funzione e dunque intrisi di operatività, in alcuni casi conservassero le vestigia superficiali di una *forma bella*, da un lato garante di *appeal* estetico nei loro confronti (malgrado gli oggetti esposti fossero vere e proprie merci, come tali destinati quindi al mercato) e dall'altro lato in misura maggiore o minore inficiante la loro funzionalità (malgrado rimanessero comunque degli oggetti progettati per usi quotidiani, o meglio, finalizzati ad agevolare attività quotidiane).

Non è allora casuale che il dibattito teorico generato dall'entrata in scena di questi oggetti si sia solitamente articolato sul rilievo di qualità pratico-funzionali o formali-aspettuali che essi avrebbero presentato, o avrebbero dovuto presentare. Una dettagliata ricostruzione storica dei contenuti di tale dibattito trascende tuttavia gli obiettivi della presente ricerca<sup>3</sup> e pertanto ci si limiterà a delineare sinteticamente le tappe "evolutive" del design, che possono essere comprese, almeno nelle fasi iniziali, in termini di particolari polarità. Sulla natura di queste polarità si dovrà tuttavia tornare.

Possiamo suddividere la parabola evolutiva del design in quattro fasi<sup>4</sup>, correlando almeno a ciascuna delle prime tre fasi una polarità espressa da una determinata coppia concettuale. Nel periodo corrispondente e immediatamente successivo alla Great Exhibition, ossia nei cinquant'anni che vanno dal 1851 al 1900 circa, la polarità di

<sup>3</sup> Oltre ai testi già ricordati di Mecacci e di Vitta, si rinvia anche a De Fusco (2012).

<sup>4</sup> Schema elaborato già in Mecacci (2012).

riferimento può essere ricondotta alla coppia “utile/bello”. Indicativamente, il periodo successivo è costituito dall’arco di tempo che copre i 50 anni che vanno dal 1900 al 1950 circa. La polarità di riferimento è in questo caso rappresentata dalla coppia “funzione/forma”. La fase ancora successiva, che copre approssimativamente i 40 anni che vanno dal 1950 al 1990, è ben descritta dalla coppia “consumo/immagine”. Infine, a partire dagli anni Novanta del XX secolo si è avviata una fase detta di “estetizzazione del quotidiano” a cui si è fatto variamente ricorso per descrivere il contesto di vita di volta in volta vigente (si vedano, a proposito, Featherstone 1991, Cova e Svanfeldt 1993, Postrel 2003, Nielsen 2005...).

Le prime tre fasi esplicitano i termini di polarità che, a ben vedere, sono in qualche misura sempre in gioco nel design. Significativamente, invece, l’ultima fase è sintetizzata nella formula dell’estetizzazione. Si potrebbe quindi considerare la parabola storica del design come l’evoluzione complessiva di un panorama oggettuale *sui generis* che, dalle premesse iniziali ben circoscritte, ha poi assunto i caratteri della diffusione e, anzi, dell’ubiquità, fondendo al proprio interno gli elementi ancora contrapposti nelle sue prime fasi. Ed è proprio in questa fase diffusa e “ubiqua” che il design raggiunge la sua massima efficacia. Se infatti oggi sembra necessario intendere le varie polarità indicate come polarità dinamiche, in continuo scambio reciproco, nella loro articolazione storica esse hanno sempre corso il rischio di venire assolutizzate nei loro singoli termini, e di venire quindi lette seguendo una logica dicotomica (e ciò, come si vedrà nel paragrafo successivo, avrà ripercussioni sui modi in cui l’estetica si è approcciata e tuttora si avvicina alla trattazione teorica del design). Comprendere il design nella fase di “estetizzazione del quotidiano”, o meglio, comprendere il design come “estetizzazione del quotidiano” suggerisce invece una prospettiva assai proficua. La questione di fondo diventa infatti come sfruttare anche dal punto di vista teorico questa concezione secondo la quale design, quotidiano ed esperienza estetica andrebbero intesi come elementi tra loro inscindibili, dando l’opportuno rilievo al fatto che sin dalle sue origini il design attraverso la progettazione ambisce a rendere l’estetico fruibile nel quotidiano. E nonostante “estetizzazione del quotidiano” sia una formula appropriata per l’attuale contesto sotto esame, la categoria fondamentale che in fin dei conti sembra descrivere ancora più efficacemente tale condizione immanente al design e tuttavia radicalizzata nella contemporaneità è proprio quella dell’esperienzialità, un’esperienzialità che è gratificante poiché vi è coinvolto un “alto tasso” di agevolazione in cui vengono

privilegiate relazioni armoniche grazie alle quali l'individuo prova soddisfazione nello svolgimento delle proprie azioni. Una esperienzialità – occorre aggiungere – che risulta radicalmente estetica proprio perché implica relazioni in cui ci si sente perfettamente (dunque in modo gratificante) all'interno, immersi, nell'operatività (agevolata, poiché progettata) del quotidiano.

## **2.2. Il design e l'estetica**

Rispetto a tutto ciò non può ritenersi neutrale l'estetica, una disciplina che dovrebbe anzitutto dimostrarsi attenta e responsiva nei confronti di fenomeni sensibilmente rilevanti in cui, tra l'altro, come si vedrà nel corso della tesi, l'attiva configurazione di determinate preferenze di gusto gioca un ruolo centrale. Non è difficile intuire che, appunto, l'estetica debba assumersi il compito di gettare luce su un contesto significativo, se non addirittura essenziale, in cui si estrinsecano modalità cruciali dell'esperienza umana, anche a costo di trascendere il proprio tradizionale orientamento che privilegia arte e natura come ambiti di esperienza della bellezza e dell'estetico in generale.

La medesima necessità di superare tale orientamento arte-centrico e/o natura-centrico è comprovata dall'inadeguatezza che le principali categorie consolidate dell'estetica (straordinarietà, genialità, unicità, contemplazione...) mostrano nei confronti del progressivo affermarsi innanzitutto di nuovi panorami oggettuali e ora esperienziali progettati per la quotidianità.

Nella prima fase avviata dalla Great Exhibition, si poteva forse ancora equivocare sul fatto che gli oggetti elaborati in base a un progetto fossero dotati sia pure in misura ridotta di caratteristiche altrimenti ascrivibili alle opere d'arte, anche se certo non possedevano caratteristiche ascrivibili al mondo naturale fatalmente liquidato dall'eclatante artificialità di tali prodotti. Tuttavia, l'imporsi sempre più deciso di questi oggetti progettati nella vita di ogni giorno ha progressivamente rivelato come essi possiedano tratti estetici del tutto inediti e incompatibili con la concezione tradizionale dell'arte. Ciò non toglie che a lungo si sia continuato a pensare a questo insieme di oggetti sulla base di schemi derivati dalla riflessione canonica. Lo si può riscontrare anche in negativo. Ad esempio, laddove l'analisi estetica del design insiste sui caratteri

puramente formali e di “piacere puro” dell’oggetto, è facile scorgere la traccia di un debito profondo nei confronti dell’estetica arte-centrica. Ma altrettanto si potrebbe dire che più recenti orientamenti etico-ecologici della riflessione sul design non siano che sintomo della difficoltà di metabolizzazione della natura artificiale dell’oggetto di design, compiuta secondo un’intonazione romanticamente nostalgica di un connubio dell’uomo con la natura meno traumatico e violento per entrambe le parti. E ciò è evidente anche, anzi forse soprattutto, quando ci si misura con la progettazione che investe l’esperienza stessa, nella sua impercettibile oscillazione tra artificialità e spontaneità. Entrambe le matrici del pensiero estetico tradizionale, arte e natura, anche per questo si rivelano false premesse per un’attenta considerazione estetica del design nelle sue varie configurazioni.

Data la natura complessa del fenomeno, non solo l’estetica tradizionale non è in grado di esaurire la descrizione del design. Tale insufficienza è riscontrabile anche nelle altre discipline che hanno cercato di coglierne l’essenza. Ed è forse proprio questa la ragione per la quale, in genere, la speculazione teorica sul design, dalle sue origini sino a oggi, appare caratterizzata da ibridità disciplinare.

Tale ibridità si deve ad alcuni contenuti inestirpabili dal fenomeno: il design chiama infatti in causa numerosi aspetti della produzione e della fruizione culturale e tecnologica. Di conseguenza è certo inevitabile (o per lo meno così è sembrato ai suoi esordi e oggi ancora sembra che sia il caso) articolare il discorso estetologico sul design ricorrendo all’ausilio di altre discipline. Ma al tempo stesso, un dato interessante è che quando discipline diverse dall’estetica, ma comunque afferenti alla sfera delle cosiddette *humanities* hanno tentato, e tuttora tentano, di dare conto di aspetti cruciali della loro ricerca relativa al design, utilizzano principalmente i termini “estetico” o “estetica”. La mancanza di piena consapevolezza teorica in questo uso si rivela nel fatto che questi ultimi termini vengono però presi nella loro accezione più comunemente diffusa: in quanto afferenti a una configurazione formale dotata di “bellezza” (categoria evidentemente insufficiente per rendere conto della complessità che invece li connota<sup>5</sup>), oppure in quanto afferenti a una dimensione ineluttabilmente destinata a essere

---

<sup>5</sup> Per ulteriori approfondimenti dell’argomento si vedano: Zangwill (2001), Vigarello (2007), Danto (2008), Scruton (2011), Chiodo (2015).

connessa all'edonismo o a cose simili arrivando a enfatizzarne un senso di inevitabilità, catastrofe e disumanizzazione, e dunque, incredibilmente, di anestetizzazione<sup>6</sup>.

In altre parole, sia nel momento in cui si muove come sapere disciplinare, sia nel momento in cui agisce da componente di un sapere ibrido più complesso, l'estetica sembra destinata a spiegare il fenomeno design ricorrendo a vecchie categorie che vengono applicate a un panorama completamente nuovo, dunque non del tutto conforme ad esse. D'altro canto, nel contaminarsi con altri saperi, l'estetica sembra sì consapevole di tali limiti, ma, per così dire, sacrifica se stessa: si mette al servizio di altre discipline che, in ultima istanza, spesso demonizzano proprio l'aspetto più specificamente estetico dei fenomeni indagati (gusto, godimento, stile di vita, apparenza...) in favore del pur necessario risvolto etico, politico o addirittura sovversivo delle pratiche sia della produzione sia del consumo.

È evidente, allora, che se – come nel caso del design – l'estetica vuole essere una degna interprete di nuovi fenomeni sensibilmente rilevanti mantenendo tuttavia la propria specificità, essa deve riconsiderare l'estensione del proprio raggio d'azione fino a includere terreni tradizionalmente sondati da altre discipline. Al tempo stesso, tuttavia, essa non può disperdersi in un sapere generico funzionale ad altri territori della conoscenza, proprio nella misura in cui l'oggetto dell'indagine è evidentemente di natura estetica. Appare quindi necessario che l'estetica si misuri con queste sue stesse ibridazioni non indebolendo se stessa, ma, al contrario, rafforzando la propria identità, il che vuol dire cercando di individuare all'interno della propria specifica dimensione una componente normativo-regolativa che risulti maggiormente proficua per dar conto di fenomeni complessi come il design. Tale identità "attualizzata" dovrebbe, appunto, essere impostata in modo tale da evitare il rischio di risvolti "lassisti" che indurrebbero a ricondurre praticamente ogni fenomeno sotto una medesima etichetta. Ed è appunto in ciò che l'estetica recupera il suo senso forse più nobile, di un sapere che si muove a proprio agio in quel territorio che, fenomenologicamente, viene indicato come "mondo della vita", senza pregiudizi culturali che lo restringano e costringano a mondi istituzionalizzati, come nel caso dell'Arte Bella segregata nella propria sfera. Come ha detto bene Elio Franzini (2012: 203), infatti:

---

<sup>6</sup> Sviluppare il tema più generale della ricezione dell'estetica nei vari ambiti del sapere sarebbe sicuramente un'operazione di interesse non secondario. Tuttavia, in questa sede ci si limiterà alla pur parziale analisi di questa tematica in relazione ad alcuni ambiti delle *humanities*, i cui aspetti salienti verranno esplicitati nel corso del presente paragrafo.

L'estetica è questo tentativo, che non definisce le cose, ma cerca di comprenderne la stratificazione di senso, prendendo avvio dall'originario livello intuitivo, da quella dimensione di esperienza soggettiva e intersoggettiva che le recepisce, comunica, esprime per risalire a tutta la loro complessità di livelli, senza dimenticare che di cose si tratta, cioè di realtà che appartengono al nostro comune e condiviso mondo della vita.

Alla luce di quanto delineato sinora, un'obiezione che potrebbe essere mossa alla presente ricerca risiede nel fatto di non precisare dall'inizio da quale versante esatto si intende affrontare il problema del design, appellandosi invece alla forse più "dispersiva" qualità esperienziale a esso immanente. Il carattere diffuso e "ubiquo" del design è rilevabile, infatti, anche in un dato non secondario che lo riguarda: esso implica una costellazione variegata di attori e processi. Non è difficile constatare come a varie tipologie di designer corrispondano indirizzi del design a loro volta specializzati nella realizzazione di diverse tipologie di merci che, nonostante siano indirizzate alle relative tipologie di consumatori o committenti per cui sono state ideate, possono assumere di volta in volta significati diversi a seconda dei modi e dei contesti in cui vengono accolti. A ben vedere, considerare anche questo aspetto del design, seppur "per esclusione" non fa altro che corroborare la tesi che riguarda il suo aspetto diffuso e "ubiquo", nonché essenzialmente esperienziale.

Se da un lato una sistematizzazione<sup>7</sup> delle numerosissime tipologie di design oggi rilevabili (che si parli di produttori, processi, prodotti o consumatori) sarebbe sicuramente utile e auspicabile (quanto complessa) per avere un più chiaro quadro dell'attuale portata e configurazione generale del design, e se dall'altro circoscrivere l'analisi a una particolare ed emblematica categoria "merceologica" potrebbe rivelarsi un'alternativa efficace per evitare il rischio di smarrirsi nell'estrema minuzia richiesta dal primo approccio specificato, ciò che si ritiene più proficuo realizzare in questo contesto è qualcosa di ben diverso. Quello che si vorrebbe mettere in pieno rilievo è, nella sua significatività, il fatto che si sia verificato un radicale e diversificato cambiamento di paradigma e di ruoli all'interno del modello canonico dell'estetica a partire dall'entrata in scena del design stesso, evento che potenzialmente affonda le proprie radici nella Rivoluzione Industriale e che trova piena realizzazione nella

---

<sup>7</sup> Un'operazione simile è stata realizzata in Celaschi (2000)

contemporaneità. Un modo per ricordare i termini essenziali di tale trasformazione potrebbe essere delineare il seguente prospetto che ricapitola le varie figure che entrano in questo nuovo panorama in cui la condizione di straordinarietà solitamente ascritta all'esperienza estetica non risulta più necessaria per il rilievo di quest'ultima:

- alla tradizionale figura dell'autore (o dell'artista con la sua genialità) subentra quella del designer e, non da ultimo, una tipologia cooperativa di autorialità;

- alla fondamentale nozione di opera subentra quella di dispositivo, maggiormente in grado di descrivere la dimensione esperienziale immateriale tipica anche di recenti trend non solo nella progettazione in senso stretto ma anche nel marketing;

- alla contemplatività tipica dello spettatore-fruitori, subentra l'interattività del consumatore<sup>8</sup>.

Questi sono solo alcuni tra i più significativi cambiamenti avvenuti in seno al modello canonico dell'estetica, e convergono tutti verso una concezione dinamico-processuale dell'esteticità. Essi sono in ogni caso i cambiamenti essenziali, poiché investono i ruoli decisivi nella costituzione delle relazioni estetiche, influenzando, di fatto, sui modi in cui si estrinsecano le strutture esperienziali nel quotidiano soprattutto nel contesto attuale. Proprio tali cambiamenti, posti in sistema, confermano l'urgenza di adottare un approccio tematico-metodologico per certi versi inedito, come si tenterà di dimostrare, qual è quello che in questa sede si vorrebbe seguire, il quale implica una specifica attenzione ai modi, piuttosto che alle sostanze, dal momento che sono proprio le grammatiche che sottostanno ai primi che modificano le seconde e non viceversa.

Si rafforza così la necessità di un ripensamento dell'estetica in quanto disciplina filosofica. In sintesi, che il design abbia messo in crisi l'apparato tradizionale di quest'ultima è di per sé un fattore significativo, perché dimostra da un lato la pregnanza e la capillarità che lo connotano in quanto fenomeno prettamente tardo-moderno e contemporaneo, e dall'altro rende più espliciti i limiti di una disciplina che fin troppo lungamente ha concentrato i propri sforzi nella direzione esclusiva di aree ritenute quasi immutabilmente quelle di sua pertinenza.

A contatto con la nuova realtà, spesso l'estetica, piuttosto che domandarsi se sia necessaria una revisione dei propri confini di competenza in termini di una riconsiderazione delle proprie griglie interpretative, e delle proprie modalità operative,

---

<sup>8</sup> Si rimanda a Matteucci (2015) per una più esaustiva elaborazione dell'argomento. Ci si permette di rimandare anche a Iannilli (2018: 81-104).



ha posto la questione nei termini di un inserimento del design nel novero dei fenomeni degni della propria attenzione senza discostarsi, in fin dei conti, dai propri parametri investigativi tradizionali. Ciò pone seri problemi. Infatti, uno dei motivi di più tenace resistenza all'ingresso del design nell'olimpico teoretico dell'estetica è il suo imprescindibile, o meglio, connaturato legame con il quotidiano, "luogo e tempo" tipicamente dedicato al lavoro e alla domesticità. Tali dimensioni non risultano particolarmente affini alle speculazioni estetiche tradizionali, maggiormente focalizzate su "luoghi e tempi" extra-ordinari, perché dedicati alla "distrazione" dal flusso dell'ordinarietà e favorevoli al compimento di esperienze tradizionalmente considerate estetiche in quanto relative a contenuti dovuti all'arte o alla natura.

Per dare pieno risalto alla problematicità sottesa all'estetica rispetto al nuovo contesto occorre riprendere altri e più precisi elementi di ordine storico che connotano il fenomeno in esame e che sono tali da giustificare la centralità rispetto alle attuali pratiche di esperienza estetica. È infatti indubbio che tra la soglia tra XIX e XX secolo e i decenni attuali, molto sia ulteriormente cambiato. Se i prodotti del design di primo Novecento ancora potevano giocare sull'equivoco della loro conformità sia pure relativa (e comunque centrata sulla *forma bella*) alla dimensione dell'arte, negli spazi odierni si è circondati da oggetti e dispositivi che da tempo hanno rinunciato a qualsiasi ambizione di artisticità pur enfatizzando la loro richiesta di riconoscimento in quanto veicoli di valore estetico.

Per comprendere il salto intervenuto e così testimoniato, sembra proficuo stabilire un secondo punto di avvio, dopo quello segnato dalla Great Exhibition, al quale si possano fare risalire numerosi motivi dell'odierno vincolo che sussiste tra design, quotidiano ed esperienza estetica. Tale soglia si colloca negli anni Cinquanta del Novecento<sup>9</sup>. In questo periodo la produzione e le pratiche di consumo di massa raggiungono un apice fino ad allora inedito, e nella quotidianità iniziano a diffondersi capillarmente fenomeni riconducibili alla cosiddetta americanizzazione, preannunciando quella fase alla quale oggi ci si riferisce più ampiamente in termini di "Globalizzazione". Esiti di queste trasformazioni furono subito non solo la reperibilità tendenzialmente planetaria delle merci che meglio rispettavano tale nuovo clima, ma anche particolari e ampie oscillazioni del gusto. A partire dagli anni Cinquanta, ciò che prima si riteneva

---

<sup>9</sup> Per una più accurata ricognizione storico-concettuale sul tema si rimanda nuovamente a Mecacci (2012: 159-169), ma anche a Vitta (2011: 215-245)

patrimonio esclusivo dell'extra-quotidiano in quanto dotato di valore estetico tende quindi a non essere più separato dalla quotidianità. Di conseguenza, il riconoscimento della pervasività di una dimensione progettata e sempre più acclimatata al consumo, riscontrabile nella quotidianità, si dimostra progressivamente inevitabile anche per la riflessione teorica.

Inoltre, con l'irruzione, a partire dagli anni Cinquanta circa, della logica del consumo dei prodotti in serie dotati almeno presuntivamente di valore estetico, il tessuto della quotidianità non risulta più esclusivamente incentrato su rapporti di tipo strumentale, ma è intriso di ulteriori aspetti e livelli dell'esperienza in generale. Questi ultimi concernono, ad esempio, il godimento, il gusto, l'acquisizione e la coltivazione di un particolare o di diversi stili di vita e comportamenti e la possibilità di configurare un'immagine o di più immagini di sé che non coincidano, meccanicamente, con il proprio gruppo sociale di appartenenza e/o con il contesto in cui di volta in volta ci si trova. In quanto tali essi sono solitamente ritenuti afferenti all'extra-quotidianità e all'extra-naturalità, ovvero a dimensioni generalmente considerate "elitarie" o "immutabili". A dispetto dell'esigenza di una nuova intonazione teoretica dettata dal prospettarsi di questo nuovo panorama, l'estetica continua a mostrare tutte le sue difficoltà nel rapportarsi adeguatamente all'intreccio tra quotidiano e design o anche solo a una delle due parti in causa. Il design, come si è già sottolineato nel paragrafo precedente, è necessariamente vincolato alla quotidianità, perché l'idea fondamentale che ne innerva le dinamiche è che esso voglia rendere l'estetico fruibile nel quotidiano (quotidiano più o meno "elitario" o "popolare", ma comunque quotidiano). Così inteso esso si emancipa dunque sia dall'arte, e dai quasi inevitabili processi di museificazione che quest'ultima di norma comporta, sia dalla natura intesa in senso romantico. E così dovrebbe fare anche l'estetica. Il problema, infatti, non è tanto l'idea di estetico in sé, ma il reperimento di categorie interpretative adeguate per rendere evidente, in modo efficace, la pregnanza contemporanea del binomio estetico/vita quotidiana. Un binomio che può essere ben descritto in termini di relazione tra sé e mondo: e ciò significa assumere una metodologia d'analisi dinamica e operativa e non compartimentalista ed essenzialista.

Sotto questo profilo, se allora si recupera lo schema delineato nel paragrafo precedente e relativo alle fasi principali che generalmente descrivono i modi in cui il design si è di volta in volta posto, tra Ottocento e Novecento, come esito di particolari polarità: 1) utile/bello 1851-1900 circa; 2) funzione/forma 1900-1950 circa; 3)

consumo e immagine 1950-1990; 4) esperienzialità 1990-oggi, è evidente come la dinamicità e non la natura dicotomica già ascritta alle prime tre e l'esemplarità rilevata nell'ultima per la descrizione dei modi in cui il design opera nel quotidiano, venga ulteriormente corroborata e, in quanto tale, si renda particolarmente efficace anche per un'analisi estetologica attuale, o meglio, attualizzata del design.

Tale schema assume peraltro ulteriore significato se si tiene conto del fatto che a ciascuna di queste coppie concettuali, o categorie interpretative del design, corrispondono, almeno in misura prevalente, agenti della riflessione teorica rappresentati di volta in volta da figure differenti. Si potrebbe infatti facilmente mostrare come, in linea di massima, ad essersi occupati di ciascuna di esse siano stati 1) sociologi e filosofi; 2) progettisti, a partire da un piano di riflessione più tecnico con uso di termini più tecnici; 3) teorici di varia estrazione (oltre a sociologi e filosofi, anche semiologi, antropologi, psicologi ecc.); 4) estetologi *stricto sensu*<sup>10</sup>.

Il rilievo è significativo dal momento che testimonia del fatto che almeno fino agli anni Novanta la componente estetologica in senso stretto non sia stata quella preponderante.

In questo panorama complessivo va piuttosto riconosciuto alla tradizione semiotica francese il merito di aver individuato e analizzato, in modo pionieristico, il connubio tra consumo e quotidianità, spingendosi talvolta fin sulla soglia di una vera e propria trattazione teorica del design.

Gli esordi di tale tradizione, debitrice, peraltro, per i temi qui rilevanti, anche nei confronti di vari studiosi quali Henri Lefebvre, si potrebbero far coincidere con i primi scritti di Roland Barthes. È a partire da essi, infatti, che si sviluppa quella linea di riflessione sul quotidiano e il consumo resa canonica da un autore come Jean Baudrillard, e che, tutto sommato, feconda successive ricerche quali quelle documentate dai lavori di Michel Maffesoli e Gilles Lipovetsky<sup>11</sup>, tra i più noti studiosi attivi attualmente nella considerazione di fenomeni almeno contigui a quelli qui indagati. Una

---

<sup>10</sup> Come testi minimi essenziali relativi sia alle diverse coppie indicate nei punti 1-3 (e dunque alle corrispondenti tipologie di autori), evidentemente ricalcate sulla falsariga – declinata variamente – della contrapposizione kantiana tra bellezza aderente e bellezza libera, sia alle più recenti configurazioni della ricerca estetologica relativa a design e quotidiano (punto 4), si possono ricordare: 1) Ruskin (1854) e (1857), Morris (1883) e (1883); 2) Muthesius (1907), Lux (1910), Behrens (1910), Gropius (1956); 3) Banham (1960), Baudrillard (1968), Haug (1971); 4) Forsey (2013), Parsons (2016).

<sup>11</sup> Da ricordare, in particolare, Maffesoli (1979) e Lipovetsky & Serroy (2013)

tradizione all'interno della quale campeggia in primo piano una serie di dinamiche non sondate da altre culture o da altre discipline.

Qualcosa di analogo accade solamente in ambito britannico. Sempre a partire all'incirca dagli anni Cinquanta si inaugura anche la tradizione degli studi culturali che trovano prima legittimazione con l'istituzione da parte di Richard Hoggart, del *Centre for Contemporary Cultural Studies* presso l'Università di Birmingham, e che ancora oggi è alimentata dalle ricerche ad esempio di Ben Highmore<sup>12</sup>. Studi che individuano nella dimensione quotidiana del consumo un campo d'indagine estremamente proficuo.

Tanto per i contributi francesi quanto per i contributi britannici si può dire che tali linee di indagine abbiano ricoperto e tuttora ricoprono un ruolo di una certa rilevanza nell'ambito tematico qui considerato, non solo avendo individuato la prolificità concettuale di determinate questioni per la comprensione di fenomeni che caratterizzano la vita quotidiana, ma avendo peraltro fatto emergere potenzialmente la centralità della dimensione esperienziale quotidiana propriamente mediata dalla progettazione.

Tuttavia, l'una e l'altra linea di indagine hanno poi generalmente teso a chiudere tali questioni all'interno della logica autonoma dei segni, o in chiave squisitamente semiotica o in quanto vestigia di rapporti di dominio e di affermazione. Notevole al riguardo è quel che accade nella tradizione francese, anche se, più in generale, gli studi (compresi quelli filosofico-estetici) che risolvono i fenomeni in questione univocamente su un piano autonomo rivelano anzitutto una radicale incapacità di cogliere in modo stringente proprio la *specificità estetica* del quotidiano per come essa si articola nel contesto della contemporaneità.

È, tuttavia, in particolare in questi due ambiti disciplinari che trova riscontro il rilievo precedentemente effettuato in merito al problematico o, volendo, "equivoco" rapporto che intercorre tra l'estetica e alcuni ambiti delle *humanities*, quando ci si misura col design.

Grazie forse alla carenza di forme alternative di elaborazione teorica, infatti, tali ricerche hanno comunque assunto una loro centralità come risorse privilegiate per l'analisi del design e del quotidiano anche da parte dell'estetica. Ne è ulteriore prova che ancora oggi, o meglio in particolare oggi, considerato il suo tardivo interesse teoretico per questi aspetti, l'estetica resta tormentata dalla questione della propria specificità

---

<sup>12</sup> Tra i principali volumi curati e realizzati da Highmore: (2001), (2002), (2009), (2010).

rispetto a tali dimensioni, confermando una sorta di ricorrente e apparentemente connaturata duplicità delle sue negligenze nei confronti delle modalità che sembrano più appropriate per l'analisi dei fenomeni in esame. Tale duplicità risiede nel fatto che da un lato persiste un vero e proprio *imprinting* (di origine settecentesca) che induce a demonizzare ambiti non "puri", ossia non schiettamente afferenti ad arte e natura, e dall'altro, se si è aperti ad accogliere ambiti non "puri", questi vengono comunque gestiti a partire da paradigmi tradizionali, dando dunque rilievo o ad aspetti relativi alla *forma bella*, o a nozioni quali quella più attuale di "sostenibilità", o quella più storicizzata di "good design".

In entrambi i casi ha prevalso la propensione a formulare un ragionamento incentrato su orientamenti investigativi di tenore artistico e naturale.

A ben vedere, questo "inadempimento" teoretico è specularmente presente negli altri ambiti disciplinari chiamati in causa: o ci si appella a questioni formali, o si tende a condannare il risvolto edonistico e consumistico dell'esperienza.

E questa divaricazione del tutto simmetrica sembra derivare non solo da una particolare concezione dell'estetica come filosofia dell'arte o della natura, ma soprattutto dall'assenza di una concezione dinamica dell'esperienza (estetica), che risulta dunque piuttosto "compartimentalista" in quanto considera quasi disgiuntivamente un soggetto esperiente e un sistema autonomo di oggetti. Isolare o irrigidire ciò che è intrinsecamente attivo e dinamico non può che produrre stasi e spaccature.

Ciò che urge è dunque una revisione di tali approcci tradizionali, che risultano inficcienti perché pongono a distanza soggetto e oggetto, ovvero i due poli fondamentali che il design, invece, per sua natura ambisce a integrare attraverso l'agevolazione di esperienze, rendendo pertanto queste ultime gratificanti.

L'obiettivo della presente ricerca è dunque quello di condurre un'analisi che si occupi di comprendere fenomeni, situazioni contemporanee che, pur progettate, vengono gestite bene dall'individuo, il quale risulta in grado di misurarvisi senza grandi difficoltà proprio grazie all'*acquisizione* di competenze (estetiche) messe in *pratica* quotidianamente.

### 2.3. La ricerca estetologica attuale sul design: una panoramica

Negli ultimi 25 anni circa alcuni elaborati di varia natura (da lemmi realizzati per dizionari, enciclopedie o compendi, a volumi, passando per contributi di tipo saggistico) hanno tentato di mettere a fuoco il rapporto tra filosofia e design, esplicitando in misura maggiore o minore le implicazioni estetiche di quest'ultimo. A partire da Flusser (1993), uno "zibaldone" di riflessioni eterogenee di cui si segnalano – nonostante esso non affronti direttamente la questione del design da un punto di vista strettamente estetologico – se non altro per il tenore pioneristico con cui vengono individuati, tre aspetti oggi centrali nella progettazione: la smaterializzazione, l'interattività e il piacere. Palmer e Dodson (1996), poi rielaborato e sintetizzato in Palmer e Dodson (2014), legge il rapporto tra estetica e design in termini di "localizzazione" e "moda", sottolineando, in questo modo, l'inattualità, almeno a partire dalla metà del XX secolo, della nozione di "good design" o di qualsiasi altra aspirazione a una "estetica universalizzante" nel design. Dilworth (2001), ponendo sullo sfondo il "metodo degli indiscernibili", in particolare nell'accezione fornita da Danto (1981), affronta la questione dello statuto del design principalmente nei termini di intenzionalità e della distinzione tra *type* e *token*. Tale impostazione permetterebbe di tracciare delle differenze fondamentali tra opere d'arte e design e di individuare due articolazioni principali di quest'ultimo: *sortal* e *qualitative* design. Francalanci (2006) analizza cinque oggetti di uso comune tentando di delineare, per ciascuno di essi, un percorso "evolutivo" filtrato attraverso la dinamica della cosiddetta "estetica diffusa"<sup>13</sup>. Kyndrup (2009) si serve del concetto di design per corroborare due tesi principali, ovvero che i confini dell'estetico come fenomeno sono "complessi, transitori e inerenti all'oggetto" e che il "punto di vista estetico" è solo uno dei possibili approcci a un particolare oggetto e, in quanto tale, l'estetica non detiene alcun privilegio rispetto ad altre discipline nella formulazione di giudizi di gusto. In particolare, il design sarebbe un caso emblematico di liminalità in cui "linee di confine" non vigono tra le varie proprietà (funzionali, meccaniche, economiche, estetiche) che sono immanenti all'oggetto, ma sussistono, rappresentando una sorta di "divisione in territori", nello specifico punto di vista adottato di volta in volta nei confronti dell'oggetto con cui si instaura un rapporto e nel corrispondente giudizio di gusto emesso nei suoi confronti. Nida-Rümelin e Steinbrenner (2010), volume collettaneo che,

---

<sup>13</sup> Percorso, si noti, che risulta tuttavia viziato dall'applicazione indiscriminata di "estetico" e di "artistico".

dall'apertura in toni di eco goodmaniana in cui ci si chiede "Quando è design?", affronta la questione del design ponendo quest'ultimo in relazione a categorie note: funzione, etica, emotività, simbolicità e, non da ultimo, con l'arte. De Fusco (2012) propone una filosofia del design intesa come una "filosofia della 'riduzione' culturale". Tra le varie possibilità che De Fusco individua viene annoverata una "riduzione estetica" (assimilata a una "riduzione artistica"), la quale consiste in una riduzione formale dalla forte valenza comunicativa e liberatrice che, pur connessa alla dimensione del gioco e del piacere, deve realizzarsi prioritariamente su un piano socio-politico. Successivamente, De Fusco descrive i contenuti di una "riduzione nel design", la quale, sia "dal punto di vista concettuale che operativo" consiste nel ricondurre, secondo schemi ben noti, una funzione a una forma<sup>14</sup>. Mecacci (2012) è un volume cui si è fatto ricorso varie volte in questo secondo capitolo proprio perché ha saputo sistematizzare dettagliatamente dal punto di vista storico-concettuale<sup>15</sup>, il rapporto tra estetica e design dalla seconda metà del XIX secolo fino all'inizio del XXI secolo. Infine, si segnala che alcuni aspetti già parzialmente introdotti in Vitta (2012), altro testo particolarmente utile per l'impostazione di alcune sezioni del presente capitolo e su cui, pertanto, non ci si soffermerà ulteriormente, sono stati approfonditi in Vitta (2016), il quale dà rilievo al carattere polimorfo degli oggetti d'uso quotidiano misurandosi con le nozioni di bisogno, funzione, progetto, produzione, merce, consumo, uso, godimento estetico e bene culturale.

*L'exkursus* appena tracciato ha la funzione di censire quei testi che in qualche modo hanno manifestato un interesse estetologico o quanto meno filosofico nei confronti del

---

<sup>14</sup> Il caso di De Fusco, con le sue "riduzioni", è emblematico di quell'atteggiamento teoretico insoddisfacente cui si faceva riferimento nel paragrafo precedente. Esso opera innanzitutto per dualismi, e ciò è testimoniato dal fatto che De Fusco ritenga contraddittoria sia la possibilità di annoverare il design "ora [...] tra le esperienze della natura, ora in quelle della cultura", sia la possibilità che "un oggetto di design si caratterizza quale prodotto dell'arte utile, un altro come l'inutile indispensabile." (De Fusco 2012: 20) In secondo luogo egli impiega schemi tradizionali applicandoli a fenomeni contemporanei caratterizzati da una propria specificità, e ciò è testimoniato dal fatto che De Fusco "riduca" letteralmente l'estetico all'artistico e il design all'arte applicata. Non da ultimo egli pone un rilievo prioritario su aspetti etico-morali, e ciò è testimoniato dall'opinione che tra l'eudemonia e l'edonismo vi sia una sottile linea rossa che non andrebbe mai superata ma che di fatto sarebbe oggi irrimediabilmente e continuamente violata. Quest'ultimo punto emerge bene in quanto segue: "Ma è chiaro che l'arte, ove mai si riapproprierà del suo strutturale momento eudemonistico, non troverà più spazio nell'odierna politica della cultura, confermando così l'assunto di Freud della storia della civiltà basata sulla repressione permanente degli istinti umani; peggiorato tuttavia dal fatto che, mentre l'uomo freudiano era ancora capace di sublimare i suoi istinti, quello attuale non lo è più, cosicché se da un lato ha infranto un antico sistema repressivo, dall'altro non è in grado di attingere a una felicità che crede a portata di mano. (De Fusco 2012: 16)

<sup>15</sup> Altri contributi di carattere maggiormente storico rispetto a quelli appena enucleati sono Hirdina (2001), Griffero (2007) e Trebeß (2007).

design e che, proprio per questo, è necessario vengano posti in sistema, data la natura del presente elaborato. In quest'ultimo, peraltro, è centrale la volontà di sondare lo statuto della ricerca estetologica più "giovane", la quale è auspicabile prenda in esame fenomeni dai caratteri ben particolari. Per questo motivo e sulla base delle considerazioni complessive del paragrafo precedente, sembra ora appropriato verificare lo stato effettivo della ricerca sul design nel panorama estetologico più strettamente contemporaneo. Valga a questo riguardo, come documentazione dei contributi più rilevanti e recenti, la seguente rassegna che analizza in modo maggiormente approfondito pubblicazioni apparse negli ultimi cinque anni circa<sup>16</sup>. Ciascuna delle analisi effettuate per i testi in esame si concentra, in particolare, su tratti distintivi che li connotano e che possono essere così riassunti: estetizzazione e *ubiquitous computing* (M.N. Folkmann), estetica kantiana ed Everyday Aesthetics (J. Forsey), "estesica" (S. Vial) e bellezza funzionale (G. Parsons).

I cardini concettuali attorno cui ruota Folkmann (2013) sono tre: possibile, immaginazione ed estetica. Essi, crucialmente intrecciati tra loro, dettano lo svolgimento del testo in tutta la sua lunghezza. Tuttavia, ciò che risulta più proficuo per la presente rassegna, sia per affinità relativa ai contenuti sia per ampiezza e varietà delle tematiche affrontate, è circoscrivere l'analisi al terzo capitolo del volume (*ivi*: 25-66), dedicato, per l'appunto, alla dimensione estetica del design.

Quest'ultima (in cui il termine "design" è inteso dall'autore come medium in grado di innescare processi immaginativi che evocano ed eventualmente concretizzano nuove possibilità) è discussa da tre punti di vista ben distinti, ciascuno dei quali si estrinseca in due livelli: da un lato, in relazione a una concezione del design in quanto panorama oggettuale (non necessariamente materiale) con un determinato *appeal* e impatto estetico e, dall'altro, in relazione alle modalità in cui opera l'immaginazione. I tre punti sono articolati come segue:

1) Sensibile-fenomenologico: qui vengono enfatizzati gli aspetti comunicativi del design e, più nello specifico, l'impegno immaginativo attivato dalla dimensione sensibile

---

<sup>16</sup> Bhatt (2013) è un ulteriore contributo apparso in questo arco di tempo. Nel volume risulta evidente l'esigenza di ripensare il concetto di design come progetto più in generale, svincolandolo dal legame forse più ovvio con la progettazione di oggetti d'uso, e questo, probabilmente, è il suo aspetto più interessante. Ciò avviene assimilando principalmente il design all'architettura e indagando nello specifico il ruolo del corpo nel contesto della progettazione d'ambienti. Proprio la questione architettonica, infatti, si rivela il motivo di una revisione dell'estetica aggiornata alla luce delle neuroscienze, della somatica, e delle tradizioni filosofiche non occidentali in cui la dimensione corporea è centrale – e questo, invece, appare l'aspetto meno innovativo della ricerca.



per la creazione di nuove soluzioni (fondamentale, in questo contesto o “piattaforma” analitica, è il nesso tra apparenza sensibile e contenuto concettuale, o significato);

2) Concettuale-ermeneutico: è il piano che concerne la comprensione dei modi e delle strutture di "codifica estetica" nel design (fondamentale, in questo contesto, è l'impegno critico-costruttivo dell'immaginazione nell'evocare possibilità attraverso simboli);

3) Contestuale-discorsivo: il paradigma a cui l'autore fa appello in questo contesto è l'estetizzazione intesa come una modalità di messa in scena (“staging”) e di distribuzione (“distributing”) sensibile di un significato. La prospettiva assunta da Folkmann è qui orientata in senso “postfenomenologico” (ambendo tuttavia a estendere e non a superare la prospettiva fenomenologica merleau-pontiana). Il *focus*, infatti, non è più unicamente sulle condizioni dell'esperienza stessa, ma ciò che entra in gioco è l'analisi della capacità dell'oggetto di design di strutturare l'esperienza diffusamente e in continuo dialogo con il soggetto esperiente. Aspetto peculiare, rispetto ad altre ricerche sull'estetica del design, è, inoltre, l'interesse di Folkmann sulla “creation and distribution of the aesthetic on the level of the generalized object” (Folkmann 2013: 54). Introducendo la nozione di “generalized object”, egli porta infatti la discussione sul livello immateriale del design, e, nello specifico, dell'*ubiquitous computing*. Unendo la nozione rancieriana di “distribuzione del sensibile”, la quale presta particolare attenzione alle dinamiche coinvolte nelle relazioni di potere (accentuando tuttavia la dimensione sia fisica sia digitale dell'interazione nei processi di distribuzione della conoscenza attraverso la sensibilità ed emendando la concezione prettamente artistica del processo, formulata in origine da Rancière (2000), nella direzione del design, in quanto più immediatamente incisivo sui nostri apparati cognitivi e sensibili), e le prospettive sviluppate da Wolfgang Iser (1990) in merito ai livelli di estetizzazione e anestetizzazione egli afferma:

Design embodies the principle of distributing the sensible through means of aesthetically appealing artifacts. Through their appeal to the senses and their potential challenge to our understanding, design objects operate as media for staging indirect models as well as immediate and direct sensual and cognitive impact. (*ivi*: 56)

concludendo che:

My point is that there is a spectrum of material and immaterial structures of sensual appearance and discursive, informational knowledge that influences the ways in which design stages and has an impact on experience. Depending on type and material extension, design can enter the field of the aesthetic in several ways; a general typology, however, is the spectrum of the material and the immaterial. [...] Next, the dichotomy of material and immaterial can be set in relation to the dichotomies regarding reflection and representation. [...] All design objects partake in aestheticization [...]. Design with a low degree of reflection has a tendency towards realism, that is, towards confirming the natural and given condition of the existing reality, while design with a high (and even artistic-like) degree of self-reflective bias may open the realm and the boundaries of reality to investigation and exploration in a process of stimulating new possibilities of the design. (*ivi*: 62-63)

Forsey (2013a) è l'unico, tra i testi presi in considerazione nella presente rassegna, intitolato complessivamente ed esplicitamente all'estetica del design. Esso è articolato in quattro capitoli: "The Ontology of Design" (*ivi*: 9-71), "Locating the Aesthetic: Beauty and Judgments of Taste" (*ivi*: 72-136), "Design and Dependant Beauty" (*ivi*: 137-192), ed "Everyday Aesthetics and Design" (*ivi*: 193-243). La definizione che la studiosa canadese fornisce di design è chiaramente anti-essenzialista e attenta alle specificità del fenomeno in analisi (in cui la tradizionale coppia "forma-funzione" gioca un ruolo essenziale) rispetto a quelle dell'arte (in cui invece vige la dialettica tra forma e contenuto), da un lato, e dell'artigianato (connotato dalla dicotomia tra forma e materia) dall'altro. Forsey caratterizza in modo ben preciso l'*oggetto* di design: esso è funzionale, immanente al quotidiano, prodotto in massa e non-comunicativo, e, per essere un candidato di un eventuale giudizio estetico, deve possedere delle caratteristiche percepibili salienti, e in quanto tale deve essere un "manufactured product of some kind rather than a proposal or sketch" (*ivi*: 69). La natura estetica peculiare del design si deve pertanto alla sua sospensione tra realismo e soggettivismo estetico, ed è a partire da qui che Forsey introduce la questione fondamentale della normatività che sarebbe intrinseca all'estetico e, dunque, anche all'esperienza del design. Questo carattere normativo viene esaminato facendo ricorso alla nozione kantiana di *bellezza aderente*, e di conseguenza viene ricondotto alla specificità della facoltà di giudizio estetico.

For design, I have sought a way out of this impasse by locating beauty in the faculty of aesthetic judgement itself. [...] One of the benefits of an account that locates beauty in our responses to the

world is that it does not privilege one kind of object over another as meriting our aesthetic attention. If anything at all can be beautiful, we can also claim that the aesthetic is more closely interwoven with our day-to-day lives than theories that focus on fine art can suggest. (*ivi*: 247-249)

Di qui l'approdo, da parte di Forsey, all'Everyday Aesthetics. Affrontando, nello specifico, le posizioni di Yuriko Saito (2007)<sup>17</sup> e di Arto Haapala (2005), Forsey rimprovera al "movimento" degli *everyday aestheticians* di aver enfatizzato, per mancanza di fondamenti sufficientemente legittimanti, aspetti etico-moral-esistenziali a detrimento della cifra specificamente estetica del quotidiano. Con il riscatto di quest'ultima grazie all'individuazione di un aspetto normativo squisitamente estetico le conclusioni a cui si giunge sembrerebbero guidate da un orientamento di tenore antropologico, poiché, come Forsey afferma:

[...] alongside but not inferior to judgment of fact, of the good, of the necessary and the pragmatic, lie judgments of beauty, and together they form a picture of what it means to be a human being in the world. (*ivi*: 250-251)

Vial (2013: 93-105) è uno dei saggi contenuti in *Philosophie du Design*, numero monografico di "Figures de l'art. Revue d'études esthétiques", e tra le varie prospettive proposte in quest'ultimo sembra essere il più stringente dal punto di vista teoretico, mirando a fornire un punto di vista originale sull'argomento.

La domanda fondamentale che viene posta da Vial è la seguente: proprio come si parla di "gesto artistico" o di "gesto architettonico", è possibile parlare di "gesto di design"? La risposta preliminare, che detta lo svolgimento del saggio è positiva, ed è basata sull'assunto che un "gesto di design" generi un "effetto di design".

A supporto di questa tesi l'autore compie un doppio emendamento di nozioni filosofiche tradizionali: da un lato, combinando le prospettive suggerite da Paul Valéry e René Passeron, la "poetica" è sostituita dalla "poietica", in quanto disciplina che si occupa dello studio dei fenomeni di creazione e produzione. Dall'altro, all'accezione

---

<sup>17</sup> Se è vero che nella letteratura relativa all'Everyday Aesthetics solo Forsey dedica un volume intero al tema del design, tuttavia anche Saito (2007) fa ruotare alcuni elementi cruciali della propria indagine attorno a quest'ultimo. Proprio per rendere il fondamentale intreccio tra questi elementi in tutta la sua pregnanza, e dunque fornire un'analisi il più completa possibile del contributo di Saito in questione, si è ritenuto opportuno affrontarlo in un momento successivo della tesi, quando ci si misurerà con le fonti primarie dell'Everyday Aesthetics, tra le quali è stato incluso appunto il testo di Saito.

comune di estetica in quanto “scienza del bello”, “scienza dell’arte” o ancora “scienza della sensazione e della percezione”, Vial preferisce la formulazione semiotica di Jean-Jacques Nattiez orientata a una distinzione tra processi poetici e processi “estesici”. L’adozione del termine “estesica” (peraltro derivato egualmente da Valéry) permette dunque a Vial, da un lato di mantenere la specificità della poetica all’interno del più ampio campo dell’estetica, e, dall’altro, di enfatizzare l’aspetto prettamente percettivo, e dunque non necessariamente vincolato alla questione del bello, che connota quest’ultima. L’estesica, infatti, si occuperebbe dello studio dei fenomeni in quanto “fenomeni-del-mondo”. Poietica ed estesica sarebbero, dunque, le due componenti costitutive della più ampia “filosofia del design”, della quale delimitano il possibile perimetro di pertinenza.

Ecco come l’autore applica tale schema alle produzioni di design. Per un verso, l’oggetto della poetica del design sarebbe “le projet en train de se faire” (*ivi*: 95), di cui viene analizzata la funzione cognitiva e affettiva per quanto concerne la figura del designer, senza trascurare la dimensione autoriale e, al tempo stesso, collettiva, che connota ogni progetto. Per l’altro, e questa è la prospettiva che sembra imporsi come maggiormente distintiva e sulla quale, pertanto, ci si soffermerà, l’oggetto dell’“estesica” del design sarebbe “le projet en train de se vivre” (*ibidem*), di cui si enfatizza la dimensione percettiva e socio-culturale in quanto, per l’appunto, fenomeno-del-mondo. Tale livello fenomenologico, che l’autore sussume sotto l’etichetta “effetto di design”, è caratterizzata da tre dimensioni: ontofanica, callimorfica e socioplastica. L’esplicazione di quest’ultima dimensione sembrerebbe avvenire in termini antropologico-sociali da parte dell’autore: a differenza dell’arte, nella sua dimensione di straordinarietà, il design opera quotidianamente, e in quanto tale dovrebbe sortire un effetto di riforma sociale.

[...] les formes qui naissent du projet s’invitent dans les pratiques quotidiennes et modifient, au jour le jour, les procédures, les comportements, les modes de vie. [...] Sur ce point art et design se séparent radicalement. Là où l’art naît de l’expression de soi et tend aujourd’hui vers le geste critique, le design naît du besoin [...] de résoudre des problèmes, de simplifier les choses, de proposer de nouvelles solutions et tend vers le désir de l’autre. Certes, l’art peut aussi avoir une visée sociale, mais cela est *contingent*. Tandis que le design, lui, est toujours social, cela est *nécessaire*. (*ivi*: 101)

Parsons (2016), elaborazione di elementi enucleati in forma più essenziale in Parsons (2013), è il più recente tra i quattro testi presi in considerazione. Anche in questo caso, siamo alle prese con un volume intitolato alla “filosofia del design” e che dunque copre diversi ambiti di interesse teorico. Coerentemente con il tipo di approccio finora adottato per l’analisi dei contributi in rassegna, di questo testo verrà esaminato specificamente il capitolo che maggiormente tratta temi di tipo estetologico. Il capitolo in questione è il sesto: “Function, Form and Aesthetics” (*ivi*: 103-128). Sin dalle sue prime battute, il testo pone una serie di questioni orientate, anche in modo critico, dalla teoria del design elaborata dal Modernismo, e nel capitolo in analisi (che tratta anche la questione del buono e cattivo gusto nel design), a partire dalla celeberrima formula “Form follows Function”, l’autore propone un’estetica del design (quest’ultimo inteso in quanto pratica sociale focalizzata su *problem solving* e progettazione) che trascende la mera funzionalità, incentrandola sulla nozione a suo avviso più soddisfacente di “Functional Beauty”, di cui propone una versione originale. Prima di approdare alla propria idea di bellezza funzionale, l’autore effettua una panoramica di diverse riprese della nozione kantiana di bellezza aderente compiute di recente da vari filosofi che si sono misurati con la coppia “forma-funzione” che ancora oggi, per certi versi sterilmente, sembra alimentare dibattiti intorno al design. In particolare, Parsons affronta principalmente la posizione illustrata in Wicks (1997) (e peraltro ripresa anche da Forsey 2013: 166-171) secondo il quale l’esteticità (o la bellezza aderente) di un oggetto risiederebbe innanzitutto nella contingenza della forma in rapporto alla sua funzione, contingenza poi di fatto ancorata dallo stesso Wicks a qualità quali la semplicità e l’eleganza. Come nota Parsons, l’enfasi posta da Wicks su queste ultime è notevole: “qualcosa possiede [allora] bellezza aderente non solo perché, data la sua funzione, esso potrebbe avere una qualsiasi altra forma; piuttosto, tale oggetto è dotato di bellezza aderente proprio perché, data la sua funzione, esso presenta una forma particolarmente *semplice* o *elegante*. (*ivi*: 116). Considerando tale proposta in ultima istanza eccessivamente austera, Parsons tenta di elaborare una concezione più ampia dell’estetica del design.

Is this simplicity or elegance all there is to the aesthetics of Design? Dependent beauty, interpreted in this way, gives us an ideal for Design aesthetics according to which objects are as simple as possible. But this is a rather narrow ideal, and a recipe for a rather homogeneous

world of Design objects. Surely, one might think, there is more to the aesthetics of Design than this. (*ivi*: 117)

Come anticipato, la soluzione corrisponderebbe alla formulazione, sviluppata già altrove da Parsons e Carlson (2008), della nozione di “Functional Beauty”. Precisando che tale formulazione prende le mosse da un adattamento di una terminologia impiegata in Walton (1970) e che prevede una distinzione tra caratteristiche *standard* (alle quali Walton ascrive un senso di ordine, inevitabilità, stabilità e correttezza, che sarebbero sintomo di qualità estetica dell’oggetto stesso), *contra-standard* e *variabili* che un oggetto funzionale può possedere in rapporto alla categoria a cui appartiene, l’autore esplicita la propria concezione di bellezza funzionale nei termini di un “looking fit”, di un apparire “adatto”, o per così dire “in forma” da parte di un oggetto, nei confronti della funzione che ci si aspetta esso espletare.

Tuttavia, l’idea di bellezza funzionale, che d’altronde coincide con la tipologia di estetica del design proposta da Parsons, risulta essere “more than function”:

This aesthetic quality [“looking fit”] is not merely a matter of how functional things are, but a matter of how they look. Things will tend to have this quality when they have features that indicate their functionality. So the mere fact that a given Design is functional will not make it beautiful. [...] On this view, the pursuit of functionality will not always produce this sort of beauty, but there are instances in which it will.

The functional beauty account does emphasize the variety of ways function can affect our perception of the object’s form, and hence, its aesthetic value. What is distinctive about the aesthetics of Design, on this view, is not merely a quest for simplicity or elegance: rather, Design involves a multiplicity of ways in which form and function can relate to each other. (*ivi*: 120)

## 2.4. Il design come esercizio quotidiano

Gli approcci appena considerati sono tra loro eterogenei e, in quanto tali, dimostrano come il tema del design si presti a essere affrontato da varie prospettive. Tra di esse, quella di Forsey sembrerebbe la più prossima alla proposta teoretica che in questa sede si predilige: un esame dello statuto del design da un punto di vista squisitamente estetico e che non sia disgiunto dalla dimensione pratica del quotidiano. Le altre, in fin

dei conti, hanno invece il limite di sottrarsi a un approccio propriamente relazionale, nella misura in cui tendono principalmente a soffermarsi sull'individuazione di elementi di rilievo nel soggetto esperiente o nell'oggetto dell'esperienza.

Folkmann (nonostante abbia il merito di essere il solo a conferire importanza a questioni imprescindibili per il contesto attuale, ossia l'estetizzazione e l'*ubiquitous computing*) sembra privilegiare casi in cui nel rapportarsi al design sia coinvolto un alto grado di riflessività<sup>18</sup> da parte di un individuo che interagisce con un "oggetto" evocativo ai limiti del *Critical Design* e dell'opera d'arte.

Vial sembra limitare l'analisi dell'operatività intrinseca al design (*poietica*) alla considerazione di un "gesto di design" compiuto da un designer e ricondurre quasi meccanicamente sul piano della percezione (*estesica*) "l'effetto [sociale] di design" a esso conseguente.

Parsons riduce la componente estetica del design al riconoscimento di qualità formali in un oggetto da parte di un soggetto nella misura in cui quest'ultimo rilevi l'effettiva corrispondenza tra la forma percepita e la funzione (di qualsiasi tipo essa sia) che ci si aspetta venga adempita. All'idea di *fitness* suggerita da Parsons va però riconosciuto il merito di porre, seppur potenzialmente, l'accento sulla coincidenza tra scelta e giudizio di gusto, senza indagare tuttavia la dimensione delle pratiche e del consumo, ambiti in cui, appunto, tale coincidenza ha luogo in maniera esemplare. E a ben vedere questo limite è riscontrabile nel programma teorico di Forsey.

Il vantaggio di quest'ultimo risiede, come si diceva, nella centralità che vi assume il nesso design-quotidiano-estetico. Ciò significa che, se si comincia a considerare il quotidiano e/o la quotidianità non come una realtà informe e priva di strutture, come tale relegata nell'ineffabilità e liberamente plasmabile da agenti – ad esempio – che opererebbero secondo principi meramente ideologici e che dunque meriterebbero solo un verdetto di condanna, ma come un insieme in qualche modo organizzato di pratiche e abilità, che implicano una specifica "grammaticalità" da riscontrare negli usi (seguendo un'ormai consolidata tradizione wittgensteiniana, per cui si può vedere ad esempio Mazzeo 2016) più che nelle teorie, o nei giudizi di gusto disincarnati dalla loro dimensione operativa, allora si guadagna un punto strategicamente cruciale. Infatti, ciò anzitutto illustra quanto tra quotidiano e design vi sia reciproca rispondenza. Il design

---

<sup>18</sup> Aspetto che viene poi parzialmente sviluppato in Folkmann (2015) proprio in rapporto all'estetizzazione intesa come modalità comunicativa attraverso cui il design "inquadrebbe" (*frames*) l'esperienza.

risulta efficace nella misura in cui incide sul quotidiano, così come il quotidiano diventa realmente tale solo se incorpora le funzionalità progettuali che il design si incarica di rifinire e determinare. Di conseguenza, il quotidiano, e la quotidianità, non apparirà più, ad esempio, contesto informe e manipolabile a piacere (o a comando), bensì repertorio di principi regolativi, più che strettamente normativi, dotati di specifici caratteri intrinseci. Cogliere questi caratteri intrinseci coincide tanto con il rendere maggiormente intelligibile il quotidiano proprio perché innervato della progettualità del design, almeno in misura potenziale, quanto, simmetricamente, con il collocare il design nel contesto a esso proprio a tutto vantaggio di una sua migliore comprensione.

Il quadro che se ne ricava è di una quotidianità che non è separabile dalla sua dimensione esperienziale e pratica. E se si va a considerare quest'ultima dimensione, non è difficile sottolineare il suo marcato tenore estetico, proprio per il fatto che si tratta di usi che devono apparire alla sensibilità nella loro evidente immediatezza, benché non "spontanei" (come almeno in parte già riscontrato dalla ormai non più giovane teoria ecologica della percezione, con il suo sistema di *affordances*, per riprendere un termine tecnico di Gibson 1979). Si tratta di un'articolazione percettiva dell'ambiente quotidiano che risulta popolato da vettori che qualificano l'esperienza. È appunto la competenza nell'uso di questi vettori che costituisce la tessitura immanente del gusto nella sua valenza originariamente estetica. Infatti, sapersi districare in un ambiente in base alle funzioni progettate per i suoi elementi e i suoi dispositivi coincide con l'esercizio di preferenze per ciò che appare esteticamente meglio riuscito. La ricchezza del quotidiano viene aumentata dalla felicità del dispositivo, e dunque dell'esperienza, felicità a sua volta sancita dall'efficacia sensibile (ovvero estetica) della configurazione complessiva che essi assumono.



## Appendice iconografica

Per dare ulteriore evidenza a quanto sostenuto in questo secondo capitolo si disegnerà qui anche uno schematico percorso iconografico seguendo il filo rosso di forme di progettazione legate a una particolare pratica di consumo: il caffè. Mentre dapprima, come si vedrà, emblema di ciò può essere senz'altro un oggetto (la tazza), esemplarmente a cavallo tra arte applicata e decorazione, in seguito gli emblemi pertinenti sono legati direttamente a mercificazione, quotidianità e *lifestyle*, quasi dematerializzandosi o, per meglio dire, evaporando in relazioni pratiche e spazi estesi.

Nell'ordine in cui compaiono, le immagini riproducono: 1) Contenitore, Stile Liberty, fine XIX sec. (esempio di decorativismo); 2) Wilhelm Wagenfeld, tazza per Jenaer Glas, 1931 (caratterizzato da eleganza di costruzione e funzionalità); 3) Hans (Nick) Roericht, TC100 per Thomas Rosenthal, 1958–1959 (connubio tra serialità e funzionalità); 4) Tauno Tarna, Katrilli per Sarvis Oy, 1969 (connubio tra produzione in serie e nuovi materiali); 5) Pubblicità, anni '50 (enfasi di una particolare esperienza del caffè); 6) Tazza che riproduce una composizione di P. Modrian (esempio eclatante della contemporanea implicazione tra arte, design e mercificazione); 7) Immagine di una caffetteria che ben rappresenta una tipologia di *lifestyle* contemporaneo.



(1)



(2)



(3)



(4)



(5)



(6)



(7)

### Capitolo 3. Un'ipotesi "ontogenetica" sull'Everyday Aesthetics

Posta così la questione di una ristrutturazione anche teorica del problema dell'esperienza dell'estetico in relazione alla sua progettazione, ci si volgerà ora al programma della cosiddetta Everyday Aesthetics quale banco di prova per approfondire i temi principali sopra indicati. Il motivo di questa tematizzazione "sperimentale" è che tale programma riveste una specifica esemplarità. Esso ha infatti al proprio centro l'insieme dei problemi fin qui introdotti. Peraltro, cosa non secondaria, esso costituisce il modo peculiare in cui il dibattito in seno all'estetica filosofica si sta misurando oggi con tali problemi, dopo che la contrapposizione – a dire il vero non molto produttiva – tra "analitici" e "continentali" in filosofia si è (finalmente) dissolta per estenuazione. Insomma, l'Everyday Aesthetics sembra la maniera attuale di fare i conti con le questioni poste, preso congedo da quadri speculativi nei quali, in precedenza, questioni identiche o analoghe venivano affrontate secondo approcci altrimenti condizionati, dai dibattiti ideologici sulla mercificazione alla dirompente entrata in scena della semiotica e dei *Cultural Studies*<sup>19</sup>, alle dottrine della "svolta linguistica" nell'epoca della celebrazione della post-modernità. In questo nuovo contesto l'attenzione ricade sulla dimensione generale della quotidianità, nella quale la progettazione e dunque il design sembrano talmente integrati da non essere quasi tematizzati. Ma è proprio la generalizzazione dell'esteticità del quotidiano che a questo punto diventa essenziale indagare. Nei prossimi capitoli si noterà, di conseguenza, che la specificità del design verrà lasciata per lo più sullo sfondo del discorso, ai fini però di una migliore comprensione della sua incidenza sul quotidiano, come si cercherà di fare emergere dopo l'analisi più dettagliata del programma teorico dell'Everyday Aesthetics e dunque negli ultimi due capitoli di questa tesi.

Non sorprende che, nei più recenti dibattiti che animano l'estetica contemporanea, l'Everyday Aesthetics stia progressivamente affermandosi in quanto linea di ricerca particolarmente produttiva, come comprova il fatto che la letteratura al suo interno è in continua crescita. Una tale produttività è stata intesa non di rado come sintomo del fatto

---

<sup>19</sup> Ovviamente il quotidiano è stato un tema di indagine di molti saperi tipicamente novecenteschi, e quindi si rinuncia a ogni tentativo sistematico di misurarvisi. Tuttavia, per loro diretta relazione con i *Cultural Studies*, si possono qui almeno ricordare due testi seminali nel campo delle indagini di tipo sociale e sociologico sul quotidiano: Goffman (1959), principalmente incentrato sull'analisi dei ruoli sociali, e Heller (1970), di impronta marxista.

che questo insieme di ricerche possa riguardare non solo un territorio che di recente è diventato frequentato da parte di studiosi di estetica, ma il vero e proprio dominio di un sapere disciplinare (o sub-disciplinare) *sui generis* di per sé meritevole di un peculiare statuto e di una peculiare fondazione. Tuttavia, tanto patente quanto la prolificità della ricerca in questo ambito è la difficoltà che qui si incontra a identificare coordinate univoche che permettano un inquadramento di questa linea di ricerca in quanto vera e propria sub-disciplina dell'estetica e non come una etichetta o *umbrella term* per argomenti e problemi che, per quanto ritenuti per una qualche ragione rilevanti, non si sa bene come catalogare. Tanto più che, almeno al momento, l'Everyday Aesthetics è ben lontana dal costituire un approccio dotato di una metodologia univoca, o per lo meno connotato da un *cluster* sufficientemente definito di questioni metodologiche.

Per stabilire se l'Everyday Aesthetics possa ambire a un vero e proprio statuto disciplinare è necessario chiedersi se alle sue origini non si trovi semplicemente la constatazione del fatto che l'estetico nel quotidiano è divenuto un problema di riflessione filosoficamente rilevante da punti di vista diversi, oppure se – in maniera più fondamentale – alle spalle di questo fatto non si nasconda un problema radicalmente specifico tale da costituire l'argomento di un vero e proprio filone di ricerca (sub-)disciplinare. Quest'ultimo, però, potrebbe emergere solo nella misura in cui almeno alcuni presupposti metodologici o prospettici fossero condivisi malgrado la varietà e la variabilità delle diverse ipotesi di ricerca volta a volta avanzate. In altri termini, la questione di fondo è la seguente: può l'Everyday Aesthetics essere pienamente riconosciuta come una sub-disciplina in crescita, oppure è piuttosto un problema o tema generico di discussione per l'estetica filosofica?

Per verificare se e come questo campo di ricerca stia guadagnando, o abbia guadagnato, consapevolezza del proprio statuto sub-disciplinare, sembra molto istruttivo esaminare i tentativi che sono stati compiuti di offrire una panoramica generale relativa a problemi condivisi da vari approcci. Essi costituiscono interessanti indicatori del passaggio verso l'auto-consapevolezza teorica dell'Everyday Aesthetics, non da ultimo proprio perché si tratta di tentativi che risultano tra loro in competizione. Ed è appunto questa competizione a risultare di per sé rilevante. È infatti significativo comprendere qual è, o quali sono, il punto, o i punti, di divergenza tra tali tentativi, e quali ragioni eventualmente giustificano una tale divergenza. Infatti, solo nella misura in cui questi elementi sottendono motivi metodologici e/o teoretici tali da caratterizzare in

maniera specifica il dominio considerato, si può presumere che (introducendo una metafora ontogenetica a cui si ricorrerà spesso) un campo di ricerca abbia iniziato a incamminarsi verso la fase adulta e poi matura del proprio ciclo di vita, superando la semplice prima “giovanile” tematizzazione di un problema speculativo tutto sommato generico.

### 3.1. Quali fonti?

Mancando, a causa della relativa giovinezza dell'Everyday Aesthetics, una diffusa trattazione manualistica in senso proprio, per approcciare la questione appena sollevata può essere utile analizzare quelle voci o quei lemmi apparsi recentemente in importanti *Companions*, *Handbooks*, *Encyclopedias* e *Dictionaries* di estetica, insomma in quell'apparato manualistico che, alla fin fine, può essere inteso come sintomo fondamentale rispetto a cui sondare la ricezione di un fenomeno in un determinato ambito disciplinare. Significativamente, infatti, da una decina d'anni in questo *corpus* di servizio sono accolte voci che riguardano il nostro argomento.

I contributi che verranno presi dapprima in considerazione, in ordine cronologico, sono i seguenti:

- *Aesthetics of Everyday Life* (di Sherri Irvin), apparso nel *Blackwell Companions to Philosophy. A Companion to Aesthetics* (2009);
- *Aesthetics of The Everyday* (di Crispin Sartwell), apparso in *The Oxford Handbook of Aesthetics* (2010);
- *New Directions in Aesthetics* (di Paisley Livingston), apparso in *The Continuum Companion to Aesthetics/The Bloomsbury Companion to Aesthetics* (2012-15)<sup>20</sup>.

Di seguito verrà poi preso in considerazione, di necessità con maggiore ampiezza, il contributo più recente e più esteso, ossia *Aesthetics of Everyday Life* realizzato per la *Stanford Encyclopedia of Philosophy Online* nel 2015 da Yuriko Saito, alla quale si deve anche una versione più breve della medesima voce pubblicata nel 2014 con il titolo *Everyday Aesthetics* nell'*Encyclopedia of Aesthetics*.

---

<sup>20</sup> Si noti che il pur autorevole *The Routledge Companion to Aesthetics* (2013) non può essere preso in considerazione nella presente ricognizione in quanto non include lemmi o espliciti né ampi riferimenti all'Everyday Aesthetics.

Per completezza, non si può peraltro trascurare di ricordare qui che sempre negli ultimi dieci anni anche in altre tradizioni filosofiche si è registrato il rilievo del tema della quotidianità, al punto da fare entrare lemmi analoghi in varie pubblicazioni del medesimo tipo. Particolare interesse riveste, da questo punto di vista, la cultura filosofica tedesca, che ha riservato al problema specifica attenzione, anche se secondo linee di sviluppo non convergenti con l'Everyday Aesthetics. Ciò viene dimostrato, ad esempio, dalla voce *Alltag/Alltäglich* contenuta nel *Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag* (2006: 9-12)<sup>21</sup>. In tale contesto si fa risalire alla seconda metà del XX secolo il progressivo superamento dell'opposizione tra "Alltag" (quotidiano) e "Feiertag" (giorno di festa/festività) e l'integrazione nel dominio del quotidiano, coeva all'elevazione di quest'ultimo ad argomento degno di attenzione scientifica, di nozioni quali "lifestyle"/"modo di vita", "mentalità" e "usi e costumi". Una significativa attenzione alla qualità estetica del quotidiano nel contesto contemporaneo è poi documentata anche dalla *Encyclopedia of Consumer Culture* con la voce *Aestheticization of Everyday Life* (2011: 15-18) in cui essa viene però affrontata proponendo un focus sulle nuove tecnologie e, in particolare, attraverso "la lente" dell'estetizzazione intesa come "the growing significance of aesthetic perception in processes of consumption and consuming" (2011: 15). Se, da un lato, questi ultimi due casi corroborano l'idea della centralità del tema stesso su cui si basa il progetto complessivo, comunque declinato, dell'Everyday Aesthetics, dall'altro è però evidente quanto essi divergano da quest'ultima, dal momento che entrambi richiamano sì l'urgenza di condurre un'analisi filosofica del quotidiano, ma senza l'intenzione di svilupparne programmaticamente un'estetica.

### 3.2. L'Everyday Aesthetics come sub-disciplina in crescita

Come già suggerito, si potrebbe dire che il succedersi degli interventi che verranno considerati mostra un ambito che passa dall'adolescenza all'adulthood, per incamminarsi quindi verso la propria piena maturità. Cosa che trova riflesso nella progressiva estensione del corpo dei testi.

---

<sup>21</sup> Una simile ma più estesa articolazione del discorso sul quotidiano nella letteratura di settore tedesca era apparsa già in Jehle (2000) con il lemma *Alltäglich/Alltag*.

### 3.2.1. Irvin: referenti tradizionali

Dopo la fase di nascita e primissimo sviluppo dell'Everyday Aesthetics, nel corso della quale manca comprensibilmente l'esigenza di effettuare una vera e propria ricognizione complessiva, la trasformazione dell'Everyday Aesthetics in un ambito di studi "giovane" avviene quando, oltre a tentare di sviluppare la ricerca in determinate direzioni, ci si chiede anche quali siano le prospettive che si confrontano e che potrebbero affermarsi come valide. Tale nuova fase di crescita è stata inaugurata dal primo dei contributi ricognitivi generali già menzionati, ossia *Aesthetics of Everyday Life*, di Sherri Irvin, in cui viene presentata una panoramica compatta dell'evoluzione dell'Everyday Aesthetics e dei vari orientamenti emersi al suo interno. I cardini attorno cui ruota il testo di Irvin sono due riferimenti che appaiono quasi irrinunciabili all'interno della letteratura sull'Everyday Aesthetics: quello all'estetica deweyana e quello all'*environmental aesthetics*<sup>22</sup>. In tutta la letteratura successiva sull'Everyday Aesthetics – il testo di Irvin infatti precede la pubblicazione della maggior parte dei contributi più ampi dedicati all'estetica del quotidiano *stricto sensu* – gli appelli (in misura maggiore o minore critici) all'estetica deweyana sono numerosi, così come il riconoscimento della centralità dello sviluppo dell'*environmental aesthetics* nel processo di ridimensionamento della priorità dell'estetica arte-centrica a partire dagli anni '70 del XX secolo. A Irvin va dunque riconosciuto il merito di aver saputo cogliere delle linee di tendenza allo stato germinale che poi saranno di fatto sviluppate nella produzione scientifica successiva.

*Art as Experience* di Dewey viene ricordato per il suo impegno nella direzione di un superamento della distinzione tra arte e quotidianità, che, in quanto tale, ha generato una cruciale biforcazione nella definizione delle modalità d'indagine rilevabili nell'Everyday Aesthetics: la biforcazione, cioè, tra continuismo e discontinuismo rispetto alla tradizione estetologica centrata sulla filosofia dell'arte. *L'environmental aesthetics* è invece referente ricorrente in quanto esemplare nel suo aver permesso un'estensione dell'indagine estetica fino a farle considerare ambienti naturali e non naturali, ma soprattutto, più in generale, un'estensione

---

<sup>22</sup> Il riferimento, in questo caso, è in particolare al contributo di Arnold Berleant. Va comunque precisato che nella letteratura sull'Everyday Aesthetics non mancano alcuni rilievi in misura maggiore o minore critici in merito al lavoro svolto da Tuan (1974, 1993) in questo ambito di indagine (si vedano in proposito, ad esempio, Saito 2007: 37, 50, 99 e Leddy 2012: 102-103, 112-113).

[of] the attention to environments, rather than isolated objects, [that] has [therefore] led to the recognition of a mode of aesthetic experience that is complex, immersive, and multisensory, and thus readily applicable to everyday life. (Irvin 2009: 138)

Non da ultimo, questi due referenti fondamentali hanno scardinato la tradizionale priorità accordata ai cosiddetti sensi “alti” (vista e udito), avvalorando la crucialità di quei sensi per converso definiti “bassi” (olfatto, gusto e tatto) nell’esperienza estetica (si vedano, a proposito, anche Brady 2005, Korsmeyer 1999 e Shusterman 1992).

In questo quadro generale, uno dei pregi dell’intervento di Irvin è di evidenziare il ruolo che svolge il pragmatismo deweyano per l’elaborazione dell’Everyday Aesthetics. La stessa tematica della relazione con l’ambiente per caratterizzare l’estetico in quanto tale, anzi, è a ben vedere di derivazione deweyana. In *Art as Experience*, infatti, l’estetico viene definito da Dewey a partire dal suo essere un connotato che caratterizza quella relazione con l’ambiente che ha una propria unitarietà nella coesione emotiva che permette di “sentire”, ossia di percepire con un atto di *aisthesis*, la propria intonazione rispetto al mondo circostante<sup>23</sup>. Ciò sarebbe per Dewey il suggello di una gratificazione esperienziale che non è necessariamente da recludere nell’ambito delle belle arti, essendo invece diffusamente sperimentata nella vita di tutti i giorni da qualsiasi soggetto. È piuttosto vero il contrario: la forza comunicativa delle arti e delle relative opere si deve alla capacità di mettere a frutto una tale dimensione unitaria che emotivamente compone quasi gestalticamente gli archi esperienziali che scandiscono la vita quotidiana.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> “È perché il mondo concreto, quello in cui viviamo, è una combinazione di movimento e punti di vertice, di fratture e ri-unificazioni, che l’esperienza di una creatura vivente può essere dotata di qualità estetica. L’essere vivente ricorsivamente smarrisce e ristabilisce l’equilibrio con il suo ambiente circostante. Il momento di passaggio dalla perturbazione all’armonia è il momento di una vita più intensa” (Dewey 1934: 43).

<sup>24</sup> “Propriamente [la bellezza] è un termine emotivo, sebbene tale da denotare un’emozione specifica. Di fronte a un paesaggio, a una poesia o a un quadro che ci cattura immediatamente sul piano emotivo, siamo spinti a mormorare ‘Che bello’. L’esclamazione è un giusto tributo alla capacità dell’oggetto di suscitare un’ammirazione prossima all’adorazione. La bellezza è tutt’altro che un termine analitico, e dunque tutt’altro che un’idea che può comparire in una teoria come strumento di spiegazione o classificazione. Purtroppo si è cristallizzata in un particolare oggetto; il rapimento emotivo è stato sottoposto a ciò che la filosofia chiama ipostatizzazione, e ne è risultato il concetto di bellezza come un’essenza dell’intuizione. Piegata ai fini della teoria essa diventa allora un termine che ostacola. Quando in una teoria si usa il termine per designare la qualità estetica complessiva di un’esperienza, è senz’altro meglio occuparsi direttamente dell’esperienza stessa e mostrare da dove, e in che modo, deriva questa qualità. In tal caso la bellezza è la risposta a ciò che per la riflessione è il movimento completo di una materia che, attraverso le sue relazioni interne, si integra in un unico intero qualitativo” (*ivi*: 140-141). “[...] Si ha quest’effetto per via di uno spirito e di un’atmosfera dovuti all’associazione con la vita umana” (*ivi*: 235).



In particolare, Dewey mette in rilievo, come ricordano diversi esponenti dell'Everyday Aesthetics, delle caratteristiche di base dell'estetico così definito. Tali caratteristiche sono unità, compimento, complessità e consapevolezza; esse permetterebbero la distinzione tra *una* esperienza (in quanto tale, dunque, da qualificare propriamente come estetica) e la "mera" esperienza (Dewey 1934: 61-79). Proprio tali caratteristiche, che diventano i criteri dell'estetico, tuttavia, hanno spesso portato alcuni *everyday aestheticians* (in particolare Saito 2007, ma anche Irvin 2008b<sup>25</sup>, Leddy 2012, e, al di fuori dell'ambito "ufficialmente" legato all'Everyday Aesthetics, Novitz 1992, ad esempio) a stigmatizzare il rischio di "eccessiva" normatività, o "restrittività", che connoterebbe alla fin fine la posizione di Dewey. Di conseguenza quest'ultima risulterebbe paradossalmente imperniata sulla esemplarità che l'ambito delle arti deterrebbe per la configurazione di *una* esperienza, appunto.

Va ricordato che ci sono state di recente alcune difese e analisi più attente del testo deweyano (ad esempio Puolakka 2014 e Matteucci 2015), che pongono in luce ben diversa la posizione di Dewey proprio in relazione a questo problema, mostrando l'erroneità della conclusione a cui sono giunti gli autori sopra menzionati; tali nuove interpretazioni tuttavia rientrano in una fase successiva a quella in cui si colloca la rassegna di Irvin, appartenendo piuttosto a quella che qui si definisce come la fase della raggiunta "maturità" (anche critico-interpretativa rispetto ai propri referenti) dell'Everyday Aesthetics.

Il contributo di Irvin ha una struttura circolare. Esso illustra le eventuali obiezioni che potrebbero essere mosse all'essenziale varietà di contenuti e approcci che caratterizza l'Everyday Aesthetics tornando, da un lato, alla discussione intorno all'accettazione o meno dei *criteri* dell'estetico introdotti dall'estetica deweyana, e dall'altro a quella relativa ai *modelli* effettivi dell'esperienza estetica. Come Irvin sembra suggerire, sarebbe auspicabile che questi ultimi convergessero nella direzione di modi esteticamente consapevoli, e dunque accorti, di relazionarsi all'ambiente circostante, promuovendo dunque la coltivazione di uno stile di vita qualitativamente connotato:

---

<sup>25</sup> Sulla problematicità della posizione di Irvin, tale proprio perché risulta in continua oscillazione tra l'accettazione e il rifiuto dei criteri deweyani per l'identificazione di *una* esperienza, si rimanda a Dowling (2010). Questo aspetto verrà, seppur solo in parte, successivamente ripreso nel quinto capitolo del presente lavoro di tesi e specificamente, nel paragrafo 5.2.

even if the texture of everyday life is such as to yield aesthetic satisfactions that are relatively subtle, continual awareness of these satisfactions may offer a payoff in quality of life that is very much worth having. (*ivi*: 139)

In ultima istanza, è evidente che il contributo di Irvin, nella pur chiara e solida articolazione del discorso, svolga la prevalente funzione di illustrare i referenti tradizionali dell'Everyday Aesthetics senza affrontare invece le prospettive metodologiche e teoretiche che potrebbero garantire uno statuto sub-disciplinare alla linea di ricerca. È, appunto, un documento – il primo e, come tale, di per sé meritevole – dell'adolescenza, non dell'adulità di questo ambito di ricerca.

### 3.2.2. Sartwell: questioni di metodo

*Aesthetics of The Everyday* di Crispin Sartwell presenta egualmente, nella parte centrale e conclusiva, una panoramica storico-concettuale dell'Everyday Aesthetics. Il consueto riferimento a Dewey è in questo caso affiancato da una ricognizione degli approcci fenomenologici ed ermeneutici alla dimensione estetica del quotidiano con una particolare attenzione al contributo di Heidegger (1935) e Gadamer (1960), contributi che avrebbero favorito lo sviluppo di alcune linee di indagine successive incentrate su varie tipologie di analisi del quotidiano. Da un lato, secondo Sartwell, il rilievo dell'identità tra percezione e interpretazione effettuato da Heidegger avrebbe entro una certa misura (al contrario di quanto sostenuto da Shusterman 1992) orientato alcuni aspetti delle ricerche di Ernst Gombrich, Nelson Goodman e dello stesso Hans-Georg Gadamer. Dall'altro lato tracce della modalità di analisi dell'esperienza nei termini di una interpretazione testuale tipica dell'approccio gadameriano sarebbero riscontrabili non solo nei contributi di Michel Foucault e di Jacques Derrida, ma soprattutto nelle ricerche condotte da Roland Barthes e Jean Baudrillard, esempi eccellenti, a parere di Sartwell, di "estetica del quotidiano". Un chiaro segnale, quest'ultimo in particolare, dell'appartenenza del testo di Sartwell a una fase ancora "puberale", per così dire, dell'Everyday Aesthetics, che di fatto viene assimilata ai pur importanti contributi realizzati in ambito semiotico, nei quali viene impiegata una "vastly sophisticated interpretive machinery to ordinary objects of consumer culture in a way that

demonstrates their continuity with fine art and their richness as cultural artefacts” (Sartwell 2010: 767).

Nella parte conclusiva del lemma, Sartwell giunge alla trattazione di “two loci classici of the everyday aesthetics movement in philosophy of art” (Sartwell 2010: 768), ovvero di Scharfstein (1988) e di Berleant (1991), che contribuirebbero alla “cristallizzazione del movimento” nei termini “transculturali”<sup>26</sup> prediletti da Sartwell stesso, dal momento che cifra specifica della produzione dello studioso americano è il suo risultare fortemente incentrata sulla promozione di un’estetica che superi i paradigmi dettati dalla moderna e ristretta concezione occidentale dell’arte. È interessante notare, in relazione con ciò, come nella posizione sostenuta da Sartwell non sia peraltro difficile ravvisare idee tematizzate anche negli studi dedicati al concetto di “artificazione” nelle sue varie accezioni: da un lato, vi si può infatti riscontrare l’importanza della dialettica tra Moderno e Postmoderno sviluppata anche da Naukkarinen (2012) e Heinich e Shapiro (2012) e, dall’altro lato, si possono rilevare riferimenti alla nozione del “making special” teorizzata da Dissanayake (1995) in una prospettiva più schiettamente antropologica. È appunto mettendo a frutto questi aspetti che il contributo in esame discute ampiamente nella sua parte introduttiva (che va dalla definizione delle “sources of art” fino alla “historical relativity of the western conception of fine art”) l’approccio transculturale per l’Everyday Aesthetics.

I seguenti passaggi sembrano ben sintetizzare la posizione dell’autore:

There is an aesthetic dimension to a variety of experiences that are common to nearly all people, but would not normally be seen as experiences of fine art. For example, body adornment is practised by all cultures. [...]

All cultures, as well, practise some arrangement and ornamentation of their immediate environment, in order to create a pleasing effect. [...]

Present-day culture is also saturated with popular arts such as popular music, web design, film, and television animation and drama. People often dedicate much of their lives to such arts, and these arts often present strikingly aesthetic aspects. [...]

Such examples are intended to demonstrate the continuity of the fine and popular arts, of art and craft, and of art and spirituality. In all these ways, the arts are incorporated into and originate within everyday life. (*ivi*: 762-764)

---

<sup>26</sup> Di recente, un analogo tentativo di porre in dialogo varie prospettive occidentali e non-occidentali sull’estetica del quotidiano è stato effettuato da Carter e Yuedi (2014).

Ciò che sembra rendere non del tutto soddisfacente la ricognizione di Sartwell per la definizione dell'Everyday Aesthetics in quanto sub-disciplina dell'estetica è il fatto che essa venga qui affrontata principalmente riconducendola a una *querelle* metodologica sorta in relazione a tematiche di fatto per nulla nuove (il conflitto *highbrow/lowbrow*, la legittimazione delle "popular arts", il recupero della corporeità...). E benché la questione metodologica che vi è sottesa sia di certo necessaria per una maggiore consapevolezza in merito a questa linea di ricerca, essa non è forse risolutiva per chiarirne lo statuto e la consistenza dal punto di vista teoretico.

### 3.2.3. Livingston: nuovi referenti e vecchie strategie

*New Directions in Aesthetics*, di Paisley Livingston, non è una voce specificamente pensata per una trattazione dell'Everyday Aesthetics. È piuttosto all'interno di un'indagine complessiva volta a esaminare le nuove direzioni assunte dall'estetica contemporanea, che Livingston decide di svolgere una panoramica dell'Everyday Aesthetics (che definisce "trend" o "sub-field"), di cui pertanto egli riconosce i caratteri di novità e proficuità. E ciò sia in virtù della considerazione di nuovi argomenti rilevanti per l'estetica contemporanea, sia in funzione del raggiungimento di nuovi obiettivi (o direzioni), o anche di nuovi modi di raggiungere vecchi obiettivi, da parte di quest'ultima.

Il contributo, esteso e ricco di esempi, è forse uno dei primi redatti da autori non precedentemente noti nell'ambito specifico dell'Everyday Aesthetics. Pertanto non sorprende che, per risolvere alcune delle questioni che tormentano i più noti *everyday aestheticians*, tra cui il superamento di una "tensione" interna alla sub-disciplina, Livingston faccia appello a Clarence Irving Lewis, ossia a un filosofo normalmente non coinvolto in questi dibattiti.

Prima di illustrare estesamente quest'ultimo punto, Livingston affronta la questione della portata e degli obiettivi dell'Everyday Aesthetics mediante un'analisi di tre aspetti che egli ritiene cruciali. Innanzitutto il dibattito intorno ai criteri di inclusione di particolari temi all'interno del dominio in esame che talvolta risultano estranei al patrimonio consolidato della tradizione estetologica. A tal riguardo egli adotta un punto

di vista sostanzialmente euristico e convenzionale, limitandosi ad affermare che può essere legittimamente considerato oggetto d'indagine da parte dell'Everyday Aesthetics ogni fenomeno quotidiano e familiare, fatta dunque eccezione per quanto si riferisce alle belle arti e al paesaggio. Il secondo punto concerne l'*aisthesis* intesa come la fondamentale capacità umana di percepire attraverso tutti e cinque i sensi. Per Livingston gran parte degli *everyday aestheticians*, mettendo in discussione la tradizionale predilezione dell'estetica per la dimensione visiva o addirittura per un esercizio visivo puramente contemplativo, enfatizzano la rilevanza di una percezione sinestetica nella quale giocano un ruolo egualmente fondamentale credenza e immaginazione. Appellandosi in particolare all'autorevole posizione sostenuta ad esempio da Thomas Leddy, Livingston rileva tuttavia come una certa attitudine contemplativa non sia assolutamente secondaria nell'esperienza quotidiana dell'estetico, e come pertanto non sia del tutto corretto dismetterla dall'analisi di quest'ultima. Il terzo e fondamentale punto sviluppato da Livingston concerne la questione di ciò che egli definisce la "tensione" interna all'Everyday Aesthetics. Per illustrare quest'ultimo punto (tematizzato peraltro già in Leddy 2005, Haapala 2005, Saito 2007 e Forsey 2013b), Livingston fa riferimento soprattutto alla posizione di Yuriko Saito, ritenendola particolarmente emblematica. In tale posizione il nocciolo tensivo dell'Everyday Aesthetics trova espressione sintetica nella coppia dialettica composta da un momento normativo/valutativo (ossia della consapevolezza dell'esteticità del quotidiano) e uno descrittivo (ossia di una rappresentazione fedele delle esperienze quotidiane). L'antinomia almeno apparente che così emerge può essere chiarita, secondo Livingston, se la si considera in riferimento a proprietà che, come quelle estetiche, sembrano di necessità presupporre un duplice orientamento all'interno delle nostre esperienze anche quotidiane.

Più precisamente, Livingston individua due diverse tipologie di esperienza nel quotidiano. La prima riguarda le esperienze di carattere strumentale in cui prevale una razionalità mezzi-fini ("Instrumental experiences of this type are predominantly anticipatory as far as their evaluative dimension is concerned, as what looms large in our minds is the anticipated risks and payoffs, as well as the plans and actions that are directly related to such 'utilities'", Livingston 2012: 262); la seconda riguarda le esperienze (peraltro non necessariamente non-strumentali) in cui prevale invece una valorialità intrinseca, o "in other words, whatever makes the experience positively or

negatively valued intrinsically, or for its own sake" (*ibidem*). Muovendo da queste considerazioni, l'autore conduce un'indagine che è fortemente orientata da alcuni concetti mutuati dal "padre fondatore" del pragmatismo concettuale, ossia – appunto – C. I. Lewis. Livingston ritiene che sia possibile considerare propriamente estetiche quelle esperienze che hanno un valore principalmente intrinseco, senza negare, allo stesso tempo, il significato strumentale che esse, pur in misura minore, comunque possiedono o possono possedere. Ed è precisamente seguendo questa direzione che viene recuperata anche la nozione lewisiana di valenza immediata delle esperienze estetiche, la quale risiederebbe nella "quality of something as presented or presentable" (*ivi*: 263), e dunque nella sua apparenza, implicando, in questo modo, un fondamentale "contemplative regard" (*ibidem*) che non può essere ridotto a mero edonismo e che allo stesso tempo non implica una totale mancanza di consapevolezza circa l'esperienza in corso.

Lewis allows that experiences are normally mixed in that they have both final and instrumental value, so that if "disinterested" means "having no extrinsic or instrumental value," then it is the wrong word to use in describing aesthetic experience. [...] Contemplation of what is immediately presented in experience is, however, crucial to the sorts of experience he sought to single out. Lewis summed up a key element of his account as follows: "Only those values are distinctively esthetic which are resident in the quality of something as presented or presentable, and are explicitly enjoyable in the discernment of them and by that pause of contemplative regard which suspends the active interests of further purpose". (*ibidem*; per la citazione interna cfr. Lewis 1946: 454)

Estetiche, insomma, sarebbero quelle esperienze in cui il valore intrinseco è predominante rispetto al valore strumentale.

A ciò Livingston aggiunge un ulteriore elemento ispirato dalla filosofia lewisiana, e cruciale per la prospettiva che propone, introducendo la cosiddetta "condizione 'moralistica'": una condizione che esclude ogni traccia di possesso o di proprietà dall'esperienza estetica.

Lewisians rule [...] possessive and acquisitive self-directed attitudes out of the sphere of aesthetic experience, even in those cases where the other Lewisian conditions on aesthetic experience are satisfied. Similarly, a consumer's immediate delight in acquiring an expensive

object, even should it have nothing to do with anticipated payoffs of ownership, does not count as an aesthetic appreciation of that object. Lewis's manner of ruling such contents out of aesthetic experience is to appeal to what he called a "moralistic" condition: the focus on "mine and thine" is incompatible with the kinds of interests that should guide the classification of experience as aesthetic or non-aesthetic. (Livingston 2012: 265)

Livingston nota come, tuttavia, la predominante intrinsecità delle proprietà estetiche di un "oggetto" non escluda affatto la presenza di proprietà relazionali, le quali potrebbero favorire l'apprezzamento dell'oggetto stesso e della sua capacità di dar luogo a esperienze estetiche. Ultimo punto, questo, supportato proprio dall'ontologia contestualista di cui era fautore lo stesso Lewis.

Lewis argued for a contextualist ontology of what he calls "aesthetic essences," or the objects of aesthetic experience, as he denied that any aesthetic object or work of art is in principle reducible to a particular physical object. Lewis asserts, for example: "That we may evaluate esthetically a concrete physical thing, in no wise contradicts the fact that there can be no physical object the esthetic evaluation of which is altogether independent of its relations to some context".

With regard to the nature of "aesthetic essences," he remarked tersely: "The kind of abstractions which, like poems and musical compositions, have esthetic value, can be presented through the medium of physical things: they are sensuous or imaginable though repeatable in different exemplifications".

It follows that relational properties can be relevant to the object's inherent value, or capacity to occasion intrinsically valuable experiences through contemplation. (*ivi*: 266; per le citazioni interne cfr. Lewis 1946: 477, 478)

La tensione tra normatività e descrittività, allora, si risolverebbe, seguendo Lewis, proprio accogliendo il principio di relazionalità e non di esclusione che regolerebbe il rapporto tra questi due momenti.

Auspiciando di aver allentato tale tensione<sup>27</sup> che, in quanto significativamente caratterizzante l'Everyday Aesthetics, è oggetto principale del suo contributo, Livingston

---

<sup>27</sup> Si noti che tuttavia proprio Leddy ha commentato criticamente questo stesso contributo di Livingston in un testo pubblicato di recente sul proprio blog *Aesthetics Today* (gennaio 2017). La critica elaborata da Leddy è articolata e colpisce nel dettaglio numerosi aspetti del lemma in analisi. In questo contesto ci si soffermerà sul rilievo di quello che si ritiene l'aspetto più significativo da egli trattato. Tale aspetto riguarda proprio la questione della cosiddetta "tensione" rilevabile all'interno dell'Everyday Aesthetics.

riconosce tuttavia la persistenza di non indifferenti difficoltà nell'effettiva realizzazione del programma che ne consegue. Tali difficoltà possono essere ascritte alla più fondamentale e radicale questione dell'"how to live a good life", che alimenta in modo cruciale numerose speculazioni estetiche e, più in generale, la stessa indagine filosofica. Pertanto tale questione, circa la sospensione o meno di "prudential or moral concerns" (*ivi*: 267) che permetterebbe di considerare principalmente il valore intrinseco degli oggetti che esperiamo, sembra non poter essere risolta poi così semplicemente.

La ricognizione di Livingston, pur arricchendo i referenti dell'Everyday Aesthetics con un riferimento originale al pragmatismo (andando cioè al di là dei consueti appelli all'estetica deweyana), sembra limitarsi a proporre una sorta di "normalizzazione" dell'Everyday Aesthetics, riconducendone i motivi di fondo a elementi cruciali dell'estetica tradizionale, come il rapporto tra estetico ed etico o la dicotomia tra valutazione e descrizione. Proprio per questo motivo, in tale contributo non è facile

---

Leddy mette innanzitutto in discussione la modalità in cui Livingston pone il problema (sulla falsariga di Saito), ossia nei termini della contrapposizione tra un momento normativo e uno descrittivo dell'esperienza, e successivamente si oppone alla proposta risolutiva di tale tensione che lo stesso Livingston avanza, la quale riguarda la priorità accordata a valori intrinseci rispetto a valori strumentali dell'esperienza. L'argomentazione di Leddy è incentrata sulla profonda convinzione che l'esperienza estetica in generale sia caratterizzata da un forte continuismo tra diversi fattori (come si avrà modo di vedere successivamente, in particolare Leddy ritiene che estetica del quotidiano ed estetica dell'arte si corrispondano in modo cruciale e contribuiscano reciprocamente l'una alla definizione dell'altra) e su una sorta di atmosfera generale e unificante dell'esperienza di chiara matrice deweyana. "I think that representing everyday life faithfully is not just a matter of representing the need to clean up stained linen but also the experience of seeing the stained linen as if it were art. These are both sides of everyday life, even though the second relates more to the everyday lives of artists, aesthetics, and aesthetically sensitive people generally. I suppose the problem is that you have to stop seeing the linen as needing a cleaning to see it as an aesthetic gem. But there is nothing to keep us from alternating between the two perspectives, or even combining them to some extent, or even allowing some people to focus on one and others on the other. Combinations are possible too."

In questi termini, allora, Leddy sembrerebbe quasi suggerire che la tensione in esame, in quanto tale, sarebbe solo un problema apparente. È possibile affermare ciò già guardando a Leddy (2005), il saggio in cui viene rilevata l'effettiva presenza di una tensione all'interno dell'Everyday Aesthetics, ma anche a Leddy (2007), in cui si ribadisce la proficuità di una distinzione tra l'estetica del quotidiano "extraordinarily experienced" e l'estetica del quotidiano "ordinarily experienced". Ci si potrebbe addirittura spingere a ipotizzare che per Leddy essa non andrebbe pertanto risolta perché sarebbe proprio la continuità dialettica rilevabile sia all'interno di ciascuno dei due "momenti" sia tra di loro a rendere proficuo l'estetico in tutta la sua significatività e varietà di manifestazione. In secondo luogo Leddy, insistendo sulla convinzione della continuità con cui intrinsecità (o contemplatività) e strumentalità contribuiscono alla configurazione di un'esperienza estetica, nega, di fatto, l'opposizione tra "estetico" e "pratico" implicata dalla posizione di Livingston. "One just can't solve the problem by making a clean break between the merely instrumental and contemplative appreciation of surface qualities, particularly given that background considerations are taken into account anyway."

In fin dei conti, peraltro, Livingston non fornisce alcun contributo risolutivo, ma anzi, sembra quasi contraddirsi, secondo Leddy, nel momento in cui concede che proprietà relazionali (o, appunto, "background considerations, [which] are taken into account anyway", come Leddy sembra farvi riferimento) possano contribuire a incrementare il valore intrinseco di un oggetto e dunque di un'esperienza.



individuare una precisa apertura prospettica per sviluppare i problemi che invece costituiscono il vero fulcro teorico per lo sviluppo dell'Everyday Aesthetics. Con Livingston restiamo quindi ancora all'adolescenza di quest'ultima.

### **3.3. L'Everyday Aesthetics come sub-disciplina giovane**

Il 30 settembre 2015 è stata pubblicata per la prima volta online sulla *Stanford Encyclopedia of Philosophy* la voce *Aesthetics of the Everyday*, realizzata da Yuriko Saito, una delle più importanti fautrici dell'Everyday Aesthetics. Rispetto ai contributi precedenti, più brevi e, per così dire, "giovani", il lemma realizzato da Saito può essere ritenuto la presentazione più ricca e articolata dell'Everyday Aesthetics, giunta ormai evidentemente ben al di là delle sue fasi iniziali. Vi sono dunque buone ragioni per considerare questo testo emblematico, non da ultimo – peraltro – per quel che riguarda il processo di "istituzionalizzazione" dell'Everyday Aesthetics, di cui di fatto la *Stanford Encyclopedia of Philosophy* sancisce ufficialmente la raggiunta "dignità accademica".

#### **3.3.1. Saito: primo bilancio critico**

Attraverso una breve panoramica relativa al contesto nel quale essa è sorta, l'Everyday Aesthetics viene posta da Saito in continuità con i tentativi, avviati nella seconda metà del XX secolo in particolare nell'alveo della tradizione anglo-americana, di ampliare il campo di pertinenza dell'estetica dal discorso limitato alle belle arti al multi-sfaccettato pattern esperienziale che prende corpo con le pratiche e gli oggetti che costellano in modo pervasivo la vita quotidiana. Correlato con ciò è poi l'altro merito che Saito attribuisce immediatamente all'Everyday Aesthetics, ossia il proposito di affrancare l'indagine estetica da un focus esclusivo sulle categorie canoniche del bello e del sublime, riconoscendo invece la pregnanza di una serie di qualità meno eclatanti, ma che pervadono l'esperienza (estetica) quotidiana di chiunque.

Nella conclusione della parte introduttiva del contributo, Saito sottolinea come a caratterizzare l'Everyday Aesthetics non sia la sua natura meramente inclusiva, tale per cui essa tenderebbe semplicemente ad accogliere nel proprio discorso nuovi elementi e

nuove qualità estetiche. Viene al contrario ritenuto segno di specifica forza teoretica il suo essere in grado di dare rilievo speculativo a questioni alle quali l'estetica "mainstream" non ha riservato adeguata attenzione.

Passando quindi a considerare contenuti e paradigmi dell'Everyday Aesthetics, Saito affronta la questione della sua indefinitezza. In quanto disciplina nata per ovviare alle limitazioni della cosiddetta estetica arte-centrica, essa fa appunto perno su questa apparente indefinitezza per rendere espansivo il "raggio d'azione" dell'estetica, in maniera tale da riuscire nell'inclusione di tutti quegli elementi esteticamente pregnanti trascurati dalla tradizione. È in funzione di questo passaggio che viene quindi illustrato il dibattito concernente la definizione di "quotidiano" e di "estetico", che ha assunto notevole importanza tra gli stessi fautori dell'Everyday Aesthetics e che ha generato una doppia ambiguità.

Da un lato il "quotidiano" copre uno spettro di fenomeni che vanno dall'ordinario in senso stretto (attività relative alla nutrizione, all'abbigliamento, alla cura del sé e degli spazi...) all'occasionale (festeggiare, viaggiare, la partecipazione a eventi sportivi, culturali...). Il problema è, però, che se si assume acriticamente una nozione così inclusiva di "quotidianità" legata esclusivamente alla non-straordinarietà dei fenomeni che ad essa vengono associati, si rischia di mettere in discussione la validità di un'interpretazione più letterale del suo significato. Propriamente, infatti, la quotidianità ha una qualità precipuamente contestuale, sicché non qualifica di per sé classi di fenomeni: ciò che risulta del tutto ordinario per qualcuno potrebbe rivelarsi un evento raro per qualcun altro. Strategia risolutiva di fronte a questa *impasse* è – secondo Saito – cogliere e descrivere le caratteristiche intrinseche della quotidianità come elementi di un atteggiamento specificamente estetico. Esse, infatti, non emergono semplicemente se si compila un inventario degli oggetti e delle attività svolte ogni giorno: il focus dell'analisi di Saito non è, pertanto, incentrato sull'oggetto, ma è orientato dalla parte del soggetto che fa esperienza.

Dall'altro lato, Saito rileva che egualmente ambigua è la nozione di "estetico", che nel dominio dell'Everyday Aesthetics assume almeno due connotazioni principali. Se per un verso viene direttamente riferito a percezioni corporee derivate da stimolazioni sensoriali e attività fisiche di varia natura, per un altro verso l'estetico viene esaminato e

definito sulla falsariga della distinzione (tipica per la tradizione analitica<sup>28</sup>) tra uso onorifico e uso classificatorio del concetto. A un uso di “estetico” che servirebbe solo a suggellare la considerazione prettamente positiva e gratificante di un’esperienza, si opporrebbe infatti un uso descrittivo del medesimo concetto, di per sé aperto anche alla considerazione di fattori negativi che possono caratterizzare un evento.

Ed è esattamente questo dualismo tra uso onorifico e uso classificatorio che determina lo svolgimento del terzo e del quarto paragrafo del testo di Saito (rispettivamente: *Defamiliarization of the Familiar* e *Negative Aesthetics*), a partire dai quali viene avviata un’analisi del recente “fenomeno filosofico” in questione marcatamente orientata al rilievo del connubio tra estetico ed etico. Con “defamiliarizzazione del familiare” ci si riferisce all’elevazione del materiale esperienziale quotidiano a quella condizione auratica, o di straordinarietà, che ne svela il potenziale estetico celato dalla sua costitutiva ordinarità. Accogliendo una tale interpretazione, sottolinea Saito, il rischio che si corre è che a una eccessiva enfattizzazione della defamiliarizzazione come pre-condizione necessaria all’estetica del quotidiano corrisponda poi l’impossibilità di esperire ed elaborare considerazioni sull’ordinario in quanto ordinario; precisamente in tale difficoltà di definire un’esperienza estetica del quotidiano che ne preservi la cosiddetta *everydayness* risiede, per l’autrice, una delle sfide più complesse cui l’Everyday Aesthetics deve rispondere. E ciò accade o mediante il riconoscimento di un merito estetico insito in qualità a “basso contenuto” di rilevanza estetica, e che dunque producono sensazioni di calma, quiete, sicurezza, stabilità e domesticità, oppure attraverso il disconoscimento di qualsiasi valenza estetica positiva nella monotonia e banalità del quotidiano, definito in alcuni casi, addirittura, “anestetico”. Tuttavia, continua Saito, se intendiamo l’estetico in senso classificatorio, e non onorifico, la presenza di qualità estetiche negative diffuse capillarmente nel quotidiano non sarà sinonimo di assenza di qualità estetiche *in toto*, ma confermerà, piuttosto, la pervasività di una tessitura estetica del e nell’ordinario, seppur in senso negativo.

Centrale nel discorso sull’estetica del quotidiano è poi, per Saito, quella componente che viene definita come “negativa”. Essa può essere o giustificata come mezzo necessario per l’agevolazione di un’esperienza estetica che in ultima istanza risulta positiva (“For example, a disgusting content of art may be necessary for conveying an overall message,

---

<sup>28</sup> Si veda anzitutto Weitz (1956).

such as an exposé and critique of social ills, or a repulsive sight in nature, such as a predator devouring its prey, can be appreciated as an integral part of nature's process"; Saito, § 4) o esperita *qua* negativa e, in quanto tale, intesa come veicolo per un diretto coinvolgimento del soggetto che vi entra in contatto.

È infatti per suo tramite che affiora la dimensione "attiva" e "attivista" delle esperienze considerate, in netta opposizione rispetto al paradigma spettatoriale che è invece tipico dell'estetica arte-centrica e di certa estetica natura-centrica.

According to the prevailing mode of aesthetic analysis regarding art, and to a certain extent nature, our aesthetic life is primarily characterized from a spectator's point of view. We are not literally engaged in an activity with the object other than aesthetic engagement. Even if we are inspired to act by art or nature, the resultant action is generally indirect, such as joining a political movement or making a contribution to an organization.

In comparison, the action we undertake motivated by negative aesthetics in daily life has a direct impact on life. (Saito, *ibidem*)

È cioè anzitutto di fronte all'esperienza di qualità estetiche – appunto – negative che si reagisce concretamente, o si ragiona su come poter reagire, per "eliminarle, ridurle o trasformarle" sia sul piano personale sia anche, e forse soprattutto, a livello sociale. Trova allora conferma la tesi dell'incidenza dell'estetico sulla vita pratica: che siano "sottotraccia", poco sofisticate o negative, a parere di Saito le qualità estetiche che esperiamo diffusamente nel quotidiano, "grazie alla loro preponderanza e relativamente facile riconoscibilità", esercitano un potere notevole sulle pratiche decisionali di ogni giorno.

L'illustrazione fin qui svolta da Saito sembrerebbe confermare un grave rischio per l'Everyday Aesthetics: quello di incorrere nella validazione di una condotta teoretica orientata da un eccessivo soggettivismo ai limiti del relativismo, dal momento che essa sarebbe incentrata sul senso di una privata gratificazione che si ricaverebbe dall'estetico. Di conseguenza, all'Everyday Aesthetics risulterebbe impossibile schiudere per l'estetico l'orizzonte di una discussione e di una eventuale validità intersoggettiva dei giudizi di gusto. Nel rivolgere tale accusa all'Everyday Aesthetics spesso si fa ricorso, più o meno implicitamente, ai noti termini kantiani relativi alla canonica distinzione tra bello e piacevole, come emerge laddove alcuni critici considerano improprio riportare all'estetico esperienze in cui è centrale la responsività corporea a determinate

stimolazioni (che con lessico kantiano andrebbero definite dunque “piacevoli”). Al contrario, però, si potrebbe sostenere che a rendere esteticamente rilevanti tali esperienze sia proprio la loro complessità multisensoriale, la loro contestualità sociale e dunque la loro capacità di contribuire positivamente o negativamente alla creazione di una particolare atmosfera irriducibile alla privatezza del soggetto<sup>29</sup>. È a questa possibilità che Saito guarda positivamente quando mostra di apprezzare i tre indirizzi di ricerca sorti in seno all’Everyday Aesthetics che si sono maggiormente confrontati con questi problemi: *Ambient Aesthetics*, *Social Aesthetics* e *Action-Oriented Aesthetics*. Queste tre prospettive sarebbero infatti accomunate, per grandi linee, da un’essenziale dimensione interattiva, di per sé dotata di evidenti risvolti etici. In tal modo esse si sottrarrebbero alle critiche relative a due loro ipotetici difetti: da un lato, la mancanza di una definizione chiara e condivisa dell’“oggetto” dell’esperienza estetica che considerano (come anticipato, ci si confronta spesso, in questi casi, con la concezione deweyana di ciò che costituisce “un’esperienza”); dall’altro lato, ancora una volta, la difficoltà di dar conto di come possa aver successo la comunicazione del giudizio che viene formulato su quest’ultima.

Queste due critiche, e più in generale la “diffidenza” nei confronti di tali prospettive specifiche, sarebbero da attribuire secondo Saito alla tendenza, tipica dell’indagine occidentale moderna, a considerare esteticamente rilevanti solo quelle esperienze che sono condivisibili, valutabili o giudicabili in maniera oggettivamente fondata. Ma una volta che si sia riconosciuta la significatività estetica di esperienze che sembrano non richiedere (prima ancora che non ammettere) una fondazione critica attraverso strutture giudicative, dovrebbe apparire superata questa limitazione che rischia di impoverire la complessità e proficuità dell’estetico e dell’estetica. È cioè la ricchezza fenomenologica del quotidiano che, secondo Saito, costituisce la garanzia di uno statuto disciplinare all’Everyday Aesthetics in quanto tale, in grado di sovvertire la prospettiva fondazionalista che viene invece riscontrata nella parte “vincente” dell’estetica filosofica tradizionale incentrata su una forzosa teoria del giudizio:

The difficulty felt here regarding the aesthetics of ambiance and actions could be attributed to the mode of contemporary Western aesthetic inquiry which is predominantly judgment-

---

<sup>29</sup> Sotto questo profilo si potrebbe anche dire che l’Everyday Aesthetics incontra, o almeno potenzialmente interseca, la prospettiva atmosferologica illustrata da Griffero (2010; 2016).

oriented [...]. Much of mainstream aesthetic debates surrounds the objectivity and justifiability of aesthetic judgment. A judgment presupposes the determinability of an object and its inter-subjectively sharable experience. Anything falling outside of it is considered hopelessly subjective and relativistic. However, phenomenological accounts of bodily engagement in cooking, sports, and other mundane activities are plentiful not only in some aestheticians' writings but also, perhaps more commonly, in writings by practitioners and literary authors. Body aesthetics is also garnering more attention in recent philosophy and a large part of its concern is the bodily engagement in aesthetic experience. (Saito, § 7, *sub finem*)

Peraltro, compresa l'origine sociale – e dunque certo, in linea di principio, condivisibile – delle svariate attività che rientrano nel novero di quanto esaminato da parte dell'Everyday Aesthetics (in particolare nelle sue declinazioni menzionate poco sopra), quest'ultima secondo Saito potrà trovare finalmente piena legittimazione.

Eppure proprio in questa conclusione si annida, a ben vedere, una contraddizione. Infatti, appare poco efficace pretendere di superare i "limiti intersoggettivisti" posti dalla tradizione estetologica occidentale proponendo un'estetica priva di teoria del giudizio, ma, al tempo stesso, invocando come essenziale l'evidenza di una dimensione comunitaria e condivisibile – dunque, di nuovo, intersoggettiva, ossia da costituire attraverso giudizi e atti almeno potenzialmente proposizionali perché condivisibili – dell'estetica del quotidiano (critica che viene mossa in generale alla prospettiva di Saito anche da Dowling [2010] e Ratiu [2013]).

È con un breve accenno al rapporto tra arte e vita quotidiana, al tentativo tutto occidentale di superarne la dicotomia, e ai rischi insiti nell'estetizzazione sconsiderata, nella mercificazione e nell'obsolescenza programmata di alcuni aspetti del quotidiano, che può essere regolata solo da pratiche incentrate sulla sostenibilità e sulla relativa adozione di nuovi paradigmi estetici, che la trattazione di Saito quindi si avvia verso le conclusioni. Esse ruotano interamente attorno al rapporto tra estetico ed etico, e ribadiscono l'essenzialità dello sviluppo di una sensibilità e di una alfabetizzazione estetica – valori di cui l'Everyday Aesthetics sarebbe portatrice privilegiata – le quali permetterebbero un incremento qualitativo della vita non solo nella nostra quotidianità, ma anche a livello globale.

### **3.4. L'Everyday Aesthetics come sub-disciplina matura: prospettive**

È tanto innegabile quanto comprensibile che il contributo di Saito non affronti nella loro totalità gli aspetti caratteristici dell'Everyday Aesthetics. Allo stesso tempo, nonostante Saito si impegni a fornire una ricognizione imparziale e aggiornata dell'argomento, tale ricognizione risulta evidentemente condizionata tanto da un singolare orientamento socio-etico quanto da un'interpretazione dell'estetico in quanto concetto aperto che non richiede di fatto un impegno intersoggettivo per la sua validazione. Ma se l'Everyday Aesthetics vuole essere riconosciuta come un vero e proprio campo disciplinare interno all'estetica filosofica, essa deve necessariamente misurarsi proprio con un problema fondamentale come quello della normatività che invece in al modo Saito elude. Non a caso, è appunto tale problema, come si vedrà, a segnare la fase della piena maturità di questa linea di ricerca.

Esso dapprima affiora variamente nelle principali posizioni che, accanto a quella di Saito, hanno caratterizzato lo sviluppo adulto dell'Everyday Aesthetics, e in seguito diventa il perno attorno a cui ruota una serie di saggi significativi pubblicati tra il 2010 e il 2016 che assumono un atteggiamento di tipo "meta-teorico". L'importanza di questi saggi risiede nel fatto che ciascuno di essi, seppur muovendo da contesti accademici e background filosofici eterogenei, converge egualmente nella direzione di una svolta normativo-intersoggettivista. Quest'ultima sembra coincidere con una nuova fase in cui le dicotomie metodologiche e teoretiche iniziali e basiche rilevabili all'interno dell'Everyday Aesthetics tendono a venire superate. È quindi come se fosse esattamente verso questo nuovo orizzonte che l'ormai adulta sub-disciplina dell'estetica sia indotta a muovere i propri passi nel momento in cui voglia dimostrare pienamente il proprio significativo potenziale concettuale.

I saggi "meta-teorici" in questione possono quindi essere ritenuti l'integrazione naturale di questa rassegna dei lavori che offrono panoramiche generali sull'Everyday Aesthetics. Essi, tuttavia, potranno essere affrontati dettagliatamente solo in un capitolo successivo, poiché presuppongono lo svolgimento effettivo delle argomentazioni che si sono confrontate negli anni di sviluppo dell'Everyday Aesthetics, dei cui protagonisti e dei cui dibattiti interni offrono nuove sistematizzazioni.

Occorre dunque ora soffermarsi sul panorama che ha offerto l'Everyday Aesthetics in quanto sapere (sub-)disciplinare ormai adulto, illustrando le principali posizioni che

sono emerse al suo interno, ovvero discutendo con un certo dettaglio i programmi teorici dei suoi fautori.



## Capitolo 4. Teorici dell'Everyday Aesthetics

### 4.1. Approcci teorici: quadro sinottico

Sono numerose le voci che hanno contribuito e tuttora alimentano il dibattito sull'Everyday Aesthetics. Uno degli obiettivi del presente e del prossimo capitolo è di sistematizzare quelle più rilevanti<sup>30</sup> e di fornire, per ciascuna di esse, una specifica caratterizzazione che ne faciliti una più immediata identificazione nel ricco panorama in analisi. I criteri che hanno orientato la classificazione qui adottata per distinguere gli autori trattati in questo capitolo da quelli che verranno esaminati nel capitolo successivo sono due: da un lato, la risonanza specifica delle posizioni considerate e, dall'altro, l'atteggiamento critico assunto rispetto all'andamento del dibattito stesso. Di conseguenza, gli autori di volta in volta presi in considerazione sono stati suddivisi qui in "teorici" e "meta-teorici"; dei primi si occuperà il presente capitolo, mentre i secondi verranno esaminati nel prossimo capitolo. In alcuni casi, come per Sherri Irvin e Kevin Melchionne, pur riconoscendo la rilevanza di certi aspetti dei loro contributi, si è preferito procedere – per così dire – per assimilazione. Anziché dedicare a loro una parte specifica del testo, i loro argomenti verranno affrontati nel corso dell'esame di posizioni che si sono occupate di identici o analoghi elementi con maggiore dettaglio.

---

<sup>30</sup> Abbondano i saggi su specifici argomenti che costituiscono la prolifera letteratura in materia e che sono apparsi in particolare, ma non esclusivamente (cfr. Light e Smith 2005), sulla rivista online "Contemporary Aesthetics", uno dei più importanti mezzi di diffusione delle ricerche effettuate nell'ambito dell'Everyday Aesthetics. Una rapida e parziale rassegna di argomenti affrontati da tali contributi, utile per eventuali ulteriori approfondimenti, potrebbe includere: estetica del bucato (Rautio 2009), estetica dei videogiochi (Smuts 2005, Tavinor 2008; 2011), estetica dello sport (Welsch 2005), estetica del meteo (Saito 2005) ed estetica degli acquari (Leddy 2012). In maniera analoga, non ci si soffermerà qui sui dettagli di alcuni testi che, quanto alla data di pubblicazione, potrebbero essere ritenuti seminali, ma che hanno invece riscosso poco più che fugaci menzioni nei lavori via via pubblicati. È questo il caso di Mandoki (2007) – incentrato in particolare sulla "distruzione di feticci" e sulla "confutazione di miti" tipici dell'estetica intesa come filosofia dell'arte –, che è stato pubblicato nello stesso anno di un testo divenuto invece senz'altro fondamentale, ossia *Everyday Aesthetics* di Yuriko Saito. Il 2007, peraltro, sembra essere un anno particolarmente significativo dal punto di vista della proliferazione di contributi che si interrogano sullo statuto dell'estetico: da segnalare è, infatti, anche Scruton (2007), il quale ravvisa a sua volta la necessità di indagare il campo specifico delle pratiche quotidiane in quanto dimensione esemplare di articolazione dell'estetico (*ivi*: 240). – A conferma del perdurante interesse suscitato dall'estetica del quotidiano si ricordano alcuni contributi che non si è potuto considerare in quanto apparsi quando si era già nella fase conclusiva della stesura della presente tesi: Di Stefano (2017), che propone una essenziale ricognizione sull'argomento, e il fascicolo monografico dell'autorevole rivista filosofica *The Monist* (cfr. MacBride e Haldane 2018) dedicato proprio all'"Aesthetics of Everyday Life", che curiosamente non instaura – quasi ideologicamente, sembrerebbe – alcun tipo di dialogo con quegli *everyday aestheticians* che hanno alimentato ad oggi i dibattiti sull'argomento.

L'analisi dei principali teorici e meta-teorici sarà articolata seguendo uno schema ben preciso. A un titolo che con una parola chiave vuole evocare la caratterizzazione dell'impianto proposto, seguirà una citazione paradigmatica tratta dal testo più emblematico dell'autore considerato, per poi procedere con il vero e proprio esame del contributo in questione.

Tra i principali teorici, verranno presi in considerazione in questo capitolo:

- Yuriko Saito e la sua *Aesthetics of Caring*, in cui è cruciale l'intreccio tra aspetti estetici e aspetti etici che concorrono egualmente all'auspicato progetto di costruzione di un mondo migliore. Nello specifico caso di Saito, alcuni elementi della sua proposta non verranno analizzati approfonditamente in questo paragrafo, in quanto essi da un lato sono stati anticipati nel capitolo precedente e dall'altro risultano essere bersaglio critico principale di almeno due meta-teorici e dunque costituiscono buona parte del dibattito che anima i loro contributi, a cui pertanto si rimanda;

- Arto Haapala e la sua *Aesthetics of Lacking*, ovvero un'estetica in cui l'assenza di straordinarietà permetterebbe il processo di familiarizzazione con un luogo, e dunque l'acquisizione di un senso di appartenenza e di identità nel quale, sullo sfondo di un'ontologia di matrice esistenzialista, l'estetica del quotidiano troverebbe la sua ragione d'essere;

- Thomas Leddy e la sua *Aesthetics of Auratic Experiences*, in cui una riconsiderazione della nozione di "aura" in senso fenomenologico diventa la chiave d'accesso alla dimensione estetica dell'ordinario trasfigurato in straordinarietà;

- Ossi Naukkarinen e la sua *Aesthetics of Everydayness*, che offre un'analisi delle possibili modalità di estrinsecazione della quotidianità per poi combinarle con gli aspetti più consistenti dell'Everyday Aesthetics. Offrendo, da un lato, un'originale proposta teorica e dimostrando, dall'altro, una propensione alla sistematizzazione che è tipica per lo più dei meta-critici di cui ci si occuperà successivamente, la posizione di Naukkarinen risulta ibrida. Tuttavia, avendo ricoperto un ruolo di indiscutibile rilievo nello sviluppo dell'Everyday Aesthetics, sembra più opportuno optare per una sua inclusione in questa prima categoria di "teorici" dell'estetica del quotidiano, anche se la sua posizione costituisce una sorta di significativo anello di passaggio.

## 4.2. Yuriko Saito: *Aesthetics of Caring*

“Moral-aesthetics judgments” [...] are judgments of moral virtues, such as care, considerateness, sensitivity, and respect, or lack thereof, made on artifacts and built environments on the basis of their perceptual features resulting from design. Although inseparable from the functional value, moral-aesthetic judgments go beyond it by appraising the way in which the care and the respect for the materials, users, and dwellers are embodied, expressed, or reflected in the choice of materials and arrangement. [...] My aim is to make a case that the cultivation of these moral virtues needs to be practiced not only through actions but also through creation and appreciation of sensitively and respectfully designed objects. Any good society [...] must nurture these moral virtues through creation of humane environments and artifacts made with care in order to provide a good life to its citizens. (Saito 2007: 7-8)

*Everyday Aesthetics*, pubblicato nel 2007, è il primo volume estensivo e organico pubblicato in questo ambito di ricerca. Le sue premesse teoretiche fondamentali, che poi rappresentano a tutti gli effetti lo sfondo su cui si staglia in generale la ricerca di Saito<sup>31</sup>, risultano dall'intreccio tra istanze estetiche di varia matrice: “environmental” (che trova riscontro in particolare nelle ricerche condotte da Arnold Berleant, verso il quale Saito dichiara in diverse occasioni di avere un profondo “debito” teorico), “green”, giapponese e in parte di stampo femminista. Intreccio tenuto ben saldo da una forte propensione etico-civica di Saito che trova ulteriore conferma e approfondimento anche nel recentissimo volume *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World Making*, pubblicato da Saito nella seconda metà del 2017 (e che dunque non è stato possibile analizzare nel presente lavoro). Di *Everyday Aesthetics* si seguirà qui l'articolazione nei vari capitoli, in modo da rendere pienamente evidente il tenore sistematico che ispira questa ricerca.

Nel primo capitolo (*Neglect of Everyday Aesthetics*, *ivi*: 9-53), dalla cifra piuttosto teoretica e di carattere introduttivo, Saito si schiera contro l'idea per cui le nostre interazioni con oggetti e situazioni quotidiane sarebbero caratterizzate da una certa

---

<sup>31</sup> Rhode Island School of Design – Providence, Rhode Island.

scontatezza, che sembrerebbe connotare anche le reazioni conseguenti a tali interazioni, al punto da aver portato la cosiddetta “estetica mainstream”, propensa alla considerazione di esperienze extra-ordinarie, a trascurare tali aspetti.

Per riscattare il significato dell'estetico nella sua più ampia accezione, anzitutto Saito critica l'impiego di standard uniformi formulati dall'estetica delle belle arti anche nell'analisi di fenomeni estetici precipuamente quotidiani. Essa cioè polemizza contro il predominante approccio arte-centrico tipico dell'estetica occidentale tradizionale, anche contemporanea, riscontrabile persino laddove essa mostra aperture nei confronti di oggetti e fenomeni non necessariamente artistici, o non necessariamente legati alla concezione occidentale dell'arte.

Allo stesso tempo Saito sostiene che, a loro volta, alcuni aspetti dell'estetica del quotidiano non sono necessariamente rilevanti per l'estetica dell'arte. Ciò è dovuto al fatto che al paradigma contemplativo-spettacolare, dunque passivo, propugnato dall'estetica arte-centrica, Saito oppone una visione attiva o, meglio, attivista, dell'esperienza estetica ordinaria.

Infine, a un approccio di tipo onorifico o “judgment-oriented” tradizionalmente tipico dell'estetica occidentale, essa contrappone un approccio descrittivo e contestuale dell'estetica del quotidiano, secondo una prospettiva che è già emersa sopra analizzando il contributo sempre di Saito per la *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

È per questo insieme di ragioni, dunque, che Saito sostiene l'inadeguatezza dell'estetica dell'arte per la comprensione dell'estetico e dell'estetica “in modalità” quotidiana, la cui analisi specifica ha pertanto il compito di integrare e arricchire l'estetica filosofica in senso più ampio.

Nel secondo capitolo (*Significance of Everyday Aesthetics*, ivi: 54-103), orientato in senso maggiormente pragmatico rispetto al primo (orientamento che da qui in poi prevarrà nel corso della trattazione), Saito imposta la discussione in relazione all'ambiente (“environmental significance of everyday aesthetics”) e all'ecologia (“green aesthetics”)<sup>32</sup>, facendo riferimento sia a contesti urbani e naturali sia ad artefatti.

---

<sup>32</sup> È sicuramente apprezzabile l'atteggiamento critico che Saito dimostra nei confronti di tali argomenti per lei comunque cruciali. Vengono infatti individuati anche scenari negativi, nel momento in cui la considerazione dell'ambiente implica una mancanza di attenzione alla specificità di contesti e oggetti, livellando la sensibilità ambientale agli standard di “ordine” e “piacevolezza percettiva”. Tali aspetti non verranno tuttavia approfonditi in questa sede, ma verranno tangenzialmente affrontati nella successiva analisi del rapporto che Saito instaura tra qualità estetiche quotidiane e “transienza”.

Tale impostazione muove dalla considerazione secondo cui le scelte e i comportamenti adottati, così come i giudizi estetici formulati quotidianamente, benché appaiano innocui comportano in realtà serie ripercussioni sulla qualità della vita e sulle condizioni attuali e future del pianeta. Emerge in questo contesto la nozione fondamentale di “power of the aesthetic”, formula che Saito utilizza frequentemente proprio per caratterizzare l'estetico nel quotidiano in tutta la sua non scontatezza e anzi proprio nella sua complessità.

Quasi consequenzialmente, nel terzo capitolo (*Aesthetics of Distintive Characteristics and Ambience*, *ivi*: 104-148) Saito affronta due aspetti fondamentali che caratterizzerebbero l'esperienza estetica quotidiana. Da un lato, l'apprezzamento dei caratteri distintivi, definiti anche “quintessenziali”, ossia propri di un oggetto in quanto esperito, nei confronti dei quali presterebbe particolare attenzione la sensibilità estetica tipica della cultura giapponese. Dall'altro, la dimensione dell'“ambiente”<sup>33</sup> o atmosfera generale e pervasiva<sup>34</sup>, dunque multi-sensoriale, che avvolge oggetti e fenomeni quotidiani.

Tali aspetti affiorano insistentemente e in modo significativo lungo tutto il corso del volume, attraverso numerosi esempi tratti dalla cultura giapponese (dalla tradizione culinaria alla cerimonia del tè, passando per l'arte dei giardini), senza tralasciare di menzionare (in uno specifico sotto paragrafo) la prossimità del principio “truth to the materials” tipico dell'Arts and Crafts rispetto alla sensibilità estetica giapponese proprio per i materiali, per l'essenza delle cose. Il seguente passaggio sembra appunto sintetizzare bene il significato generale attribuito da Saito ai cosiddetti “caratteri quintessenziali” e agli elementi connessi all'“ambiente”:

What is noteworthy of the Japanese aesthetic sensibility toward the ambience is that what otherwise may cause discomfort, dissatisfaction, or dislike often becomes subsumed under an umbrella of aesthetically positive, unified atmosphere. Sei Shōnagon, for example, declares that “summer is best when it is extremely hot, winter is best when it is excruciatingly bitter cold.”

---

<sup>33</sup> Si noti come Saito opti per la versione “anglicizzata” del forse più consolidato gallicismo, almeno in ambito filosofico, “ambiance”.

<sup>34</sup> Doveroso è il riferimento alla linea di ricerca di stampo neo-fenomenologico denominata “atmosferaologia” di recente molto frequentata. A tal proposito risultano esemplari i lavori di Hermann Schmitz, Gernot Böhme e di Tonino Griffero, con cui Yuriko Saito tuttavia non instaura alcun tipo di dialogo almeno nel volume del 2007. Occorre precisare che in Saito (2017) viene svolto invece un pur rapido confronto con Böhme (cfr. *ivi*: 49-50, 58, 60-61). Ciò rende evidente come anche Saito abbia rilevato la necessità di mettere alla prova la propria proposta confrontandosi con coloro che talvolta l'hanno preceduta nel misurarsi con temi identici o per lo meno simili.

The poetic spirit behind haiku also prominently features this mode of appreciation. Summer, for example, is characterized by heat, with all the accompanying discomfort [...] Winter, on the other hand, is epitomized by the bone-chilling cold of its wind, rain, or snow [...]. In all these examples, what is appreciated is not simply some aspects of weather conditions but more importantly the way in which the distinctive character of each season is expressed by a certain weather condition. The object of appreciation is the summer-like ambience created by hot, humid air, or the wintry atmosphere conveyed by the biting cold air. These experiences, which may not necessarily be pleasant in and of themselves, can nevertheless be appreciated aesthetically for defining the quintessential character of the respective season. (*ivi*: 127-128)

L'apprezzamento della "quintessenza" o del senso di unità (e *dunque* dell'esteticità) di determinati elementi permetterebbe, per Saito, di non cadere in forme di "tirannia estetica" o "prescrittivism estetic" proprio perché esso non prescrive, per l'appunto, l'adesione a criteri estetici necessariamente positivi, ma rispetta la specificità dell'elemento esperito, anche se entro una certa misura negativa o, più in generale, sgradita per il soggetto esperiente. Saito è comunque consapevole dei limiti, dei rischi e della complessità di una tale modalità esperienziale. Limiti, nei termini della inevitabile difficoltà che si riscontra quando si esperiscono situazioni estreme, in cui pericolo per la vita umana, disagio sociale e ingiustizia sono la "quintessenza" dell'esperienza in corso.<sup>35</sup> Rischi, ad esempio, nei termini della preservazione di un "senso del luogo" o del "carattere di una città" a discapito di una libera, multifaccettata e multi-etnica espressione estetica. E complessità, nei termini di una continua negoziazione tra aspetti estetici, etici, politici, sociali e sanitari (come dimostrano, ad esempio, varie regolamentazioni municipali in cui, in maggiore o minore misura, tali elementi

---

<sup>35</sup> "In addition to the psychological limitation to appreciating aesthetically all kinds of objects and phenomena for expressing their essential characteristics, there is also a moral limitation. [...] Extreme weather and natural disasters are not the only phenomena that are hard to appreciate aesthetically for their ambience or distinctive characteristics. There are similar examples from built environments, artifacts, and man-made phenomena. [...] All of these elements converge to give rise to a sense of desperation and hopelessness, as well as providing the most eloquent illustration of social ills. [...] Even if our experience of the sense of place results in an unpleasant reaction, such as sadness or anger, due to the perceived human tragedy or social injustice, prompting a call to action for its change or elimination, our experience is nonetheless meaningful, enriching, and, in short, appreciable in the second sense. That is, we attend to and understand the way in which human tragedy or social injustice is dramatically expressed in the sensory qualities of the environment. I would even go further and make a case that we should engage in this kind of appreciation, because what better ways are there to diagnose what is and is not working in our society, or fully and truly to fathom the severity of environmental disaster or human tragedy?" (*ivi*: 140, 142-43). Tale snodo problematico è parzialmente risolto da Saito con la distinzione tra due livelli di apprezzamento estetico: uno dettato dalla convinzione che gli oggetti debbano sussistere secondo un principio di continuità, e l'altro in accordo con l'idea che tutti gli oggetti siano sottoposti a processi di mutamento (o di distruzione).

concorrono a definire la configurazione di, e la qualità della vita in, un quartiere, città, stato e così via..., oppure come esemplificato dal caso delle turbine eoliche collocate nell'oceano, le quali da un lato sono evidentemente invasive per l'ambiente, ma dall'altro dovrebbero essere accettate di buon grado in quanto trasformazione dell'ambiente positiva in quanto eco-sostenibile).

Ciò che Saito in ultima istanza vuole che emerga dalla discussione che articola in questi due capitoli sono le ragioni a sostegno della condanna di forme di applicazione irresponsabile e "omogeneizzante" di criteri estetici, argomentando invece a favore di un'estetica di tipo contestuale o situazionale.

Muovendo da Leddy (1995), saggio dedicato a qualità estetiche quotidiane "di superficie" solitamente neglette dall'estetica, quali "neat", "messy", "clean", "dirty" (a cui vengono aggiunti "organized" e "disorganized"), nel quarto capitolo del volume (*Everyday Aesthetic Qualities and Transience*, *ivi*: 149-204) viene affrontata la questione delle qualità estetiche quotidiane dal punto di vista della *transienza*, principio cardine secondo il quale, nel quadro di una realtà esperienziale in continuo divenire qual è quella quotidiana, nulla rimarrebbe immutato.

A universal fact about material existence is that everything is subject to vicissitude and transience: everything is impermanent. Even materials usually regarded as impervious to aging and decaying, such as steel, are no exception. [...] The impermanence of everything is a fundamental philosophical and religious insight, both historically and cross-culturally. [...] "Change" or "vicissitude" in itself is value-neutral; it is neither for better nor for worse. However, in our experience of the changes that material objects, including our bodies, go through, we often regard them evaluatively. Sometimes our attitude is positive and we welcome changes, as things "mature," "ripen," "develop," "mellow," or "season." More often, however, we lament the change as things "age," "decay," "decline," "deteriorate," "wane," "decompose," or simply "get old." These two sets of terms that we use to describe changes indicate that we seem to have constructed a life process for each material and object from inception to an optimal state, prime condition, or peak, after which it is in steady decline. (*ivi*: 149)

Evidente, in tale passaggio, è la connotazione negativa che Saito attribuisce a un approccio onorifico e non descrittivo alla questione della transienza, fenomeno di per sé naturale e tuttavia "arginato" in diverse misure. E ciò può essere rilevato nei casi più vari. Ad esempio nel consumismo più sfrenato: quando un prodotto non sembra più

adempiere anche solo in minima parte alle proprie funzioni, o non è più “di moda”, esso viene sempre più spesso rapidamente sostituito con un prodotto più recente; ma anche nella chirurgia estetica: i segni del tempo sul corpo o le imperfezioni fisiche vengono sempre più spesso contrastati a “colpi di bisturi”; e non da ultimo negli esiti negativi della cosiddetta “green aesthetics”, la quale comporta forzature nella gestione di ambienti “naturali” quali parchi, giardini ecc. nel momento in cui, ad esempio, ne uniforma le caratteristiche con uno strato di verdissima erba perfettamente falciata, senza considerare la specificità (anche stagionale) del luogo su cui si interviene. Tutto ciò avverrebbe proprio a causa dell’adozione di un approccio valutativo nei confronti del quotidiano, il quale implicherebbe l’attribuzione, o meglio l’imposizione, di un valore negativo a ciò che non permane in una condizione ottimale. E per illustrare l’universalità del principio della transienza Saito si serve di esempi storici (come il confronto tra la nozione di pittoresco sviluppata in Gran Bretagna nel XVIII secolo e quella di *wabi* tipica della tradizione giapponese, in cui la valorizzazione o addirittura l’estetizzazione<sup>36</sup> di aspetti quali la povertà, il deterioramento, l’imperfezione, la ruralità ecc. è centrale) e di esempi più vicini alla nostra esperienza quotidiana (smacchiare tessuti, rassettare la casa...), fino ad arrivare a considerare la percezione dell’invecchiamento delle *superfici* (organiche o inorganiche) e delle possibili reazioni alla constatazione di tale eventuale stato (dipendenti dalle nostre aspettative, desideri e valutazioni).

Obiettivo fondamentale del capitolo è la critica del disconoscimento della complessità di queste qualità, nella misura in cui tale disconoscimento deriva (come accadrebbe in Leddy 1995) dal paragone che si instaura tra esse e le qualità che sarebbero riscontrabili

---

<sup>36</sup> *Limits of green aesthetics?*, *Limitations on the aesthetics of ambience* e *Limitations on aestheticizing transience* sono i titoli dei sotto paragrafi che concludono, rispettivamente, i capitoli II, III e IV. In ciascuno di essi Saito fornisce una serie di esempi che sembrerebbero contraddire la proficuità che indubitabilmente connota *green aesthetics*, *aesthetics of ambience* ed estetizzazione della transienza. Saito mostra, insomma, “l’altra faccia della medaglia”, mettendo in guardia contro usi sconsiderati e manipolatori dell’estetico nel quotidiano. Particolarmente emblematico ed efficace, a tal proposito, è il seguente passaggio: “Exploring everyday aesthetics on the one hand encourages us to be more aware of and cherish what Hermann Hesse called ‘little joys’ that celebrate the beauty of things ‘so inconspicuous and scattered so liberally throughout our daily lives that the dull minds of countless workers hardly notice them.’ With some effort and practice, we will indeed be able to find positive aesthetic values in things and qualities that are usually regarded as aesthetically negative. At the same time, however, the inquiry into everyday aesthetics should also challenge an attitude of *indiscriminate* aestheticizing. While acknowledging the possible existential reward of aestheticizing transience, imperfection, and insufficiency, we should also pay due regard to our all-too-common negative response to those qualities, particularly when such familiar responses do not lead to problematic consequences. Finally, given the power of the aesthetic to influence people’s attitudes and determine their actions, and in light of the past precedents of using it for socially and politically problematic agenda, everyday aesthetics should also highlight the importance of being vigilant about the way in which aesthetics is utilized” (*ivi*: 203-204).



in campo artistico. Saito sostiene che si tratta di qualità complesse proprio perché esse sono profondamente radicate nella vita quotidiana e, essendo vincolate al contesto in cui vengono valutate positivamente o negativamente, implicano necessariamente ramificazioni di tipo morale, economico, sociale, ecologico. Esse, infatti, nella misura in cui dipendono dall'insieme di aspettative, desideri e valutazioni che orientano gli esiti delle nostre esperienze, sono di volta in volta frutto di un complesso processo di *costruzione* e, in quanto tali, non permettono alcuna forma di ontologismo o prescrittivismismo. Non è dunque affatto casuale che in Saito assuma una posizione centrale la questione del *world-making*<sup>37</sup>, della costruzione di mondi da lei stessa sviluppata peraltro in modo approfondito nel volume appena pubblicato che si è già ricordato.

[...] there seems to be a generally accepted notion of the optimal state of each object, when it is at its prime, and it is because of our construction of the object's life process and our attraction and adherence to its "peak" stage that the object declines and deteriorates. [...] Notions such as "dirty" and "messy" are similarly context-dependent and culturally constructed. Mary Douglas, in her work, *Purity and Danger*, argues that the notion of "dirt" necessarily depends upon some kind of ordered system: "dirt" is something that is "out of place." [...] The judgment that something is ruined, dirty, messy, or disorganized is not simply directed at the sensuous surface of the object in question but in important ways dependent upon the surrounding context and our expectation and attitude regarding the object's prime condition. These are constructs, although sensuous appearance is not irrelevant. Our seemingly spontaneous reactions to everyday surface aesthetic qualities, therefore, are not really simple, although we do not need any special training or expert knowledge that may be required for recognizing expressive qualities in artworks. (*ivi*: 154, 158)

---

<sup>37</sup> Ci si aspetterebbe, anche in questo contesto (proprio come nel caso del mancato confronto con i teorici delle atmosfere per quel che riguarda il tema dell'*ambience*), che Saito si misurasse in parte con chi, come lei, si è occupato di temi affini seppur secondo prospettive differenti. In questo caso il riferimento è al celeberrimo volume di Nelson Goodman *Ways of Worldmaking* (1978). L'avversione per il *côté* analitico dell'estetica, evidente in Saito, non costituisce una motivazione sufficiente per giustificare tale omissione, specialmente nella misura in cui si consideri come la propensione al contestualismo che sembra accomunare Saito a Goodman risulti in fin dei conti solo apparentemente radicale. Sia Saito, implicitamente (e quasi paradossalmente, come si vedrà in seguito), sia Goodman, con la formulazione dei "sintomi dell'estetico" (Goodman 1978: 217-220), infatti, in ultima istanza cercano di recuperare, anche se in maniera non rigida, una qualche idea – se si vuole, almeno regolativa – di normatività dopo averne respinto le interpretazioni più schematiche e impositive. Tale confronto è assente ancora più curiosamente – considerato il rilievo posto sul tema del *world-making* già a partire dal titolo del volume – anche in Saito (2017).

Nell'ultimo capitolo del volume (*Moral-Aesthetic Judgments of Artifacts*, *ivi*: 205-242) Saito illustra il fondamentale intreccio tra elementi etici ed estetici sul quale si basa il suo apparato teoretico complessivo mediante la nozione di "moral-aesthetic judgments".

Let me call these judgments "moral-aesthetic" judgments for want of a better term. I hold that these judgments are *aesthetic* judgments insofar as they are derived from our sensuous (often bodily) experience of the objects, different from the other moral judgments regarding artifacts [...] that concern their purposes and implications that are independent of or outside of our perceptual experience. (*ivi*: 208)

I nostri giudizi morali, ossia quei giudizi tipici di esperienze in cui vengono riscontrati cura, rispetto, sensibilità, accortezza<sup>38</sup> per l'individuo, sarebbero estetici nella misura in cui derivano dalla nostra esperienza sensibile e spesso precipuamente corporea (abolendo dunque ogni sorta di gerarchizzazione tradizionalmente compiuta in Occidente tra i cinque sensi) di oggetti progettati (o "artefatti", prima che di individui ed eventi, generalmente veicolata dall'impiego di determinati oggetti<sup>39</sup>) resa possibile proprio grazie all'*apparenza sensibile* di questi ultimi. Non è un caso che Saito parli di "*espressione estetica* di virtù morali": a giudizi moral-estetici corrispondono qualità espressive (estetiche) morali. Appropriatezza dell'aspetto della persona (solitamente legata al senso comune vigente in un particolare luogo, e determinata dalla scelta di un particolare abbigliamento o set di accessori), "bruttore" ambientali (nei termini di invadenza sconsiderata di oggetti o fenomeni in spazi comuni, non solo visivamente, ma in un senso "olistico" dell'esperienza) e design per "esigenze speciali" (di anziani, bambini, malati, disabili, rifugiati politici...) sono tra i primi argomenti analizzati da Saito in riferimento a ciò.

È evidente che in tal modo la dimensione superstite del giudizio estetico viene del tutto sottratta a ogni ipotesi di fondazione critico-epistemologica (ovvero, anche,

---

<sup>38</sup> Una simile impostazione del rapporto tra etico ed estetico è stata sviluppata in Naukkarinen (2014). La tesi di questo saggio consiste nel riconoscere l'intreccio tra etica, estetica e tatto, ma in ultima istanza essa fa perno sulla convinzione di una natura tragica che connoterebbe il tatto, il quale, nella sua fondamentale contestualità, non potrà mai avere applicabilità universale, in quanto articolato a partire da una precipua sensibilità situazionale. In questi termini il tatto risulterebbe un fenomeno principalmente estetico. Priorità che sembrerebbe concedere anche Saito, nella misura in cui enfatizza la dimensione sensibile dell'esperienza che fornirebbe l'accesso a valutazioni di carattere morale.

<sup>39</sup> Simmetricamente alla crucialità e alla priorità che gli artefatti ricoprono nei processi esperienziali "moral-estetici", Saito attribuisce al designer un ruolo centrale nei processi incaricati di garantire la sostenibilità e il benessere di individui e ambienti nella quotidianità, al punto da suggerire nel corso del capitolo una riconsiderazione del ruolo dell'artista in termini di "progettista".

intersoggettiva perché oggettiva), coerentemente con l'impianto anti-tradizionale sotteso, come si è detto, all'intero programma di Saito. Infatti all'eventuale accusa di aver commesso un errore categoriale nell'attribuire proprietà "moral-estetiche" a oggetti progettati, Saito risponde sostenendo sostanzialmente che l'attribuzione di qualità tipicamente umane a questi ultimi non è limitata a tali proprietà:

One may object that attributing moral qualities to artifacts commits a category mistake, because, strictly speaking, only moral agents are capable of being respectful, humble, sensitive, responsive, considerate, or their opposites. My response is that this seemingly anthropomorphic characterization of an object's aesthetic quality is a familiar phenomenon often discussed in traditional aesthetics. Primarily, though not exclusively, concerning works of art, one of the perennial questions raised in aesthetics is what it means for a piece of music to be sad and a painting to be joyful. We examine whether a piece of music is "sad" because of some facts about the composer (his state of mind during composition, or his intention), the emotive state induced in us (sad music making us feel sad), or rather as a shorthand way of describing a particular set of features of musical sounds. [...] Furthermore, moral-aesthetic judgments are less complicated than the process of ascribing emotive qualities to works of art. [...] As a result, whatever judgment we make on most designed objects has to be made on the basis of the object itself, in the absence of information concerning the designer/maker; the object has to stand on its own and be judged solely by its design features. (*ivi*: 209)

Tale ragionamento corroborerebbe l'idea per cui le qualità *morali* riscontrabili negli oggetti progettati sono *estetiche* esattamente perché attribuite a questi ultimi grazie all'esperienza *diretta* delle loro caratteristiche sensibili, senza che si debba necessariamente fare riferimento al designer che li ha ideati<sup>40</sup> o allo stato mentale dello *user* nel momento dell'interazione, come invece avviene, secondo alcune teorie estetiche, nell'ambito dell'apprezzamento artistico.

La *cura*, il rispetto, la sensibilità, la considerazione delle necessità dell'individuo sono aspetti comunemente associati al buon design, la cui caratteristica principale è di norma la funzionalità. L'associazione tra funzionalità e qualità tipicamente morali condurrebbe

---

<sup>40</sup> Nonostante le qualità in questione possano essere definite "espressive", ogni riferimento all'intenzionalismo (o a ciò che il designer "voleva esprimere" col proprio lavoro) risulta, per Saito, fuori luogo: ciò che prevale nella valutazione di un prodotto progettato è legato alla diretta esperienza che se ne compie. Evidentemente casi di *Design Art* (in cui il ruolo del designer è assimilato a quello dell'artista "genio"), o di *Critical Design* (in cui si ambisce principalmente ad aumentare la consapevolezza del pubblico nei confronti di argomenti di rilevanza sociale, ecologica, politica, etica ecc.), in cui l'accessibilità al prodotto è limitata se non addirittura intenzionalmente impedita, costituiscono un caso a parte.

a una seconda obiezione alla validità estetica attribuita a queste ultime da parte di Saito. Ciò, tuttavia, avrebbe luogo se si accogliesse una concezione dell'esperienza estetica fondata sul disinteresse, in cui la strumentalità dell'esperienza priverebbe quest'ultima della sua qualificazione estetica. Cosa che Saito, evidentemente contraria a una visione autonomistica e straordinarista, non fa, in quanto ritiene l'estetico fondamentalmente integrato a, se non addirittura necessario per, le modalità con cui il quotidiano viene esperito, modificato e costruito dagli individui, e in cui la reattività *corporea* è predominante:

However, if we judge that something functions well (or poorly) from our firsthand experience through our senses and bodily sensations, I maintain that it qualifies as an aesthetic judgment. So, the way in which various buttons, gauges, and knobs are made, arranged and displayed on my car's dashboard calls for an aesthetic appraisal in terms of how easy, difficult, confusing, or cumbersome it is to use them. Easy readability of a well-organized report, a clear order in which merchandise is arranged, an easy-to-follow and-decipher signage system at an airport, and ergonomically shaped utensils that are comfortable to use, are all appreciated for their excellent serving of their particular function. We depreciate the contrary examples for their poor functionality. In all these examples, our positive or negative experiences are derived from our direct experience of visual, tactile, and bodily sensations. As such, there is no denying that we are engaging in an aesthetic judgment, although, typical of our everyday aesthetic life, it does not generally engender a memorable, standout experience, nor does it involve noble, lofty, sophisticated ideas often expressed by works of art. (*ivi*: 211-212)

Ulteriori esempi tratti dal mondo della progettazione in questo contesto si stagliano come di consueto sullo sfondo del paradigma offerto dalla tradizione giapponese<sup>41</sup>, che –

---

<sup>41</sup> Saito riconosce tuttavia la progressiva affermazione delle qualità che sono oggetto dei "moral-aesthetic judgments" (cura, rispetto, sensibilità, accortezza ecc.) anche in Occidente, sottolineando come però non solo quest'ultimo ne abbia riconosciuto la centralità in ritardo rispetto all'Oriente, in cui esse sarebbero pienamente integrate culturalmente, ma consideri veicoli espressivi di tali qualità solo individui e attività, trascurando generalmente il ruolo che gli artefatti ricoprono nella promozione e nello sviluppo di società civili in cui il *well-being* dovrebbe essere dominante: "In Western ethical thinking, the ethic of care, feminist ethics, and virtue ethics have been gaining prominence as correctives to overly rule- and principle-governed mainstream ethical theories that emphasize justice, rightness, fairness, and duty. Qualities such as sympathy, compassion, a caring attitude, sensitivity, and humility have traditionally been largely neglected or considered morally irrelevant. These more recent, alternative ethical theories challenge this neglect and illuminate the indispensability of these sensibilities to our moral life. However, even with this welcome and much needed outlook, those moral qualities are usually regarded as attributes of a person or an action and the role played by artifacts in this regard is seldom recognized. I shall argue later that such evaluations of artifacts are crucial in promoting a humane and civilized society as well as a good life for all of us." (*ivi*: 208)

diversamente da quella occidentale – promuove *l'aspetto temporale* dell'esperienza. Tre sono gli ambiti principali analizzati da Saito: design spaziale, modalità di presentazione del cibo e packaging.

L'enfasi sull'aspetto temporale dell'esperienza, anch'esso imperniato sulla cura impiegata sia nella progettazione rivolta a un individuo sia, da parte di quest'ultimo, nella fruizione del prodotto o dell'ambiente in cui ci si trova ad agire, dovrebbe garantire, per Saito, maggiore stringenza alla sua teoria dei "moral-aesthetic judgments":

There is another way in which our experience is honored by designed spaces and objects: the consideration of its temporal nature. Experience of any object and environment "takes time," even though all artifacts are spatial entities. The temporal sequence in which our experience unfolds is particularly accentuated in our dealing with objects with which we interact in the most mundane and literal manner in everyday context, though we seldom pay attention to this dimension. [...] [T]he spatial arrangements of parts affect, or sometimes dictate, the sequential order in which our experience proceeds. We sometimes appreciate spatial designs for being "thoughtful" and "considerate" if the temporal order of our experience facilitated by them makes sense or helps us accomplish the task with ease, comfort, and efficiency. Some other times, we appreciate those sequences in which experiences unfold that are accentuated by anticipation, surprise, or fulfillment of expectation, in comparison with other sequences characterized, for example, by repetition and monotony. Designing a spatial composition that is experientially satisfying requires not only a sophisticated aesthetic sensitivity and skills but also the ability to imagine how the experience unfolds for its user, recipient, or viewer. In other words, such a design process also engages the moral capacity of care and respect for other people. (*ivi*: 226)

Nella misura in cui la progettazione promuove esperienze imperniate su questo tipo di qualità, e gli individui accolgono e praticano una tale dimensione dell'esperienza e dell'interazione con altri individui, oggetti e fenomeni, allora è possibile incidere positivamente sulla realtà.

Gli ultimi due capitoli del volume risultano evidentemente i più emblematici, poiché raccolgono i più significativi tra gli argomenti affrontati. Essi possono essere descritti come la formulazione più articolata ed esplicita degli elementi esaminati nei capitoli precedenti, che dunque vi vengono allo stesso tempo ricapitolati e sviluppati. In particolare, proprio la nozione di *cura* sembra essere la più efficace per caratterizzare

nel suo complesso l'estetica di Saito, esplicando il significato di quel "potere dell'estetico" nella "costruzione del mondo" che essa ritiene cruciale. In tal senso è possibile contraddistinguere l'approccio di Saito come una vera e propria *Aesthetics of Caring*: un'estetica della "cura", i cui perni essenziali sono partecipazione, impegno, sensibilità situazionale, ovvero la capacità di cogliere le linee di tendenza che innervano un particolare contesto, orientando l'azione nella loro direzione.

Nelle conclusioni (*ivi*: 243-252) emerge un ulteriore aspetto fondamentale della posizione di Saito, laddove viene affrontata per esteso la "questione della tensione" tra funzione descrittiva (specificamente ordinaria) e funzione normativo-prescrittiva (tipicamente extra-ordinaria) che si riscontra confrontando le varie posizioni interne all'Everyday Aesthetics. Tale tensione si esplica nella negoziazione tra due orientamenti. Alla seconda funzione, infatti, darebbe riscontro l'orientamento normativo che viene attribuito all'estetizzazione e che corrisponderebbe alla tendenza a rendere il quotidiano più simile all'arte, agevolata da processi di decontestualizzazione dell'esperienza. Alla prima funzione, invece, dà riscontro l'orientamento volto a radicare le nostre reazioni estetiche in una dimensione di responsabilità quotidiana. Appunto la gestione del conflitto e la negoziazione tra questi due orientamenti costituirebbe la sfida maggiore dell'Everyday Aesthetics. Le modalità nelle quali tale tensione si esplica vengono illustrate da Saito attraverso i seguenti quattro punti:

1) Anzitutto la dialettica tra "bracketing", o *sospensione* dal flusso dell'ordinarietà, decontestualizzazione dell'esperienza di alcuni oggetti, azioni o reazioni quotidiane (rendendo, insomma, l'ordinario straordinario), e "grounding", o *radicamento* dell'esperienza dell'ordinario nella sua cifra specificamente ordinaria, la quale, considerati i risvolti morali che secondo la concezione di Saito vi sarebbero connessi, non può che testimoniare e ribadire la complessità dei fenomeni considerati.

2) A partire dalla valutazione del carattere, della personalità e delle competenze di un individuo basata sull'*apparenza* (sia della persona in sé sia di ciò che essa possiede), Saito rileva poi una tensione tra l'irresponsabilità di una valutazione meramente basata su tali criteri e l'impossibilità da parte dell'Everyday Aesthetics di screditare un tale "giudicare dalle apparenze", in quanto esperienza estremamente familiare e comune.

3) Un ulteriore elemento da cui possono scaturire motivi di tensione all'interno dell'Everyday Aesthetics è inoltre il "power of the aesthetic", o in altri termini il potere che reazioni estetiche quotidiane hanno di influenzare le condizioni di *benessere* degli

individui e del pianeta. Tali reazioni possono risultare sia negative, nella misura in cui generano indifferenza o sconsideratezza, sia positive, nella misura in cui promuovono pratiche in cui il “curarsi di” è centrale. Saito parla di un vero e proprio governo di tale potere in casi in cui esso venga esercitato a sostegno di programmi di natura sociale o politica, e di ciò la “green aesthetics” sarebbe un esempio eccellente. Tuttavia, nota Saito, anche in questo caso bisogna essere in grado di negoziare tra due poli: da un lato, l'*estetizzazione* di alcuni oggetti e fenomeni e, dall'altro, la *consapevolezza* dell'agenda che tale processo mira a sviluppare<sup>42</sup>.

4) Un quarto punto di tensione emergerebbe infine nel rapporto tra estetica del quotidiano e quelle opere d'arte che mirano a emulare, appropriarsi o incorporare aspetti della vita quotidiana. Per risolvere il conflitto tra questi due diversi regimi dell'estetico Saito in tale contesto propone di promuovere un cambiamento di paradigma relativo tanto allo statuto delle opere d'arte stesse, quanto alla determinazione del ruolo dell'artista. Le opere d'arte, infatti, risulterebbero maggiormente consistenti col progetto di *better world-making* nella misura in cui, prossime a quello che può essere definito *communication design*, siano in grado di trasmettere un chiaro messaggio proponendo configurazioni di oggetti, ambienti e attività nel quotidiano che siano connotate da accortezza e sensibilità. Conseguentemente, compito dell'artista sarebbe di presentare configurazioni funzionali alla trasmissione efficace di un messaggio rilevante per la (qualità della) vita quotidiana. Questo potrebbe comportare una revisione della concezione della figura dell'artista in senso tradizionale.

Tuttavia un'impostazione del discorso in questi termini sembra far emergere l'inclinazione di Saito a escludere, o addirittura a demonizzare (visti i risvolti di tipo etico ed ecologico di cui mira a farsi esplicitamente carico il suo discorso), fenomeni imprescindibili dal contesto contemporaneo, come ad esempio la tecnologizzazione o le nuove modalità di ibridazione di arte e industria. In larga misura sono proprio fenomeni come quelli appena indicati ad aver determinato una cosiddetta “caduta” del ruolo dell'artista, favorendo forme di creatività e autorialità collettive e diffuse. Ignorando questi processi, invece, Saito giunge alla considerazione del mutato ruolo dell'artista

---

<sup>42</sup> Qualche pagina dopo l'illustrazione di questo punto emerge nuovamente l'interessante rilievo, purtroppo non ulteriormente sviluppato, dell'eventualità (o del rischio) di acquisire un “senso del luogo” uniforme nell'attuale società multiculturale, a partire dalle odierne modalità di progettazione urbana ispirate a principi che spesso sembrano convergere con i propositi illustrati da Saito.

(che sembra in fin dei conti riconfigurato in modo da coincidere con quello del designer) inteso in senso tradizionale esclusivamente in virtù di un supposto e astratto ruolo centrale attribuito, appunto, a questioni di tipo ecologico, sociale ed etico, senza riuscire così a dar conto in fondo proprio delle nuove funzioni assunte dall'autorialità artistica contemporanea in generale.

Alla luce di quanto emerso, l'*Aesthetics of Caring* di Saito può schematicamente essere caratterizzata come segue, attraverso l'articolazione della plurivocità del concetto al quale essa pare variamente ricondursi, ossia il concetto di "cura":

- "cura" come comunicazione ed espressione (ad esempio, attraverso una riconsiderazione dell'arte contemporanea nei termini di buon design comunicativo);
- "cura" come dimensione contestuale e temporale dell'esperienza (nei termini di un'accettazione e una valorizzazione situazionale della transienza, ma anche nei termini della quantità di tempo con cui la cura nei confronti delle esigenze altrui viene espressa e alle quali è *commisurata* – mostrando dunque rispetto – da parte di un oggetto, di un individuo o di un evento);
- "cura" come costruzione di qualità estetiche quotidiane che dipendono da determinate aspettative, desideri e valutazioni (in continuità con il punto precedente);
- "cura" come interesse e partecipazione non solo in questioni di carattere locale o individuale, ma anche globale e collettivo (attraverso il progetto di *world-making*).

### **4.3. Arto Haapala: *Aesthetics of Lacking***

What I find most important in the habitual surroundings from the point of view of aesthetics is the contrast to strangeness, the relevance of the everydayness. We take pleasure in being in the surroundings we are used to, and fulfilling our normal routines. The aesthetics of everydayness is exactly the "hiding" of the extraordinary and disturbing, and feeling homey and in control. One could paradoxically say that the aesthetics of the familiar is an aesthetics of "the lacking", the quiet fascination of the absence of visual, auditory, and other kinds of demands from the surroundings. (Haapala 2005: 52)



Il saggio di Haapala<sup>43</sup> *On the Aesthetics of the Everyday. Familiarity, Strangeness and the Meaning of Place*, apparso all'interno della prima antologia dedicata al tema dell'estetica del quotidiano (il volume collettaneo Light e Smith 2005), nonostante l'estensione minore rispetto ad altri contributi qui considerati, risulta una delle pietre miliari della letteratura prodotta in questo filone di ricerca, grazie alla sua particolare impostazione del problema che convoca nuovi referenti. Esso si muove infatti sulla base di un'ontologia esistenzialista di stampo heideggeriano; non è dunque incidentale che i cardini attorno cui ruota il contributo siano i concetti di "luogo" (*place*), di "familiarità" (*familiarity*) oltre che, ovviamente, di "quotidiano" (*everyday*), tra loro inestricabilmente intrecciati, proprio perché essi vengono ricondotti alla struttura unitaria espressa dalla categoria – appunto – heideggeriana di "significatività" (*Bedeutsamkeit*)<sup>44</sup>. Secondo Haapala, infatti, è solo nei termini del radicamento e del senso di appartenenza che legherebbe un individuo a un luogo, in quanto compagine di rimandi "alla mano" (*zuhanden*) e dunque "significativi", che prende rilievo il progetto di un'estetica del quotidiano in senso proprio, ossia svincolata da paradigmi arte-centrici.

Il saggio esordisce con un'esplicazione del concetto di luogo (*The Concept of Place*, come recita anche il titolo del primo paragrafo, *ivi*: 41-43) secondo tre accezioni fondamentali<sup>45</sup>:

- 1) luogo in quanto spazio occupato stabilmente;
- 2) luogo in quanto stato di cui si ha un "senso", intendendolo cioè non più unicamente in quanto "physical residence". Haapala precisa infatti che per poter definire in modo appropriato un "luogo" sono necessari due ulteriori elementi rispetto a quest'ultima: da un lato, la percezione e la comprensione di tale stato da parte di un individuo e, dall'altro, il cosiddetto *genius loci*, "spirito" o atmosfera che tale luogo possiederebbe. In particolare grazie a quest'ultimo elemento è possibile far assumere alla nozione di "senso del luogo" un'accezione qualitativa più ampia e pervasiva;
- 3) luogo in quanto "interpretazione", accezione che Haapala privilegia e che a suo parere non entra in conflitto, ma anzi arricchisce le due precedenti, sia dal punto di vista

---

<sup>43</sup> University of Helsinki – Helsinki, Finlandia.

<sup>44</sup> Su questa categoria, anche per la sua proiezione verso Heidegger e dunque verso il suo intreccio con la "familiarità", si veda l'analisi svolta da Hans Blumenberg (1979: 87-149). Più specificamente, per quel che riguarda Heidegger si veda anche Gardini (2005): 59-106.

<sup>45</sup> L'analisi di Haapala pone una certa enfasi sulle modalità con cui alcuni termini vengono generalmente compresi e utilizzati nella vita quotidiana, e a partire da tale impostazione tenta di costruire una teoria "del luogo" che non entri in conflitto o ambisca a soppiantare teorie precedenti, ma che piuttosto si attagli meglio alle dinamiche attraverso cui l'estetico è praticato quotidianamente.

della comprensione del nostro essere-nel-mondo (con evidente riferimento a Heidegger) sia del carattere specificamente estetico del quotidiano.

Questa terza e decisiva accezione viene introdotta da Haapala nel secondo paragrafo del suo contributo, *Strangeness and Familiarity* (ivi: 43-44), nel cui titolo sono nominate categorie che egli ritiene esistenzialmente rilevanti per l'analisi dei modi attraverso cui gli individui danno senso al mondo circostante.

Ed è in particolare con la confutazione della priorità accordata tradizionalmente dall'estetica alla nozione di "strangeness" o di non familiarità, che Haapala imposta la sua analisi volta ad articolare un'estetica del quotidiano. Egli non intende tale categoria in alcun senso ontologico radicale (come se fosse una condizione di "alienità"), ma la descrive riconducendola al tipo di esperienza basica che ha luogo a contatto con nuovi ambienti (naturali o artificiali), che ci renderebbe più sensibili nella percezione dell'aspetto delle cose (l'esempio che ricorre nelle pagine del saggio di Haapala è la distinzione tra l'esperienza che si compie in una nuova città e quella che si compie nel proprio luogo di residenza abituale) e che sembrerebbe precedere temporalmente l'acquisizione di familiarità con un luogo. È a questo punto che viene presentata una serie di coppie oppostive che connotano il rapporto tra non-familiarità e familiarità: da un lato, vigerebbe il principio della distanza estetica, del distacco tradizionalmente descritto come condizione per il compimento di un'esperienza estetica e, dunque, della formulazione di un giudizio di gusto; dall'altro, vigerebbe il principio dell'"embeddedness", ovvero del radicamento, secondo il quale ciò che predominerebbe in esperienze precipuamente quotidiane sarebbe l'interesse acquisito per gli aspetti funzionali dell'ambiente circostante.

Tale distinzione, conclude Haapala, potrebbe essere riscontrata in riferimento a tipi diversi di valori: da un lato, quelli validi per un "outsider" (Haapala parla di "outsider's gaze" e di "visitor's curiosity"), di tipo ricreativo (tra i quali vengono inclusi valori estetici), dall'altro, quelli validi per un "locale", ossia valori funzionali quotidiani.

Nel paragrafo *Familiarity and Place* (ivi: 44-46) emerge l'intonazione relazionale che Haapala conferisce al suo progetto. In tale contesto, la familiarità e il senso di familiarità vengono infatti descritti in quanto esito della istituzione di una rete di relazioni significative per gli individui e in qualche modo funzionali ai loro propositi o interessi. E diventa così evidente la connessione con la nozione heideggeriana di *Zuhandenheit*, la quale tuttavia non viene apertamente tematizzata.

Il senso di familiarità coinciderebbe con un “sentirsi a casa” in un determinato luogo, senza che sia necessario prestare eccessiva attenzione specifica ai vari dettagli di ciò che risulta, appunto, familiare. Ecco perché sembra lecito aggiungere un’ulteriore coppia oppositiva a quelle già menzionate per descrivere il rapporto che esiste tra non familiarità e familiarità. Non familiare sarebbe qualcosa di “looked at”, in tutta la sua opacità e distanza, mentre familiare sarebbe qualcosa di “looked through” (guardato attraverso) in tutta la sua trasparenza e strumentalità (esattamente come lo *Zeug* heideggeriano – ossia lo strumento a cui si presta attenzione nella quotidianità solo quando smette di essere funzionale), e che si è reso significativo o “proprio” (in termini ancora heideggeriani: come *Jemeinigkeit*). Leggendo ciò alla luce dell’ontologia esistenzialista che caratterizza la proposta di estetica del quotidiano formulata da Haapala, se ne conclude che noi “diffondiamo la nostra esistenza su alcune porzioni del mondo culturale in cui viviamo” (*ivi*: 46). Tale significatività corrisponderebbe pertanto alla creazione di relazioni che determina il radicamento in un *milieu*, della cui configurazione Haapala non nega la possibilità di una reiterazione nel corso della vita di un individuo.

Questo processo di familiarizzazione *dell’ambiente* viene definito come processo di “home building”: familiare è il luogo in cui tutto è sotto controllo e confortevole. A ben vedere, nel ragionamento di Haapala sembra possibile ravvisare punti di tangenza con una delle tesi fondamentali sostenute nella presente ricerca, ossia che uno degli scopi essenziali del design è quello di offrire la possibilità di gestire in modo disinvolto un ambiente che diviene dunque confortevole. Un tale processo farebbe intendere una dinamica di appropriazione dell’ambiente che potrebbe essere assimilata non solo alle modalità con cui il design agevola e struttura le pratiche quotidiane, ma anche alle modalità con cui allo stesso tempo l’individuo è in grado di destreggiarsi in un ambiente quotidiano fundamentalmente reso accessibile e strutturato da un’attività di progettazione (il design appunto), grazie all’acquisizione di competenze specifiche che derivano da un costante e crescente relazionarsi a esso. Tuttavia, almeno nel saggio in esame, il tema del rapporto tra ambienti progettati e individui non è esplicitamente affrontato da Haapala, il quale si concentra invece sulla questione della “home building nature” (*ibidem*) che caratterizzerebbe gli individui in quanto tali, ossia della nostra naturale tendenza a costruire luoghi cui ci sentiamo di appartenere. La nozione di domesticità (che di fatto risulta assimilabile a quella di “familiarità”) è dunque centrale.

Peraltro Haapala sembra comunque condividere la convinzione che la dimensione sensibile maggiormente coinvolta nell'esperienza estetica quotidiana sia quella visiva, almeno in linea di principio (non mancano, infatti, riferimenti alla dimensione uditiva dell'esperienza). Familiarità, e dunque esteticità quotidiana, ci sarebbe infatti laddove le cose *appaiono* esattamente dove dovrebbero essere, dove si è abituati a vederle. Tale sguardo familiare si distingue, tuttavia, da quello che Haapala ha definito *outsider's gaze*, il quale si configura a partire da una dimensione di extra-ordinarietà:

In a very concrete sense we are sensitive to the looks of things. They seem to require our attention much more than in familiar surroundings. As we are not yet embedded into the milieu, as we have not yet made it part of our existence [...], we have a certain distance to, for example, a foreign city, and judge it on different grounds compared to those who live there. [...] Strangeness is an attack on our home building nature, our desire for familiarity. Even though familiarity may be nothing else but a visual habit – that is, that I am used to seeing certain buildings without knowing any details about them – it still is an apparent control over things, things are in their places; they are there where they should be, where I am used to seeing them. (*ivi*: 44, 46)

La questione della definizione della nozione di luogo in chiave “ermeneutica” precedentemente solo accennata, viene svolta più ampiamente nel quarto paragrafo, che è intitolato *Interpretation and Place* (*ivi*: 46-47). Facendo propria l’accezione di interpretazione nel senso ermeneutico di vivere in un ambiente e comprenderlo agendovi (selezionando, tra l’altro, gli aspetti che di esso più ci interessano, così da renderci accessibile il *milieu*), Haapala conferisce una connotazione pragmatica al concetto e afferma che esso si estrinseca nel processo che caratterizza l’essere-nel-mondo: “it is something that we are engaged in all the time while engaged in our daily practices.” (*ivi*: 47)

Tuttavia, a contatto con un luogo nuovo da cui deriverebbe un primo impatto sensibile-percettivo, il processo di interpretazione consisterebbe inizialmente nel rendere tale ambiente familiare mediante un processo di acclimatamento proprio a quel tipo di stimolazione. Esso poi procederebbe progressivamente verso l’attivo riconoscimento delle funzioni e dei significati di ciò che ci circonda, mediante la creazione di relazioni significative dettate dalla nostra storia ed esperienza passata, che perciò possono farci decidere di rimanere o meno a lungo in tale ambiente.

È quando la nostra permanenza si prolunga che – secondo Haapala – possiamo parlare di luogo nel senso esistenziale del termine (e un tale aspetto dell’esperienza viene, per l’appunto, descritto attraverso il concetto di “settling down” – “assestarsi”, “sistemarsi”, ma anche “trovare calma”, “mettersi comodi”, a proprio agio, insomma – il quale implica un forte grado di radicamento in un luogo). È evidente, allora, come la dimensione storico-temporale dell’esperienza sia fondamentale all’interno di questa analisi.

Un ulteriore legame di Haapala con l’apparato teoretico riconducibile alla fenomenologia emerge nel paragrafo *Lifeworld and Place* (ivi: 47-48), in cui si afferma che la relazionalità (nella forma del *Mitsein*, ad esempio) sarebbe il carattere specifico del nostro vivere nel “mondo della vita”. Un passaggio, questo, che quasi sottintende la stretta relazione tra due nozioni come quella di *Zuhandenheit* di Heidegger e di *Lebenswelt* di Husserl i cui rapporti, in realtà, sono almeno in parte di reciproca alternatività. Esse convergono, comunque, secondo Haapala nel definire le relazioni che vengono create in un contesto di vita, dunque le modalità attraverso le quali quest’ultimo è reso significativo. Tali relazioni sono esattamente quelle che, instaurate con altri individui ma anche con enti o eventi “non umani” (aver vissuto in una particolare città, aver frequentato una particolare università, aver letto un particolare libro...), determinerebbero l’identità degli individui i quali verrebbero di fatto costituiti come entità culturali.

È interessante notare come in questo paragrafo Haapala sembri suggerire la possibilità di un’ulteriore equazione del concetto di *Lebenswelt* con quello di *everydayness*. Rispetto a un insieme di norme e valori vigenti che sono stati definiti in un contesto e nei confronti dei quali non vi sarebbe ampio margine di discussione, o in altri termini, rispetto ai sistemi metafisici o addirittura morali, le questioni più radicali, quelle di maggiore urgenza e rilevanza per l’individuo, quelle che insomma detengono una priorità ontologica e in quanto tali sono a fondamento dell’identità di quest’ultimo sono le “piccole cose” della vita quotidiana.

In Husserlian terms, matters of the *Lebenswelt* precede those of science and philosophy. (ivi: 48)

Nel paragrafo successivo *Place and the Everyday* (ivi: 48-50), Haapala esordisce affermando che nel momento in cui un contesto diviene familiare, ossia diviene il

“nostro posto”, e dunque le nostre attività pratiche quotidiane acquisiscono una certa priorità, subentra di necessità una certa difficoltà o meglio, un certo “ottundimento” percettivo e, in particolare, visivo, rispetto all’ambiente circostante. In uno stato di familiarità “si vede” ciò che ci circonda attraverso il filtro della funzionalità, o appunto della praticità, piuttosto che della contemplatività.

Haapala ricorre allora nuovamente alla nozione heideggeriana di *Zeug* secondo la quale uno strumento individuale scomparirebbe nella sua funzionalità, applicandola anche all’analisi degli oggetti negli ambienti familiari, e degli ambienti familiari stessi: nella misura in cui essi svolgono la loro “funzione”, funzione intesa anche come semplice presenza in quanto “sfondo” alle azioni quotidiane, non vi si presterebbe, infatti, particolare attenzione. Ed è proprio una simile nozione di strumentalità che risulta efficace per mantenere il discorso su un piano di “non straordinarietà”, benché Haapala non neghi la possibilità di un atteggiamento contemplativo in un ambiente familiare a patto di compiere uno sforzo consapevole volto all’osservazione di qualità estetiche per sottrarre l’oggetto o l’ambiente al proprio stato di strumentalità. Questo punto è ribadito anche dalla centralità che Haapala attribuisce al concetto di “attachment” (o, appunto, di radicamento), il quale regola i rapporti che si instaurano con luoghi familiari: *The Aesthetics of Place* di cui parla Haapala è comprensibile nella misura in cui si riconosce l’impossibilità, per un individuo, di trovarsi in un costante stato di non familiarità, il quale avrebbe luogo quando appunto non vengono creati legami significativi di sorta.

The emotional relation we have to our place is attachment. The concept of attachment is key for understanding the aesthetics of place. Our place is dear to us because it constitutes a part of our essence. It is not a negligible fact that a person lives in a particular area. Although we are not always able to choose the town, or area, or house we would mostly like to live in – for example, due to obvious economic reasons – we are always at least to a certain extent attached to the area we happen to live in. It would be impossible to live in a constant state of strangeness, of not creating any significant ties, of not getting rooted to any degree. And once one becomes rooted to some degree, one becomes attached to the surroundings. (*ivi*: 49)

L’ultimo paragrafo del saggio affronta finalmente *The Aesthetics of the Everyday* (*ivi*: 50-52). In queste pagine conclusive si afferma che standard estetici varierebbero quando si considerano ambienti familiari o ambienti estranei; una delle differenze principali che sussiste tra questi due contesti deriverebbe appunto dall’ontologia o

struttura esistenziale del luogo, inteso nella terza accezione fornita da Haapala, ossia in quanto frutto di una interpretazione che lo rende significativo per la nostra esistenza.

Haapala prosegue riconoscendo l'incompatibilità di un apprezzamento estetico nel senso canonico del termine con l'esperienza di luoghi familiari, nei quali sussiste minore distacco e vi sono maggiori relazioni di carattere funzionale rispetto a un ambiente meno familiare. Ciò tuttavia non comporta per Haapala l'impossibilità di una *Aesthetics of Place*. Connotata da una maggiore soggettività rispetto a un'estetica "del non familiare" o della "straordinarietà", proprio nel senso ontologico-esistenziale di cui parla Haapala, essa anzi sarebbe fondativa del piacere che deriva da un atteggiamento estetico di tipo contemplativo, che infatti, come anticipato, Haapala non esclude possa aver luogo in ambienti familiari: "we enjoy scenes familiar to us because we know them well and because we are deeply rooted into them" (*ivi*: 51).

L'esempio cui si richiama Haapala in questo caso è la celebre analisi heideggeriana del dipinto di Van Gogh raffigurante un paio di scarpe di contadina<sup>46</sup>. Le scarpe non sarebbero unicamente la rappresentazione delle numerose attività svolte quotidianamente da quest'ultima per il proprio sostentamento, ad esempio, ma dimostrerebbero come, una volta dismessi (letteralmente) i panni indossati durante la routine lavorativa, sia possibile non disgiuntamente da, ma esattamente grazie all'esistenza di tali aspetti maggiormente impegnativi della vita quotidiana, sospendere questioni di tipo strumentale che di necessità esistono in relazione a quest'ultima, e semplicemente godere di una scena familiare (non necessariamente domestica). Rilevando il profondo nesso che storicamente lega estetica, arte e "straniamento", Haapala sostiene che anche quando l'arte successiva alle avanguardie – le quali hanno dimostrato in modo esemplare una costante tendenza allo choc, all'innovazione, al non familiare – si è interessata (e tuttora di interessa) al tema specifico della quotidianità, come nel caso della fotografia di Henri Cartier-Bresson, il risultato è comunque una decontestualizzazione di ciò che viene ritratto e che di fatto viene reso "straordinario"<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Cfr. Heidegger (1935-36: 37-45).

<sup>47</sup> Per un'analisi della rappresentazione della quotidianità nell'arte, ovvero del rapporto tra estetica del quotidiano e varie tradizioni artistiche si rimanda a Leddy (2012: 50-54). Si noti, inoltre, che Leddy (2012: 110) risponde criticamente a questa osservazione di Haapala nel seguente modo: "Did Cartier-Bresson's photography contribute to the neglect of everyday aesthetic experience? Surely the photograph teaches us to notice scenes we might not normally notice. Surely the scene he photographed was aesthetically interesting to him even before he snapped the shot – otherwise he would not have taken in it. This is not to say that the wonder or interest he felt in looking at the scene was the same as what he might have felt when looking at the completed photograph. Still, the two are not unrelated. If the business of everyday

Haapala cerca poi di dimostrare come il tipo di estetica del quotidiano intesa nei termini da lui suggeriti non possa essere ricondotta a un approccio meramente soggettivista. Egli ritiene, anzi, che il discorso sulle strutture della familiarità può essere considerato a un livello talmente generale da sfuggire all'alternativa stessa tra soggettivismo e oggettivismo. Funzionale a ciò è proprio il concetto di "attachment", di radicamento, di cui viene così ribadita la centralità nel programma teorico proposto: concedendo la possibilità che l'estetica del familiare non implichi reazioni necessariamente positive (si può infatti detestare un particolare edificio che si incontra ogni giorno sul tragitto percorso per recarsi a lavoro e che si ritiene una "bruttura", ma esso è comunque divenuto familiare per il soggetto esperente e in quanto tale non è "strano" che ci si trovi di fronte a esso), ciò che conta, per Haapala, è che non sia coinvolta una dimensione di "strangeness", di esoticità, di continuo distacco e instabilità nel nostro contesto ordinario, altrimenti i presupposti per un'estetica del quotidiano non sussisterebbero.

In questi termini si può allora affermare che l'*Aesthetics of Place* di cui parla Haapala coincida con un'*Aesthetics of Lacking*: un'assenza che si riferisce esattamente alla mancanza di straordinarietà o di elementi di disturbo e che dunque favorisce la sensazione del "sentirsi a casa", dell'"appartenere a un luogo" e dell'aver tutto "sotto controllo".

In conclusione Haapala, in ciò evidentemente prossimo all'approccio di Saito, accenna alla difficoltà di tracciare una netta linea di demarcazione tra gli aspetti etici e gli aspetti estetici della vita quotidiana, quasi a far intendere la possibilità di una loro interscambiabilità. Tuttavia, egli afferma di aver posto enfasi sui secondi, e dunque di aver impiegato una terminologia di tenore principalmente estetico, proprio per la priorità che tali aspetti detengono nel quotidiano (rafforzando così l'impressione di una sua prossimità rispetto alla prospettiva sviluppata da Saito con la formulazione di "moral-aesthetic judgments" in quanto giudizi relativi a qualità espressive morali che possiederebbero alcuni artefatti):

How is it that the everyday can be aesthetic without having to be strange? We have seen that the tendency to link aesthetics with strangeness has been strong and even when the everyday has become a matter in art, the context of art has created an aura of strangeness. I think we should

---

aesthetics were to encourage us to see everyday scenes as lacking in wonder, then Haapala would be right. However, why should anyone do this?"



simply become more aware of the pleasurable aspects of the everyday without making them objects of aesthetic appreciation in the traditional sense. Perhaps we could give new meaning to the phrase “the aesthetics (of the art) of living,” that is, to value the particulars of the everyday. This adds a new dimension to our aesthetic thinking, a dimension that is indeed dominant in our daily life. Aesthetics does not have to be only about the extraordinary; it can also be about our daily routines. When we are talking about everydayness, its aesthetics, in this sense, it is difficult to draw any strict line between the ethical and the aesthetic aspects of life. [...] My using the term “aesthetics” rather than “ethics” is that “aesthetic” sets the tone of our everyday life, an important reason to start paying attention to those things that appear under the category of the familiar, those things that define our everyday life. (*ivi*: 52)

#### **4.4. Thomas Leddy: *Aesthetics of Auratic Experiences***

Aura is not a release from the everyday. However, it *is* a release from the mundane or boring aspects of the everyday. What aura theory provides is [...] the “filled with a sense of wonder” aspect of aesthetic experience. [...]

Aura is not *in* me but in the object-as-I-experience-it. This is subjective in one sense, but it is not merely personal. Thus it is not unreasonable for me to expect at least some others to experience something as having aura when I do. Nor it is unreasonable for me to expect something that has had aura one time to have it again later. Most things are not experienced with aura most of the time, but just about everything could be experienced with aura. Not every object *is* aesthetic, but every object *could be*. When ordinary things are experienced aesthetically they are experienced as having aura. Anything beautiful has aura. (Leddy 2012: 140-141, 143)

Il volume di Thomas Leddy<sup>48</sup> *The Extraordinary in The Ordinary. The Aesthetics of Everyday Life* (2012) è, ad oggi, il testo che affronta l'Everyday Aesthetics nel modo più ampio e, in qualche modo, sistematico, come vera e propria sub-disciplina, di cui vengono infatti definiti con cura referenti, impianto e prospettive.

Nella prima parte del volume, *The Domain of Everyday Aesthetics* (*ivi*: 15-123), Leddy articola il proprio discorso principalmente seguendo due linee di sviluppo. In primo

---

<sup>48</sup> San José State University – San José, California.

luogo viene svolta una ricognizione storico-concettuale di questa sub-disciplina illustrando dapprima una “breve storia dell’estetica del quotidiano” da Platone fino agli anni Novanta del XX secolo, e successivamente presentando e discutendo le posizioni dei vari fautori contemporanei dell’estetica del quotidiano. Tale ricostruzione è preceduta da una rassegna introduttiva dei motivi che, in particolare dagli anni Settanta e Ottanta del XX secolo, hanno favorito lo sviluppo dell’Everyday Aesthetics: l’espansione dell’estetica della natura, un crescente interesse per le arti popolari, l’estetica femminista, l’emergere del multiculturalismo, una maggiore consapevolezza filosofica di una discrasia fra la concezione dell’arte tipica di culture non occidentali e quella, invece, tipicamente occidentale (con conseguente riconsiderazione della nettezza dei confini tra arte e non-arte), la nascita della filosofia applicata, il crescente interesse per studi interdisciplinari, un “revival” del pragmatismo e lo sviluppo delle scienze cognitive.

In secondo luogo, Leddy chiarisce la collocazione dell’Everyday Aesthetics rispetto alle caratterizzazioni consolidate dell’estetica che hanno arte e natura come proprio baricentro. Un ruolo di particolare rilievo è conferito al rapporto con la filosofia deweyana, nei confronti della quale Leddy (che si definisce “pragmatista”) ammette apertamente di essere debitore per la sua promozione della continuità tra arte e quotidianità, ma alla quale allo stesso tempo rimprovera una concezione troppo restrittiva dell’esperienza estetica nel momento in cui essa, proprio nel suo configurarsi – secondo la nota formula deweyana – come “*an experience*”, verrebbe limitatamente modellata sulla interazione con le opere d’arte. Ma di questa consonanza di Leddy con i motivi della critica a Dewey che sono prevalenti in seno alla comunità dell’Everyday Aesthetics, si è già avuto modo di dire sopra approfondendo il referente deweyano.

Non è da sottovalutare, inoltre, a dispetto della posizione di Leddy, che tende a escludere in linea di principio ogni concezione “isolazionista” dell’estetico, la differenza che egli stabilisce tra estetica del quotidiano ed “*environmental aesthetics*” (*Everyday Aesthetics and the Environment*, *ivi*: 93-123). Quest’ultima sembrerebbe assumere una doppia valenza: in termini più generali, può essere intesa come “estetica dell’ambiente” (naturale, artificiale, animale, vegetale, umano ecc.), mentre diventa una vera e propria “estetica ambientalista” nella misura in cui acquisisce una connotazione maggiormente “attivista” e attenta a questioni di evidente carattere etico-morale ed ecologico. In quanto tale essa non è assimilabile neppure all’estetica della natura, nonostante sia

comunque decisamente prossima a essa<sup>49</sup>. Quale che sia, però, la caratterizzazione di “environmental aesthetics” che prevale, a risultare in generale problematica per Leddy è l’assimilazione tra essa e l’Everyday Aesthetics che viene compiuta, in forma più o meno esplicita, da alcuni studiosi.

Tra questi egli include non solo Arnold Berleant, uno dei primi a dedicare studi approfonditi all’“environmental aesthetics”, di cui, come si è già visto può essere anzi considerato uno dei fondatori, e Allen Carlson, ovvero di colui che insieme a Glenn Parsons ha applicato all’estetica dell’ambiente, del quotidiano, e addirittura dell’arte la nozione di bellezza funzionale, coniata da quest’ultimo.<sup>50</sup> A tale approccio teoretico egli infatti riconduce anche le tesi di Arto Haapala e Yuriko Saito, che insistono sulla cifra specificamente ordinaria dell’estetico sperimentato nel quotidiano, e quindi escludono una qualsiasi modalità esperienziale simil-artistica da tale ambito, pena, appunto, la perdita dell’*everydayness*<sup>51</sup>. Come si è visto sopra, e come sottolinea anche Leddy per entrambi gli autori considerati, Haapala si muove in questa direzione leggendo in chiave esistenzialista l’apprezzamento del quotidiano inteso come consapevolezza del proprio

---

<sup>49</sup> In un “interludio” dedicato al rapporto tra Everyday Aesthetics ed estetica della natura, Leddy nega la possibilità che si possano distinguere nettamente l’apprezzamento di un contesto urbanizzato e quotidiano, e di uno naturale e in quanto tale, nella contemporaneità, più raramente esperibile (a meno che non si sia residenti in contesti in cui l’impatto antropizzante non sia ancora così decisivo), o di un artefatto e di una formazione nuvolosa: pur in diversa misura, essi sono tutti fattori costitutivi dell’estetica del quotidiano: “My appreciation of the life of the streets and my appreciation of Coyote Creek cannot be sharply distinguished: the two are continuous, as is my appreciation of the streets and my appreciation of the day, the weather, and the cloud formations above. The aesthetics of everyday life is not in isolation from the aesthetics of nature.” (*ivi*: 98) Tuttavia egli ritiene che l’estetica del quotidiano abbia una decisiva priorità sull’estetica della natura – a meno che non si sia il caso di “someone who lives in the wilds of Alaska”, per cui l’estetica della natura giocherebbe certamente un ruolo più rilevante che per un “cittadino”: anche nel caso in cui si stesse sperando un contesto che si definirebbe naturale o incontaminato, infatti, ciò avverrebbe in ogni caso mediamente. In contesti fortemente antropizzati e urbanizzati, l’attività immaginativa rivolta a un’idea di natura incontaminata, i costrutti culturali e le esperienze artistiche che suggeriscono (se non addirittura impongono) una certa concezione di natura influenzano necessariamente l’attuale apprezzamento di quel che resta della “natura” stessa. A tal proposito, Leddy condensa una serie di “clausole” che dovrebbero garantire una concezione più corretta del rapporto tra estetica del quotidiano ed estetica della natura: “In sum, (1) an element of the aesthetics of the everyday is the aesthetics of those aspects of nature ordinarily available and continuous with other aspects of everyday experience, (2) one can legitimately see the aesthetics of nature as just an aspect of everyday experience when that experience is essentially of a human environment, and (3) whenever we do appreciate nature it is in terms of our culture and its concepts, including our culturally-determined concept of ‘nature’ itself” (*ibidem*).

<sup>50</sup> Per un approfondimento del concetto si rimanda a Parsons e Carlson (2009).

<sup>51</sup> Pertinente è l’osservazione di Chris Dowling nella sua recensione al volume di Leddy (<http://ndpr.nd.edu/news/the-extraordinary-in-the-ordinary-the-aesthetics-of-everyday-life/>), quando esita a definire l’approccio di quest’ultimo arte-centrico, sottolineando l’atteggiamento dialettico che invece in esso emergerebbe a tal riguardo. Dowling propone di caratterizzare questa posizione piuttosto come “artista-centrica”, considerata la spiccata propensione di Leddy per una considerazione positiva della modalità di approccio al quotidiano tipica dell’artista e di coloro che assumono uno sguardo pseudo-artistico nel loro relazionarsi al mondo, sguardo che ha appunto come esito l’emergere della connotazione estetica di quest’ultimo e che dunque possiede un suo specifico privilegio.

ambiente, mentre Saito fonda il proprio progetto di un'estetica del quotidiano come pratica volta al raggiungimento del *well-being* di individui e ambienti. Entrambi, quindi, nel riportare il quotidiano all'ambientale si differenziano dalla posizione di cui è invece fautore Leddy, per il quale tra arte (straordinarietà) e quotidiano (ordinarietà) sussiste una fondamentale continuità.

L'impossibilità di un'equivalenza tra quotidianità e ambientalità dal punto di vista estetico-filosofico viene illustrata mediante una critica degli approcci di questi autori. Essa si articola in tre punti principali: 1) nella presa di distanza di Leddy da teorie che, per privilegiare la multisensorialità attiva in un ambiente "totale", non considerano l'esperienza che deriva dall'attività di singoli sensi (con una particolare enfasi sulla vista) in relazione a singoli oggetti e fenomeni; 2) nella presa di distanza da teorie eccessivamente cognitive che non valorizzino l'aspetto immaginativo dell'esperienza estetica; 3) nella presa di distanza da progetti che non preservino la prolificità del rapporto tra arte e vita quotidiana. Da qui i suoi specifici rilievi. Alla teoria proposta da Berleant Leddy rimprovera innanzitutto di essere una mera estensione dei principi dell'estetica della natura all'estetica del quotidiano. In particolare, due sarebbero i punti critici di tale approccio: un'enfasi sul coinvolgimento globale dei sensi nell'ambiente nella sua totalità escluderebbe la considerazione dell'aspetto contemplativo dell'esperienza estetica, o più in generale il coinvolgimento di singoli sensi con aspetti individuali o isolati dell'esperienza; la critica di carattere morale di fenomeni estetici negativi, secondo Leddy, minerebbe la centralità che la percezione artistica e immaginativa<sup>52</sup> ricopre nell'esperienza estetica. Per quanto concerne l'approccio di Carlson, Leddy non ne condivide la tendenza cognitivista che affiora in sede di estetica del quotidiano, ma che caratterizza egualmente le sue indagini nel campo dell'estetica della natura. Il cognitivismo di Carlson è criticato da Leddy proprio perché anch'esso trascurerebbe l'aspetto immaginativo che è proprio dell'esperienza estetica del quotidiano, trascurando, tra l'altro, in quanto "inappropriata" ogni percezione che non sia coerente con categorie scientifiche o dettate dal senso comune. Una critica simile viene mossa alla nozione di "bellezza funzionale" cui ricorrono Carlson e Parsons. Aspetti di superficie, non utilitaristici e maggiormente contemplativi ricoprono infatti per Leddy un ruolo di rilievo nell'estetica del quotidiano. In quanto tale, allora, il

---

<sup>52</sup> Non è secondario il rilievo che Leddy pone sugli aspetti immaginativi (e metaforici) dell'esperienza per evitare simmetricamente sia le derive cognitive sia le derive moralistiche dell'Everyday Aesthetics.

funzionalismo – che peraltro, rileva polemicamente Leddy, viene da essi ricondotto principalmente all’analisi di artefatti (cfr. Parsons e Carlson 2009: 167-195) e non di eventi ed esperienze, in quanto questi ultimi sarebbero di per sé eccessivamente dispersivi per un’analisi dell’estetico quotidiano che non voglia cadere in un detestabile relativismo – non può essere considerato la qualità primaria di quest’ultima, come invece essi sostengono. Infine, Leddy critica gli apparati teoretici di Haapala e Saito stigmatizzando nello specifico il loro ridimensionamento, se non addirittura lo “svilimento”, dello straordinario nell’ordinario, o in altri termini la loro sottovalutazione della dinamicità e della permeabilità che è riscontrabile nel rapporto che intercorre tra estetica dell’arte ed estetica del quotidiano.

A essi riconosce tuttavia dei meriti. Da un lato Haapala porrebbe giustamente l’accento sul fatto che possono essere riscontrati due tipi di esperienza estetica nel quotidiano:

The first consists of the ordinary low-level experiences that actually serve more as a background to everyday life than as a focus of interest or contemplation [...]. The second sort of everyday aesthetic experience [...] consists of things in the everyday world that we find aesthetically striking. (*ivi*: 111)

L’esteticità di tali esperienze sarebbe in parte convalidata, secondo Leddy, dall’impiego di alcuni predicati che le connoterebbero specificamente:

[The first kind of] experiences are often not expressed verbally and, when they are, they are expressed in such terms as “clean,” “clear,” “well-ordered,” “pleasant,” “good-looking,” “attractive,” “pleasant,” “pretty,” “tasteful,” “looks nice,” and “comfortable.” [The second kind of experiences] could be indicated by the very predicates I just mentioned, but with something added to note their heightened character, something that might be expressed by terms such as “very,” “quite,” “strikingly,” “remarkably,” and “amazingly.” They can also be marked by such terms as “beautiful” and “fine”. (*ibidem*)

Saito da parte sua mostrerebbe una certa prossimità con l’idea sostenuta da Leddy stesso per il quale il principale fattore discriminante dell’estetico sarebbe rilevabile nel carattere di significatività accentuata di qualcosa in quanto esperito. In particolare

Leddy riscontra tale similitudine tra la nozione di *quintessenza* impiegata da Saito, la quale

[...] believes that Japanese aesthetics is in particular to be admired since it contributes to the moral life by cultivating a respectful, caring, and considerate attitude towards others (including non-human others) via aesthetic means. She believes that cultivating a respectful attitude to the essences of non-human things will contribute to moral sensitivity. Her paradigm of this is the Japanese craftsman who attends to and exhibits the quintessential character of, for example, a tea cup. (*ivi*: 116)

e la nozione di *aura*, centrale nell'impianto teorico di Leddy, per il quale

[...] aesthetic properties should be distinguished by whether or not the object that has them has "aura". I understand aura in terms of something having the quality of heightened significance in which it seems to extend beyond itself. This can happen when something perfectly exemplifies its type in the way Saito describes. (*ivi*: 116-117)

Ciò non risparmia tuttavia alle posizioni di Haapala e Saito una sentenza "negativa", in quanto le loro proposte tenderebbero di fatto a un atteggiamento "isolazionista", ovvero non adeguatamente dialettico, nei confronti dell'estetico nelle sue varie forme.

In riferimento alle proprietà di "basso tenore estetico", su cui pone l'accento Haapala, Leddy sottolinea come

[...] although the homely and the comfortable are important aesthetic qualities, this is no reason to exclude the fascinating and the strange. Moreover, once we attend to the everyday it is transformed. The ordinary qua ordinary is uninteresting or boring and only becomes aesthetic when transformed. There is also a distinction between properties that give a low-level pleasure and displeasure in their apprehension, for example the fascinating. (*ivi*: 112)

Simmetricamente, l'essenzialismo di Saito viene così smentito:

Being such-ness is experienced, but it is only *seemingly* experienced directly. It is really experienced as something partially constructed. If we recognize that direct experience of being-suchness is an illusion [...] we can avoid the errors that come from taking our intuitive sense of rightness as indicating unchanging truth.

So, although I agree that we perceive essences, the essences we perceive are historically conditioned and are found within human experience: they are not in an external world of things-in-themselves [...]. Essences are real, but they must be re-interpreted as biologically, culturally and historically emergent. (*ivi*: 119)

Non è affatto casuale porre rilievo proprio su questi ultimi aspetti critici sollevati da Leddy. Chiariti, infatti, questi riferimenti contestuali e poste così le necessarie premesse, egli illustra nel corso del volume un progetto teorico ambizioso nella sua sistematica organicità, incentrato fondamentalmente su un'originale riproposizione del concetto di aura (derivato ovviamente da Benjamin) in chiave fenomenologica. Il punto di partenza di tale complesso tragitto speculativo risiede nella rilettura di temi classici dell'estetica analitica, a cominciare esattamente dalla questione dei predicati che assumono valenza estetica.

Sin dalle prime pagine del volume Leddy pone in evidenza il ruolo cruciale che l'analisi delle proprietà estetiche (*Aesthetic Experience and Aesthetic Properties*, *ivi*: 57-91) ricopre nel suo approccio all'Everyday Aesthetics. Approccio da intendersi sia come specifica modalità investigativa dell'autore, sia come primo approssimarsi a qualcosa – in questo caso a un particolare ambito, quello quotidiano, in cui si estrinsecerebbe fondamentalmente l'esperienza estetica. L'autore, infatti, afferma che il motivo che lo ha in primo luogo spinto ad avvicinarsi all'estetica del quotidiano è stato esattamente lo studio di proprietà da lui considerate pienamente estetiche e tuttavia di norma non incluse nel novero delle proprietà estetiche "istituzionalmente" riconosciute tali, proprio in quanto comunemente associate a contesti quotidiani e dunque non ascrivibili a contesti artistici.

È interessante notare, a tal proposito, che uno dei primi e più significativi contributi che Leddy ha fornito a questa linea di ricerca è il saggio già citato del 1995 dedicato esattamente alle proprietà estetiche: *Everyday Surface Aesthetic Qualities: "Neat," "Messy," "Clean," "Dirty"*<sup>53</sup>. Si potrebbe anzi dire che questo lavoro di fatto costituisce il nucleo germinale da cui ha preso corpo la ricerca successiva. Non a caso, fin nelle parti introduttive del volume del 2012 i due punti fondamentali che connotano la sua prospettiva vengono fissati da Leddy a partire da queste riflessioni di carattere più generale: la necessità di espandere (sulla scia di Dewey) il campo delle proprietà

---

<sup>53</sup> Si noti che il rilievo della superficie nell'esperienza estetica quotidiana è un elemento centrale anche in Saito e Haapala.

considerate estetiche<sup>54</sup> (ampliandolo al punto da includere proprietà “minori” generalmente non annoverate tra quelle ritenute estetiche) e la constatazione della stretta connessione che sussiste tra tali proprietà e l’esperienza estetica in quanto tale, offrendo con ciò un’essenziale chiave di lettura dello statuto dell’estetico basata sulla cifra specificamente esperienziale di quest’ultimo.

Coerentemente con ciò, nel momento cruciale in cui Leddy svolge questi problemi (ossia il quarto capitolo del volume del 2012, con cui viene inaugurata la seconda parte del volume intitolata *A Theory of Everyday Aesthetics*; *ivi*: 125-261) viene ribadita l’interdipendenza tra questi due aspetti fondamentali dell’estetica: “Aesthetic experiences are of things that have aesthetic properties. When you experience something aesthetically you are experiencing its aesthetic properties. Conversely, when you experience a thing’s aesthetic properties you are experiencing it aesthetically” (*ivi*: 127), rilevando al tempo stesso la necessità di chiarire che cosa esattamente renda estetiche le proprietà via via considerate. Premessa, questa, imprescindibile, stante addirittura la dichiarata intenzione di adottare una vera e propria metodologia che potrebbe essere definita “properties-oriented”, e che risulta evidente fin dal primo capitolo del volume, quando Leddy afferma: “What then is everyday aesthetics? [...] my favoured position will be that it should be studied in terms of aesthetic properties” (*ivi*: 54-55).

Nonostante la questione delle proprietà riguardi l’estetica in quanto campo disciplinare generale ed ecceda i limiti degli orientamenti o delle sub-discipline che a essa afferiscono, Leddy afferma che l’*Everyday Aesthetics* può essere eletta a banco di prova per sondare la praticabilità di tale metodologia e per comprendere dunque meglio la natura dell’esperienza estetica. Due motivi, in particolare, motivano questa scelta. Anzitutto, viene riscontrata l’opportunità di affrontare il problema generale dello statuto delle proprietà estetiche con uno “sguardo rinnovato” che proprio l’*Everyday Aesthetics* permetterebbe di acquisire. Ma a ciò si aggiunge anche l’esigenza di affrontare tale problema a partire da un livello fondativo dell’esperienza estetica: l’esteticità del quotidiano sarebbe, infatti, il livello di base in cui una particolare esperienza si articola

---

<sup>54</sup> Contemporaneamente alla pubblicazione del lavoro di Leddy è apparso un volume che simmetricamente, nel campo dei *Cultural Studies* si è impegnato sul medesimo fronte, con l’obiettivo di una rivalutazione di proprietà tipicamente post-moderne, a detta dell’autrice, quali “zany”, “cute” e “interesting” da un punto di vista estetico. Il volume è Ngai (2012).



prima di svilupparsi in modalità assai complesse, come accade ad esempio nel mondo dell'arte<sup>55</sup>.

È appunto nella sfera del quotidiano che, a parere di Leddy, si può osservare la movenza da ritenere essenziale e primaria in merito alle proprietà estetiche in generale. Queste ultime, infatti, non vengono ritenute proprietà reali definibili obiettivamente, come accade invece per proprietà percettive o conoscitive di altro genere. Il loro statuto è eminentemente esperienziale, dal momento che emergerebbero laddove un oggetto, nel farne esperienza in un ambito qualsiasi, mostra una sua specifica "aura".

È in questo contesto che si incontra il capitolo *Aesthetic Experiences as Experiences of Objects with Aura* (*ivi*: 127-149), sul quale, di fatto, ci si soffermerà maggiormente rispetto agli altri, dato il carattere peculiare con il quale esso contraddistingue la posizione di Leddy. Qui l'*aura* viene definita nei termini di una caratteristica essenziale di un oggetto esperito con un certo piacere o con una commistione di piacere e dispiacere (come nel caso del fascino per qualcosa di disgustoso). Cruciale è il connotato della *essenzialità*. Infatti, rifacendosi esplicitamente al metodo fenomenologico husserliano, che prevede per l'analisi fenomenologica la sospensione o epoché circa la validità di considerazioni o giudizi relativi alla natura "oggettivo-reale o scientifica" dell'oggetto, l'*aura* viene ritenuta da Leddy caratteristica *fenomenologica* di un oggetto "in-quanto-esperito", tale dunque da dover essere tenuto rigorosamente distinto da meri aspetti fattuali obiettivi. L'*aura*, difatti, è da intendere come una caratteristica trascendentale e non come una proprietà sensibile o fisica:

a phenomenological characteristic of an object is not *in* the object as an external thing and is not merely the result of the physical character of the object. (*ivi*: 128)

Al tempo stesso, in virtù di questa sorta di sublimazione extra-fattuale, l'*aura* non sarebbe "compromessa" neppure soggettivamente:

nor is a phenomenological characteristic just something subjective or purely personal. For example, an object as-experienced can be shared by others. (*ivi*: 129)

---

<sup>55</sup> Si ricordi, a tal proposito, la critica mossa a Leddy proprio su questo punto da Saito, per la quale le proprietà estetiche quotidiane di superficie possiederebbero già una certa complessità e dunque non potrebbero essere considerate istanze elementari di strutture che si complicano "solo" nel mondo dell'arte.

Ciò in quanto il quadro di riferimento entro cui si muove l'analisi fenomenologica prescinde da fattualità di ogni genere, al punto da rendersi neutrale rispetto alla stessa separazione tra soggettività e oggettività:

Thus the distinction between subjective and objective is bracketed (set aside, not thought about) in phenomenological description. (*ibidem*)

Muovendo inoltre dall'idea, sempre di derivazione husserliana, per cui l'esperienza avrebbe una struttura intenzionale, ossia sarebbe caratterizzata dalla relazione intrinseca tra *noesi* (in quanto componente del conferimento di senso propria di un atto intenzionale) e *noema* (in quanto oggetto intenzionale di quello stesso atto), Leddy afferma che, tenendo fede alla prospettiva fenomenologica, l'aura va propriamente considerata come "un aspetto del noema o dell'oggetto intenzionale di qualsiasi esperienza caratterizzata in quanto estetica." (*ivi*: 129)

È all'interno di questa cornice fenomenologica che Leddy colloca dunque la nozione di aura, notoriamente formulata da Walter Benjamin ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Fatale però che in tal modo egli, nel mutuare la nozione benjaminiana, assuma una posizione bivalente nei confronti di colui che l'ha coniata. Da un lato, a Leddy è pressoché estranea l'associazione della nozione di aura con il tema (cruciale per Benjamin) della unicità dell'"originale" rispetto alla sua copia, o alle sue repliche. Dall'altro lato, in controtendenza rispetto a coloro che hanno visto in Benjamin un atteggiamento positivo (o per meglio dire costruttivamente critico) nei confronti della caduta dell'aura nell'epoca della riproducibilità tecnica, egli tende a riassumere unilateralmente l'argomentazione di Benjamin nella tesi che equipara *tout court* l'esperienza estetica all'esperienza dell'aura. In tal modo egli però trascura, e addirittura tralascia, il difficile problema che Benjamin si pose di una teoria dell'esperienza comunque estetica pur in assenza di auraticità, come accade nell'epoca della riproducibilità meccanizzata. Questa riduzione è tuttavia funzionale al discorso di Leddy, poiché serve a corroborare la sua interpretazione esperienzialista dell'estetico e delle relative proprietà, che egli ritiene possibile generalizzare anche al di là della sfera dell'arte ricordando il riferimento di Benjamin anche a una "aura naturale" come "apparizione unica di una lontananza". In quanto tale, essa secondo Leddy risulterebbe

di fatto estendibile a qualsiasi contenuto esperienziale, che sia naturale, artistico o – appunto – quotidiano.

Al netto di una valutazione di questa interpretazione, certo molto particolare, va rilevato come Leddy riconduca immediatamente la “lontananza” di cui parla Benjamin alla sospensione fenomenologica di matrice husserliana, e dunque traduca tale fenomeno nella componente di una sorta di atteggiamento spettatoriale tutto sommato conforme alla filosofia canonica dell’arte. Compiuto, però, un essenziale emendamento: infatti, è confutando l’associazione tra aura, tradizione e autenticità che egli afferma che è di fatto possibile una più ampia applicazione della nozione di aura, e di conseguenza un’espansione dello spettro delle proprietà considerate estetiche.

A una tale impostazione generale sembra sottesa implicitamente un’assunzione di grande significato a cui si è già accennato sopra. La concezione dell’aura proposta da Leddy presume, cioè, un notevole grado di contemplatività nella natura generale dell’esperienza estetica proprio in quanto esperienza di oggetti auratici. Ciò sembrerebbe corroborato dal fatto che Leddy integra la descrizione della struttura esperienziale con il riferimento a una “attitude” o, similmente, “distanza estetica”, pur depurando la nozione da elementi che la riducano a un rapporto con proprietà esclusivamente formali (come invece accade con il formalismo tipico, ad esempio, di Bell 1914). L’atteggiamento estetico, per Leddy, è infatti teso all’identificazione di proprietà anche simboliche e/o relative al contenuto dell’oggetto esperito, esattamente nella misura in cui queste garantiscano un’esperienza dell’aura. Non sorprende allora che quest’ultima venga svincolata peraltro da ogni concezione di matrice teosofica, per la quale esisterebbero “occhi spirituali” in grado di percepire “auree metafisiche” emanate da persone od oggetti.

Piuttosto, ancora ricorrendo al lessico husserliano, Leddy sostiene che

[...] the aesthetic attitude is the noetic aspect of the experience, the noema of which is the object perceived with its attendant aura. (*ivi*: 132)

L’argomentazione prosegue quindi con una sequenza di caratterizzazioni possibili della medesima nozione. Per quanto non appaiano del tutto esaustive, esse permettono tuttavia di derivare ulteriori indizi per la sua determinazione, che Leddy ricerca procedendo sempre dialetticamente rispetto a teorie o punti di vista alternativi o

complementari rispetto al suo apparato teoretico. Anche questi confronti servono a evidenziare come l'aura sia, in sostanza, intensificazione di qualcosa-in-quanto-esperito ovvero delle sue qualità o proprietà in senso stretto. Non si tratta pertanto di una proprietà aggiuntiva, che come tale trascenderebbe l'esperienza diretta di un oggetto, bensì di una qualificazione che resta immanente all'esperienza estetica: non dunque essa stessa una proprietà estetica, ma ciò che le proprietà estetiche hanno in comune, ossia, come dice Leddy, una *caratteristica*.

Although aura is what aesthetic properties have in common, in that if a thing has an aesthetic property it has aura, aura itself is perhaps not best referred to as a property. (I have no problem calling it a characteristic.) When something has a property, for example a car having the property of redness, it is supposed to be like some person owning property. Thus "property" implies something that can be added or subtracted from the thing which has it (hair, for example can gain or lose the property of whiteness), unless of course the property is essential. Aura, however, is not some detachable part of the thing-as-experienced. Rather it is an intensification of that thing or its qualities. (Nor does a thing lose its essential nature when it loses aura.)

Since aura is not a property it is also not a property of a property. It is not the case that each aesthetic property has the property of aura. If that were so then there would be a problem of things having multiple aesthetic properties with multiple auras that would conflict or mix. Only when something has aura can it be said to have an aesthetic property. Aura is what aesthetic properties have in common. (*ivi*: 135)

Vengono di conseguenza ricavate diverse caratterizzazioni dell'aura, esplicitate nei modi seguenti:

- aura come significatività aumentata, come "potenziamento estetico" dell'ordinario (e non riduttivamente nella sola accezione per cui "significatività" è sinonimo di "importanza": "[...] 'significance' can mean not only having meaning but also having importance, and many things seem or are very important to many people without having aura or being aesthetic in any way"; *ivi*: 132);

- aura come valenza, nei termini di una forza emotiva particolare rilevabile nella misura in cui si è attratti o respinti da qualcosa (coinvolti in prima persona, tuttavia, e non come spettatori di una tale esperienza: questa puntualizzazione fornita da parte di Leddy sembra dunque andare così a mitigare quell'inclinazione verso la spettatorialità che prima si era tuttavia rilevata: "we can speak of something as having emotional force

for someone without knowing anything about the way that person is experiencing that thing. One can just observe her behaviour, noticing that she is attracted to or repelled by the object in question. So having valence is not sufficient for aura"; *ivi*: 133);

- aura come effetto di qualcosa di ordinario che sembra andare oltre se stesso diventando, per l'appunto, extra-ordinario (di questa particolare accezione Leddy fa tuttavia emergere una certa paradossalità: "There is a paradox, however, in the very notion of a thing going beyond itself. For, if it is beyond itself then it is no longer itself. The same goes for something being greater than itself. Perhaps this may be resolved by distinguishing between the object ordinarily seen and the object extraordinarily seen. When it is seen as greater than or beyond itself it is seen as greater than itself ordinarily seen"; *ibidem*);

- aura come bagliore, afflato o atmosfera, accezione che meglio si attaglia alla concezione di esperienza estetica proposta da Leddy: "This notion of (metaphorical) breath or glow that emanates from, or at least surrounds, something fits the idea of that thing going beyond itself, hence the main reason I choose the term 'aura' as defining aesthetic experience." (*ibidem*);

- aura intesa in un'accezione tipica del linguaggio comune, ossia quando essa viene impiegata in combinazione con altri termini ("aura di...") oppure, muovendo da un ragionamento specifico sulla lingua inglese, in forme aggettivali ("Wall Street aura", per esempio), le quali spesso non hanno nulla a che fare con l'esteticità dell'oggetto in questione, o addirittura con l'effettivo possedere una determinata qualità da parte dell'oggetto, che il più delle volte *appare* come se la possedesse, senza concretamente possederla: "In each case the object said to have a certain aura seems to glow with the named property. This is quite different from saying that it possesses that property. For example, something can have an aura of legitimacy and not be legitimate at all" (*ivi*: 133-134);

- aura come senso di "maggiore vividezza", di "realtà" - nozioni entrambe controverse, perché (nel caso della prima) generalmente associate a esperienze realizzate sotto l'effetto di droghe, di cui si potrebbe mettere in discussione la validità dal punto di vista della capacità di formulare un giudizio estetico corretto, e (nel caso della seconda) eccessivamente connotate in senso animista-spirituale, in una certa misura anche qualora non se ne faccia un uso letterale);

- aura come connotazione precipua della bellezza, punto che risulta estremamente significativo per Leddy; infatti, l'associazione di aura e bellezza nel linguaggio comune è assai diffusa e viene testimoniata dall'impiego di termini quasi sinonimi tra loro che si riferiscono a proprietà estetiche possedute da alcuni oggetti che vengono esperiti nel loro "glowing" (essere radiosi), "shining" (splendere) e "sparkling" (scintillare), verbi che, più di altri, esprimono con efficacia (letterale e/o metaforica) l'operatività connessa all'idea implicata dal termine aura;

- aura come "claritas", nozione in parte assimilabile a quanto emerso nel punto precedente; Leddy ritiene inoltre che tale accezione di aura possa essere applicata al quotidiano nella misura in cui viene percepito "con gli occhi di un artista".

Per evidenziarne la proficuità, nello sviluppo della propria analisi Leddy cerca di mostrare come l'aura nel senso da lui illustrato abbia elementi in comune ed elementi di divergenza, similitudini e vantaggi rispetto ad altre e più consolidate teorie dell'esperienza estetica. In particolare egli prende in esame le prospettive di Monroe Beardsley (*ivi*: 135-137), Jerrold Levinson (*ivi*: 137-138), Noël Carroll (*ivi*: 138-141) e Gary Iseminger (*ivi*: 141), vedendo in esse le proposte di maggior rilievo emerse nell'ambito della filosofia anglosassone degli ultimi decenni.

Innanzitutto viene rilevata una certa prossimità tra l'idea di aura così introdotta e la tesi sostenuta da Beardsley (1981) per cui un'esperienza, per dirsi estetica, dovrebbe presentare tre qualità fondamentali: intensità, unità e complessità.

The classification of Objective Reasons that we have made [...] shows that at least a very large variety of them can be subsumed under three General Canons: the Canon of Unity, the Canon of Complexity, the Canon of Intensity. In other words, the objective features of plays, poems, paintings, and musical compositions referred to in the Special Canons can, at least most of them, be conditionally justified as standards because they are, so to speak, unifying, complexifying, or intensifying features of the works in which they occur, either alone or in combination with other features. (Beardsley 1981: 466)

I punti di tangenza tra le due prospettive riguardano tutti questi elementi: l'intensità, in quanto "concentrazione di esperienza", l'unità, in quanto "grandezza di qualcosa che supera la somma delle proprie parti" ovvero "qualcosa che va oltre se stesso", e la complessità, in quanto contraddistingue l'acquisizione di aura da parte di qualcosa nel corso di un'esperienza e in quanto elemento ascrivibile a una proprietà estetica.

Per ciascuno di questi elementi vengono però individuati da Leddy altrettanti momenti di divergenza o conflitto tra i due programmi teorici.

Quanto all'intensità, egli rileva che qualcosa, per essere "intenso" o "concentrato", non deve necessariamente concernere un'esperienza estetica o avere una qualità auratica: provare un dolore, o addirittura un piacere intenso non comporta di necessità un'esperienza auratica.

Per quel che riguarda l'unità che un'esperienza deve possedere per essere estetica, Leddy muove una critica articolata in tre punti: 1) elementi del tutto ordinari possono essere unitari senza risultare auratici<sup>56</sup>; 2) anche elementi frammentari, dunque privi di unità (come nel caso dei frammenti di un'antica scultura) possono possedere aura; 3) nonostante Leddy accolga un'accezione di unità come qualcosa "che va oltre se stessa", egli non la riconosce come condizione necessaria e sufficiente per l'esperienza auratica (percezioni gestaltiche presentano certamente una certa unità, nel senso appunto che "vanno oltre la somma delle loro parti", ma non tutte le percezioni gestaltiche sono auratiche, come ad esempio accade con la semplice percezione di alcuni diagrammi). Da ciò si evincerebbe dunque che per Leddy l'aura in quanto caratteristica comune che assumono le varie proprietà di un oggetto non vada pensata come semplice configurazione formale come invece fa Beardsley (il quale fa riferimento a una struttura formale unitaria, dunque gestaltica), ma come una "meta-qualità" complessiva che in quanto tale diventa caratterizzante rispetto all'oggetto e alle sue proprietà, o, in altre parole, un'intonazione complessiva dai margini incerti che si diffonde sull'oggetto in quanto esperito.

Infine, quanto alla complessità Leddy rileva facilmente come esistano alcune sue forme che non sono estetiche, come accade in tutti quei casi in cui contenuti complessi non producono piacere o non sono direttamente accessibili sul piano sensoriale.

Paradigmatica è in sintesi la seguente affermazione, attraverso la quale Leddy chiarisce ulteriormente la sua posizione rispetto alle tre condizioni sottolineate da Beardsley:

---

<sup>56</sup> Emblematica è la duplice equazione tra ordinario e non estetico, dunque non auratico, da un lato, e tra straordinario ed estetico, dunque auratico, dall'altro, implicata in questa riflessione proposta da Leddy. Viene qui, infatti, indirettamente ribadita una tesi fondamentale di quest'ultimo: l'ordinarietà in quanto tale, ovvero nella sua non-auraticità, esclude di fatto la possibilità di definire qualcosa propriamente estetico.

For each of these qualities either they are ordinary descriptions of non-aesthetic things *or* [corsivo mio] they are taken aesthetically, and hence are descriptions of aura. [...] Even when intensity, unity and complexity are taken together, they do not necessarily amount to aesthetic experience, and that is because one can conceive of something having such an experience without having an experience of aura [i.e. artificial intelligence machine]. (*ivi*: 136)

Il confronto con Beardsley appena ricapitolato serve anche a mostrare che in queste pagine obiettivo di Leddy non è tanto sancire la totale estraneità della sua nozione di aura rispetto a formulazioni precedenti dell'estetico. Piuttosto egli rileva di volta in volta sempre prossimità parziali, attraverso le quali egli tenta di far emergere la maggiore vantaggiosità della propria posizione. Nel caso del confronto con Beardsley, il vantaggio della concezione leddyana dell'aura consisterebbe nel consentire di riconoscere come l'esperienza estetica non possa essere semplicemente ridotta al piacere, dal momento che essa può coinvolgere anche una certa commistione di piacere e disgusto. Ciò che caratterizza in modo determinante un'esperienza estetica in quanto auratica è piuttosto il fascino, l'interesse (sensibile) che qualcosa suscita mentre se ne fa esperienza. Un punto, questo, di non secondaria importanza, vista la sua eccentricità all'interno di una tradizione che – a suo parere – ha invece sempre visto nel piacere il carattere distintivo dell'estetico.

The concept of aura recognizes that aesthetic experience is not simply equated with pleasure. [...] Moreover, aura can sometimes attend experiences of disgust: not the sort of disgust that simply repels us, as in putrid odours, but that which attracts or fascinates. [...] Two feelings that attend aura are “fascination” and “interest”. When we are fascinated with something it is commonly because it has aura. When we see something as having aura it is fascinating. Although not all interesting things have aura [...], all sensuously interesting things do. (*ivi*: 137)

Un secondo confronto viene condotto con la prospettiva di Levinson (1996), emblematica, a parere di Leddy, di alcuni tentativi recenti di definire l'esperienza estetica in base a suoi contenuti intrinseci. Levinson, infatti, definisce l'estetico come correlato a un piacere che coincide con l'apprezzamento che deriva dalla comprensione anche riflessiva delle qualità *intrinseche* di un oggetto, in particolare quando si presta attenzione alla sua forma e al suo contenuto.



I would propose the following characterization of aesthetic pleasure: *pleasure in an object is aesthetic when it derives from apprehension of and reflection on the object's individual character and content, both for itself and in relation to the structural base in which it rests.* That is to say, to appreciate something aesthetically is to attend to its forms, qualities, and meanings for their own sakes, and to their interrelations, but also to attend to the way in which all such things emerge from the particular set of low-level perceptual features that define the object on a nonaesthetic plane. We apprehend the character and content of an artwork [...] not as free-floating but rather as anchored in and arising from the specific structure that constitutes it on a primary perceptual (or cognitive) level. (Levinson 1996: 6)

Di contro, Leddy afferma che analisi di tal genere non direbbero nulla sul piacere che deriverebbe da questo tipo di attività, oltre a ricorrere a un concetto di intrinsecità che resterebbe comunque troppo vago. In ogni caso il concetto di intrinsecità sembra non poter evitare di sottintendere una concezione autonoma dell'estetico, ossia una concezione che Leddy per principio contesta, concedendo al più l'eventualità che nell'esperienza estetica si possa avere l'impressione di apprezzare qualcosa di per sé, benché tuttavia vari e, appunto, *estrinseci* possano essere i fattori che concorrono alla sua configurazione.

Il terzo confronto effettuato da Leddy è con la posizione di Carroll (2000; 2002), il quale, pur condividendo con Levinson l'enfasi sulla centralità delle proprietà di forma e contenuto nell'esperienza estetica, indebolisce il vincolo che stringerebbe tra loro piacere e intrinsecità. La teoria dell'esperienza estetica proposta da Carroll viene definita "content-oriented" dal momento che pone l'accento su un peculiare contenuto su cui verte l'esperienza, e in quanto tale si oppone a teorie "affect-" e "value-oriented", che invece enfatizzano rispettivamente intonazioni qualitative (*qualia* esperienziali) e valori intrinseci che caratterizzano un'esperienza. Al suo centro vi è l'apprezzamento di una particolare configurazione (*design*) di un oggetto estetico e/o il riscontro di proprietà estetiche ed espressive ad esso ascrivibili e/o l'interazione tra questi fattori e/o i modi con cui la nostra reazione conseguente viene plasmata.

However, what then comprises the content of aesthetic experience? When speaking of art the most commonly mentioned candidates include the form of the art work and its aesthetic properties, of which expressive properties comprise a very large and noteworthy subclass. The form and the aesthetic and expressive properties of the work also interact in various ways. [...]

Form, expressive and aesthetic properties, and the interaction between them are the most commonly indicated objects of aesthetic experience, as well as being the ones about which there is least controversy. [...]

In addition, aesthetic experience is also often directed to the way in which these factors engage and mould our attention to and awareness of them [...]. Consequently, another object of aesthetic experience is the relation of the form, the expressive properties, the aesthetic properties, and the interaction thereof to our response to them – to the way in which they shape and guide our reactions. (Carroll 2002: 164)

Leddy condivide con Carroll l'interesse per l'individuazione di proprietà che risultano significative per l'esperienza estetica, ma ritiene che non sia sufficiente la loro identificazione, cosa che potrebbe avvenire anche da parte di apparati dotati di intelligenza artificiale (esempio, peraltro, forse fin troppo ricorrente in questo capitolo), ai quali sarebbe però problematico ascrivere propriamente la capacità di compiere esperienze estetiche davvero assimilabili a quelle compiute da un essere umano. D'altro canto Leddy critica, su questa base, anche un'implicazione che sembrerebbe derivare dalla descrizione fornita da Carroll, per il quale l'attività valutativa subentrerebbe solo in un secondo momento e conseguentemente rispetto all'individuazione di proprietà estetiche ed espressive. Una tale visione del processo esperienziale gli appare infatti eccessivamente meccanica: i due momenti descritti da Carroll, per Leddy, non possono essere separati e giustapposti. Ed è appunto ciò che sancirebbe, a suo parere, la nozione di aura:

the very act of noticing aesthetic properties cannot be detached from that of experiencing something as having aura. (*ivi*: 139)

In altri termini, a venir meno in Carroll è proprio la componente precipuamente esperienziale che è invece essenziale nell'impianto teoretico di Leddy, ove non viene assolutamente contemplata la dicotomia tra soggetto e oggetto, o meglio, la distinzione tra soggettivo e oggettivo implicata da una concezione forte di oggettività com'è quella richiesta dalla teoria "content-oriented" di Carroll.

Alla luce di questa analisi ha buon gioco Leddy nel sottrarre la propria posizione a entrambe le tipologie di teoria dell'esperienza estetica individuate criticamente da Carroll. La teoria dell'esperienza "auratico-estetica", da un lato, non è omogenea alle

teorie *value-oriented*, che promuovono erroneamente una valutazione degli oggetti estetici nella loro autonomia e nel loro isolamento. Dall'altro, essa non può essere pienamente etichettata come *affect-oriented* esattamente perché l'aura non è un'affezione soggettiva, né tantomeno un tono emotivo, essendo piuttosto la caratteristica dell'oggetto in quanto esperito.

Vi è però una concessione a quest'ultimo gruppo di teorie. Infatti, dal momento che la teoria che propone è fondamentalmente di stampo fenomenologico, Leddy stesso ammette che, delle varie prospettive analizzate, è proprio la teoria *affect-oriented* ad avvicinarsi maggiormente alle sue posizioni. Egli coglie però l'occasione fornita da tale osservazione per marcare ulteriormente la propria distanza da Carroll.

Carroll sostiene che la debolezza delle teorie *affect-oriented* risiederebbe nel presupposto secondo cui ogni esperienza artistica è un'esperienza estetica. Ma proprio l'equazione tra artistico ed estetico sarebbe a suo parere problematica. È anzi facile rilevare come il piacere, ovvero il sollievo dalle "fatiche mondane", non sia necessariamente l'esito a cui portano alcune esperienze artistiche. Lo dimostrerebbe, ad esempio, tanto l'esperienza di opere di Damien Hirst che, in percorsi "camminabili", offrono lo spettacolo assai poco *piacevole* di animali smembrati posti in teche trasparenti e sotto formaldeide, quanto l'esperienza che deriva dalla lettura dei romanzi realisti, caratterizzati di norma da toni che tendono a generare sensazioni di angoscia nel lettore.

Sono due i punti critici che Leddy individua in questa analisi di Carroll, e che a suo parere la teoria fenomenologica dell'aura permette di rettificare. Il primo è dovuto al fatto che l'aura non va confusa con le proprietà fattuali di cui si fa esperienza, sicché diviene possibile sostenere che il piacere che vi è connesso (ovvero il fascino che suscita) non è un'affezione estetica necessariamente prodotta dalla *proprietà* estetica di essere piacevole. *Piacevole*, per Leddy, è piuttosto solo uno dei possibili termini che indicano una proprietà estetica, mentre il *piacere* è la caratteristica comune di tutte le esperienze estetiche "positive", e in tal senso poco prima Leddy ne proponeva quasi la sostituzione con il "fascino". Peraltro, come certifica propriamente l'aura, un certo livello di piacere deve essere coinvolto nell'esperienza estetica: un'esperienza estetica che fosse davvero e complessivamente negativa (e non un'esperienza di proprietà estetiche negative) non sarebbe un'esperienza estetica, non avrebbe alcun fascino. In secondo luogo, la teoria dell'aura evidenzia come tra i vari motivi per cui non si può limitare una

teoria dell'esperienza estetica a una sua concezione esclusivamente arte-centrica, sia opportuno contemplare anche l'eventualità che esistano varie esperienze non-estetiche di opere d'arte proprio perché esperienze di proprietà fattuali, non auratiche.

La quarta prospettiva con cui Leddy si misura è quella di Iseminger (2006), con il quale egli conviene nella misura in cui Iseminger riconosce un qualche valore almeno descrittivo<sup>57</sup> a un approccio di tipo fenomenologico, ma con il quale dissente per una concezione dell'esperienza estetica eccessivamente sbilanciata in senso soggettivo. Iseminger, infatti, tende a risolvere (e quindi assorbire) il piano della fenomenologia delle esperienze estetiche nelle strutture mentali che determinano ciò che accade a queste esperienze nell'economia della nostra mente, enucleando così un particolare "stato mentale estetico" auto-riflessivo (se non proprio meta-esperienziale):

I shall call the aesthetic state of mind appreciation, and I propose the following structural (as distinct from phenomenological) account of its essence: Someone is appreciating a state of affairs just in case she or he is valuing for its own sake the experiencing of that state of affairs. (Iseminger 2006, p. 99)

Tale stato mentale sarebbe connotato da un'attività di "tracciamento" ("tracking") di proprietà estetiche, in cui ciò che conta maggiormente è l'attività in sé piuttosto che le proprietà per così dire "tracciate". Il verificarsi di tale attività nel corso di un'esperienza sarebbe l'attestazione dell'esteticità di quest'ultima. Iseminger combina insomma la questione problematica dell'intrinsecità del valore estetico, già criticata da Leddy, con la discutibile valorizzazione di un'attività mentale di tracciamento di proprietà estetiche di cui il soggetto sarebbe auto-consapevole. A parere di Leddy, concentrandosi non sull'esteticità delle proprietà esperite, ma piuttosto sull'attività di tracciamento (o contemplazione, termine connotato da una minore "meccanicità", per Leddy) in quanto tale, Iseminger incorre nell'errore di tralasciare l'aspetto noematico dell'intenzionalità a cui pure si richiama. È invece esattamente il fatto che nell'esperienza estetica le proprietà vengano esperite in quanto dotate di aura a rendere lo stato mentale di cui parla Iseminger coinvolto nell'attività di tracciamento delle proprietà stesse.

---

<sup>57</sup> Non sembra qui infatti possibile reperire quella dimensione trascendentale dell'esperienza che Leddy, attraverso il riferimento alla fenomenologia di stampo husserliano, vuole valorizzare. Iseminger si limiterebbe ad accogliere una modalità descrittiva dell'esperienza, ma nel senso meno teoreticamente pregnante del termine.

Questa analisi permette a Leddy di enucleare ben sette vantaggi offerti dall'idea di aura come criterio per la definizione dell'esteticità di un'esperienza, e dunque di una o più proprietà (*ivi*: 142-143). Innanzitutto la teoria estetica dell'aura considera sia l'aspetto noetico sia l'aspetto noematico dell'esperienza, sia l'esperire l'oggetto sia l'oggetto-in-quanto-esperito. In secondo luogo, la teoria dell'aura considera ulteriori qualità estetiche positive rispetto a quella consolidata della bellezza, nonostante quest'ultima rimanga senza alcun dubbio una nozione fondamentale dell'estetica; anzi, la teoria dell'aura permette agevolmente di contemplare anche la possibilità che qualità negative siano comunque significative esteticamente in quanto elementi auratici. In terzo luogo, le esperienze dell'aura possono verificarsi con diversi livelli di intensità, tanto che Leddy ammette persino la possibilità che dall'interazione con banali oggetti quotidiani possa scaturire un'esperienza del sublime. In quarto luogo, il concetto di aura valorizza gli aspetti migliori dell'idea per cui l'immaginazione è centrale per l'esperienza estetica; non a caso Leddy recupera alcuni aspetti kantiani che corroborano la tesi per la quale, quando si esperiscono con diversi livelli d'intensità (fino ad arrivare, appunto, al sublime) oggetti in quanto caratterizzati dall'aura, si ha l'impressione che l'oggetto dell'esperienza tenda verso "un altro mondo". Quinto vantaggio offerto da questa teoria è che l'aura non richiede uno stato di disinteresse del soggetto nei confronti dell'oggetto esperito; ciò, malgrado Leddy non si dichiari del tutto contrario a una concezione dell'esperienza estetica che implichi un certo livello di distanza, nella misura in cui essa venga letta nei termini di una modalità di esperienza in cui non viene sviluppata in grado rilevabile un'attenzione nei confronti di eventuali impieghi non-estetici dell'oggetto in questione. Il sesto vantaggio, correlato alle osservazioni sviluppate nel punto precedente, riguarda le modalità eventuali con cui l'aura viene esperita: non c'è, per Leddy, una strategia privilegiata con cui ciò può aver luogo, tanto da affermare la possibilità di esperienze estetiche del tutto spontanee. Settimo e ultimo vantaggio messo in rilievo da Leddy è la non necessarietà della connessione tra aura e formalismo, in quanto sussistono altre modalità rispetto a quelle meramente formali che possono concorrere al compimento di un'esperienza in cui il soggetto si senta "elevato dal flusso della vita" o si senta "più vivo", o, in altri termini, immerso nel compimento di un'esperienza auratica. Volendo instaurare un parallelo con gli aspetti parzialmente già ascritti al design nel secondo capitolo della presente tesi, tale immersività sembra peraltro ricalcare le modalità con cui oggi esso profila e predispone in modo sempre più

radicale varie tipologie di esperienze, allargando il fuoco della progettazione dal singolo oggetto all'ambiente, da cui si è completamente avvolti, o nel quale, appunto, si è immersi.

I confronti con i filosofi sopra ricordati rivelano inoltre una sostanziale inclinazione anti-analitica – o, se si vuole, post-analitica – da parte di Leddy. Essa emerge con durezza nella confutazione della cosiddetta teoria della “sopravvenienza” o della “dipendenza non-estetica” relativamente al rapporto tra proprietà estetiche e proprietà non-estetiche.

A tal proposito, obiettivo fondamentale di Leddy è di espandere lo spettro di termini di qualificazione estetica, come poi avverrà più specificamente nel capitolo intitolato *A Bestiary of Aesthetic Terms for Everyday Contexts* (ivi: 151-185). È con tale riabilitazione di termini una volta considerati non estetici che egli intende, più in generale, ampliare il campo di pertinenza dell'estetica. E a suo parere proprio le teorie che implicano una qualche dipendenza delle qualità estetiche da qualità non-estetiche, pur avendo l'obiettivo di fornire criteri utili a stabilire l'oggettività dei giudizi estetici, sembrerebbero impedire un tale processo. La finalità di Leddy è di negare validità proprio a questo tipo di strategia che, a partire da Sibley (1959), presuppone una netta demarcazione tra proprietà estetiche e proprietà non-estetiche. È vero che, per Leddy, in campo analitico non vi è un'accettazione acritica di tale divisione. Lo dimostra, ad esempio, il caso di Marcia Eaton (1994; 1998; 2001), la quale enfatizza l'importanza che il contesto culturale in cui ha luogo una determinata esperienza ricopre nella formulazione di giudizi di gusto. Tuttavia, anche in questo caso Leddy rimprovera a coloro che si sono impegnati in tale dibattito di non aver superato, di fatto, la distinzione tra proprietà non-estetiche (ad esempio, fisiche) ed estetiche, limite dovuto all'aver trascurato la dimensione specifica dell'oggetto “in quanto esperito”.

Significativa è la critica che Leddy muove a colui che ha inaugurato il dibattito in questione, ossia, appunto, Frank Sibley (ivi: 144-147). Quando impieghiamo termini che a parere di Sibley possono essere ritenuti anzitutto come non-estetici per connotare qualcosa esteticamente, agiamo non per l'intervento del gusto, come ritiene Sibley. Piuttosto in casi del genere una determinata proprietà è di per sé esperita *in quanto* estetica, o associata a un'esperienza estetica. Semmai, si può concordare con Sibley per quel che riguarda la possibilità di considerare tale questione, ad esempio nella critica d'arte, secondo diversi gradi di complessità della qualità di volta in volta sottolineata. È

cioè pur vero che i critici d'arte muovono sostanzialmente da qualcosa di basilare (che Sibley ritiene non-estetico) a qualcosa di più sofisticato (che Sibley ritiene estetico), anche se Leddy afferma che gli estremi di tale passaggio andrebbero più propriamente descritti come, rispettivamente, qualcosa di “estetico e semplice” e qualcosa di “estetico e maggiormente complesso”.

È sulla scia di tali considerazioni che, nella parte conclusiva del capitolo, Leddy affronta (*ivi*: 147-148) la posizione di Zangwill (2001), fautore di una versione sofisticata della tesi della sopravvenienza. Egli promuove un'espansione della base di sopravvenienza fino a includere fattori contestuali. Ma tale strategia resta comunque insoddisfacente per Leddy, il quale ritiene che anche così ampliata tale base risulti troppo ristretta dal momento che si tratta per lui piuttosto di superare la logica di tale strategia nel suo complesso.

In altri termini, non è questione di variazione di contesto o di variazione di grado in determinate proprietà: il punto riguarda piuttosto le modalità con cui l'esperienza estetica ha luogo, e che per Leddy, al di là delle variazioni indicate, concernono sempre l'esperienza dell'aura. Quest'ultima, infatti, da un lato, una volta distinta da una qualsiasi proprietà, non potrebbe comunque “sopravvenire” anche nel caso in cui si concedessero diversi livelli di complessità nelle proprietà e, dall'altro, essendo un aspetto del noema nell'esperienza, comporta un atto di sospensione non riflessivo e, pertanto, non è compatibile con alcuna forma di sopravvenienza, sia essa di tipo causale o di tipo consequenziale a seconda delle varie posizioni che vengono assunte nel dibattito analitico sulle proprietà estetiche.

Gli ultimi tre capitoli del volume si concentrano rispettivamente sulla confutazione di possibili critiche alla tipologia di estetica del quotidiano così come è stata formulata da Leddy – ossia una teoria il cui baricentro è collocato su esperienze auratiche – (*Criticisms Actual and Possible, ivi*: 187-216), sulla necessità di ritenere meritevoli di considerazione estetica qualità di superficie di tipo quotidiano (*Everyday Surface Aesthetic Qualities, ivi*: 217-236) e infine sulla possibilità di considerare esperienze estetiche quotidiane in termini di esperienze del sublime (*Everyday Aesthetics and the Sublime, ivi*: 237-258). Tra di essi è riscontrabile una certa coesione: per confutare le eventuali obiezioni alla sua formulazione di estetica del quotidiano, obiezioni generalmente mosse nei termini della distinzione tra ciò che può essere considerato estetico e ciò che non può essere considerato tale, Leddy si appella infatti

principalmente alla convinzione che tra esperienze di livello, per così dire, “basico” ed esperienze di livello maggiormente complesso, dunque tra proprietà estetiche di base e proprietà estetiche complesse, rispettivamente denominate “low-level aesthetic experiences” o “properties” e “high-level aesthetic experiences” o “properties”, viga un inestirpabile rapporto di continuità. Tuttavia, considerata la posizione in cui colloca la trattazione delle seconde – ossia a conclusione dell’intero volume – Leddy sembra quasi voler dimostrare di essere riuscito nell’intento di provare che un’estetica del quotidiano è effettivamente possibile solo quando l’ordinario è reso straordinario. In questo modo è evidente come la priorità rispetto alla dimensione delle pratiche quotidiane che ci aspetterebbe da una teoria estetica del quotidiano, non da ultimo poiché esse hanno assunto una rilevanza di certo non secondaria nell’esperienza estetica odierna, sia smaccatamente sbilanciata in favore di elementi in fin dei conti noti nella tradizione estetologica consolidata, e forse ormai superati. Essi riguardano, infatti, in un modo che verrebbe da definire sorprendentemente ingenuo da parte di Leddy – considerato sia il fatto che egli si dichiari pragmatista sia il rigore filosofico che impiega per illustrare la teoria dell’aura nella sua originalità – l’esperienza di un contenuto di eccezionalità tipico delle arti e, in quanto tale, *elevato* da un contesto che possa essere detto effettivamente quotidiano, ossia considerato nel suo imprescindibile rapporto di continuità non tanto verticale, e nemmeno orizzontale, quanto piuttosto trasversale, con altre modalità esperienziali. Così, sembra che l’esito complessivo a cui si perviene quasi contraddica le certo condivisibili premesse anti-isolazioniste dell’ambizioso e senza alcun dubbio peculiare e minuzioso percorso teoretico tracciato da Leddy in questo volume.

#### **4.5. Ossi Naukkarinen: *Aesthetics of Everydayness***

Everyday life is the unavoidable basis on which everything else is built. Life without everydayness is practically impossible, and it is difficult to even imagine a life that would be completely non-everyday-like. (Naukkarinen 2013)



Ossi Naukkarinen<sup>58</sup> ha contribuito allo sviluppo dell'Everyday Aesthetics con diversi saggi<sup>59</sup> e un volume dedicato all'"estetica dell'inevitabile"<sup>60</sup> o "della non-arte" il quale, pur non essendo incentrato a tutti gli effetti sull'estetica del quotidiano, può essere considerato di fatto uno dei testi chiave che ha condotto alla formalizzazione dell'etichetta "Everyday Aesthetics" nel pieno senso del termine. È però forse in *What is "Everyday" in Everyday Aesthetics?*, uno dei saggi più recenti<sup>61</sup> pubblicati da Naukkarinen in materia di estetica del quotidiano (2013), che si condensa una serie di aspetti che connotano quest'ultima secondo la sua specifica prospettiva, quella dell'"everydayness".

Nell'introduzione di questo saggio Naukkarinen riconosce come Melchionne (2013), un breve saggio che ha suscitato un certo dibattito in seno all'Everyday Aesthetics, abbia sollevato una questione importante: a dispetto dei numerosi studi apertamente dedicati all'estetica del quotidiano, non è stato ancora sufficientemente sviluppato un esame della natura del quotidiano in relazione a ciò che quotidiano non è, e di come la sua natura determini le dinamiche stesse dell'estetica che vi si rivolge tematicamente:

Thought-provoking analyses of practices like meal preparation, wardrobe, and the daily commute have distinguished work in everyday aesthetics. Yet, the range of objects or practices that one finds under the rubric *everyday* can seem arbitrary and this calls for a definition of the everyday. Without a conception of everyday aesthetics, it is not clear what the distinctive value of everyday aesthetic activity might be and why it is useful to speak of everyday aesthetics on its own terms. (Melchionne 2013)

Tuttavia, nota Naukkarinen, nonostante Melchionne faccia emergere alcuni elementi interessanti e necessari per una comprensione più stringente dell'estetica del quotidiano, egli non approfondisce aspetti che sarebbe invece utile considerare. Obiettivo del suo saggio è dunque sviluppare questi ultimi chiarendo in cosa consista la nozione di "everydayness", ossia la proprietà specifica del quotidiano in quanto tale, per combinare quindi le caratteristiche di tale nozione con i punti chiave dell'Everyday Aesthetics.

---

<sup>58</sup> Aalto University. School of Arts, Design and Architecture – Helsinki, Finland.

<sup>59</sup> Dedicati a numerose tematiche: ad esempio allo statuto dell'Everyday Aesthetics e dell'estetica più in generale, all'estetica della mobilità, all'estetica dello sport, alla liminalità tra estetica dell'arte e della non-arte, all'artificazione, al rapporto tra estetica ed ecologia e al rapporto tra estetica e *digital humanities*.

<sup>60</sup> Il riferimento è a Naukkarinen (1998).

<sup>61</sup> Si segnala tuttavia anche il recentissimo Naukkarinen (2017), un saggio in cui l'Everyday Aesthetics viene posta in relazione col tema dei comportamenti quotidiani.

La metodologia adottata da Naukkarinen consiste nella formulazione di alcune osservazioni dal carattere apparentemente rapsodico, ma che vengono progressivamente sistematizzate. Tutti gli esempi utilizzati nel testo sono volti alla dimostrazione che i vari processi che interessano la definizione della quotidianità si estrinsecano su uno spettro dinamico, di cui positività, negatività, neutralità, rapidità, lentezza e stasi sono gli elementi fondamentali. Ed è questo che mostra anche un grafico che Naukkarinen inserisce a corredo dell'analisi svolta, in cui sono sintetizzati gli elementi cruciali del percorso seguito.

Il punto di partenza dell'indagine è il riconoscimento di alcuni assunti di base secondo i quali la vita quotidiana sarebbe un elemento imprescindibile per ciascun individuo. Specificamente propria di ciascun individuo, i suoi contenuti varierebbero col passare del tempo. Il quotidiano, in altri termini, sarebbe la base a partire dalla quale, secondo Naukkarinen, altri aspetti della vita hanno origine.

Il quotidiano viene presentato come ambito in cui si riscontrano determinati oggetti, attività ed eventi, oltre a determinati atteggiamenti e relazioni che gli individui sviluppano in modo prolungato, regolare e iterato in rapporto ad essi. Inoltre, se da un lato più individui possono condividere modalità di estrinsecazione e contenuti del quotidiano tra loro simili, dall'altro è egualmente probabile che vi siano differenze radicali tra le vite quotidiane di specifici individui. Tuttavia, nota Naukkarinen, nessun insieme di oggetti, attività o eventi in quanto tale costituisce di per sé una quotidianità. Per di più, il processo di costituzione di quest'ultima sarebbe caratterizzato da un alto margine di variabilità, strettamente dipendente dai modi di vita che possono essere assunti da ciascuno. Pertanto, limitarsi a fornire un mero elenco di tali elementi costitutivi del quotidiano (come in parte fa proprio Melchionne) non spiegherebbe come e perché essi sarebbero esattamente quotidiani. Ciò su cui Naukkarinen ritiene maggiormente utile focalizzarsi, allora, sono le modalità specifiche di estrinsecazione del quotidiano, o per l'appunto, la relativa qualità o condizione generale, ossia *l'everydayness*.

Non più semplice è il versante del soggetto, tuttavia. Routine, familiarità, continuità, normalità, abitudine, lento acclimatarsi, superficialità, maggiore o minore consapevolezza nello sperimentare creativamente, eccezione, dubbio, cambiamento, analisi e profonda riflessione sarebbero, secondo Naukkarinen, tutte modalità che, in un modo o nell'altro, caratterizzano quello che egli definisce "atteggiamento quotidiano"

inteso come modo di relazionarsi del Sé al mondo circostante. Muovendo da un'osservazione di Melchionne relativa alla spontaneità (a cui Naukkarinen si riferisce in termini di automatismi quotidiani) che connoterebbe il quotidiano, Naukkarinen sottolinea inoltre come il potere positivo delle abitudini messo in luce dal pragmatismo sia aspetto ulteriore da considerare, pur quando esso conduce a forme di "pigritia" fisica e cognitiva (o, nel migliore dei casi, di "ottimizzazione delle energie"), che in fin dei conti sarebbero tendenze comportamentali tipiche dell'essere umano.

In estrema sintesi, come afferma Naukkarinen "il mio quotidiano in questo preciso momento consiste in un tipo di relazione particolare tra me e ciò che mi circonda". Con ciò, precisa, egli non intende suggerire l'idea che gli individui conducano vite completamente "monadiche", ma che, a dispetto delle imprescindibili forme di interattività tra un individuo e altri individui (eccezione fatta per gli eremiti), oggetti, materiali e processi, e a dispetto delle varie forme di "impermeabilità" tra diverse quotidianità, sia possibile possedere una conoscenza empirica solo nell'orizzonte della propria quotidianità.

Nei casi in cui si verifica l'assenza (persino talvolta volontaria) di relazioni routinarie o familiari, viene infatti esclusa la possibilità che ci si trovi in un contesto propriamente definibile come quotidiano. Tra i vari esempi di questa condizione Naukkarinen indica situazioni dovute al trasferimento in un paese con una cultura diversa dalla propria, e alla quale ci si acclimata con difficoltà, oppure situazioni in cui le giornate di un individuo siano segnate da continui stati d'ansia e da disperazione. Quando prevale tale instabilità emotiva, nonostante sia ovviamente inevitabile che i soggetti coinvolti vivano le proprie giornate (*daily life*), non è possibile per loro instaurare la routine, la semplicità e la sicurezza che invece, di norma, caratterizzano la quotidianità (*everydayness*).

Se da un lato Naukkarinen, come si è visto, pone una certa enfasi sull'*hic et nunc* del "mio" quotidiano, dall'altro egli rimarca come quest'ultimo sia anche intrinsecamente variabile. Ciò che varia, tuttavia, non è l'atteggiamento quotidiano, o appunto la quotidianità, o ancora l'*everydayness*, che connota le forme della relazionalità, e dunque la questione si situa sul livello delle modalità esperienziali. A variare è, piuttosto, quella costellazione di oggetti, azioni ed eventi che ne costituiscono i contenuti empirici. Essenziale è il ruolo che viene quindi ad assumere la dimensione temporale all'interno di questa determinazione della quotidianità nella quale sono rilevanti i processi di

modificazione del quotidiano. Nell'orizzonte così delineato, infatti, passato (il "bagaglio esperienziale" acquisito), presente (il mio "ora" quotidiano) e futuro (ciò a cui si aspira) si compenetrano inevitabilmente.

Pur decisiva nella configurazione della quotidianità, la routine non è auspicabile per ciascuno e in ogni momento della giornata. Il quotidiano è allora il contesto nel quale affiorano quei momenti non-routinari che talvolta si vorrebbe esperire, e che vengono descritti da Naukkarinen in termini di momenti aspirazionali, irruzioni positive nel, o alternative positive al, quotidiano, i quali possono aver luogo in modi e tempi diversi (tra gli esempi menzionati da Naukkarinen vi sono feste, festività, hobbies e varie tipologie di viaggio)<sup>62</sup>.

Vi sono, peraltro, ulteriori modalità, meno repentine, di evasione dalla routine quotidiana, che Naukkarinen apparentemente qui accosta, se non addirittura assimila, alla noia<sup>63</sup>. Si tratta delle modalità che caratterizzano varie pratiche di accrescimento culturale come l'apprendimento di una nuova lingua, lo studio di una particolare disciplina o, più in generale, l'acquisizione di nuove abilità, ad esempio manuali, o sportive. Tutto ciò richiede diversi livelli di impegno, secondo un arco che va da sforzi di tipo cognitivo a sforzi di tipo creativo e fisico. In ogni caso, esito di tali pratiche sono processi di *familiarizzazione* con elementi che in prima istanza risultavano in misura maggiore o minore estranei<sup>64</sup>. Anche processi di *defamiliarizzazione* possono tuttavia caratterizzare le interazioni con alcuni elementi del quotidiano, come quando è necessario modificare, o cambiare del tutto, il proprio stile di vita per acquisirne uno più salutare. È evidente, dunque, come familiarizzazione e defamiliarizzazione siano procedimenti che si dispongono su uno spettro di continuità e concorrono parimenti nella definizione della quotidianità di ciascun individuo o gruppo di individui.

Per quel che concerne le modalità nelle quali la compagine della quotidianità viene ad affermarsi assumendo una sorta di tono rassicurante, anziché minaccioso, Naukkarinen rileva una divaricazione tra varie posizioni filosofiche in ordine alla valutazione negativa

---

<sup>62</sup> La natura extra-ordinaria che alcuni oggetti, attività ed eventi ordinari potrebbero acquisire sarebbe assimilabile, secondo l'autore, a quella tendenza alla straordinarietà (in termini però meno drastici) implicata dalle teorie dell'esperienza estetica formulate da John Dewey e Thomas Leddy e messe in discussione da Yuriko Saito, secondo la quale una tale impostazione non permetterebbe di comprendere il quotidiano proprio nella sua specifica quotidianità.

<sup>63</sup> Sembra quasi che così Naukkarinen riproponga il nesso oppositivo tra noia e avventura già al centro delle meditazioni elaborate in Jankélévitch (1963).

<sup>64</sup> Esattamente, nota Naukkarinen, come accade nei processi in cui si acquisisce consapevolmente, o si costruisce intenzionalmente, un nuovo gusto in ambito artistico. A tal proposito si rimanda alla tematizzazione di questo argomento, anche al di là dell'ambito dell'arte, realizzata in Arielli (2016).

o positiva degli atteggiamenti, delle abitudini e della routine quotidiane. Da un lato, tali elementi vengono intesi come motivo di ottundimento per l'individuo. Di conseguenza molti filosofi assegnano ad arte, filosofia, e scienze il compito di superare il risultante stato di assopimento. Questa è, ad esempio, la posizione sostenuta da Platone, Kant, Marx, Husserl, Sartre e Heidegger, e dunque dominante nel pensiero occidentale. Dall'altro lato, essi sono invece ritenuti in grado di infondere sicurezza all'individuo e di far sì che ci si possa muovere nel mondo grazie all'acquisizione di familiarità con le sue dinamiche, come si evince dalla posizione sostenuta, ad esempio, da filosofi pragmatisti come Peirce e Dewey. In quest'ultimo quadro, l'arte ricoprirebbe un ruolo paradigmatico. Per un artista, i vari elementi necessari per la realizzazione di un'opera (materiali, strumenti, spazi e capacità inclusi) sono visti come parte integrante della quotidianità. Similmente, per critici e ricercatori l'arte, pur in forme diverse, diventa comunque parte essenziale delle loro vite. E per altri individui ancora, l'arte ricopre una funzione epifanica, al pari se non al di sopra delle scienze.

Secondo tale prospettiva, evidentemente, non sono le opere d'arte in sé a essere quotidiane o meno. Tale connotazione dipende dalla relazione che viene instaurata con esse nel relativo atto esperienziale. È proprio per questo motivo che l'Everyday Aesthetics non può essere definita *tout court* come l'"estetica di ciò che non è arte", così come l'estetica dell'arte non può essere considerata del tutto inappropriata nell'analisi di contesti quotidiani.

La dinamicità, molteplicità e permeabilità che connotano il rapporto così descritto tra arte e non-arte sarebbero inoltre comprovate anzitutto da fenomeni di artificiazione<sup>65</sup>, che prevedono in linea di principio (pur entro ovvi limiti) la possibilità di trasformare qualsiasi cosa che non sia arte in qualcosa a essa assimilabile. Ma la plasticità di tale confine appare confermata anche da processi di normalizzazione, che determinano la possibile assimilazione di alcune pratiche artistiche alla quotidianità.

A tal proposito, più in generale Naukkarinen riconosce che l'estetica è stata tradizionalmente interessata a fenomeni posti in rapporto di discontinuità con la vita quotidiana, tant'è che il valore artistico e il valore estetico sono stati generalmente associati a qualità tipicamente extra-ordinarie ma allo stesso tempo positive. D'altro canto è però innegabile che possano aver luogo anche interruzioni del fluire della quotidianità determinate da elementi non routinari che non sono necessariamente

---

<sup>65</sup> Per un approfondimento sull'argomento si rimanda a Naukkarinen (2012).

positivi. Tali interruzioni possono accadere più o meno repentinamente, con diversi livelli di radicalità (caso estremo è la morte) e di solito sono determinate da cause vissute come esterne. Esse possono configurarsi anche nei termini di lenti processi che conducono alla noia o a condizioni di vita stagnanti, in cui il senso di sicurezza tipico della quotidianità viene sostituito da un senso di oppressione, e, in casi estremi, allo sviluppo di forme di depressione o sociopatia. Manifestazioni di “stagnazione” quotidiana, aggiunge Naukkarinen, possono peraltro avvenire con maggiore o minore consapevolezza del soggetto. Casi di oppressione e/o dunque di “stasi” quotidiana inconsapevole sarebbero, ad esempio, quelli che alcune forme di attivismo politico ambiscono a combattere.

Il ragionamento sviluppato fin qui ha enfatizzato sinora la precipua cifra relazionale che coinvolge individui, oggetti, attività ed eventi nella quotidianità. La relazionalità che caratterizzerebbe le modalità di costituzione di quest’ultima viene paragonata da Naukkarinen a un fenomeno, o un insieme di fenomeni che corrono a velocità variabile lungo uno spettro ai cui estremi si trovano rispettivamente positività e negatività e che hanno luogo in modo principalmente consapevole per il soggetto, in quanto riguardano esattamente la sua quotidianità “qui e ora”.

Si tratta, a dire il vero, di uno spettro esperienziale tutto sommato delimitato, anche se non a priori. Infatti, Naukkarinen ritiene opportuno precisare *en passant* che, a dispetto della permeabilità che connota i diversi momenti della quotidianità presi in considerazione nel saggio, è evidente come vi siano dei limiti intrinseci alla vita quotidiana di ciascuno. Ci sono elementi fuori dal proprio mondo personale di cui non si potrà mai venire a conoscenza e di cui, pertanto, si è del tutto inconsapevoli. Allo stesso tempo, è possibile che elementi che una volta facevano parte di una quotidianità, in seguito non abbiano più alcuna rilevanza per quest’ultima o ne vengano addirittura rimossi.

Nel paragrafo conclusivo del saggio (intitolato, quasi programmaticamente, *Aesthetics of the Everyday*) Naukkarinen propone una lettura delle posizioni più proficue e degli argomenti più dibattuti all’interno dell’*Everyday Aesthetics* alla luce della sua teoria dell’*everydayness*. Argomenti salienti sono il confine tra arte e non-arte – che caratterizza l’impostazione generale della ricerca di Naukkarinen –, il rapporto tra straordinarietà e ordinarietà, la questione dell’intersoggettività, delle proprietà e dei termini estetici.

Egli esordisce sostenendo che è inevitabile sia che per molti individui la quotidianità si estrinsechi nei modi appena descritti, sia che in tali contesti quotidiani abbia luogo una produzione più o meno consapevole di oggetti o eventi esteticamente connotati. In linea di principio, anzi, tutto ciò che appartiene alla quotidianità può essere approcciato da un punto di vista estetico. Ciò avverrebbe, nello specifico, quando si presta attenzione a tutti quegli elementi legati all'apparenza sensibile, ovvero, più in generale, alle qualità percepibili delle cose con cui si interagisce. Ecco perché l'esteticità del quotidiano consisterebbe per alcuni nell'enfaticizzazione di certi suoi aspetti secondo modalità simil-artistiche. In tal caso, l'Everyday Aesthetics si occuperebbe di fenomeni assimilabili ai valori e alle pratiche tipicamente sviluppati in relazione alle belle arti. In questo senso, esisterebbe una fondamentale permeabilità tra arte e non-arte, come viene sostenuto anche da Thomas Leddy in netta opposizione alla prospettiva sostenuta da Yuriko Saito. A tal riguardo la posizione di Naukkarinen risulta però alquanto "diplomatica". Essa è del tutto coerente con l'idea di *everydayness* sopra suggerita:

I tend to think that art-related everyday aesthetics is simply another option available for us, not necessarily better or worse as such. As said before, art and art-relatedness can be an essential part of one's everyday life. [...] [Both] of them can be relevant to everyday aesthetics. (*ivi*)

Di conseguenza Naukkarinen rileva in sostanza come le modalità di sviluppo ed espressione di un approccio estetico al quotidiano, per quanto possano variare, siano tutte egualmente compatibili con l'idea di quotidianità che egli propone.

Porre la quotidianità così definita alla base dell'analisi dell'estetico significa anche non privilegiare la dimensione esplicita del giudizio estetico rispetto alle varie forme implicite di apprezzamento, e dunque sottrarsi alla riduzione dell'Everyday Aesthetics a un'univoca analisi delle espressioni e dei termini estetici. Scelte e azioni quotidiane, infatti, benché motivate da ragioni estetiche, possono aver luogo per lo più in modo discreto, tacito, senza che altri ne vengano al corrente. La dimensione discorsiva non è allora certo condizione necessaria e sufficiente dell'esperienza estetica. È chiaro che è anche possibile motivare apertamente e verbalmente i contenuti di quest'ultima. Quando ciò avviene, è principalmente mediante l'impiego di termini estetici tipici del linguaggio ordinario. Sotto questo profilo, una distinzione tra questi ultimi e quelli impiegati nel linguaggio specialistico della critica (artistica, culinaria, di moda, ecc...)

risulta anzi fondamentale per Naukkarinen (prossimo evidentemente alla posizione di Leddy<sup>66</sup>), per dare risalto all'*everydayness* dell'approccio estetico al quotidiano. E nemmeno è da escludere che le proprie scelte e opinioni quotidiane vengano argomentate in modo critico. Tuttavia considerare la critica la modalità fondamentale di discussione di aspetti estetici del quotidiano eccederebbe le specificità di quest'ultimo. Routine, agilità, iterazione, da cui deriverebbero sensazioni di stabilità, sicurezza e soddisfazione, sarebbero invece per Naukkarinen (questa volta *contra* Leddy) gli elementi in grado di garantire la specifica *everydayness* dell'approccio estetico al quotidiano.

È a questo punto che vengono proposte alcune considerazioni che mettono in relazione *Everyday Aesthetics* e abbigliamento<sup>67</sup>. L'idea di normalità, sulla quale di frequente si conviene con altri in determinati contesti, si rifletterebbe in parte, secondo Naukkarinen<sup>68</sup>, anche su quelle scelte di stile che ricorrono, ad esempio, in funzione di un colloquio di lavoro. Più in generale, l'idea che un look sia appropriato o "just right" dipenderebbe da forme graduali di acquisizione di gusto regolate da opinioni costituite e condivise socialmente.

La questione dell'abbigliamento e dell'apparenza umana consente a Naukkarinen di sostenere che possa esistere una "estetica del non-quotidiano" che resta tuttavia estranea alla sfera delle belle arti. Da un lato, con un riferimento ai cosiddetti "party looks", tendenti alla straordinarietà, configurati attraverso abiti che non si indosserebbero normalmente e, all'estremo opposto, ai "bad hair moments", che Naukkarinen assimila a "catastrofi estetiche" in quanto determinano situazioni di imbarazzo o disagio a partire da una configurazione dell'aspetto che non soddisfa determinate "aspettative estetiche". Questi dimostrerebbero infatti che l'estetico può prendere rilievo attraverso modalità non solo non-artistiche o non-naturali, ma anche non-quotidiane poiché appunto connesse a fattori di extra-ordinarietà positiva o di extra-ordinarietà negativa.

---

<sup>66</sup> Si è già rilevato come per Leddy, infatti, proprietà estetiche tipicamente rilevabili nel mondo dell'arte mostrino una maggiore complessità, e dunque richiedano maggiore competenza critica, rispetto a quelle che possono essere rilevate in contesti quotidiani.

<sup>67</sup> Il rapporto tra estetica della "non-arte", apparenza umana e abbigliamento, è più ampiamente trattato in Naukkarinen (1998).

<sup>68</sup> Il quale in ultima istanza sembra in parte sostenere l'approccio tipico di Haapala, in cui sono proprio la familiarità, l'assenza di stimoli sensoriali eclatanti, il comfort a costituire gli elementi su cui si fonda un'estetica del quotidiano, in particolare quando afferma che "It may happen that we only really notice our everyday preferences when the normalcy becomes disturbed. We may, for example, suffer if for some reason happen to wear different kinds of clothes than others on a certain occasion."



Così facendo, Naukkarinen riconduce la discussione sul piano della positività e della negatività verso le quali si tende ad aspirare o dalle quali si tende a fuggire.

Ricorrendo all'esempio delle vite di artisti e designers, che incarnano diversi aspetti affrontati nel saggio (dalla creatività allo sforzo fisico, dallo studio al superamento di capacità già acquisite, da proposte dirompenti per la quotidianità allo sviluppo di soluzioni che garantiscano il suo normale svolgimento, ecc...), Naukkarinen reintroduce anche la questione della rapidità e della lentezza (altri elementi fondamentali dello spettro lungo il quale si estrinseca la quotidianità) che caratterizza i tentativi di impostare esteticamente la propria vita quotidiana. In ogni caso, la positività o la negatività delle qualità estetiche quotidiane non può essere definita in termini inequivocabili: il principio di variabilità e di permeabilità sostenuto nella prima parte del saggio trova evidentemente riscontro anche in questo contesto.

Naukkarinen sostiene quindi, in conclusione, che la rilevanza e l'impatto dell'estetica nel quotidiano risiede proprio nel fatto che essa può essere oggetto di condivisione da parte di gruppi consistenti di persone e ciò si ripercuote con particolare incidenza nel contesto contemporaneo in vari ambiti: commerciali, politici, sociali, morali e ambientali. In quanto tale, allora, l'"Everyday aesthetics is far from trivial spare-time tinkering, and this is why it is so important to understand what it is."

## Capitolo 5. Meta-teorici dell'Everyday Aesthetics

### 5.1. Approcci meta-teorici: quadro sinottico

Procedendo in analogia con il capitolo precedente, verranno ora prese in considerazione le posizioni principali di coloro che si possono considerare, per il tenore critico delle loro analisi e per la loro intenzione di dare ordine al campo di indagine considerato, i “meta-teorici” dell'Everyday Aesthetics. In particolare, si esamineranno:

- Christopher Dowling e la sua analisi di una *Aesthetics of Daily Life Intuition*, in cui si intende dimostrare che, se integrato da un apparato normativo di ispirazione kantiana, il riconoscimento della fondamentale cifra intuitiva o di immediata consapevolezza e praticità dell'esperienza estetica quotidiana può essere svincolato da una dimensione idiosincratica e a rischio di relativismo, vedendosi così garantita la medesima consistenza teoretica che nell'estetica dell'arte viene attribuita alla critica;

- Dan Eugen Ratiu e la sua *Monist Aesthetics* attraverso la quale, opponendosi a una visione monadica dell'estetico, viene proposta una cornice analitica flessibile ma normativa dell'esperienza estetica valida sia per l'arte sia per il quotidiano, la quale ruota attorno a tre cardini fondamentali (sé, intersoggettività e vita quotidiana);

- Jane Forsey e la sua *Aesthetics of Functionality*, in cui, partendo dalla considerazione delle interazioni quotidiane con oggetti progettati, si propone un modello “mitigato” di Everyday Aesthetics che coinvolge due concetti fondamentali: radicamento nel quotidiano e funzionalità. Quest'ultima, in particolare, risulterebbe vantaggiosa poiché, sostituendo la più problematica nozione di “significato” a cui ricorrono altri teorici (ad esempio Haapala, con il suo rinvio alla heideggeriana *Bedeutsamkeit*), sembra garantire la possibilità di comunicare intersoggettivamente un giudizio di gusto in situazioni tipicamente quotidiane e dunque preservare la stringenza che l'estetico rischia di perdere ogni qual volta si compie un movimento eccessivamente espansivo o eccessivamente restrittivo nei confronti dell'estetica tradizionale;

- Giovanni Matteucci e la sua *Egalitarian Aesthetics*: un'analisi dell'esperienza estetica quotidiana ai tempi dell'estetizzazione in cui vengono distinte due forme fondamentali di esteticità, una “iper” e una “ipo”. Proprio all'interno di quest'ultima dimensione, dalla forte valenza antropologica, sarebbero identificabili aspetti normativi dell'esperienza estetica quotidiana e artistica fondati sulla possibilità di dialogo intersoggettivo non

necessariamente di tipo discorsivo, ma che si estrinsecano nell'ambito dell'apparenza e delle pratiche.

L'analisi di questi quattro contributi meta-teorici pubblicati tra il 2010 e il 2016, i primi due di stampo evidentemente kantiano, il terzo orientato da un principio anti-estensionalista dell'estetica, e l'ultimo plasmato su una concezione dinamico-strutturale del campo estetico, dovrebbe far emergere un chiaro quadro dello statuto attuale dell'Everyday Aesthetics in cui non solo sono emendati in senso normativo-intersoggettivo alcuni dei suoi aspetti più problematici, ma vengono inoltre sistematizzati univocamente i vari contributi teorici considerati nel capitolo precedente, a seconda del rapporto di continuità (formulazione e polo *debole*, approccio *straordinarista* od opzione *continuista* dell'Everyday Aesthetics) o di discontinuità (formulazione e polo *forte*, approccio *familiarista* od opzione *discontinuista* dell'Everyday Aesthetics) che essi intratterrebbero con la tradizione estetica consolidata<sup>69</sup>.

## 5.2. Christopher Dowling: *Aesthetics of Daily Life Intuition*

I am suspicious of those attempts to reveal the aesthetics of daily life that require extensive revision to our lives and behaviour. Although these may be motivated for respectable reasons, they seem to lose sight of the starting intuition that as things stand, our daily lives afford occasions for aesthetic appreciation. (Dowling 2010: 232-233)

Christopher Dowling<sup>70</sup> può essere considerato uno dei primi “meta-teorici” dell'Everyday Aesthetics. *The Aesthetics of Daily Life*, redatto nel 2010, infatti, è il primo (e unico, per quanto riguarda i contributi di Dowling al dibattito sull'Everyday Aesthetics) importante progetto critico e sistematizzatore di alcuni tra i più significativi approcci fino ad allora riscontrabili<sup>71</sup> nel campo dell'estetica del quotidiano.

---

<sup>69</sup> Seppur raramente utilizzata rispetto a quelle qui sopra indicate, un'ulteriore distinzione degli approcci rilevabili all'interno dell'estetica del quotidiano è fornita da Shusterman (2012), in cui si rileva un'enfasi o sull'*ordinarietà* o sulla *trasfigurazione* di tale ordinarietà.

<sup>70</sup> Open University/University of York – York, U.K.

<sup>71</sup> Il testo di Leddy è di pubblicazione successiva al saggio di Dowling, e pertanto non viene preso in considerazione da quest'ultimo. Tuttavia, per una ricognizione sulla posizione di Leddy (2012) si veda la

*The Aesthetics of Daily Life* esordisce con un passo di Wittgenstein già ripreso da Scruton (2007). Dowling se ne serve per mostrare esemplarmente come l'estetico giochi un ruolo fondamentale nei processi decisionali quotidiani, nel momento in cui altri fattori (ad esempio funzionali), che non siano basati sull'apparenza in quanto tale, non hanno più rilevanza. Riconosciuto dunque il carattere pratico dell'estetico in una dimensione extra-artistica come quella del quotidiano, o – meglio – riconosciuta la cifra estetica di alcune pratiche quotidiane, Dowling conviene inoltre con Sherri Irvin in merito alla rilevazione di una precipua pervasività dell'estetico nel quotidiano, facendo dunque virare il discorso nella direzione specifica dell'Everyday Aesthetics, per così dire, "ufficiale".

Se da un lato Dowling ammette la necessità di estendere l'analisi dell'esperienza estetica a dimensioni extra-artistiche, sottoscrivendo il carattere precipuamente intuitivo, o di consapevolezza immediata e pratico della qualità della nostra esperienza acquisita in occasioni quotidiane, dall'altro egli mette in guardia gli *everyday aestheticians* dai rischi di una cosiddetta "trivializzazione" o riduzione della stringenza del valore estetico a meri stati piacevoli.

Quest'ultima osservazione deriva esattamente dall'impostazione della proposta teoretica di Irvin, che Dowling ritiene problematica (*ivi*: 225-228). In Irvin (2008a) e Irvin (2008b), i suoi due principali contributi all'Everyday Aesthetics<sup>72</sup>, vengono infatti descritte in quanto estetiche alcune esperienze fortemente incentrate su stati privati del soggetto esperiente. Tali sarebbero, ad esempio, il sollievo ottenuto dall'aver neutralizzato un prurito individuando e agendo sull'esatto punto di origine di quest'ultimo, o anche, in termini più generali, tutte quelle esperienze che implicano piacevolezza o gradevolezza in contesti del tutto ordinari.

La posizione di Irvin risulta emblematica per Dowling poiché, se da un lato propone un'estensione del riconoscimento di esteticità a dimensioni non necessariamente artistiche o naturali, dall'altro essa si appella a teorie dell'esperienza estetica consolidate (nello specifico quelle formulate da Stecker 2006, Carroll 2002 e Dewey 1934) per legittimare la validità della sua proposta. Tuttavia, di fronte ai criteri più stringenti richiesti per l'identificazione di un'esperienza estetica – in particolare in relazione alla posizione di Dewey – che non ammetterebbero alcuni degli esempi

---

recensione a *The Extraordinary in The Ordinary* realizzata dallo stesso Dowling nel 2012 <http://ndpr.nd.edu/news/the-extraordinary-in-the-ordinary-the-aesthetics-of-everyday-life/>

<sup>72</sup> Che si aggiungono alla voce enciclopedica (2009) analizzata nel terzo capitolo.

formulati da Irvin, quest'ultima risponde proponendo emendamenti o esclusioni dei criteri stessi in gioco<sup>73</sup>. Ciò dimostrerebbe, secondo Dowling, un atteggiamento alquanto incerto da parte di Irvin, sintomatico della necessità di individuare un elemento normativo in grado di mantenere lo stesso rigore teoretico vigente laddove estetico e piacevole non sono sinonimi.

La strategia critica adottata da Dowling si concretizza allora in un riferimento fondamentale alla distinzione kantiana tra bello e piacevole, dalla quale sarebbe appunto possibile ricavare un aspetto normativo dell'estetico valido anche per il promettente, seppur incerto, progetto filosofico dell'*Everyday Aesthetics*.

La proposta di Dowling si articola in tre snodi cruciali (di cui, i primi due risultano validi, a suo parere, indipendentemente da una sottoscrizione dell'estetica kantiana):

1) bisogna riconoscere la differenza che sussiste tra affermazioni di tipo soggettivo-idiosincratico e giudizi di tipo normativo (i soli che Kant, come noto, associa al bello almeno nella loro regolatività);

2) bisogna inoltre riconoscere che i giudizi estetici tipici di discussioni che concernono il mondo dell'arte sono esattamente quelli che possiedono un tale aspetto normativo, per il quale chi esprime un giudizio richiede che vi sia condivisione del proprio punto di vista;

3) a dispetto di resistenze iniziali da parte di alcuni, in ultima istanza tutti gli *everyday aestheticians* sembrano dimostrarsi intenzionati a preservare il carattere normativo delle varie tipologie di giudizi e di esperienze estetiche che promuovono.

---

<sup>73</sup> Esempio, a proposito, è la seguente osservazione di Dowling: "For instance, regarding Dewey's famous distinction between *mere* experiences and *an* experience, Irvin notes that many of her examples lack the clear boundaries and sophisticated structure that would allow the kind of relationship between the elements of experience Dewey characterizes. Indeed, many lack the kind of consciously directed attention that would be required to grasp such relationships. As most of us are not Zen masters, such will be the character of the majority of everyday experiences – as Irvin notes: 'Very often, the action of scratching my scalp . . . is one of which I am hardly conscious' ('Pervasiveness', p. 34). Nevertheless, she contends, firstly, that there are *occasional* experiences of the kinds that are of interest in which conscious focus is present (e.g. '[w]hen, after a long bout of reading, I straighten my frame and enjoy a delicious sensation of stretching' ('Pervasiveness', p. 35)) and that while many everyday sensations are typically ignored, various meditative disciplines enable conscious experience to be applied to such things. Secondly, while numerous aspects of experiences are not consciously entertained, it is plausible to hold that many are nonetheless relevant to acts of conscious cognition. In a parallel move Irvin thinks it plausible to hold (*contra* Dewey) certain elements of everyday experiences to be aesthetically relevant in contributing to the aesthetic character of what *is* consciously experienced. Finally, she notes that even if we admit that many unconscious or barely conscious aspects of experience lack any aesthetic character, the aesthetic character and texture of some experiences may be in part determined by the vague nature of one's awareness of such aspects." (*ivi*: 227)

Dopo aver impostato le coordinate generali del discorso nelle prime pagine del saggio, le quali mettono dunque in relazione *piacere* e *quotidiano* e filtrano tale associazione problematica attraverso la distinzione kantiana tra piacevole e bello, Dowling (*ivi*: 229-230) approfondisce il tema della normatività tipicamente vigente nell'esperienza artistica e introduce la posizione del suo secondo (se non addirittura principale) bersaglio critico: Yuriko Saito, la quale si pone in netto contrasto con l'apparato arte-centrico che invece, per Dowling, sarebbe il modello estetologico più appropriato da seguire anche nell'analisi dell'esperienza estetica quotidiana. È proprio nell'interazione con le opere d'arte secondo convenzioni consolidate che, per Dowling, sarebbe infatti possibile articolare quella "critica o discorso responsabile" garantiti in tutta la loro appropriatezza, appunto, da un livello normativo dell'esperienza estetica.

Le conseguenze del mancato riconoscimento della validità di quest'ultimo, e quindi delle convenzioni consolidate che dovrebbero regolare le interazioni con le opere d'arte, e garantire il verificarsi di un'esperienza propriamente estetica sarebbero l'inappropriatezza del giudizio, che si limiterebbe a una "a-critica idiosincratca" in cui non sussisterebbe la dimensione discorsiva, o di potenziale condivisibilità, e dunque l'irrelevanza per gli altri del giudizio formulato.

Tra le obiezioni di carattere generale mosse da alcuni fautori dell'Everyday Aesthetics nei confronti di standard arte-centrici per l'analisi dell'esperienza estetica, Dowling menziona l'insistenza sul fatto che un interesse di tipo estetico per il quotidiano soppianterebbe le pratiche di creazione, organizzazione e attiva ricerca di oggetti estetici afferenti al mondo dell'arte, rifiutando così le convenzioni che lo regolano e che, in quanto tali, non sarebbe corretto ascrivere all'estetica *tout court*. In secondo luogo, questi teorici dell'estetica del quotidiano sottolineano come l'enfasi in termini kantiani sul carattere normativo implicato dalla discussione intersoggettiva e rispettosa delle opinioni altrui in merito alle apparenze esperite sia non solo relativamente recente, ma soprattutto contingente rispetto a un interesse più ampio per l'estetico.

It might nevertheless be objected that my insistence that an investigation of the aesthetics of daily life should follow the standards upheld in the aesthetics of art (and perhaps nature) simply begs the question. Proponents of everyday aesthetics are apt to insist that aesthetic interests in the everyday (historically) supersede our practices of creating, organizing, or actively seeking out aesthetic objects, and hence that the kind of norms in question are tied up with *those*

practices, not with aesthetics itself. Implementing the term 'aesthetic' in the wide (Kantian) sense, one should admit that normative practices involving arguing with others over appearances, insisting that one's aesthetic estimations should be acknowledged and respected, are merely recent (and contingent) additions to our broader interest in the aesthetic. Aesthetics, on this view, is not concerned with such judgements *per se*, hence a developed aesthetics of daily life perhaps need only acknowledge (for example) that many of our daily experiences are pleasurable. (*ivi* : 229)

Paradigmatico è il seguente passo, il quale sembra riassumere efficacemente la proposta normativa e, più in generale, la posizione di Dowling nel dibattito in analisi, la quale, considerata la perentorietà del tono con cui viene proposta, potrebbe essere definita "inemendabilmente arte-centrica":

I submit that this approach is unsatisfactory. Not least because one can insist there are, nonetheless, everyday experiences fitting our (normative) concept of the aesthetic as utilized in judgements of art. Such experiences deserve to be theoretically distinguished from others, including the *merely* pleasurable, by means of the kinds of qualities that make them worth distinguishing and focusing on in the artistic domain. I think it significant that Kant characterized a reasonably large range of experiences as 'aesthetic' but that he also went on to distinguish the agreeable from the beautiful or the sublime. These more sophisticated divisions enable us to recognize precisely where the real interest lies in the study of aesthetics. If we allow, as a more pluralistic view of the aesthetic might require, that 'aesthetic' talk in this domain includes the mere evincing of subjective responses, many of them simple and fleeting pleasure-responses, with no indication that the speaker expects anything of her audience beyond mere recognition, we are in danger of losing the sharp and significant focus on those responses that legitimately engage critical attention and interest. On such a view I find myself left wondering what all the fuss has been about. Why, for example, it should matter that we get things *right* in correctly identifying certain of our everyday experiences as having an 'aesthetic' character.

Far from begging the question, it appears that the 'aesthetics of daily life' intuition, if it is to be worth defending, is one expressed by those quite familiar with the concept of the aesthetic as it occurs in the art world and adamant that *this* aspect of our experiences of art should also be recognized as characteristic of many quotidian contexts. This appears to be the sense of the aesthetic to which one appeals when standing back and recognizing that the door one is fitting 'looks right'. It is therefore this feature which I suggest should be recognized when separating

the aesthetic from the merely pleasurable as we motivate the aesthetics of daily life. (*ivi*: 229-230)

Per approfondire questo aspetto cruciale, nello specifico, Dowling fa riferimento alla posizione di Yuriko Saito in quanto più di altre – come quella di Irvin, decisamente più accomodante rispetto alla possibilità che teorie consolidate dell'estetica dell'arte possano comunque contribuire alla comprensione e alla giustificazione della validità di un'estetica del quotidiano – si è fermamente opposta all'applicazione al dominio dell'estetica del quotidiano di una tale concezione dell'esperienza estetica ancora basata su criteri vigenti nell'esperienza artistica. È per questo motivo che la seconda sezione del contributo di Dowling, il cui tema centrale è proprio il rapporto tra *arte e quotidiano*, consiste in un costante misurarsi con l'impianto teorico di Saito (*ivi*: 230-238). Quest'ultimo risulta prevalentemente basato sull'individuazione delle differenze che esisterebbero tra le esperienze estetiche che scaturiscono da una dimensione artistica e quelle quotidiane, con conseguente rifiuto della "tirannia normativista" che caratterizza le prime. Pertanto Dowling, il quale sostiene evidentemente la continuità tra le concezioni dell'estetico afferenti ai due domini in questione, non può che respingere il progetto della fondazione di un'estetica radicalmente nuova cui la proposta di Saito aspira. Tuttavia Dowling riconosce la legittimità del discorso di Saito nella misura in cui, proprio come nel caso di Scruton, pone l'accento sui risvolti pratico-decisionali, e dunque anche etici, politici e sociali che scaturiscono da esperienze estetiche quotidiane.

A sostegno del proprio distanziamento da Saito, Dowling svilupperà due punti essenziali volti al ridimensionamento della radicalità che sembrerebbe caratterizzare la prospettiva di quest'ultima. Il primo consiste nel dimostrare come le differenze che Saito rileva<sup>74</sup> sono meno significative di quanto lei creda; il secondo consiste nel dimostrare come, a dispetto delle differenze che vanno comunque riconosciute (Dowling infatti accoglie la visione pluralistica dell'estetico sostenuta da Saito), non sarebbe opportuno trascurare gli aspetti che accomunano i vari domini dell'estetica.

I tre fronti su cui Dowling si muove contro Saito, e che scandiscono lo svolgimento del corpo centrale del testo (*ivi*: 232-238), dando il titolo a tre sottoparagrafi essenziali, sono: 1) Questioni pratiche e valori non-strumentali (*Practical Concerns and Non-*

---

<sup>74</sup> In accordo con quanto sostenuto da Ziff (1984) per il quale ogni oggetto estetico con una sua specificità richiede un'altrettanto specifica modalità di analisi e di valutazione.



*Instrumental Values*); 2) Valore estetico duraturo *versus* valore estetico transitorio (*Lasting versus Impermanent Aesthetic Value*); 3) Multisensorialità *versus* sensi "superiori" (*Multi-sensory versus the "Higher" Senses*). Ciascun punto viene affrontato a partire dall'individuazione di una differenza rilevata da parte di Saito tra il dominio artistico e quello quotidiano, per poi dimostrare non solo come tra di essi vi sia in realtà non un'effettiva divergenza, ma anzi elementi in comune, bensì addirittura come in alcuni casi Saito arrivi a contraddire le impostazioni di fondo della propria proposta.

In relazione al primo punto, relativo alla questione della praticità e della non-strumentalità dell'estetico, Saito noterebbe come le esperienze quotidiane siano radicate in una dimensione di praticità, funzionalità e responsabilità (*concern*) e come gli oggetti e le attività quotidiane siano configurati, utilizzati e compiuti principalmente per scopi non-estetici. D'altro canto, le esperienze artistiche avrebbero luogo in momenti staccati dal flusso della routine quotidiana e le opere d'arte sarebbero configurate e apprezzate principalmente per la loro rilevanza estetica.

È evidente, allora, che questioni di tipo pratico possono distogliere e rendere meno recettivi nei confronti dell'esteticità di alcuni oggetti quotidiani. Qui Dowling rileva un dato interessante: a dispetto della crescente resistenza ad attribuire un carattere disinteressato all'esperienza estetica, una tale caratterizzazione sembrerebbe invece condivisa da parte di chi sostiene che l'apprezzamento estetico della vita quotidiana è stato largamente estromesso dall'estetica filosofica, proprio per le considerazioni di carattere non-estetico solitamente attribuite a tale sfera.

Da un lato Irvin, ad esempio, per ovviare a tale negletto, ritiene necessario che l'atteggiamento nei confronti di ciò che viene esperito quotidianamente venga modificato in senso maggiormente contemplativo prestando particolare attenzione ai dettagli. Saito dall'altro lato, rilevando una fondamentale tensione fra esteticità/disinteresse e non-esteticità/strumentalità, pur riconoscendo la problematicità di tale questione, auspica il rifiuto di una concezione "trasformativa" dell'estetico in modalità quotidiana, ossia il rifiuto di ogni suo "snaturamento" che avverrebbe per mezzo di un atteggiamento di tipo contemplativista e distaccato. L'adozione di quest'ultimo, che per alcuni contribuirebbe a fare emergere l'esteticità dell'ordinario che altrimenti rimarrebbe celata dalla banalità del quotidiano, rischia, infatti, di comprometterne la specifica ordinarietà, risultando inoltre un processo

decisamente rischioso se considerato dal punto di vista dell'approccio ecologico e per certi versi attivista che connota la posizione di Saito.

Ma questa stessa rivendicazione del profondo intreccio tra estetico e funzionale nel quotidiano genera un paradosso nella posizione di Saito. Infatti, nota Dowling (*ivi*: 234), l'integrazione (o "aderenza" per l'appunto) che spesso ha luogo tra considerazioni estetiche e considerazioni funzionali nelle nostre interazioni con oggetti quotidiani non segna una distanza rispetto al paradigma canonico di matrice kantiana che Saito pensa di infrangere con il proprio programma di separare nettamente il quotidiano dall'artistico. Kant si era volto all'esperienza non dell'arte, ma della natura per enucleare le caratteristiche "pure" dei giudizi di gusto proprio perché i giudizi che solitamente vengono formulati nei confronti dei prodotti dell'arte intesa come tecnica rischiano di restare vincolati alla loro specifica funzionalità, alla loro finalità determinata. Nell'arte bella dunque – secondo Kant – l'estetico "si aggiunge" e "si integra" all'utile, e può divenire criterio normativo solo una volta astratto, sciolto da tale legame, che però vige empiricamente al suo interno. Contro le intenzioni di Saito, allora, tale punto corroborerebbe l'idea di Dowling per cui la distinzione tra quotidiano (che secondo Saito integra in sé estetico e funzionale) e artistico (che secondo Kant integra in sé estetico e funzionale) non è poi così netta. Semmai per questa strada si giunge a una riabilitazione del quotidiano negli stessi termini dell'artisticità definita secondo la tradizione kantiana, e dunque si rende semplicemente simmetrico il rapporto tra quotidiano e arte.

La seconda differenza individuata da Saito concerne il margine di modificabilità consentito da un determinato oggetto estetico. Se le opere d'arte (e, aggiunge Dowling, dunque anche le proprietà estetiche da esse possedute) tendono a rimanere immutate (a meno che lo specifico obiettivo dell'artista non sia proprio quello di ottenere una modificazione o addirittura una disgregazione del supporto materiale col passare del tempo), e nel caso in cui ciò non avvenisse sono di *norma* previste pratiche di manutenzione e restauro, una delle caratteristiche fondamentali di numerosi elementi del quotidiano è il loro carattere di transitorietà che – come si è visto esaminando il concetto di "transienza"<sup>75</sup> – nella prospettiva di Saito risulta possedere un precipuo valore estetico.

---

<sup>75</sup> Si rimanda al paragrafo 4.2. per un approfondimento del concetto.

Dowling inizia la confutazione di questa posizione di Saito facendo dapprima riferimento ad alcune opere d'arte concettuale che in alcuni casi implicano un alto grado di deterioramento (e dunque di modificabilità) dell'opera stessa. Secondo Saito, il margine di modificabilità sarebbe infatti maggiore nella vita quotidiana che nel mondo dell'arte, in cui invece vigono restrizioni di tipo restaurativo, conservativo ed espositivo. Al contrario, per Dowling tale restrittività vigerebbe in egual misura nei due domini (*ivi*: 235). Ed è, curiosamente, proprio Saito che sembrerebbe concedere questo punto, quando afferma che nel processo di arredamento di una casa, ad esempio, criteri estetici sono fundamentalmente vincolati a considerazioni di carattere pratico (si può certo collocare una scrivania in una determinata posizione che risponde a criteri estetici rilevanti, ma la condizione di avere, ove possibile, una sufficiente illuminazione naturale di tale postazione di lavoro gioca un ruolo fondamentale nell'orientare tale scelta).

Dowling conclude la confutazione della proposta di Saito con un ulteriore riferimento all'arte contemporanea sviluppatasi in particolare a partire dalla metà degli anni '60 in poi, come certa fotografia e scultura post-minimalista, le quali, infatti, a dispetto della presunta nettezza dei confini tracciati da Saito che separerebbero arte e vita quotidiana, tendono a ridurre la frizione e livellare le differenze tra di essi (*ivi*: 236). Non solo: esse sarebbero inoltre in grado di suscitare una maggiore consapevolezza nei confronti di questioni di tipo ambientale, politico e sociale sia in termini trasformativi (per i modi con cui mettono a fuoco aspetti altrimenti inosservati del quotidiano per alterazione, presentazione o ripresentazione) sia in termini contemplativi (portando a guardare l'ambiente circostante con maggiore cura).

La terza differenza fondamentale tra dominio artistico e quotidiano individuata da Saito concerne la dimensione principalmente visiva e uditiva (che sarebbero, per l'appunto "superiori") e quella multisensoriale e corporea tipicamente coinvolta in esperienze quotidiane. Ritenendo l'osservazione di Saito limitata al rilievo di mere tendenze e alla contingenza della distinzione che suggerisce, sia per statuto ontologico di alcune opere d'arte (come, ad esempio, di brani musicali, che per costituzione non possono essere toccati o percepiti mediante l'olfatto), sia per condizioni di persistenza di queste ultime (le quali non sono condizioni necessarie per il loro apprezzamento estetico, come ad esempio la convenzione che vieterebbe di toccare dipinti o sculture), anche in questo caso Dowling (*ivi*: 237) smonta la *rigidità* della posizione di Saito in termini kantiani. Sottolineando dapprima la *flessibilità* e la multisensorialità promossa

da alcune tipologie artistiche, egli ribadisce la centralità del principio di condivisibilità e comunicabilità (dunque della normatività) nelle esperienze e nei giudizi estetici, contro ogni forma di mera idiosincrasia e a-criticità. A tal riguardo Dowling procede appellandosi alla oggettività che, secondo Kant, sensi superiori (vista, udito, tatto) garantirebbero nella tensione verso l'universalità dei giudizi di gusto, senza tuttavia negare l'importanza di quei sensi generalmente ritenuti "inferiori" nella gerarchia della sensibilità. Saito, invece, nella radicalità (poi non così drastica) del suo approccio, secondo Dowling da un lato considera questi ultimi del tutto negletti da parte dell'estetica dell'arte, con conseguenze problematiche dal punto di vista della gestione del quotidiano, ma dall'altro lato li integra ai cosiddetti "sensi superiori", in un ennesimo richiamo alla bellezza dipendente o "aderente" kantiana, nella considerazione di interazioni del tutto ordinarie come quelle che si verificano in atti banali come il maneggiare delle posate.

Anche in questo caso Dowling ribadisce la continuità dell'analisi dell'esperienza estetica nell'arte e nella vita quotidiana e, dunque, stigmatizza la debolezza del progetto di Saito nella misura stessa in cui avanza pretese di radicalità, dimostrando che, in realtà, anche esso è fondamentalmente orientato al raggiungimento di una base comune, condivisibile e dunque normativa sulla quale sia possibile costruire il nostro rapporto estetico col mondo circostante.

Il penultimo paragrafo del saggio (*ivi*: 238-241) è interamente dedicato alla normatività dei giudizi estetici, i quali sarebbero, per Dowling, sottoscrivendo la posizione di Kant, garanti dell'appropriatezza, condivisibilità e correggibilità dei giudizi di gusto, evitando così che ci si imbatta in contenuti meramente soggettivi e a-critici.

I bersagli critici non cambiano. Da un lato Sherri Irvin, per la quale stati soggettivi e idiosincratici di esperienze quotidiane avrebbero tutto il diritto di ottenere un riconoscimento di valore estetico; dall'altro Yuriko Saito, per la quale la normatività sarebbe un carattere esclusivo delle esperienze artistiche e dunque non regolativo delle esperienze quotidiane, caratterizzate da una maggiore contestualità e pluralità. Tratto comune a queste due proposte è però mostrare, contraddittoriamente, un fondamentale interesse teoretico nei confronti proprio di quei giudizi di gusto che aspirano al consenso, o al riconoscimento della propria validità.

La prima, in difficoltà nel giustificare la validità degli esempi che propone, lo farebbe appellandosi ai criteri di stringenza estetica di stampo deweyano. La seconda, a dispetto

del suo progetto di ridefinizione radicale dell'estetica nella quotidianità tutta improntata all'enfasi posta sulle serissime ripercussioni che i nostri giudizi estetici quotidiani possono produrre sulle vite altrui, o più in generale sul pianeta, dimostrerebbe, proprio nell'enfatizzare tale aspetto estetico-morale dei giudizi di gusto, che alcuni dei nostri commenti, o considerazioni, di carattere estetico devono necessariamente possedere un certo livello di responsabilizzazione o di rigore discorsivo e critico. Ancora più significativo è allora il fatto che Saito sottolinei la necessità di coltivare una certa sensibilità estetica in consonanza con tali prospettive etico-ecologiche-sociali se non addirittura di promuovere veri e propri processi di alfabetizzazione estetica, che di certo richiedono un apparato di norme condivise, o almeno una certa grammaticalità.

Nelle conclusioni (*ivi*: 241-242) Dowling elabora, per la prima volta nella "storia critica" dell'Everyday Aesthetics, una nomenclatura volta a sistematizzare i vari approcci identificabili al suo interno.

A un estremo vi sarebbe la formulazione debole dell'estetica dell'intuizione della vita quotidiana ("ADLI Weak", o "Weak Formulation", in cui sono inclusi Irvin e Scruton): "Il concetto dell'estetico valido nei dibattiti sul valore dell'arte può essere esteso fino a includere esperienze della vita quotidiana" (*ivi*: 241). All'altro estremo vi sarebbe, invece, la formulazione forte dell'estetica dell'intuizione della vita quotidiana ("ADLI Strong", o "Strong Formulation", a cui invece farebbe capo Saito): "Esperienze della vita quotidiana possono fornire istanze paradigmatiche di esperienza estetica. Tali esperienze non sono vincolate dalle limitazioni e dalle convenzioni che regolano i dibattiti sul valore estetico nella filosofia dell'arte" (*ibidem*).

Nonostante condivida la promozione di un'estensione dell'estetico ad ambiti extra-artistici tipica della formulazione debole e la visione pluralistica dell'estetico (nonché del ruolo fondamentale che quest'ultimo gioca quando si valutano delle decisioni da prendere concretamente) promossa da una formulazione forte, Dowling ritiene che l'approccio debole risulti più coerente con, e più proficuo per, la propria proposta teoretica. Preservando, infatti, alcune caratteristiche normative dei discorsi sull'estetico elaborati in relazione alle opere d'arte, tale approccio comparativo, piuttosto che esclusivo (come invece sarebbe quello suggerito da Saito) riuscirebbe a scongiurare il rischio di "trivializzazione" dell'estetico nella sfera esperienziale quotidiana, dove "triviale" non è altro che sinonimo di impossibilità di dialogo e dunque isolamento e progressivo svilimento del valore estetico.

### 5.3. Dan Eugen Ratiu: *Monist Aesthetics*

My point [...] is that the claim that everyday aesthetics is completely distinct from an art-oriented aesthetics depends not only on one's concepts of the *aesthetic* and of the *everyday* but also on one's concept of *art*. Dealing with such matters also requires clear and consistent conceptions of *self* and *intersubjectivity*, because we are dealing with human subjects and their interactions with their lifeworlds. (Ratiu 2013: 13)

*Remapping the Realm of Aesthetics: On Recent Controversies about the Aesthetic and Aesthetic Experience in Everyday Life* affronta due questioni controverse nell'estetica filosofica: la natura e il valore dell'estetico e dell'esperienza estetica secondo lo specifico punto di vista qui considerato. A esse Ratiu<sup>76</sup> risponde sottolineando la necessità di articolare un apparato teoretico che integri maggiormente estetica dell'arte ed estetica del quotidiano.

La strategia adottata da Ratiu è così articolata: 1) *contestare* la concezione per cui la natura dell'estetico e dell'esperienza estetica differisce radicalmente se considerata in "modalità artistica" o in "modalità quotidiana"; 2) in opposizione all'approccio "forte" dell'estetica del quotidiano, per cui arte e vita quotidiana sarebbero due sfere nettamente distinte, *dimostrare* la persistenza dei caratteri fondamentali dell'estetico, dell'esperienza estetica e del giudizio estetico configurati in ambito artistico, una volta che il dominio e la portata dell'estetica siano stati estesi fino a includere il quotidiano; 3) muovendo da approcci "deboli" dell'estetica del quotidiano e da teorie che impiegano concezioni dell'arte non limitate a quelle moderne, *promuovere* un modello normativo ma aperto e inclusivo dell'esperienza estetica valido sia per l'arte sia per il quotidiano.

Questi tre snodi cruciali sono supportati da una tesi che combina normatività dell'estetico, apertura del concetto di arte (differentemente da quello tipicamente moderno, per l'appunto), e interazione di arte e quotidianità nella continuità esperienziale di un sé incarnato.

---

<sup>76</sup> Babeş-Bolyai University – Cluj-Napoca, Romania.

Prima di affrontare questa serie di problemi, Ratiu (*ivi*: 4-5) compie una breve ricognizione sullo stato dell'estetica filosofica, nel corso della quale viene messa in particolare rilievo una generale volontà di superare la tradizionale equazione di estetica e filosofia dell'arte, rafforzando di conseguenza l'invito a riconsiderare la validità di un paradigma esclusivamente arte-centrico.

Nello specifico, Ratiu identifica tre linee di tendenza principali. La prima si concentrerebbe sugli aspetti antropologici dell'estetico, come accade ad esempio con il filosofo francese Jean-Marie Schaeffer (2002) che sostiene la necessità di riorientare l'estetica in senso naturalistico, proprio perché considera la cultura un aspetto della natura biologica dell'uomo fuori da ogni schema dualistico. La seconda sarebbe connotata in senso sociologico e avrebbe un illustre esempio nelle analisi di Pierre Bourdieu (1979, 1992), che ha condotto un processo di demistificazione del gusto attraverso una critica sociale del giudizio puro o dell'estetica del disinteresse. La terza è riconducibile all'estetica di area anglo-americana, in cui viene promossa un'espansione dei confini di pertinenza dell'estetica consolidati lungo il perimetro del mondo dell'arte alla sfera del quotidiano, prendendo in considerazione tutti quegli aspetti trascurati non solo dall'estetica tradizionale, ma anche dall'estetica analitica contemporanea.

È appunto a questa terza modalità di riconsiderazione dell'estetica (in cui confluiscono diverse matrici di tradizione continentale, pragmatista e analitica) che Ratiu si riferisce con la generica denominazione di "everyday aesthetics" o "aesthetics of everyday life", di cui l'estetica heideggeriana e l'estetica deweyana sarebbero due tra i principali referenti.

All'interno di tale "movimento" sarebbero, secondo Ratiu (*ivi*: 5-6), individuabili ulteriori linee di tendenza tra le quali egli include:

- estetica partecipativa ("participatory aesthetics") ed estetica sociale ("social aesthetics"), sviluppate in particolare da Arnold Berleant;
- estetica degli ambienti umani ("aesthetics of human environment"), elaborata ad esempio da Arnold Berleant e Allen Carlson;
- estetica pragmatista ("pragmatist aesthetics"), di cui Richard Shusterman è il maggiore fautore;
- multiculturalismo estetico ("aesthetic multiculturalism"), promosso da Crispin Sartwell;

- estetica del quotidiano (“aesthetics of the everyday”)<sup>77</sup> tra i cui sostenitori Ratiu ricorda Thomas Leddy, Kevin Melchionne, Yuriko Saito, Katya Mandoki, Sherri Irvin e Christopher Dowling.

Ed è proprio su quest’ultima che Ratiu concentra la propria analisi.

Una via per dimostrare la fondamentale e pervasiva qualità estetica riscontrabile nella quotidianità è ridimensionare le distinzioni tradizionalmente individuate tra il dominio delle belle arti e quello degli altri ambiti della vita. In tal modo a una concezione “demarcativa” dell’estetico e dell’estetica, l’estetica del quotidiano opporrebbe una concezione “trasformativa” che, per l’appunto, mira a una revisione o a un ampliamento del campo estetico, piuttosto che a una “definizione, delimitazione e precisazione dello status quo estetico” (*ivi*: 7).

Da un lato lo spettro di interessi dell’estetica viene quindi esteso a tutte quelle aree della quotidianità precedentemente trascurate dalla disciplina. Dall’altro, la dimensione dell’estetico (nei suoi vari aspetti: come tipologia particolare di esperienza, oggetto, atteggiamento, qualità, valore, piacere ecc.) è rivisto o esteso fino a includere non solo contemplazione riflessiva e stati mentali, ma anche piaceri sensuali e corporei (e quindi anche relativi ai cosiddetti sensi “inferiori”), così come reazioni e momenti negativi e/o apparentemente insignificanti e comportamenti ricorrenti della vita privata.

In questo processo di revisione generale, viene a crearsi una fondamentale tensione che caratterizzerebbe l’estetica della vita quotidiana. Nel processo di validazione del suo *status* disciplinare subentrerebbe infatti un conflitto tra la *necessità* di dimostrare che in qualche misura essa condivide un interesse per questioni già consolidate nell’estetica tradizionale, e la *volontà* di affermare la propria specificità.

Tutto ciò implica per Ratiu (come già si è visto con Dowling) un potenziale rischio di “trivializzazione” dell’estetico; possedere un “qualitative feeling”, per così dire: un’intonazione qualitativa, non è infatti condizione sufficiente per ottenere un “riconoscimento” di esteticità. Ed è per illustrare le varie risposte che sono state date a

---

<sup>77</sup> Le denominazioni di volta in volta utilizzate da Ratiu nel testo – e alle quali ci si è attenuti per la traduzione di alcuni passi – in riferimento ad analisi dedicate all’estetica del quotidiano potrebbero creare confusione. In alcuni casi, infatti, non vi sarebbe rispondenza tra i vari livelli di analisi (“everyday aesthetics” o “aesthetics of everyday life” per indicarne una caratterizzazione generale e “aesthetics of the everyday” per descrivere, nello specifico, una sottocategoria di questa prima etichetta più ampia) e i contenuti che vi sono attribuiti. Nonostante affermi di limitare il proprio esame a una considerazione dell’“aesthetics of the everyday”, Ratiu, infatti, impiega sovente la sigla AEL (“aesthetics of everyday life”) che invece sarebbe riferita alla categoria teoretica più generale entro la quale l’“aesthetics of the everyday” viene inclusa.



questo problema che Ratiu (*ivi*: 8) introduce la distinzione tra un polo o versione debole (“weak pole” o “weak version”) e un polo o versione forte (“strong pole” o “strong version”) dell’estetica della vita quotidiana. Tale distinzione dipende dalla misura in cui esperienze e giudizi estetici arte-centrici ed esperienze e giudizi estetici non arte-centrici vengono considerati su una linea di continuità (sicché condividerebbero tratti comuni che definirebbero, appunto, l’estetico in generale), o collocati su estremi opposti separati da una netta demarcazione (sì da configurare un quadro articolato dell’estetico, che include sue declinazioni alternative).

Caratteristiche fondamentali del polo debole dell’estetica della vita quotidiana sarebbero l’adozione degli standard tipici dell’estetica dell’arte ampliandone però la portata fino a includervi sia il quotidiano sia l’artistico, la promozione di una concezione trasformativa dell’estetico mediante l’applicazione di una forma indebolita dei criteri strutturali deweyani che garantisca l’esteticità di *un’esperienza ordinaria* e la “ricerca” dello “straordinario” nell’ordinario (tipico di esperienze auratiche, come nel caso di Leddy). Per contro, nel polo forte prevarrebbe invece la volontà di salvaguardare la “quotidianità del quotidiano” o “l’ordinarietà dell’ordinario” e dunque la volontà di garantire una tipologia di apprezzamento estetico specificamente coerente con esse. In questo caso nozioni quali oggetto (ben definito), atteggiamento (distaccato) e giudizio estetico (e l’attendibilità tradizionalmente attribuita a quest’ultimo) sono programmaticamente respinte, o quanto meno seriamente messe in discussione, in quanto plasmate su una caratterizzazione specificamente artistica dell’esperienza estetica.

Sussistono poi ulteriori elementi di distinzione interna all’estetica della vita quotidiana, che dipendono dai modi in cui vari teorici rispondono a domande che si dimostreranno cruciali e che riguardano il giudizio (il giudizio estetico è solo un “effetto collaterale” dell’esperienza estetica quotidiana o una sua condizione imprescindibile?) e la legittimazione del valore estetico dell’esperienza (tale tipologia di esperienza è idiosincratICA o in essa senso comune e intersoggettività giocano un qualche ruolo?).

Stabilite tali coordinate, Ratiu affronta più dettagliatamente i due orientamenti principali dell’estetica della vita quotidiana, concentrando in particolare la propria analisi sulla prospettiva di Yuriko Saito e, in misura minore, su quella di Kevin Melchionne, che ritiene maggiormente problematiche, proprio perché appartenenti al “polo forte”.

Descrivendo la prima nei termini di un progetto che intende diversificare ed espandere la sfera dell'estetico in direzione del quotidiano, ma in modo tale che quest'ultimo risulti come ambito a sé stante, Ratiu sostiene di voler dimostrare come le presunte implicazioni radicali delle ragioni teoriche e pratiche alla base della posizione di Saito non siano consistenti con le premesse che quest'ultima pone. Nella sua strenua lotta contro il predominio del paradigma arte-centrico nella definizione e nella gestione dell'estetico, Saito agisce, secondo Ratiu, principalmente in due modi. Da un lato, attraverso una ridefinizione del dominio dell'estetica compiuta includendo qualsiasi tipo di reazione possibile nei confronti delle qualità sensibili e/o della configurazione di un oggetto, fenomeno o attività, con conseguente revisione delle caratteristiche che, per l'estetica tradizionale, essi condividerebbero. Le "nuove" caratteristiche messe in rilievo sarebbero: diffusione, assenza di oggettualità o autorialità definiti e nettamente identificabili, transienza, transitorietà e priorità di elementi pragmatici. E a tal riguardo Ratiu sostiene che non sarebbe corretto riferire tali caratteri esclusivamente a oggetti o pratiche non artistiche, come dimostrano numerosi casi di arte contemporanea che ne sarebbero dotati. Dall'altro, Saito costruisce il proprio impianto teorico sostenendo la natura "action-oriented" (e dunque non "object-oriented") della dimensione estetica quotidiana, prendendo così in considerazione anche gli aspetti apparentemente più insignificanti e automatici che determinano decisioni e azioni nella quotidianità, senza che sia coinvolto alcun livello di contemplatività. In questa dimensione attiva, o meglio "attivista" convergono le già ricordate nozioni di "power of the aesthetic" (con conseguente invito a sviluppare un atteggiamento consapevole nei confronti di tale potere) e di "alfabetizzazione estetica" per la realizzazione di un progetto di mondo migliore, ma anche di "aesthetic life", che promuoverebbe una concezione dell'esperienza estetica complessa, immersiva, multisensoriale, con risvolti pratici (in sostituzione della tradizionale nozione di "aesthetic attitude", connotata dalla prevalenza della dimensione visiva e da un certo distacco) e ispirata da *environmental aesthetics* e da una forma di cosiddetto "ambientalismo civico". Tale dimensione sarebbe sufficiente, per la stessa Saito, a scongiurare ogni rischio di "trivializzazione" dell'estetico.

Questa concezione dell'esperienza estetica comporta, secondo Ratiu, implicazioni che possono apparire radicali dal punto di vista di Saito, mentre in effetti pongono diversi problemi. Secondo quest'ultima, ad esempio, l'estetica arte-centrica e l'estetica di

esperienze “extra-ordinarie” non possono del tutto e adeguatamente rendere conto dei numerosi aspetti della nostra “vita estetica” proprio perché non preservano l’*everydayness* e l’*ordinariness* di esperienze quotidiane od ordinarie. Ma Ratiu ridimensiona la radicalità di tale affermazione ricordando come certa arte contemporanea e l’analisi che deriva dalla sua estetica ci permettano frequentemente di notare, e dunque di sviluppare consapevolezza (estetica, e dunque anche politica, sociale, ambientale...) nei confronti di ciò che, proprio come il quotidiano e l’ordinario, rimarrebbe altrimenti mero elemento di sfondo.

Alla ricorrente tesi per cui l’esteticità del quotidiano dovrebbe essere esaminata in termini a essa propri, perché si estrinseca in modalità decisamente avulse da quelle tipiche dell’esperienza artistica, Ratiu poi controbatte osservando come sia opinabile che essa sia del tutto consistente con l’ontologia della “vita estetica quotidiana” (“*everyday aesthetic life*”) e la concezione di un sé incarnato ed esperiente condivisa di fatto da tutti i fautori dell’*Everyday Aesthetics*, e presente sia pure implicitamente anche nell’argomento proposto da Saito. In ultima istanza, nota Ratiu, l’approccio di quest’ultima sembra ambire alla proposta di un’alternativa all’impianto monolitico dell’estetica tradizionale (attraverso, appunto, una visione pluralistica dell’estetico) che si rivela, però, in fondo meno drastica e forte di quanto essa ritenga.

Come Saito, anche Melchionne (2013) – osserva Ratiu (*ivi*: 12-14) – difende una visione forte dell’estetica del quotidiano che tende a ripensare radicalmente l’estetico svincolandolo dalle limitazioni dell’estetica dell’arte. In particolare, la sua analisi ruota attorno ai due cardini della pervasività dell’estetico e dell’irrelevanza della critica nell’esperienza estetica in modalità quotidiana. La prima sarebbe prova di “non-trivialità”, e dunque di significatività delle esperienze estetiche ordinarie, le quali sono integrate nel flusso della vita quotidiana e possono essere considerate realmente tali se rispondono ai criteri di “continuità” (“*ongoing*”), “condivisibilità” (“*common*”), “attività” (“*activity*”), e tipicamente, ma non necessariamente, di “esteticità” (“*typically but not necessarily aesthetic*”). La seconda garantirebbe invece l’idiosincrasia, la privatezza, dell’esperienza estetica quotidiana, limitando così il ruolo dell’impegno intersoggettivo nella misura in cui questo è inteso in termini di critica, la quale, per Melchionne (2011a), è solo un “effetto collaterale” dell’esperienza estetica in generale. A sostegno di questo punto Melchionne (2011b) fa appello al problema della “inaffidabilità estetica” (“*aesthetic unreliability*”): lo scetticismo nei confronti del discorso critico (così come del

valore dell'intersoggettività) dipenderebbe dalla difficoltà di possedere un'adeguata conoscenza dell'esperienza estetica compiuta e pertanto dalla conseguente confusione rispetto a ciò in cui il nostro gusto consisterebbe. La tipologia di esperienza estetica descritta da Melchionne corrisponderebbe al verificarsi di stati o episodi mentali che hanno luogo in interazione con un oggetto estetico; in altri termini essi sarebbero la qualità affettiva delle nostre risposte a tale interazione (che può includere noia, confusione, soddisfazione tranquilla nella contemplazione di qualcosa...).

L'elemento fondamentale di contestazione da parte di Ratiu rispetto alle posizioni finora considerate (posizioni appartenenti al polo forte) è che il sostenere una netta separazione tra estetica della vita quotidiana ed estetica dell'arte non può essere basato unicamente sulla concezione che si ha dell'estetico e del quotidiano, ma richiede che si prenda in considerazione anche ciò in cui consiste la concezione di arte vigente nel contesto in analisi.

Ciò comporta inoltre la necessità che si sviluppino "concezioni chiare e consistenti" del sé e dell'intersoggettività poiché, sostiene Ratiu (*ivi*: 13-14), l'analisi dell'esperienza estetica quotidiana ha a che fare con soggetti in interazione con i propri mondi della vita. Se ciò è vero, allora lo "strong pole" mostra certamente debolezze e punti paradossali.

Considerata la volontà, tipica dell'Everyday Aesthetics, di ampliare al quotidiano gli interessi e il dominio di pertinenza dell'estetica, Ratiu suggerisce piuttosto un approccio comparativo tra estetica dell'arte ed estetica del quotidiano. Infatti, anche l'aspetto più pragmatico che sembrerebbe esclusivo di quest'ultima non esclude necessariamente i concetti di estetico, di esperienza estetica e di giudizio estetico sviluppati in rapporto alle arti. In questo modo emergeranno sia somiglianze tra, sia specificità di ciascun modo di manifestazione dell'estetico nel quotidiano e nell'arte.

Il modello di esperienza estetica sostenuto pertanto da Ratiu è di tipo normativo ma aperto: include sia oggetti e fenomeni artistici sia oggetti e fenomeni della vita quotidiana. Tale modello è presentato a partire dalla condivisione di una prospettiva "debole", o continuista, dell'estetica della vita quotidiana, e argomentato attraverso tre tesi principali.

La prima (*ivi*: 15-19) è che esista un aspetto normativo dell'esperienza e del giudizio estetico comune all'arte e alla quotidianità. Tale normatività, sottoscrivendo l'approccio di tipo kantiano proposto da Dowling, risiederebbe in un'idea di *sensus communis* e di impegno intersoggettivo, o nella possibilità che tali esperienze e giudizi vengano

condivisi e comunicati auspicando che vi sia accordo altrui, senza tuttavia escludere l'eventualità di un disaccordo. E sarebbe appunto l'aspetto normativo tipicamente attivo nell'estetica dell'arte a garantire secondo Ratiu la non-trivializzazione dell'estetico "in modalità quotidiana" e dunque a rappresentare la specificità dell'estetico in sé.

Alla luce di questa prima tesi, Ratiu osserva come anche la posizione di Saito comporti una certa normatività (a dispetto della sua dichiarata propensione per un approccio descrittivo e non prescrittivo all'estetico) seppur sviluppata in relazione al risvolto morale dell'esperienza estetica. Lo stesso vale per i numerosi sostenitori, all'interno dell'Everyday Aesthetics, dell'imprescindibile connubio tra estetico e morale. Tra questi Ratiu include Sherri Irvin, la quale ritiene che lo sviluppo di una maggiore accortezza estetica nel quotidiano (in cui l'estetico, come si è visto, corrisponderebbe a una sfera meramente privata, e dunque non connotata intersoggettivamente, dell'esperienza) favorisca il raggiungimento di obiettivi moralmente encomiabili. In questa prospettiva, i promotori di una fusione tra etico ed estetico incorrerebbero in una contraddizione in termini. Tale fusione presuppone, infatti, di norma l'immedesimazione empatica "con l'altro", la quale, tipica sia di esperienze quotidiane sia di esperienze artistiche, come sottolinea Ratiu (*ivi*: 18) implica una certa consapevolezza del senso comune che è attivo in un determinato contesto e che dunque si estrinseca intersoggettivamente.

La seconda tesi (*ivi*: 19-20) approfondisce una concezione di arte in quanto "concetto aperto", sottolineando la necessità di distinguere le sue applicazioni attualmente in uso (improntate sull'eliminazione del dualismo tra arte e quotidianità) da quelle invece tipiche della modernità (improntate sulla nozione convenzionale di belle arti, e di esperienza estetica contemplativa, concentrata e disinteressata). Lo *strong pole* si focalizzerebbe secondo Ratiu su una critica allo statuto occidentale-moderno dell'artisticità compiuta senza tenere in considerazione il fatto che gli sviluppi contemporanei dell'arte e le relative teorie (da quelle di Danto e Dickie a quelle di Levinson e Carroll) propongono nuove prospettive non orientate al rilievo di proprietà intrinseche dell'oggetto, formalizzandone piuttosto una concezione aperta. Ratiu ribadisce che le caratteristiche che Saito ritiene specifiche dell'esperienza estetica non-artistica (impegno civico-sociale, multisensorialità e corporeità, pervasività e transienza) sono in realtà riscontrabili anche nell'arte contemporanea. Anche in questo caso, la distinzione tra esperienze di tipo artistico e di tipo non-artistico e quotidiano

risulta meno netta di quanto presupposto dal polo forte dell'estetica della vita quotidiana.

La terza tesi (*ivi*: 20-23) mette in relazione l'arte e la vita quotidiana in quanto interdipendenti e interagenti "nel continuo flusso esperienziale" di un sé incarnato: alle premesse monadico-isolazioniste del "polo forte", Ratiu contrappone quelle moniste del "polo debole". Sia per Saito, che per Melchionne, ad esempio, la vita quotidiana e il mondo dell'arte sarebbero due sfere ben distinte: la prima sarebbe limitata a un'equazione con la "condizione moderna di vita in un ambiente urbano costellato di artefatti e dunque confinata [alla considerazione di] ambienti domestici e lavorativi e del tragitto che li unisce" (*ivi*: 20), o a una essenziale condizione di privatezza; il secondo sarebbe relegato alla convenzionalità e ai vincoli di pubblicità<sup>78</sup> e di intersoggettività imposti dalle istituzioni artistiche.

Per Ratiu, la vita sarebbe connotata da una fondamentale apertura nei confronti dell'altro, da una fondamentale relazionalità e dialogicità (anche interna al soggetto); specialmente oggi poi, vi sarebbe una forte sovrapposizione tra esperienze estetiche quotidiane, dell'ambiente, e artistiche. Sostenere una netta demarcazione tra esperienza artistica ed esperienza non artistica determinerebbe pertanto una discutibile (anzi, largamente contestata) caratterizzazione della percezione quotidiana in termini di "purezza" o di completa "naturalità". Tale impostazione dicotomica si rifletterebbe su una concezione dualistica dell'individuo, che invece Ratiu intende, per l'appunto, come sé incarnato e socialmente interagente. È interessante notare peraltro come una tale concezione di sé incarnato, coinvolto nel flusso continuo delle esperienze quotidiane, essendo in realtà fondamentale sostenuta da tutti gli *everyday aestheticians* (compresi Saito, che lo fa implicitamente, e Melchionne che lo fa esplicitamente<sup>79</sup>) costituisca dunque l'ontologia su cui si basa l'estetica del quotidiano. In questi termini, è evidente, allora, che si verifichi un cortocircuito tra quest'ultima e la premessa monadico-isolazionista del "polo forte".

In conclusione Ratiu (*ivi*: 23-24) tiene a precisare di non sostenere l'interscambiabilità tra mondo della vita e mondo dell'arte, ma piuttosto di promuovere una visione del rapporto che intercorre tra loro in quanto regolato da un continuo flusso

---

<sup>78</sup> "Pubblicità" è qui intesa come "dimensione pubblica".

<sup>79</sup> Come dimostra la seguente affermazione: "Taken by themselves most everyday experiences may have little or no aesthetic value. However, they are not supposed to be taken by themselves. Instead, what matters is how each discrete aesthetic experience is rooted in the pattern of everyday life." (Melchionne 2011a: 438)

esperienziale. Tale concezione, articolata all'interno di una cornice filosofica maggiormente integrativa che include chiare e consistenti definizioni dell'estetico, del sé, dell'intersoggettività e dell'ontologia della vita estetica quotidiana, dovrebbe fungere da "vaccino" in grado di prevenire la definizione dell'uno per opposizione all'altro. Lo stesso discorso sembrerebbe valere per la questione dell'integrazione di aspetti estetici ed etici nell'estetica della vita quotidiana, la quale porta di frequente a confondere *Everyday Aesthetics*, *environmental ethics* e *Cultural Studies*.

#### 5.4. Jane Forsey: *Aesthetics of Functionality*

[...] I suggest that we replace the notion of meaning with that of function in our methodology of the everyday: an ordinary object does not need interpretation, and was not created to communicate something to us. But it was designed to be used, and only by using it and assessing its success in fulfilling its function can we make an aesthetic judgment of its merits. (Forsey 2014: 18)

Jane Forsey<sup>80</sup> ha contribuito al dibattito sull'Everyday Aesthetics proponendo un focus tematico sull'estetica del design, tema sviluppato ampiamente nella monografia illustrata nel secondo capitolo della tesi, e in almeno tre ulteriori lavori di natura saggistica. Tra questi, *The Promise, the Challenge of Everyday Aesthetics*<sup>81</sup> spicca per la sua natura sistematizzante e per la sua impostazione prospettica.

In questo saggio Forsey procede illustrando le caratteristiche generali dell'Everyday Aesthetics, servendosi delle etichette "weak view" e "strong view" introdotte da Dowling (2010), ma sotto le quali Forsey, ampliando le indicazioni fornite da quest'ultimo, fa rispettivamente rientrare le prospettive di Thomas Leddy, Roger Scruton e Sherri Irvin da un lato, e di Yuriko Saito e Arto Haapala dall'altro. All'analisi di questi due poli è dedicata la *pars destruens* del saggio (*ivi*: 6-9, 14-16), a cui seguono una *pars construens* e una proposta metodologica risolutiva per l'Everyday Aesthetics (*ivi*: 17-19) che trae spunto dall'estetica del design formulata altrove dalla stessa Forsey (2013a).

---

<sup>80</sup> University of Winnipeg – Winnipeg, Canada.

<sup>81</sup> I saggi in questione sono Forsey (2013b) e Forsey (2015).

Il primo obiettivo critico è la “weak view”, che viene ribattezzata “extraordinarist view” in virtù dell’enfasi che i suoi proponenti pongono sulla straordinarietà che elementi quotidiani acquisirebbero quando considerati da un punto di vista estetico. Nello specifico, Forsey concentra la propria analisi sulla proposta teorica di Thomas Leddy, modellata evidentemente sul paradigma esperienziale che contraddistingue la fruizione artistica. Ed è proprio questa interscambiabilità di piani imputabile almeno apparentemente a Leddy che porta Forsey a muovere contro la posizione “straordinarista” l’accusa di aver commesso un errore categoriale: gli oggetti quotidiani non possono essere considerati in termini di opere d’arte.

By [...] adopting the model of the fine arts for everyday objects, theorists of the weak formulation make what amounts to a category mistake between works of art and, to use Danto’s phrase (1981), «mere real things». In doing so they do not only undermine the initial impetus of the movement but they distinctly narrow our conception of aesthetic experience in general. (*ivi*: 7)

È evidente, dunque, come per Forsey il problema sia duplice: modellando il proprio paradigma investigativo su quello fornito dalla filosofia dell’arte, l’Everyday Aesthetics da un lato contraddice il proprio obiettivo iniziale, ossia quello di conferire dignità filosofica specifica alla quotidianità e, dall’altro, riduce la base su cui è possibile considerare l’esperienza estetica in generale.

Prima di proporre soluzioni per i due punti critici individuati, Forsey fornisce ulteriori elementi per inquadrare in modo ancora più stringente la fisionomia della “weak view”, caratterizzata da posizioni tra loro pur eterogenee ma che in ultima istanza convergono verso i medesimi esiti teorici.

La prima delle voci “weak” o “extraordinarist” chiamate in causa è quella di Sherri Irvin, per la quale azioni estremamente banali come il provare sollievo dopo aver individuato e agito su una zona pruriginosa, o il sorseggiare una tazza di caffè, possono essere esperite esteticamente se a esse si presta particolare attenzione. Posizione, questa, messa in discussione da Chris Dowling e Brian Soucek, per i quali la condivisibilità e un certo di livello di “accessibilità pubblica”, almeno in linea di principio, di un’esperienza, che dunque non può essere limitata a piaceri somatici o a



stati privati, ne garantirebbero l'inclusione nel dominio dell'estetico (e dunque una certa normatività).

A dispetto delle parziali differenze, Forsey rileva come tuttavia le tre prospettive menzionate propongano in ultima istanza una concezione affatto simile dell'esperienza estetica: come un tipo di esperienza che di norma comporta la valutazione possibilmente obiettiva di un oggetto esperito con un certo distacco rispetto al contesto in cui tale esperienza ha luogo. Irvin lo farebbe accogliendo la "concezione minimale" dell'esperienza estetica formulata da Stecker (2006), per la quale sarebbe necessario identificare le condizioni minime che contraddistinguono un'esperienza in quanto estetica, dalla quale deriverebbe peraltro necessariamente un giudizio, e allo stesso tempo condividendo l'appello all'oggettività e alla normatività dei giudizi estetici proposto da Soucek (2009). Da parte sua, Dowling procederebbe in questo modo seguendo un'impostazione evidentemente kantiana.

Their methodology for the appreciation of the everyday (whatever this category is to include) thus proceeds upon a fairly stable and conventional view of aesthetic experience in general, as including a normative and objective judgement about an object that is perhaps attended by pleasure of a certain (disinterested) kind. This experience renders an object extraordinary in that it becomes separated from the flow of our experiences and concerns, and is appraised for its own sake; an appraisal that is unlike other forms of judgement we might make. (*ivi*: 8)

Se si pone poi l'accento sulla natura specificamente simil-artistica che tali esperienze dovrebbero possedere, come anticipato, la posizione di Thomas Leddy si dimostra particolarmente emblematica. Pur riconoscendo l'intrinseca non-artisticità degli oggetti quotidiani, egli sostiene che essi possano essere esperiti esteticamente solo attraverso un approccio "trasformativo" nei confronti della banalità e dell'ordinarietà che li connota. Tale approccio è tipico dello "sguardo dell'artista" e trova una giustificazione teoretica nella nozione di "aura", già ampiamente affrontata nel paragrafo dedicato proprio a Leddy nel presente elaborato.

Anche in questo caso, le posizioni analizzate da Forsey convergono nella medesima direzione: l'intensificazione o enfattizzazione di un'esperienza ordinaria nella sua significatività o profondità (esperienza che viene dunque resa straordinaria) la renderebbe di fatto estetica.

What Leddy (and more implicitly Dowling and Irvin) trade on is a view of art as being somehow meaningful or profound, and they seek to extend this view to our experiences of the mundane objects and activities that make up our everyday lives. Only by attending to the ordinary in this intensified way can our experiences be called truly aesthetic [...] and giving meaning to quotidian phenomena appears to be the final condition for experiencing them aesthetically. (*ivi*: 9)

Ed è proprio tale approccio trasformativo-estensionale dell'Everyday Aesthetics che non convince Forsey:

For the weak view seems to suggest that my experience of a bowl of peaches on my dining room table, to be aesthetic, must not only involve a normative evaluation, but be qualitatively similar to, say, that of a still life of a bowl of peaches by Chardin or Cézanne: what each means may differ but all three carry meaning, and experiencing them as significant is paradigmatic of aesthetic experience at large. These further claims strike me as patently false: an ordinary bowl of peaches need not be meaningful to be beautiful, and my experience of it need not be profound in order to also be aesthetic. (*ibidem*)

Oggetti quotidiani e opere d'arte non possono essere confusi. Per corroborare questo punto Forsey elabora ulteriormente la "concezione minimale" dell'esperienza estetica formulata da Stecker e già invocata da Irvin, concentrandosi, in particolare, sulla differenza che sussiste tra "valore estetico" e "valore artistico" (di un oggetto esperito, piuttosto che dell'esperienza stessa). La dimensione del giudizio estetico, dunque dell'impegno intersoggettivo immanente all'esperienza estetica, si rivela allora sfondo essenziale su cui si staglia il lavoro di Forsey.

Esperire un oggetto esteticamente significa, per Stecker (2013: 34), riconoscerlo (percepire o credere che esso possieda) forme, qualità e significati che portano alla formulazione di un giudizio su di esso. Il valore estetico è connotato da una serie di elementi. In primo luogo, è autonomo sia in quanto valore intrinseco (ossia valutato di per sé) sia in quanto *sui generis* (ossia non derivato da altri valori: storici, etici, cognitivi...). In secondo luogo, l'apprezzamento che la constatazione della sua presenza comporta non deve necessariamente essere positivo. In terzo luogo, il valore estetico non è limitato a una specifica categoria di oggetti, artistici o naturali, ad esempio, ma può essere rilevato in numerosi oggetti quotidiani. Infine, tale articolazione dell'esperienza

estetica proposta da Stecker risulta disgiuntiva (cfr. Irvin 2008a) in quanto la constatazione del valore estetico di un oggetto esperito non necessita della percezione di particolari forme, qualità o significati nella loro presenza simultanea in quest'ultimo. Essi possono infatti essere rilevati indipendentemente l'uno dall'altro. Di conseguenza, il valore estetico è potenzialmente ovunque. Allora, alla luce di una concezione così ampia dell'esperienza estetica, il valore estetico di una ciotola di pesche presente in una qualsiasi cucina può di fatto coincidere con quello di una natura morta di Cézanne o di Chardin raffigurante proprio una ciotola contenente pesche, nella misura in cui, in tutti questi casi, l'oggetto dell'esperienza in questione venga definito "bello", ad esempio.

Per converso, il valore artistico è definito da Stecker (2012: 355) come un valore non identico al valore estetico, ma che può comprendere anche quest'ultimo. A supporto di questa affermazione, Stecker rileva come vi siano correnti, quali ad esempio il Dada o l'arte concettuale, in cui la componente estetica è assente o comunque non è tale da giustificare il riconoscimento del loro valore artistico. Dall'altro lato, Stecker chiama in causa l'attività interpretativa (tanto dei "comuni" fruitori quanto degli esperti critici d'arte) praticata ogni qual volta si interagisce con un'opera d'arte, nella cui valutazione *qua* opera d'arte concorre la considerazione di diversi valori: storici, etici, cognitivi... In entrambi questi casi emerge dunque una possibile non-estetività del valore artistico. Allora quest'ultimo risulta in primo luogo valore eteronomo, in quanto derivato da altri valori che ne permettono il riconoscimento (ancora: storici, etici, cognitivi...). In secondo luogo, la sua determinazione non può mai essere assoluta o essenzialista, in quanto dipendente dal contesto in cui viene effettuata. In altre parole, essa dipende dalla comprensione dell'opera stessa, ossia delle intenzioni dell'autore, che dunque ci si impegna ad interpretare inquadrando in una particolare pratica o tradizione artistica. Pertanto il valore artistico non può essere un valore *sui generis* e tantomeno un valore intrinseco; è piuttosto frutto di una interpretazione da cui è scaturita la comprensione del significato dell'opera, la quale è appunto veicolo delle intenzioni dell'artista. Tra fruitore e/o critico, e artista, attraverso l'opera, si instaura dunque quella che Carroll (2004) ha definito una "I/Thou relation", un'attitudine dialogica tra le varie parti in causa che Forsey (*ivi*: 12) richiama in quanto coerente con l'attività interpretativa essenziale per l'identificazione del valore artistico di un oggetto. Tale articolazione dell'esperienza risulta evidentemente non disgiuntiva, proprio perché solo il concerto di

tutti questi valori da interpretare permette, in ultima istanza, la valutazione di un oggetto in quanto opera d'arte.

Se ciò è vero, nel caso in cui si voglia valutare un oggetto in quanto opera d'arte, è quasi banale rilevare come alla ciotola di pesche presente in una qualsiasi cucina non possa essere conferito alcun valore artistico, valore che invece detengono le nature morte di Cézanne o di Chardin proprio in virtù dell'attenzione interpretativa che la loro appartenenza a una pratica e tradizione specificamente artistica richiede. Qualsiasi oggetto che non rientri in una ben identificabile e riconosciuta pratica o tradizione artistica, per Stecker, non può, infatti, essere definito propriamente artistico. L'unico modo in cui, eventualmente, l'artisticità di tale oggetto potrebbe essere rilevata ed espressa sarebbe in senso onorifico.

Pertanto è proprio la significatività (da interpretare) e non tanto la "bellezza" o l'"armonia" percepita in un oggetto a essere il discrimine che qualifica quest'ultimo in quanto artistico. Applicare la medesima categoria interpretativa nella valutazione di un oggetto quotidiano sarebbe, appunto, un errore categoriale. Errore che, a parere di Forsey, commettono i fautori della "extraordinarist stance", e in modo patente Leddy con la sua teoria dell'"aura" o della significatività aumentata.

With this (lose) notion of art, and (non essentialist) conception of its value as art in hand, we can see that in approaching an everyday object as significant, or reading it for its meaning, we are making a category mistake: ordinary things and everyday activities are not artworks or art practices, and as such, while they may have aesthetic value, they can possess no artistic value. Our model for their appreciation thus cannot be that of our understanding of fine art. (*ivi*, 13)

Se è però proprio il modello arte-centrico, quello seguito dalla posizione "straordinarista", che viene esteso all'analisi di fenomeni che artistici non sono, e se la proposta di Stecker è plausibile, allora il rischio è che proprio questo modello non sia adeguato per tale analisi, anzi che nessun modello di analisi estetologica esistente – considerato il tradizionale orientamento arte-centrico dell'estetica – sia in fin dei conti adeguato al programma dell'Everyday Aesthetics.

In questo senso, allora, la "strong view" mostra per Forsey un certo potenziale, proprio perché si impegna a fornire categorie interpretative che siano proprie del contesto preso in considerazione. Programma teorico emblematico, che Forsey analizza dettagliatamente, è quello di Arto Haapala, del quale ci si limiterà a riportare elementi

funzionali all'illustrazione della posizione di Forsey, evitando sovrapposizioni eccessive con quanto già emerso sopra nel paragrafo dedicato specificamente al lavoro di Haapala (2005).

In particolare Forsey insiste sulla *Jemeinigkeit*, sul senso di appartenenza di matrice heideggeriana che Haapala pone al centro del suo progetto. In questi termini, la costruzione di legami, e dunque il senso di familiarità, si rivela il tratto distintivo di un'estetica specificamente quotidiana, la quale dunque si contrappone all'"estraneo" o "fuori dalla norma" ("strange") non tanto in termini di ciò che è "spettacolare" o artistico, quanto piuttosto di ciò cui non ci si sente di appartenere e che dunque è sinonimo di instabilità e alienazione.

Forsey nota come, nonostante lo sforzo encomiabile di proporre un'estetica squisitamente quotidiana, che dunque si impegni a rintracciare i propri criteri entro dei confini ben precisi e finora non sufficientemente indagati da un punto di vista estetologico, l'impostazione di Haapala presenti dei limiti. Innanzitutto quello di non essere sufficientemente in grado di dimostrare come sia propriamente estetico un progetto in cui è centrale l'assenza di specifici stimoli esterni che minerebbero lo "stato di familiarità" acquisito nel processo di costruzione di un luogo a cui si sente di appartenere e della propria identità, e dunque come esso possa essere lo statuto proprio di un'estetica del quotidiano. In uno stato di familiarità, infatti, si tenderebbe a perdere la sensibilità necessaria affinché si possa dire realizzata un'esperienza propriamente estetica.

Haapala can only define the aesthetic aspect of the everyday in broadly negative terms, as an aesthetics of the «lacking» or of the «quiet fascination of the absence of the visual, auditory and any other demands from the surroundings» (Haapala [2005]: 52). What he calls to our attention is, ironically, that which commands no attention at all. (*ivi*: 16)

Ed è qui che entra in gioco la seconda nozione fondamentale sottolineata da Forsey in riferimento al lavoro di Haapala: *das Zeug*, lo strumento che, nella sua funzionalità, garantisce la buona riuscita di un'azione. Haapala lo descrive come ciò che scompare sullo sfondo delle nostre azioni quotidiane, nelle quali è pienamente integrato, proprio grazie alla sua funzionalità. Ed è proprio nell'integrazione nella quotidianità, dunque nella mancanza di un valore formalmente riconosciuto, di un apprezzamento espresso, o

di una particolare attenzione rivolta nei confronti di uno strumento specifico, ma anche degli ambienti familiari più in generale (che nel programma estetologico di Haapala, si ricordi, hanno luogo solo quando questi ultimi smettono “di funzionare”, o di fornire una sensazione di “stabilità confortevole”), dunque anche nell’assenza di una dimensione squisitamente intersoggettiva, cruciale per Forsey, che Haapala ravvisa la cifra specifica di un’estetica del quotidiano, o appunto, come già illustrato, “dell’assenza di straordinarietà”.

Il richiamo alla nozione di *Zeug* da parte di Forsey si rivela utile per quest’ultima, per mostrare punti di debolezza e punti di forza del percorso delineato da Haapala. Esso dunque le permette di configurare la propria soluzione “pacificatrice” tra una posizione “straordinarista” e una “familiarista”. I dubbi di Forsey in merito a quanto sostenuto da Haapala concernono, come già emerso, la specificità estetica del suo programma filosofico: l’estetica del quotidiano si ridurrebbe a un senso di appartenenza, di comfort e di stabilità che scaturisce da situazioni familiari, e che quasi paradossalmente, sottolinea Forsey, vengono valutate positivamente proprio per la loro mancanza di elementi da valutare nella loro “apprezzabilità”. Al contempo, da un lato proprio l’enfasi posta da Haapala sulla considerazione di aspetti che ricoprono un ruolo fondamentale nelle vite quotidiane degli individui, come il senso di familiarità, e dall’altro la consapevolezza che egli dimostra di avere che vi sia una cruciale tensione tra l’esperienza ordinaria e quella non ordinaria di alcuni oggetti, hanno il merito di arginare la deriva “estensionalista” della posizione “straordinarista”.

Alla luce della rilevazione di questi elementi, Forsey articola la propria “via di mezzo” metodologica tra “familiarità” e “straordinarietà”, che sembra trovare riscontro proprio nella sua “estetica del design”, la quale presta particolare attenzione all’estetica degli oggetti progettati, piuttosto che delle attività quotidiane (elementi che sono pur fondamentalmente connessi nel momento della formulazione di un giudizio estetico, come precisa la stessa Forsey; *ivi*: 17).

L’esempio proposto da Forsey è infatti rappresentato da una caffettiera, il cui apprezzamento deriva da almeno due fattori che si trovano a cavallo tra i due estremi delle posizioni metodologiche analizzate: la performatività funzionale dell’oggetto, che dunque deve poter produrre (buon) caffè, e un certo livello di competenza culturale e storica, nonché pratica, nei confronti del medesimo, che dunque deve far parte della vita quotidiana di chi in questo caso specifico si serve di una caffettiera e di chi assume caffè.

Enucleare questi due elementi permette a Forsey di ricalibrare gli eccessi e di combinare, con un'attitudine che può essere considerata "continuista", gli aspetti utili delle prospettive di Haapala da un lato e di Leddy dall'altro: un oggetto quotidiano, proprio in virtù della sua funzionalità, che lo rende parte integrante delle attività quotidiane, può essere considerato esteticamente rilevante pur non acquisendo, allo stesso tempo, alcuna "aura" di eccezionalità, o di esoticità. La sua eccellenza funzionale non prescinde, insomma, dalla sua natura di utensile quotidiano.

Il cardine della soluzione di Forsey risiede nella sostituzione della nozione di "significato", fondamentale per una posizione "straordinarista", con la nozione di "funzione" (*ivi*: 18). Questa mossa permette a Forsey di chiarire alcuni punti emersi nel corso del saggio. Innanzitutto, l'apprezzamento estetico di un oggetto *d'uso* quotidiano è vincolato al suo utilizzo e in quanto tale non ha bisogno di interpretazione, poiché non è stato progettato per comunicare alcunché<sup>82</sup>; in secondo luogo, essa permette di superare una posizione puramente "straordinarista" orientando metodologicamente l'Everyday Aesthetics nella direzione della "familiarità", con il vantaggio di enfatizzare l'essenziale radicamento nella quotidianità che caratterizzerebbe un oggetto, che allora, in quanto tale, può essere apprezzato esteticamente non solo se vi si presta particolare cura o attenzione, come farebbe un *flanêur* o un esteta (seguendo Leddy), ma semplicemente perché è parte integrante della quotidianità, resa tale proprio dalla funzione che tale oggetto assolve; infine, in questo modo anche la "concezione minimale" dell'esperienza estetica proposta da Robert Stecker, in particolare nella sua considerazione della comunicabilità dell'esperienza effettuata, e dalla quale ha preso le mosse buona parte della *pars costruens* del contributo di Forsey, può essere lievemente emendata (con l'aiuto di Haapala), mostrando così tutto il proprio potenziale teoretico. L'apprezzamento estetico di un oggetto certo deriva dalla constatazione di determinate configurazioni formali e di qualità (ma non per Forsey, si è visto, di significati) che lo connotano, e che sono in grado di produrre un particolare tipo di piacere in tale interazione, ma allo stesso tempo il valore estetico constatato, nel suo essere autonomo perché intrinseco all'oggetto esperito, risulta anche autonomo benché non *sui generis*,

---

<sup>82</sup> Posizione che risulta almeno in parte ingenua, o per lo meno "rudimentale", nella misura in cui Forsey non sembra considerare in nessun modo nemmeno la più banale (e per certi versi superata) teoria delle *affordances*, ad esempio, che pur non essendo questione di mera interpretazione, coinvolgono un piano di interazione basato proprio sulle apparenze, che a loro volta incidono sulla performatività funzionale di un oggetto *d'uso* rendendolo in qualche modo comunicativo.

esattamente perché deriva esclusivamente dal suo essere radicato nelle nostre vite quotidiane.

Nelle conclusioni, Forsey torna alla questione esemplare dello statuto estetico di una ciotola di pesche in un contesto quotidiano. In particolare, si domanda se questo risieda in una particolare modalità con cui le pesche vengono disposte, o in una particolare motivazione che spinge a disporle in un certo modo. Dopo aver preso atto che possono esistere diverse modalità e motivazioni dietro una particolare “composizione” della frutta nella ciotola (pratiche, normative...), Forsey si concentra su un giudizio particolare di “giustezza” basato sulla mera apparenza di quest’ultima, e che prescinde dunque da considerazioni di altro tipo, ma non dal suo essere un elemento fondamentale della vita domestica e quotidiana. Ed è proprio nel rilievo di questo peculiare giudizio estetico che Forsey rintraccia una “middle road” promettente per aprire nuove prospettive sull’Everyday Aesthetics.

To maintain the strong stance, we lose the particularly aesthetic element of our daily lives to a sense of belonging; to maintain the weak stance we become alienated from the way that the aesthetic is an important part of our lives and concerns. What we need is a middle road between the two, one that asserts the aesthetic as a thread that runs through – is intertwined with – other judgements, other actions, other values and other concerns that are central to our lives, It need not be marked out as somehow separate and exotic. The movement of Everyday Aesthetics is uniquely positioned to reconceptualize the aesthetic texture of our daily lives, if we can but move beyond the traditional preoccupations of the philosophical discipline. In this I believe lies its greatest promise, and its greatest challenge. (*ivi*: 19)

Ciò che sorprende è tuttavia come Forsey non sia interessata a tematizzare approfonditamente la questione dell’intersoggettività dal punto di vista della dimensione delle pratiche, che pur fondamentalmente caratterizza la sua prospettiva, optando piuttosto per un approccio decisamente tradizionale all’estetica, ridotto alla mera identificazione e valutazione di determinate proprietà in un oggetto da parte di un soggetto esperiente.



## 5.5. Giovanni Matteucci: *Egalitarian Aesthetics*

An important advantage that can be drawn from the aesthetic egalitarianism is the fact that it would allow a basic justification of the current pandemic spread of aestheticization. It is exactly because from the aesthetic point of view there are no absolute boundaries marking solutions of continuity between art and common experience, that the criteria of taste are liable to apply not only to works of art but to daily events as well. (Matteucci 2016: 14)

La dimensione delle pratiche (intese in accordo con la formulazione wittgensteiniana di *form of life*) è invece evidentemente centrale nel contributo di Giovanni Matteucci<sup>83</sup> *The Aesthetic as a Matter of Practices: Form of Life in Everydayness and Art*.

Il saggio esordisce con il rilievo del sempre più significativo impatto che fattori estetici ricoprono nel corrente contesto di vita – il quale risulta infatti fortemente estetizzato –, impatto che si riflette anche nella progressiva espansione del ventaglio di temi affrontati dall'estetica filosofica, storicamente orientata da un modello di analisi imperniato sull'arte e la sua eccezionalità. Allora, in tale inedita situazione, ossia in una situazione in cui quest'ultimo modello non risulta più esclusivo nell'analisi di fenomeni esteticamente pregnanti che sono ordinari proprio in virtù della loro diffusione nella quotidianità, risulta necessaria un'indagine più approfondita delle possibili modalità con cui l'estetica oggi si misura o si può misurare con l'estetico. E questo non solo per mostrare la dignità filosofica di tali fenomeni, ma soprattutto per dimostrare come, messa alla prova da essi, l'estetica debba probabilmente riconsiderare numerosi suoi assunti di base, ormai dati invece per consolidati.

La prospettiva fenomenologico-critica suggerita dal contributo in questione emerge innanzitutto a partire da una chiara ricognizione circa tre possibili modalità con cui l'estetica può rispondere a una tale sfida (*ivi*: 10-12): 1) con una chiusura intensionale ed estensionale della nozione di estetico; 2) con un'apertura estensionale ma una chiusura intensionale della nozione di estetico; 3) con un'apertura intensionale e quindi anche estensionale della nozione di estetico.

---

<sup>83</sup> Università di Bologna – Bologna, Italia.

La prima modalità corrisponde alla concezione decisamente conservativa (e diffusa) che prevede non solo l'interscambiabilità di estetico e artistico, ma anche l'esclusività, nell'analisi dell'estetico (e quindi dell'artistico), di specifiche e circoscritte pratiche artistiche. Nella seconda modalità, maggiormente flessibile rispetto alla prima, si è disposti a prendere in considerazione varie forme di manifestazione dell'estetico, a patto che esse, in ultima istanza, possano essere ricondotte a criteri tradizionali (dunque artistici) di definizione dell'estetico. La duplice apertura che caratterizza invece l'ultima delle tre modalità indicate segue una logica ben precisa: l'ampliamento della dimensione estensionale è una conseguenza del riconoscimento di una modificazione interna al paradigma sia dell'estetico sia dell'estetica.

Se ciò che preme è la risoluzione di un'incongruenza tra l'eccezionalità dell'estetico tradizionalmente presupposta dall'estetica e l'attuale capillarizzazione dell'estetico in pratiche quotidiane, allora quest'ultimo orientamento sembra quello maggiormente in sintonia con l'impostazione fenomenologico-critica proposta.

Caso emblematico in tale processo di riconsiderazione delle fondamenta sui cui si basa l'estetica filosofica è rappresentato proprio dall'Everyday Aesthetics, in cui possono essere rilevate alcune delle dinamiche identificate in precedenza, con particolare riferimento alla seconda e alla terza modalità con cui l'estetica può rapportarsi al nuovo panorama di cui l'estetico si rivela il carattere più significativo.

Questo si riflette in due particolari orientamenti interni all'Everyday Aesthetics, e che vengono rispettivamente definiti (*ivi*: 12-13) "opzione discontinuista" e "opzione continuista" (che, si noti, non corrispondono alle due modalità di ampliamento del dominio dell'estetica sopra indicate, ma risultano proprio dai vari atteggiamenti metodologici che esse possono implicare e dalla misura in cui essi considerano la prossimità tra l'estetico "in modalità artistica" e l'estetico "in modalità quotidiana").

Nel primo caso, ciò cui si assiste è il riconoscimento della dignità di due sistemi di analisi filosofica paralleli, uno concernente l'arte e uno concernente la vita quotidiana. Procedendo in questo modo, tuttavia, lo statuto tradizionale dell'estetico, considerata invece la sua attuale eterogeneità, non verrebbe davvero messo in discussione.

Nel secondo caso, invece, l'interrelazione e la differenza tra le forme di esteticità oggi rilevabili verrebbe maggiormente presa in considerazione, e ciò dimostrerebbe la proficuità di tale seconda opzione rispetto alla prima. Al suo interno, tuttavia, non mancano punti critici i quali, se non altro, permettono un ulteriore approfondimento

dell'analisi in corso. Due sub-orientamenti "particolari", per così dire, sono implicati da questa seconda opzione (*ivi*: 13) . Da un lato ponendo l'accento su un movimento di approssimazione all'arte da parte del quotidiano, la cui eventuale cifra estetica è dunque derivata dall'arte stessa – atteggiamento tipico dell'estetismo, con la sua tendenza a trasformare la vita in opera d'arte. Dall'altro lato, ponendo invece l'accento su un movimento in base al quale alla vita quotidiana tenderebbe l'arte, la quale intensifica aspetti estetici di base e perde dunque la sua supremazia gerarchica nella definizione e nell'analisi dell'estetico, ma allo stesso tempo non viene esclusa dal campo estetico cui *egualmente* oggi diversi fenomeni appartengono. Ed è proprio tale approccio egualitario, ma critico, all'estetico, il fulcro operativo della posizione sviluppata in questo saggio. Il riconoscimento di tale eguaglianza "critica" permette di identificare due forme di esteticità (*ivi*: 14-16) che vengono esercitate nel contemporaneo (ma che retrospettivamente sembrano in grado di rendere conto anche delle varie forme di esteticità precedenti la cosiddetta estetizzazione del quotidiano). La prima viene definita "iper-estetica"<sup>84</sup> e corrisponde alle modalità spettacolari e palesi di configurazione dell'estetico che ricalcano quelle un tempo promosse esclusivamente dal sistema dell'arte, ma che su più larga scala, dopo l'avvento della *pop culture* in particolare, sono ben rappresentate da pubblicità e processi di mercificazione, e trovano riscontro in pratiche orientate all'edonismo e al consumismo. Come direbbe Wolfgang Iser (1996), esse corrispondono a forme di "estetizzazione di superficie". La seconda viene definita "ipo-estetica" proprio in virtù delle sue modalità di configurazione prettamente tacite (ossia non necessariamente discorsive o spettacolari) radicate nella natura umana e pertanto maggiormente ineffabili, le quali trovano riscontro in pratiche basilari di configurazione del gusto. In quanto tali, esse informano anche il primo livello enucleato di esteticità. Se in questo secondo caso Wolfgang Iser parlerebbe di "estetizzazione profonda", la prospettiva suggerita opta per una loro considerazione in termini di "forme di vita estetica" dal momento che se ne riscontra la radice antropologica e non solo la stretta compenetrazione con la tecnologizzazione.

Ed è proprio il riconoscimento del fatto che l'estetico si annida in molteplici forme elementari, o "banali", di esperienza quotidiana che, da un lato, qualifica il livello "ipo-estetico" come il punto d'accesso privilegiato alla comprensione delle modalità (anche

---

<sup>84</sup> Termine utilizzato anche in Di Stefano (2012) per indicare, in particolare, una nuova caratterizzazione dell'estetica in quanto sapere "transdisciplinare" e "transartistico".

più complesse) con cui esso si manifesta oggi e, dall'altro, richiede l'individuazione di un criterio normativo, o regolativo, che non faccia scadere il rilievo di tale forma di esteticità in un detestabile giustificazionismo semplicista<sup>85</sup>.

L'analisi di questo livello di esteticità, in cui proliferano forme di vita estetiche, tuttavia, proprio in virtù della fondamentale relazionalità implicata da queste ultime, non può limitarsi a un'indagine ontologica, e anzi deve assolutamente evitare ogni forma di ontologismo. Essa, per poter meglio comprendere la specificità di tale relazionalità estetica, dovrà concentrarsi in particolare sulla verifica dello statuto di affermazioni o di gesti che esprimono gusto e disgusto a partire dall'interazione con l'ambiente circostante. Queste, infatti, sembrano ben rappresentare la dinamicità del campo relazionale in cui si configura l'estetico. È dunque nella sfera dei predicati e dei giudizi, più che non in quella delle entità sostanziali, che tale analisi avrà luogo.

In questo senso, la prospettiva interna all'Everyday Aesthetics che sembra maggiormente vicina a questa tipologia di analisi è quella sostenuta da Thomas Leddy, in virtù del suo emendamento in senso fenomenologico della nozione benjaminiana di aura. Tale emendamento, infatti, presenta il vantaggio di enfatizzare l'esperienzialità (dunque la relazionalità) immanente alla dimensione della predicazione estetica. Essa però risulta priva di qualsiasi tensione dialettica proprio perché si manifesta *de facto* come una particolare trasfigurazione dell'ordinario in straordinario, senza tenere conto del processo che sottostà a tale "illuminazione", per così dire, del quotidiano. La prospettiva sviluppata nel contributo meta-teorico in analisi tenta allora di porre rimedio alla quasi epifanicità aprioristica che l'eccezionalità di tale concezione dell'esperienza estetica sembrerebbe implicare, caratterizzandola in senso maggiormente antropologico. Tale correzione ha luogo mediante un appello alla nozione di salienza (*pointfulness*) come carattere distintivo dell'estetico (*ivi*: 21) . Questa, che sarebbe in grado di esaltare la natura relazionale-antropologica dell'esperienza estetica, risalirebbe alla radice dell'appropriatezza, della correggibilità e della condivisibilità (di

---

<sup>85</sup> Si noti come tale prospettiva permetta di scagionare l'estetica deweyana dalle accuse di eccessivo restrittivismo mosse da alcuni fautori dell'Everyday Aesthetics a causa dei suoi "criteri dell'estetico" intesi come discriminare tra ciò che può essere considerato "esperienza" e ciò che invece è "un'esperienza" (specificamente estetica). Il continuismo di Dewey, infatti, non risiede nella giustapposizione di arte e vita quotidiana, ma nella identificazione di un elemento differenziale interno all'esperienza nel suo complesso e che risulta significativo sia per l'arte che per la quotidianità: la giustapposizione tra le due sfere è di tipo esperienziale e non ontologica.

matrice kantiana per alcuni<sup>86</sup>), insomma alla fondamentale qualità intersoggettiva del giudizio estetico.

La salienza in quanto carattere distintivo e dunque criterio dell'estetico si afferma dunque come suo principio normativo, o meglio "grammaticale", poiché fornendo un elemento di "discussione" in un particolare contesto, implica la possibilità di comprensione o incomprensione legata all'impiego di un particolare termine o all'adozione di una particolare gestualità in relazione ad esso. E l'enfasi su tali particolarità non è incidentale: "The aesthetic form of life involves specific (but not determined) grammars" (*ivi*: 21). La constatazione della non determinatezza che connota tale normatività permette di evitare forme di prescrittivismismo che tendono a rilevarla in configurazioni consolidate e istituzionalizzate di ("iper")esteticità, come quelle che caratterizzano il mondo dell'arte.

In questo contesto, in cui vige una normatività non prescrittiva, ciò che assume cruciale rilievo sono le apparenze, che, come nota anche Scruton (2007), determinano un buon numero di scelte che vengono compiute quotidianamente. Ciò che però per Scruton è "ridondanza" estetica, per cui il criterio di scelta estetica entra in scena in modo arbitrario e residuale quando altri criteri di scelta non sono più efficaci, per la prospettiva proposta si rivela "fondo" estetico, per cui il criterio di scelta estetica non solo è regolato da una certa ragionevolezza (che si estrinseca in modo espressivo e attivo, appunto attraverso scelte, o pratiche di gusto), ma lo è in modo essenziale, poiché radicato nella fitta e complessa trama dell'esperienza quotidiana (è infatti una questione di senso comune *estetico*, piuttosto che di senso comune *sull'estetico*, una questione di modi, insomma, non di entità). E l'enfasi sulle apparenze che caratterizza anche la produzione e la fruizione artistica risulta allora consequenziale e non prioritaria rispetto a, o meglio, accentuazione e non determinazione di quella che è evidentemente un'abilità elementare, ossia fondamentale, o "ipo-estetica", della natura umana.

Muovendo dalla considerazione delle caratteristiche di un livello di ipo-esteticità, si riesce dunque a rendere conto anche delle evidenti trasformazioni che hanno interessato il modello canonico dell'eccezionalità dell'arte, costituito da un'artista geniale, un'opera unica, un fruitore attento e una critica competente. A queste figure subentrano, rispettivamente, le nozioni di autorialità diffusa, di dispositivo interattivo

---

<sup>86</sup> Viene così dato rilievo per la prima volta a un certo pattern intersoggettivista all'interno della letteratura critica sull'Everyday Aesthetics.

tendente all'immaterialità, di ricezione e ricreazione collettiva e distratta, e di segnalazione non necessariamente professionale (*ivi*: 25). La dimensione della collettività, dello scambio intersoggettivo e dinamico, e della pratica sembrano evidentemente prevalere e allora, anche in questo caso, il modello egalarario, o continuista-critico dell'estetico e dell'estetica, sembra ben riuscire nel suo intento di includere, e non di isolare, forme di esteticità che pur nella loro eterogeneità hanno una fondamentale radice comune: l'essere umano.

## Capitolo 6. Gli spazi estetici: normatività e relazionalità tra Everyday Aesthetics e design

### 6.1. La svolta normativa dell'Everyday Aesthetics: intersoggettività e continuismo

Come ha mostrato l'analisi precedente, i recenti contributi "meta-teorici" nell'ambito dell'Everyday Aesthetics, oltre a fornire sistematizzazioni dei vari approcci al tema, fanno emergere i punti di attrito, o il conflitto, tra di essi. È significativo che essi convergano nel porre l'esigenza di identificare un aspetto normativo che regoli o per lo meno suggerisca prospettive comuni all'interno di un discorso che, comunque svolto, appare cruciale per l'estetica contemporanea. Tutto ciò è infatti estremamente utile se si ha l'obiettivo di impedire che l'Everyday Aesthetics costituisca un contenitore privo all'ingresso di rigore concettuale in cui, in mancanza di alternative sufficientemente soddisfacenti, vengono collocati un po' alla rinfusa tutti quegli oggetti e quelle attività pur rilevanti che l'estetica filosofica ha generalmente trascurato.

In questa cornice critica l'intersoggettività svolge evidentemente un ruolo essenziale per la definizione di un apparato analitico consistente e applicabile sia nelle configurazioni artistiche sia nelle configurazioni quotidiane dell'estetico. In generale, di conseguenza, gli autori "meta-teorici" considerati tendono a condividere anche un'opzione continuista tra vari strati e sfere della vita quotidiana e della cultura in generale e tra livelli diversi di esteticità. Intersoggettività e continuismo si delineano dunque come principi regolativi dell'Everyday Aesthetics che riguardano due aspetti cruciali: da un lato, la modalità esperienziale e, dall'altro, la metodologia dell'indagine anche in relazione all'estetico.

*Modalità esperienziale*, poiché l'intersoggettività non può che essere la matrice di ogni esperienzialità, come anche recenti studi evoluzionistici hanno dimostrato<sup>87</sup>; e proprio nella misura in cui tale intersoggettività viene interpretata come basata sulla responsività nei confronti dell'apparenza, e dunque sulla reciprocità sensibile, essa può essere considerata radice di ogni esperienzialità di tipo estetico. Anche senza scomodare

---

<sup>87</sup> Si veda, a proposito, la tesi sostenuta in Tomasello (2014), la quale, pur non esplicitamente illustrata dal punto di vista di una teoria squisitamente estetica, mette in rilievo come sia esattamente in pratiche di attentività condivisa, dunque orientata da salienze riscontrabili nell'ambiente (a partire dallo scambio di sguardi – e di sorrisi – tra neonato e madre), che affonda le proprie radici ogni esperienzialità che si dica propriamente umana.

gli argomenti più celebrati contro il “linguaggio privato”, ciò trova attestazione empirica nel fatto che, benché sia certo sempre nel novero delle possibilità vivere stati di completo isolamento, sembra poco più che una finzione l’ipotesi dell’effettiva attuazione di tale possibilità come totale estraneità al mondo, in particolare ai tempi della interconnessione globale.

*Metodologia dell’indagine*, poiché la considerazione della continuità tra diverse aree dell’esperienza umana è presupposto imprescindibile per ogni teoria che si definisca estetica: è certo possibile elaborare teorie che decidano di considerare sfere isolate dell’esperienza, ma anche in tali casi sembra ben poco proficuo escludere punti di permeabilità tra di esse in un dominio in cui storicamente – anche volendo adottare il solo criterio dell’artisticità come carattere saliente dell’intero dominio dell’estetico – gli slittamenti di confine sono stati e sono continui e innumerevoli.

Se ciò è vero, diventa opportuno ripercorrere i concetti fondamentali emersi nei due capitoli precedenti per caratterizzarli con maggiore precisione leggendoli secondo una rinnovata visione dell’estetica del quotidiano che risponda a criteri intersoggettivo-continuisti. Tale procedimento offrirà anche la possibilità di indicare, seppur per sommi capi, alcuni importanti referenti storici per l’Everyday Aesthetics, i quali peraltro non sono quasi mai stati apertamente tematizzati da parte di quest’ultima. Benché i concetti in questione abbiano infatti alle spalle una ricca storia interna al pensiero occidentale anche contemporaneo, gli *everyday aestheticians* raramente si dimostrano consapevoli o quanto meno interessati a ricostruire queste filiazioni, forse a causa del fatto che per loro prevale decisamente l’urgenza di evidenziare la novità sottesa all’approccio proprio dell’Everyday Aesthetics.

### **1) Cura**

Il primo dei concetti da considerare è emerso affrontando la posizione di Yuriko Saito: si tratta del concetto di *cura*. Esso risulta peraltro emblematico per mostrare l’atteggiamento assunto nei confronti della storia recente degli stessi concetti chiave che volta a volta si utilizzano nell’Everyday Aesthetics. Può dunque valere la pena accennare dapprima alle potenziali implicazioni teoriche che vi si potrebbero connettere se se ne considerassero alcuni autorevoli antecedenti.

Referenti autorevoli della nozione di cura, pur decisamente eterogenei tra loro e certo secondo linee di approfondimento di genere differente (l’una ontologico-esistenziale, se



non addirittura metafisica, l'altra specificamente estetica), possono essere considerati la *Sorge* heideggeriana e il *Mind* deweyano<sup>88</sup>.

In Saito, però, la nozione di cura subisce anzitutto una sorta di “assottigliamento” semantico perdendo i connotati più densi che la caratterizzano in alcune forme di filosofia dell'esistenza. Essa finisce cioè per assumere una funzione non tanto fenomenologica, quanto piuttosto euristico-descrittiva, senza diventare, di fatto, un contenuto tematico dal punto di vista dell'analisi concettuale. Nel suo descrivere il farsi carico degli oggetti e dei soggetti che popolano un ambiente tale nozione diventa allora solo terminologicamente affine al concetto di *Sorge* formulato da Heidegger, dal momento che in Saito “cura” non presenta certo quelle implicazioni ontologico-esistenziali su cui notoriamente insiste quest'ultimo. Nulla è più stridente di quanto si ottiene se si mette a confronto il descrittivismo quasi fine a se stesso di Saito e la sovrabbondante pregnanza ontologica di cui si carica l'analisi della stessa quotidianità in quanto *Alltäglichkeit* nei vari scritti heideggeriani che maturano in Heidegger (1927)<sup>89</sup>. In questa sede è comunque sufficiente limitarsi a prendere atto di tale “prova” di “assottigliamento” semantico che occorrerebbe in Saito per evidenziare un atteggiamento di semplificazione teoretica che troppo spesso accompagna l'elaborazione dell'Everyday Aesthetics pur quando essa coglie (verrebbe da dire: quasi intuitivamente) aspetti essenziali, come potrebbe essere la potenziale collocazione di queste indagini all'interno di una interrogazione di tipo ontologico e/o fenomenologico.

---

<sup>88</sup> Come anticipato nel capitolo dedicato a Saito, non è stato possibile analizzare nel dettaglio Saito (2017) essendo quest'ultimo apparso in tempi estremamente ravvicinati alle fasi conclusive di stesura del presente lavoro di tesi. È sembrato tuttavia opportuno effettuare almeno una verifica preliminare, all'interno di questo recente volume, di accenni a un'eventuale confronto con le nozioni storicamente consolidate cui si sta facendo riferimento in questo paragrafo. Anche in questa occasione, Saito non si è misurata con tali nozioni, pur dedicando ampie sezioni del volume alla nozione di *care* (si veda, ad esempio, Saito 2017: 125-126, 129, 132, 150-155, 162, 167-171, 174, 177-185, 208, 217), la quale sembra mantenere le caratteristiche già a essa ascritte in Saito (2007). Una nozione per certi versi simile al *care*, e che Saito tematizza nel volume del 2017, è quella di *mindfulness*. Essa sembra tuttavia risultare maggiormente problematica rispetto al *care* (la cui proficuità è invece garantita dall'accezione specificamente etico-morale che Saito gli conferisce), nella misura in cui l'attentività da essa implicata porti a processi di defamiliarizzazione dell'ordinario (*ivi*: 24).

<sup>89</sup> A tal proposito, sembra opportuno ricordare un rilievo effettuato da Nolte (2009). Come quest'ultimo ricorda, già Ritter e Gründer, nel censire la voce *Alltäglichkeit* nel celebre *Wörterbuch* (1971), sottolineano come per la cultura filosofica tedesca la quotidianità appaia un “concetto” heideggeriano (e a ben vedere, se in tedesco questo e altri termini heideggeriani possono ancora, entro una certa misura, essere considerati termini correnti, in italiano, ad esempio, sono già, in questo senso, pienamente tecnicizzati). Rilievo ben altro che banale, in quanto si potrebbe anche ritenere questo elemento uno dei fattori critici che hanno promosso l'attenzione crescente della stessa fenomenologia husserliana verso la *Lebenswelt*, quasi che quest'ultimo fosse il concetto che il maestro tenta di contrapporre all'allievo e dunque con cui Husserl, proprio perché contrario a ogni forma di distorsione concettuale – non solo di tipo ontologista, ma anche antropologista, come avverrebbe nel caso di Scheler – tenta di riportare a termini correttamente fenomenologici la quotidianità.

Ragionamento analogo, anche se su un versante quasi opposto, vale per il confronto della “cura” di Saito con il *Mind* inteso secondo l’analisi svolta in particolare in Dewey (1934: 257-261). A tal riguardo, è interessante notare l’atto di totale rimozione che Saito compie nei suoi confronti, dovuto probabilmente alla eccessiva rigidità che essa ritiene connotare negativamente i criteri deweyani dell’estetico in quanto caratteri di “una” esperienza, e che dunque la porta a respingerne ogni altro aspetto che risulterebbe comunque coerente con la sua proposta teorica<sup>90</sup>. Il rapporto di Saito con il pragmatismo è, d’altro canto, controverso. Infatti, pur abbracciando posizioni sostenute da Arnold Berleant (verso il quale si dichiara fortemente debitrice), fautore di una concezione di esperienza di chiara matrice deweyana poiché intesa come campo di forze olistico, immersivo, operativo (cfr. Berleant 1970, 1991, 2013), Saito non riconosce a Dewey nemmeno l’effettivo merito di essersi pionieristicamente misurato con una formulazione ben particolare dell’esperienza estetica che di fatto gioca un certo ruolo anche all’interno del suo stesso lavoro. Ciò che Saito concepisce in termini di “cura” potrebbe infatti esser inteso come sviluppo di quel che nel testo deweyano viene descritto come *Mind* in accezione verbale, ossia privato di ogni valore sostanziale e restituito nel senso più operativo del termine. La concezione di cui si fa promotore Dewey intende la “mente” come una pratica che concerne l’identificazione di strutture dinamiche, di corrispondenze emotive in un campo esperienziale, estendendosi in esse<sup>91</sup>. Come tale, il *Mind* deweyano denota chiaramente un “prendersi cura”, oltre che un “farsi carico”, del reale nei suoi momenti ambientali con cui l’organismo si trova di volta in volta in relazione. Tale concetto sembra cioè elaborato già in Dewey in base alla sinonimia tra “mindful” e “careful”, cosa che ci si sarebbe potuti attendere che Saito riscontrasse approfondendo le radici storiche delle sue stesse categorie.

Al di là di queste precisazioni di ordine storico-concettuale, più in generale – e sulla scorta piuttosto delle indicazioni deweyane che non in base al descrittivismo di Saito – nell’ambito qui in esame la cura (ovvero il *Mind*) appare categoria utile per una descrizione dell’estetico in modalità quotidiana se considerata come la capacità di cogliere le linee di tendenza che innervano un particolare contesto dotato di specifica determinazione temporale (come la stessa “transienza” di cui parla Saito) orientando

---

<sup>90</sup> Si rimanda al terzo capitolo della tesi, e in particolare al sottoparagrafo 3.2.1. per un approfondimento della ricezione dell’estetica deweyana nell’*Everyday Aesthetics*.

<sup>91</sup> Linee di sviluppo recentissime di questa particolare concezione della “mente” possono essere considerate numerosi studi condotti da Andy Clark e da Alva Noë. Tra i più recenti, Clark (2016) e Noë (2015).

l'azione nella loro direzione e facendosene carico nel corso di un'azione. Essa dunque si specifica come caratteristica della modalità esperienziale, in linea con quanto si ricava dai vari contributi "meta-torici".

## **2) Familiarità**

La seconda nozione, o "cluster concettuale" come sarebbe meglio dire, è emersa analizzando il contributo di Arto Haapala e riguarda il *comfort*, il *controllo* e la *familiarità*. A differenza di quel che si è rilevato per la "cura" in Saito, per quanto concerne la questione dei referenti Haapala risulta essere a prima vista un caso decisamente a sé. Egli afferma programmaticamente di assumere Heidegger a proprio modello teorico privilegiato, tanto che sono numerosi i suoi riferimenti al lessico fenomenologico-esistenziale heideggeriano. Curiosamente, però, di quello che potrebbe essere considerato un ulteriore "antecedente concettuale" autorevole proprio della nozione di familiarità, ossia la *Zuhandenheit* heideggeriana (l'"utilizzabilità", l'"essere alla mano" del mondo-ambiente) non viene fatta alcuna menzione. Di conseguenza, vale anche per Haapala, tutto sommato, il rilievo precedente, secondo il quale all'interno dell'Everyday Aesthetics prevale un atteggiamento di scarsa attenzione per i referenti anche più immediati e ovvi a cui ricondurre la concettualità resa operativa, riducendo così il potenziale teorico che la prospettiva sostenuta potrebbe invece assumere.

Per quel che riguarda il piano della considerazione teoretica, i concetti raccolti in tale *cluster* possono essere compresi come gli indicatori fondamentali di una gestione disinvolta dell'ambiente in cui ci si trova, esprimendo l'esito di processi di adattamento nei suoi confronti. Anch'essi dunque ineriscono a quella modalità esperienziale messa in rilievo meta-teoricamente attraverso l'evidenziazione della intersoggettività dell'estetico quotidiano.

## **3) Esperienzialità**

Il terzo concetto in questione, che si è visto caratterizzare in particolare la posizione di Thomas Leddy (al netto del riconoscimento del suo programmatico rifacimento in chiave fenomenologica della nozione benjaminiana di aura), è quello di *esperienzialità*. Anche tale concetto ha ovviamente una lunga e complessa storia filosofica alle proprie spalle che sarebbe velleitario ricostruire nella presente sede. Basti ricordare, per limitarsi a cenni assolutamente sommari, a come esso sia centrale in rapporto

all'estetico in una serie di ricerche condotte già tra Ottocento e Novecento da studiosi quali Dilthey (1906), fautore di una *Erlebnisästhetik* in cui è decisiva la nozione di esperienza come correlazione<sup>92</sup>, o Simmel (1903), che tenta di rendere conto della rideterminazione dell'esperienza dell'individuo nel contesto della metropoli – ossia, appunto, di un ambiente di nuova *quotidianità* – e che a partire dall'analisi dei processi vitali (intesi come relazione *stricto sensu*) ambisce a fornire un'adeguata giustificazione di quelli che sono i processi culturali del suo tempo. In rapporto a ciò, non andrebbe poi dimenticato, in una pur eccessivamente rapida ricostruzione, Benjamin (1938), il quale, misurandosi egualmente con le nuove dinamiche esperienziali subentrate con l'ambiente metropolitano, contrappone a quella che egli ritiene una forma ideologizzata e regressiva di esperienza, ossia l'*Erlebnis* nella sua presunta<sup>93</sup> immediatezza e irrazionalità, la nozione di *Erfahrung*, accezione maggiormente dialettica di esperienza tendente all'"estroflessione", e che dunque prevede un confronto, una relazione. Da ultimo occorrerebbe menzionare ancora Dewey (1934), il quale compie un'operazione di riscatto della nozione di esperienza come rapporto fondamentale tra organismo e ambiente destituendola da una caratterizzazione schematicamente gnoseologica e valorizzandone una qualificazione dinamica estetico-antropologica. Ebbene, di tutto ciò non si trova traccia nella letteratura prodotta in seno all'*Everyday Aesthetics*, che d'altro canto tende a sminuire anche lo sfondo sociale dei fenomeni che vengono tematizzati, come dimostra il tendenziale silenzio sulle dinamiche dell'estetizzazione a partire dalle quali proprio lo statuto dell'esperienzialità potrebbe venir criticamente ridiscusso.

In ogni caso, al di là di tali considerazioni storico-concettuali, bisogna sottolineare come a partire dagli specifici elementi su cui si è posto l'accento nella presente ricerca, la nozione di esperienzialità si incroci evidentemente con il principio regolativo dell'intersoggettività in quanto l'estetico in modalità quotidiana può essere sinteticamente definito come prassi relazionale significativa e con esiti positivi.

---

<sup>92</sup> Si veda a proposito Matteucci (1994: 117-121).

<sup>93</sup> La critica benjaminiana all'*Erlebnis* appare, infatti, materia di studio controversa. In particolare in riferimento alla formulazione di *Erlebnis* sviluppata da Dilthey, stando anche alla letteratura critica degli ultimi quarant'anni, la questione risulta più complessa di quanto si ricava dall'assimilazione di Dilthey stesso ai suoi successori.

#### 4) *Implicitezza*

Il quarto concetto in questione, che opera principalmente nel contributo di Ossi Naukkarinen, è quello di *implicitezza*<sup>94</sup>. Il rilievo di tale concetto dà occasione, peraltro, di mostrare come la mancata tematizzazione di evidenti referenti storici da parte degli *everyday aestheticians* valga nei confronti non solo di tradizioni forse più marcatamente continentali, ma anche relativamente a tradizioni geograficamente e culturalmente vicine all'Everyday Aesthetics. Basta pensare, infatti, alla questione dell'implicitezza e alle due nozioni correlate del "seguire una regola" e della "implicatura conversazionale", cruciali in autori come Wittgenstein (1967; 1953), Austin (1961), Grice (1989) ecc., le cui prospettive non vengono di fatto mai approfondite dai teorici in esame<sup>95</sup>.

Per i propositi della presente ricerca, anche l'implicitezza può però essere rivista e valorizzata criticamente, una volta sinteticamente caratterizzata in quanto articolazione dell'esperienza tacita e orientata (o regolata) dal senso comune (estetico).

Rispetto ai quattro concetti appena considerati è dunque possibile almeno accennare a tradizioni plausibili che andrebbero recuperate, pur problematicamente, per conferire ulteriore spessore alle categorie utilizzate dall'Everyday Aesthetics. Tali indicazioni contribuiscono così a sottolineare la criticità dell'unilateralità delle principali posizioni teoriche emerse.

Diverso è invece il caso per il *fil rouge* che percorre le operazioni meta-teoriche realizzate da Chris Dowling, Dan Eugen Ratiu, Jane Forsey e Giovanni Matteucci, identificabile – come si è detto – con la coppia concettuale *intersoggettività-continuità*. In questo caso sarebbe impossibile ricostruire univocamente rapporti con referenti condivisibili. Ciascuna prospettiva meta-teorica matura sulla scorta di propri referenti che vanno dal criticismo kantiano all'ermeneutica, dalla fenomenologia all'analisi del linguaggio alla teoria critica, che sfociano nel nesso intersoggettività-continuità operativamente piuttosto che tematicamente. Sono infatti elementi che vengono usati meta-teoricamente. Conviene allora, al riguardo, porre l'accento sull'"intonazione complessiva" della presente ricerca, che come si è visto nelle premesse teorico-metodologiche illustrate nel primo capitolo, trova nella fenomenologia critica, fautrice di

---

<sup>94</sup> Si noti che il riferimento di ciascun concetto a un singolo autore è solo indicativa, non essendo raro reperire simili approcci e tematiche in diversi autori. Ad esempio, Matteucci (2016) fa ampio riferimento alla crucialità dell'implicitezza nelle pratiche estetiche odierne.

<sup>95</sup> A eccezione di Scruton (2007) e Dowling (2010) – limitatamente a Wittgenstein –, seppur in minima parte, come si è visto nel terzo capitolo della tesi.

una concezione dell'estetico come relazione tra sé e mondo, un proprio modello teorico. Il plesso intersoggettività-continuità diventa infatti cruciale, anche da un punto di vista metodologico, appunto nel momento in cui si considera l'esperienza estetica come un fondamentale tessuto di scambio e reciprocità che ha luogo *tra* individui, *tra* livelli diversi di esteticità, *tra* diverse sfere della vita e della cultura e che dunque trova concreta realizzazione *in* diversi spazi estetici (contestualizzazione spaziale su cui si tornerà tra breve).

In sintesi, il principio relazionale che implica intersoggettività e continuità risulta dunque possedere una sorta di priorità sugli altri quattro punti enucleati, non da ultimo proprio per il suo significato anche metodologico e pertanto "meta-teorico". È per questo motivo che può essere utilizzato come filtro di lettura, se non come chiave di ricapitolazione, delle categorie precedenti, appunto in quanto modalità specifiche di relazioni di scambio e di reciprocità:

1) la *cura* può essere intesa come scambio e reciprocità in termini di espressione e di risposta o reazione: è mutua relazione che, in base a una corrispondenza di connotati espressivi, permette di accordarsi con l'ambiente (e con altri individui e oggetti) e dunque di seguirlo con la propria azione nella sua fisionomia. "Cogliere" una certa "espressione", infatti, può generare una risposta, o reazione, come atto di "cura", di protensione, nei confronti di quella particolare espressione;

2) nozioni come *comfort*, *controllo*, *familiarità* esprimono una relazione di scambio e reciprocità in termini di acclimatemento o, meglio, di adattamento (termine che sembrerebbe più appropriato poiché connotato da una maggiore dinamicità rispetto al primo, che sembrerebbe implicare invece una passiva adesione all'ambiente nella sua configurazione data) e di soddisfazione (tacita) di un'aspettativa<sup>96</sup>;

3) *l'esperienzialità* è scambio e reciprocità in termini di prassi relazionale data dall'incontro attivo-passivo tra elementi "soggettivi" e "oggettivi" (affermazione che sotto certi aspetti potrebbe essere considerata una tautologia);

4) *l'implicitezza* è scambio e reciprocità in termini di rapporti che operano felicemente nella misura in cui sono regolati da un senso comune di tipo estetico sul

---

<sup>96</sup> Questo *cluster* concettuale risulta decisamente controverso in quanto coglie uno strato dell'esperienza talmente radicato che sembrerebbe rimandare a questioni di *Lebenswelt*, maggiormente inafferrabili e per lo più tacite. Ciò che Haapala propone nel suo contributo è la considerazione della prossimità concettuale tra *Lebenswelt* e quotidianità, e ciò risulta allora coerente con le categorie scelte. Ciò che manca, tuttavia, è proprio una distinzione tra questi piani del discorso, operazione che verrà di fatto proposta successivamente nel presente elaborato.

piano dei gesti e delle apparenze (se non fosse scambio e reciprocità, l'implicita regredirebbe al semplice silenzio).

Ben si vede, in tal modo, come non sia casuale l'enfasi anche metodologica che viene a cadere, nei contributi meta-teorici, sul plesso intersoggettività/continuità, dando luogo alle conseguenze viste sulla componente normativa dell'Everyday Aesthetics. Si potrebbe allora dire che tale plesso è sotteso alla dimensione dello scambio e della reciprocità che connota l'estetico nella sua generalità, ovvero in tutti gli altri suoi aspetti. Ma parlare di ciò significa aprire un altro discorso.

Ciò che preme ora mettere in rilievo è invece il fatto che questa stessa relazione, per le sue caratteristiche, è concreta, accade sempre da qualche parte, ed è dunque sempre situata. È una relazione – per così dire – di volta in volta specificata, e dunque vincolata, *topograficamente*.

Porre queste permesse dovrebbe contribuire a fare emergere il connotato precipuamente spaziale del quotidiano, che consegue da una concezione necessariamente relazionale dell'esperienza estetica. In altri termini, l'estetico in quanto compaginazione del quotidiano si attua in forme anzitutto spaziali e connota spazi che vengono vissuti secondo specifiche significatività. Di conseguenza, risulta necessario contestualizzare topograficamente, appunto, il discorso tanto quanto precisare i termini dell'interazione, proprio perché non è possibile pensare un'esperienza *estetica* che sia avulsa dalla tessitura spaziale (reale o virtuale, analogica o digitale) in cui si articola. Sotto questo profilo, appare allora proficuo rendere quanto più operativi i concetti enucleati sinora nel senso di un approfondimento del tema dell'esteticità che si concretizza in effettive configurazioni topografiche quotidiane. A tal fine, una strategia utile sembra essere individuare e prendere in esame le tipologie oggi più rilevanti di queste ultime. Esse sono: lo spazio estetico privato, lo spazio estetico pubblico, lo spazio estetico istituzionalizzato, lo spazio estetico virtuale/globale e lo spazio estetico commerciale. Non è un dato secondario, peraltro, che essi, pur nelle loro particolarità, si prestino, oggi più che mai, a reciproche intersezioni trasversali, le quali corroborano dunque ulteriormente il principio di relazionalità immanente all'esperienza qui sostenuto.

## 6.2. L'estetico come relazione: il caso esemplare dello spazio estetico quotidiano

Questi spazi quotidiani<sup>97</sup> definiscono ambienti sempre meno naturali e sempre più antropizzati e artificiali. In quanto tali, essi possono essere ragionevolmente interpretati come esempi di design, di progettazione, articolazioni visibili di reticoli di relazioni che vengono gestite con competenze acquisite. Essi dunque costituiscono tutt'altro che uno sfondo informe (uno spazio vuoto e neutro, cioè) sul quale si stagliano azioni e fenomeni quotidiani. Si tratta peraltro di un punto già sviluppato sopra nel secondo capitolo (e nello specifico, nel paragrafo 2.4.) quando si è affrontata la questione della prospettiva da assumere per approcciare nel modo più vantaggioso il rapporto che intercorre tra design e quotidianità. Ciò che si è rilevato in quel contesto è che appunto la considerazione della dimensione esperienziale e pratica del quotidiano, in quanto articolabile grazie alla progettualità del design, è ciò che permette di riconoscere e comprendere le dinamiche che caratterizzano la quotidianità nel suo complesso. Ciò che emerge ora è che si tratta di dinamiche che delineano spazi specifici.

Appunto in questa ottica, si forniranno dapprima alcune indicazioni per inquadrare meglio le peculiarità di ciascuno di questi spazi estetici quotidiani nel contesto odierno. In seguito verrà affrontato un caso esemplare di spazio estetico quotidiano che sembra incarnare efficacemente le caratteristiche salienti rinvenute negli altri spazi: lo spazio estetico commerciale, e nello specifico le ormai diffusissime e frequentatissime "caffetterie". A partire da questo caso esemplare si sonderà la tenuta nel concreto dei concetti enucleati in precedenza. Obiettivo ulteriore di questo percorso sarà di verificare

---

<sup>97</sup> Hinkes (2017) ha recentemente affrontato la questione degli spazi costruiti da un punto di vista transdisciplinare, mettendo in relazione varie prospettive filosofiche, architettura e arte contemporanea con una particolare attenzione rivolta a installazioni *site specific*. Queste ultime, in particolare, fungerebbero per Hinkes da concreti "laboratori" per condurre le proprie indagini. Il suo obiettivo è, infatti, quello di integrare ricerca empirica (o *art-based*) e prospettive maggiormente teoretiche. Numerosi sono peraltro i referenti teorici di Hinkes. Tra i principali possono essere annoverati sia i classici della tradizione fenomenologica quali Edmund Husserl, Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty, sia teorici che hanno caratterizzato il panorama filosofico più recente come Gernot Böhme e Arnold Berleant (e che Hinkes riconduce all'"everyday aesthetics" e all'"environmental aesthetics"). In ultima istanza, il lavoro di Hinkes si rivela tuttavia specificamente orientato all'aggiornamento del connubio tra filosofia e arte da cui dovrebbe risultare la possibilità della formulazione di nuove metodologie d'indagine da un lato, e di applicazioni concrete nel quotidiano dall'altro, le quali siano in grado di chiarire lo statuto della percezione quotidiana degli ambienti costruiti da parte degli individui che vi sono immersi sinesteticamente. Un'altra interessante ricognizione da un punto di vista specificamente estetico sul tema dello spazio è stata realizzata da Diodato (2018: 105-111).



quanto nella contemporaneità estetizzata, globalizzata e progettata rimanga valido della concezione tradizionale dei poli fondamentali del campo esperienziale (ossia di soggetto e oggetto), per poi proporre una particolare considerazione dello statuto attuale dell'esperienza estetica.

#### **a) Spazio estetico privato**

Prima modalità di configurazione topografica dell'esteticità è lo *spazio estetico privato*. Il senso di domesticità è forse quello che più efficacemente descrive questa prima tipologia di spazio, quel "sentirsi a casa" che può essere esperito, o ricavato, anche in vari ambienti non strettamente domestici. Non comporta necessariamente forme solipsistiche di esperienza, quanto piuttosto forme di esperienza che, pur non avendo luogo in situazioni di totale riservatezza o solitudine, in ultima istanza garantiscono la non-spettacolarità o quanto meno l'intimità di situazioni tipicamente domestiche.

#### **b) Spazio estetico pubblico**

Ben diverso è lo *spazio estetico pubblico* che, nella sua dimensione "indoor" e "outdoor", comporta invece un maggiore senso di condivisione dello, e forme aggregative nello, spazio estetico. Inserito nel contesto più ampio della tessitura urbana, o comunque in una dimensione entro una certa misura sempre antropizzata (a meno che non si sia in presenza di luoghi naturali completamente incontaminati – tuttavia oggi quasi sempre gestiti, e commercializzati, da enti che ne regolano l'accesso), lo spazio estetico pubblico è probabilmente una delle categorie maggiormente funzionali alla descrizione dello statuto spaziale dell'estetico ai tempi dell'estetizzazione, almeno considerata nelle sue forme più spettacolarizzate. Esempi di tale tipologia di spazio possono essere ritenuti quegli spazi il cui accesso non richiede necessariamente il pagamento di una somma di denaro, i quali, tuttavia, non escludono allo stesso tempo attività commerciali nella loro tessitura.

#### **c) Spazio estetico istituzionalizzato**

Tradizionalmente considerato configurazione topografica dell'estetico per eccellenza, lo *spazio estetico istituzionalizzato* comprende generalmente tutte quelle dimensioni cui l'estetico, ridotto all'artistico, è stato istituzionalmente riconosciuto come caratteristica distintiva. Tradizionali spazi estetici istituzionalizzati possono essere considerati, ad

esempio, musei, gallerie d'arte, siti riconosciuti come Patrimoni Unesco, teatri e auditorium della musica. Istituzione e tradizione sembrano in questi casi evidentemente andare di pari passo: valore estetico istituzionale è attribuito a quegli spazi incaricati di conservare opere culturali o di accogliere la loro riproduzione. Lo statuto delle opere e degli spazi in questione ha certamente subito radicali processi di trasformazione negli ultimi decenni, ma è altrettanto innegabile che la certificazione di "estetività" di spazi non tradizionalmente considerati entro tali coordinate avvenga proprio in termini di istituzionalizzazione e seguendo le logiche che regolano gli spazi sopra descritti. Esempi efficaci a tal proposito potrebbero essere le varie forme di turismo (peraltro indicato da Yves Michaud come uno degli esiti maggiormente significativi del processo di sublimazione dell'arte allo "stato gassoso"; 2003: 119-128), che recentemente hanno interessato spazi industriali (attivi e non più attivi), quartieri "della moda", "del design", itinerari "enogastronomici" e così via.

#### **d) Spazio estetico virtuale/globale**

Caratteristiche *sui generis* ha poi, ovviamente, lo *spazio estetico virtuale/globale*, una tipologia di spazio estetico che ha ragion d'essere principalmente nel Web, e in quanto tale ha diffusione su scala globale. Esso è divenuto la modalità principale attraverso la quale rappresentazioni (visive o sonore) di alcuni spazi, fenomeni o oggetti estetici (o di spazi, fenomeni e oggetti che proprio grazie a questa tipologia di spazio divengono estetici) circolano e vengono diffuse globalmente. Queste possono assumere varie configurazioni. Oggi sembra tuttavia ragionevole affermare che diversi spazi estetici virtuali/globali divenuti già quasi tradizionali – come ad esempio il sito web, il forum di discussione, piattaforme ludiche e commerciali e così via – tendono sempre più a collapsare nella dimensione del *social network*, che quantomeno di frequente ne è punto di accesso privilegiato (svolgendo una funzione vicaria anche rispetto ai veri e propri motori di ricerca). Chiaramente l'universo digitale è sterminato, e in questo contesto non sarebbe possibile darne conto esaustivamente. Tuttavia, si potrebbe aggiungere che qualsiasi spazio (fenomeno o oggetto) "reale" (estetico e non necessariamente estetico, ma che una volta virtualizzato e globalizzato vede aumentare le proprie probabilità di diventarlo) ha un proprio corrispettivo spaziale "virtuale". Basta pensare allo smisurato orizzonte di *apps* disponibili oggi, le quali promettono e in alcuni casi garantiscono lo svolgimento e l'agevolazione di azioni normalmente compiute "analogicamente".

Considerata poi l'incidenza che questa dimensione estetica virtuale-globale ha nelle vite quotidiane degli individui, si potrebbe addirittura ribaltare il discorso, affermando che ogni spazio "virtuale" ha un proprio corrispettivo "reale". O in altri termini: ogni dinamica virtuale prima o poi, per un periodo più o meno prolungato di tempo, influenzerà e orienterà in concreto il gusto e gli stili di vita quotidiani definendone gli spazi reali. L'esempio della condivisione di "esperienze" attraverso i *social media* rimane un paradigma efficace. Si pensi, ad esempio, all'esperienza di un pasto che si genera sia nei termini del suo effettivo consumo in un determinato luogo, sia nei termini della certificazione (e valutazione) di quel pasto mediante la pratica di condivisione "social" di immagini o video. In ogni caso, i confini tra questi spazi estetici non sono così netti, e forse, più che di ribaltamento, sarebbe opportuno parlare di corrispondenza.

#### **e) Spazio estetico commerciale**

Vi è, infine, lo *spazio estetico commerciale*: già dalla seconda metà dell'Ottocento, all'apertura dei primi grandi magazzini europei, erano attive procedure di "messa in scena" e di disposizione e promozione delle merci in modi esteticamente accattivanti. Questo paradigma è stato progressivamente esteso e applicato nei più svariati ambiti della vita quotidiana, nonché negli altri spazi estetici reperibili al suo interno, nei quali nel corso del XX e in questi primi due decenni del XXI secolo sono state decisamente normalizzate pratiche di consumo precedentemente limitate a gruppi di individui con più ampie possibilità economiche. Oggi senza alcuna difficoltà si può affermare che l'intreccio tra estetico ed economico<sup>98</sup> può essere considerato il maggiore punto di forza delle strategie aziendali più efficaci. Appunto lo spazio estetico commerciale è quella tipologia di spazio in cui convergono le dinamiche di estetizzazione di prodotti, servizi

---

<sup>98</sup> Un efficace approfondimento del rapporto tra economia ed estetica, e dunque tra economico ed estetico, è in Carnevali (2012: 115-160). Nel cogliere la divaricazione che caratterizza storicamente il rapporto tra queste due discipline, Carnevali sottolinea l'irriducibile "parentela" che le accomuna per nascita e che trova riscontro nell'indistricabile circolarità che occorre tra estetico ed economico in seno all'esperienza concreta: "La storia dell'economia politica e quella dell'estetica moderna [...] andrebbero lette al modo delle biografie di Plutarco: come due vite parallele. Le due discipline più distanti e antagonistiche nel sistema delle conoscenze, che spesso si rinfacciano con disprezzo i limiti rispettivi, accusandosi di 'estetismo' ed 'estetizzazione' da un lato, di 'economicismo' o 'materialismo volgare' dall'altro, nascondono in realtà una radice comune. Sono figlie della stessa *episteme*, che ha istituito una divisione trascendentale tra l'utile e il bello, il necessario e il frivolo, l'interessato e il gratuito, e incoraggiato a polarizzare i fenomeni del mondo della vita entro i confini di due regni nemici. All'interno di tale paradigma, i fili dell'esperienza, che si intrecciano complessivamente nel tessuto della *Lebenswelt*, vengono avvolti sui due gomitoli speculari, altrettanto limitativi e astratti, della pura illusione e della brutta realtà materiale" (Carnevali 2012: 128-129).

ed esperienze, i quali sono resi accessibili (acquistabili) nella loro configurazione estetizzata.

### **6.3. Il paradigma intersoggettivista-normativo dell'Everyday Aesthetics alla prova dello spazio estetico commerciale**

A ben vedere, sembra proprio che nello spazio estetico commerciale sia possibile reperire in varia misura le caratteristiche più significative assegnate disgiuntamente a ciascuno spazio estetico appena descritto.

Ciò è evidente anzitutto in riferimento allo spazio estetico privato. Quel “sentirsi a casa” tipicamente esperito in questa configurazione topografica viene esteso progressivamente a tutte quelle forme di *wellness* e di *wellbeing* che traggono alimento da specifici stili di vita già consolidati, o che promuovono l'esportazione di modelli e modalità esperienziali che dovrebbero influire positivamente sullo stile di vita di un individuo, e che sono oggi al centro di numerosi progetti di spazi, appunto, commerciali.

In secondo luogo, l'inserimento nella tessitura urbana o comunque entro una certa misura antropizzata, sia nella forma “indoor” sia nella forma “outdoor”, tipico dello spazio estetico pubblico, veicolo indiscusso di configurazioni estetizzate e di processi di estetizzazione, nella loro potenza visiva o in generale sensibile, è indubbiamente una caratterizzazione rilevabile anche negli spazi estetici commerciali. Ciò è vero se si considera questi ultimi nelle diverse forme che possono assumere, che vanno dalla cartellonistica e da altre forme di pubblicità<sup>99</sup> e promozione, al vero e proprio *esercizio* commerciale.

In terzo luogo, il riconoscimento istituzionale di “esteticità” di uno spazio in una certa misura comporta pratiche di commercializzazione che lo riguardano a partire, banalmente, dall'acquisto di un biglietto di ingresso per un museo. Nel caso in cui il pagamento di una somma di denaro per l'accesso allo spazio estetico istituzionalizzato non sia previsto, esistono comunque altre possibili dimensioni commerciali connesse all'esperienza di quello spazio. Tra le più significative si possono ricordare le varie

---

<sup>99</sup> Su questo tema, seppur seguendo direttrici d'indagine diverse rispetto a quelle che orientano la presente ricerca, è incentrato Coccia (2014). Un'ulteriore convergenza tematica con vari fenomeni al centro di questo lavoro, ma sempre secondo una prospettiva differente da quella qui proposta, è rilevabile anche in Coccia (2011).

forme di turismo progressivamente affermatesi o attivate in relazione a esso (a cominciare dall'utilizzo dei mezzi di trasporto necessari per raggiungerlo), l'attività del cosiddetto "bookshop" o, più tradizionalmente, "negozio di souvenir", e infine le varie modalità di ristorazione offerte dallo spazio istituzionalizzato del caso, il cui "concept" è ormai frequentemente intonato con la tipologia di spazio in cui si trovano.

Infine, la capacità di veicolare e potenziare esteticamente spazi, fenomeni e oggetti (se non addirittura individui) rende lo spazio estetico virtuale/globale particolarmente significativo per tutte quelle aziende che intendano commercializzare i prodotti (o le esperienze) che offrono. È peraltro quasi banale rilevare come forme di *e-commerce* siano ormai sempre più diffuse, senza contare il mercato attualmente floridissimo di vari *devices* (dallo smartphone al tablet, passando per *laptops*, *wearables*, apparati di domotica e varie componenti hardware), *apps* e *software*, e non da ultimo la crescente virtualizzazione dell'esperienza in generale.

Un caso esemplare, a tal proposito, è quello offerto dalla caffetteria, uno spazio indubbiamente commerciale che incarna in modo efficace nel loro complesso le configurazioni e le dinamiche spaziali descritte finora.

Innanzitutto, l'accoglienza, l'ospitalità tipiche del "sentirsi a casa" sono le caratteristiche che uno spazio del genere mira a ottenere a partire dall'ideazione (*concept*), passando per la progettazione (architettonica e d'interni), fino alla vera e propria gestione dell'ambiente ristorativo. Ciò è riscontrabile, ad esempio, nell'uso sempre più diffuso di materiali quali il legno, comunque dai toni prevalentemente chiari, in grado di ricreare in modo convincente ambienti che rispondano ai criteri descritti<sup>100</sup>. La contiguità con lo spazio privato è dimostrata peraltro anche dal fatto che, di frequente, alcune articolazioni dello spazio e alcune modalità esperienziali tipiche di una particolare caffetteria vengono poi "esportate" in veri e propri ambienti domestici (si pensi anche alla sempre più frequente possibilità offerta da questi spazi di acquistare

---

<sup>100</sup> Per un'efficace panoramica visiva sull'argomento, che non solo giustifica tale affermazione, ma offre inoltre un campionamento delle tendenze arredative e dei *concept* proposti in vari luoghi del mondo, che pur nella loro varietà e a prescindere dalla collocazione geografica del "coffee-shop" mostrano una certa "aria di famiglia", si rimanda a <http://www.archdaily.com/search/projects/categories/coffee-shop>. Fonti autorevoli a sostegno della tesi appena sostenuta sono numerose documentazioni presenti in pagine web (nonché nelle rispettive versioni cartacee) dedicate all'architettura e al design quali <http://www.architecturaldigest.com> e <https://www.dezeen.com>. Fonti altrettanto autorevoli, anche solo per la loro estrema popolarità, sono le varie raccolte di immagini consultabili su *social media* quali Pinterest, o su altre forme di condivisione "social" attualmente in voga.

prodotti *brandizzati* per preparare e consumare anche a casa il caffè *come* quello che si è consumato in caffetteria)<sup>101</sup>.

La caffetteria è sicuramente uno spazio pubblico, inserito nella tessitura urbana e, a seconda delle stagioni, attivo indoor e/o outdoor. In modo più significativo ancora, tuttavia, essa è uno spazio fortemente connotato in senso intersoggettivo, in cui si incontrano e intersecano vari stili di vita. Nelle caffetterie oggi si lavora, si studia, ci si rilassa in solitudine o in compagnia<sup>102</sup>, si assumono abitudini alimentari particolari e alcuni atteggiamenti che vi si è avuto modo di osservare, si assiste a concerti, *talks*, si partecipa ai più svariati *workshops*. Inoltre, si possono qui cogliere, attraverso una continua sollecitazione multisensoriale (ma non necessariamente invasiva, a seconda della politica aziendale che presiede al singolo spazio), i trend più recenti in fatto di moda (come manifestazione di pratiche condivise) e di design (come progettazione di componenti della quotidianità): dai modi di articolare l'apparenza umana attraverso abiti, accessori e cosmesi, passando per soluzioni d'arredamento, l'utilizzo di specifici *devices*, l'ascolto di una determinata musica, la lettura di un particolare libro, l'assunzione di una peculiare bevanda o cibo ecc. Il *coffee-shop* è un vero e proprio condensato di *lifestyle*, di cui è *display* privilegiato.

È ormai sempre più frequente trovare caffè o luoghi di ristoro in spazi estetici istituzionalizzati come i musei. Questi possono essere considerati da un duplice punto di vista<sup>103</sup>: come elemento di supporto o addirittura di coronamento dell'esperienza museale, o come elemento autonomo frequentato a prescindere dall'accesso alla zona

---

<sup>101</sup> E non solo: alcune soluzioni d'arredamento tipiche della tipologia spaziale che si sta analizzando sono state recentemente adottate, in modo più evidente rispetto al passato, anche da alcune catene di ristorazione (sempre più "personalizzate" e sempre meno "non-luoghi", come direbbe Marc Augé; cfr. Augé 1992) come McDonald's (che peraltro accoglie al suo interno anche il cosiddetto "McCafé"), o come Starbucks, Costa Coffee, Espresso House ecc., queste ultime più specificamente focalizzate sul consumo di prodotti da caffetteria. Inoltre, basta semplicemente osservare alcuni cambiamenti avvenuti in certi luoghi di ristorazione di numerose città dopo recenti procedure di ristrutturazione, che sembrano evidentemente orientate dalle soluzioni d'arredamento cui si è appena fatto riferimento.

<sup>102</sup> Si potrebbe addirittura ipotizzare una connotazione semi-privata (o, simmetricamente, semi-pubblica) della caffetteria: le forme di consumo estetico che vi hanno luogo sono infatti compiute da individui nella privatezza della propria giornata, ma ciò avviene comunque in una dimensione di fatto pubblica e condivisa.

<sup>103</sup> Un interessante articolo apparso sul *New York Times* nel 2010 (<http://www.nytimes.com/2010/01/29/arts/29museumfood.html>) mette bene in rilievo tale duplicità, contestualizzandola nel periodo appena successivo la "grande recessione" del 2007-2009. La ristorazione di qualità è stata progressivamente considerata da numerosi consigli di amministrazione sia come una nuova fonte di guadagno per il museo, che ha visto peraltro ridurre notevolmente il numero di donazioni effettuate da parte di privati, sia come possibilità di creare un'ulteriore esperienza di qualità all'interno del museo, che fosse all'altezza delle aspettative di un pubblico sempre più esigente, e che fosse dunque all'altezza della qualità dell'esperienza museale degli spazi espositivi veri e propri.

espositiva effettiva<sup>104</sup>. Non da ultimo è interessante notare come i crescenti investimenti nella progettazione, costruzione e gestione di caffetterie e ristoranti, che hanno coinvolto e stanno attualmente coinvolgendo noti studi d'architettura, di design d'interni, e richiestissimi chefs e "baristi"<sup>105</sup>, stanno trasformando gli spazi qui in analisi in vere e proprie mete turistiche. Si può dunque affermare che i cosiddetti *coffee-shops* non solo sono una parte fondamentale di spazi estetici istituzionalizzati, ma possono essi stessi diventarlo.

Infine la crescente diffusione mediatica su scala globale di immagini scattate da utenti che hanno consumato pasti o che si sono anche solo brevemente trattiene presso la caffetteria di turno, senza contare l'attività di pubblicizzazione attraverso gli stessi media da parte dei gestori di quest'ultima, ha reso possibile non solo l'ampliamento del relativo mercato, evidentemente floridissimo, ma ha anche dato vita a una sorta di ondata di globalizzazione nata, quasi paradossalmente, dalla ricerca di autenticità, di distinzione dall'impersonalità e dal "gusto massificato" che lo spazio estetico in questione e i suoi avventori ambiscono a ottenere<sup>106</sup>.

Si recupera così quella dimensione già emersa in conclusione al secondo capitolo in cui proprio la caffetteria (come documentato dall'appendice iconografica) dimostrava di essere spazio che esemplifica una particolare considerazione della quotidianità. Tale considerazione richiamava come fondamentale l'inseparabilità di quest'ultima dalla sua

---

<sup>104</sup> Questa seconda prospettiva in particolare sembra fornire indicazioni interessanti sui processi di trasformazione dell'esperienza museale. Si potrebbe infatti affermare che anche una sosta presso un rinomato caffè o ristorante di un certo museo valga ormai quanto la vera e propria esperienza museale. A tal proposito, un secondo spazio estetico commerciale, che forse precede storicamente il caffè nella sua presenza in spazi estetici istituzionalizzati, è il già ricordato "bookshop" o "negozio di souvenir". Proprio quest'ultimo termine, "souvenir", sembra, in particolare, accomunare questi due spazi. In entrambi i casi, infatti, ciò che "si porta a casa" è il suggello di un'esperienza estetica "culturale", sia con l'esperienza culinaria e con l'esperienza di una certa atmosfera offerta dal caffè, sia con l'acquisto di diverse tipologie di prodotti reperibili nel bookshop: dal catalogo della mostra che si è visitata o altri volumi specializzati, passando per vari oggetti e accessori (magari con il logo del museo o un particolare segno di riconoscimento), fino alle riproduzioni (su varie superfici) delle opere in mostra o di vari "pezzi" collezionati nel museo. In entrambi i casi si ha dunque la possibilità di certificare l'esperienza museale seppur in modi diversi (e anche attraverso la documentazione foto o video, con eventuale condivisione *social* della medesima). L'analisi del caso della caffetteria o del luogo di ristoro nello spazio estetico istituzionalizzato tuttavia, risulta, per lo meno in questo contesto, maggiormente proficua proprio perché la condivisibilità dell'esperienza realizzata è maggiore (proprio attraverso *social network* ad esempio), essendo quest'ultima per di più reiterabile e consumabile a piacimento, incidendo così maggiormente sulle dinamiche degli stili di vita: è una pratica estetica più diffusa. Se è infatti possibile costruire una certa "ritualità" nella frequentazione della caffetteria di un museo, ad esempio, è senz'altro più raro che ciò avvenga con l'acquisto di prodotti di un bookshop museale.

<sup>105</sup> Per una panoramica in merito si rimanda ancora alla breve sitografia menzionata precedentemente.

<sup>106</sup> Il ruolo dei social media è stato rilevato nella sua importanza anche nel caso del "Marrs Green" di cui si è parlato nell'introduzione. E merita di essere ricordata ancora la ricaduta esperienziale che si è determinata in questa occasione con la progettazione.

cifra esperienziale e pratica, intendendola come una articolazione visibile degli ambienti in cui ci si muove ordinariamente – possibile proprio grazie alla progettazione – e che risultano popolati da vettori che qualificano l’esperienza stessa.

A questo punto sembra opportuno verificare l’efficacia dei concetti e delle categorie individuati come emblematici nell’analisi delle varie posizioni rilevabili all’interno dell’Everyday Aesthetics ed emendati in senso intersoggettivo-continuista, in rapporto a questo spazio estetico quotidiano a sua volta emblematico. In questo modo si cercherà di comprendere non solo l’effettiva paradigmaticità di quest’ultimo da un punto di vista estetico, ma anche in che misura la progettazione che sembra orientare in modo crescente le esperienze estetiche odierne si risolva in alienazione, o lasci invece margini a quella spontaneità che a prima vista sembrerebbe svanire. È opportuno precisare che l’ultimo snodo concettuale enucleato, ossia quello intersoggettivista/continuista, proprio in virtù della sua funzione emendatrice degli snodi significativi precedenti, non sarà – come invece avverrà per questi ultimi – individualmente posto in relazione con lo spazio estetico commerciale. Esso, infatti, confermando la propria funzione “meta-teorica” fungerà da sfondo operativo immanente su cui si staglierà questa analisi e l’esame successivo dello statuto attuale di soggetto, oggetto ed esperienza estetica.

Intrecciare la dimensione della cura, che era stata individuata come il primo tra gli aspetti più significativi ascrivibili all’Everyday Aesthetics, con lo spazio estetico commerciale, significa porre quest’ultimo da un lato in relazione con la capacità di individuare e codificare delle linee di tendenza, e dall’altro con processi adattativi di vario genere. Da tale intreccio si può tentare di rendere conto in una declinazione commerciale, e dunque specificamente progettata, di una precisa pratica estetica quotidiana. L’identificazione di linee di tendenza sottesa alla cura può, infatti, essere innanzitutto letta come tracciamento di un trend, ovvero come codificazione in corso d’opera di pratiche di per sé non ancora codificate. Tale procedimento agisce su un piano adattativo in almeno due sensi: da un lato, in quanto adattamento alle dinamiche *individuate*, e, dall’altro lato, in quanto adattamento alle dinamiche *proposte* come insorgenti, propriamente tendenziali, o appunto “di tendenza”. Generalmente, nel primo caso si tratterà di aziende che plasmano i propri progetti commerciali sulla configurazione che assumono i gusti identificati in un determinato contesto come “l’ultimo trend”; nel secondo caso, si tratterà principalmente di consumatori che faranno proprie determinate scelte di mercato che trovano maggiormente “felici”. Sul piano



strettamente economico-commerciale, ciò si traduce nell'osservazione e nella ricerca sul campo da parte di specialisti. La figura del *coolhunter*, o l'attività di *fashion forecasting*, pur appartenenti più specificamente al campo della moda, sono esempi efficaci di ciò cui ci si sta riferendo, in quanto interessano anche più ampie dinamiche concernenti gli stili di vita (a tal proposito, sempre restando nella costellazione dei personaggi che caratterizzano il recente universo moda, di non secondaria importanza è il ruolo dei *trendsetters* e dei *fashionbloggers*, una versione, per così dire, aggiornata, dell'"intermediario culturale" di cui parla Bourdieu 1979). Tali specialisti sono incaricati di riconoscere l'incidenza di determinati fenomeni in vari contesti di per sé dati. A ciò segue un processo di valorizzazione (per stime, però, non sempre "prudenziali") degli elementi di tendenza, che vengono dunque declinati in vari modi a seconda dell'ambito commerciale di pertinenza e successivamente immessi sul mercato. Come si diceva, tale processo potrebbe essere paragonato a una modalità di adattamento, ad esempio da parte di un'azienda che intende intonarsi a un particolare concerto di fenomeni condivisi elaborando la propria proposta commerciale per trarre profitto da tale situazione. Alla proposta commerciale, sempre nei termini di una dinamica adattativa, può intonarsi un eventuale cliente, che perciò si espone a dinamiche progettate, in quanto "costruite" e "riproposte" seguendo criteri ben precisi, e che porta a sua volta con sé un insieme di aspettative che probabilmente orientano in modo decisivo la sua azione.

Ed è esattamente a partire da quest'ultima considerazione che si può tentare di intrecciare, in secondo luogo, lo spazio estetico commerciale e il cluster concettuale che include familiarità, comfort e controllo. Con buona ragionevolezza si può ipotizzare che questo grappolo di concetti implichi una certa aspettativa che si prevede possa essere soddisfatta, quella di "sentirsi" intonati, quindi di "sentirsi" inseriti nella particolare situazione in cui ci si trova. "Familiare" è, appunto, ciò che è proprio, "confortevole", ciò che fa sentire a proprio agio e che tutto sia "sotto controllo", ciò che può essere gestito con uno sforzo che, per quanto grande, dovrà apparire il minimo possibile.

Da un punto di vista commerciale, la dimensione dell'aspettativa da soddisfare è, in questo contesto, probabilmente l'aspetto che generalmente viene sviluppato in modo più significativo. Si potrebbe addirittura sostenere che, per quanto oggi spesso essenzialmente indotta, l'aspettativa del consumatore è il criterio orientante di ogni strategia commerciale. Ciò fa del cluster concettuale in analisi un principio di

orientamento estremamente fruttuoso, considerata l'incidenza che gli aspetti che esso coinvolge possono avere sull'individuo contemporaneo, il quale è, infatti, alla continua ricerca di esperienze che contribuiscano alla plasmazione e alla condivisione della propria identità. In pratica, ciò si concretizza nella vera e propria "costruzione" di dimensioni, o di spazi estetici, potenzialmente accessibili nella loro prossimità. La potenzialità di tali "intorni prossimali" è da intendere nel senso che essi sono accessibili e disponibili, a discrezione del consumatore, che vi si reca consapevole che in tal modo entrerà in uno spazio che risponde a determinati criteri che ci si aspetta vengano soddisfatti<sup>107</sup>.

La categoria ulteriore dell'esperienzialità permette di esplicitare meglio il motivo stesso per il quale agli spazi commerciali (evidentemente progettati) che si stanno considerando venga attribuito un valore, o significato, estetico. Fare esperienza significa anzitutto e genericamente entrare in contatto, in relazione, con nodi percettivi significativi. La significatività di tali interazioni risiede nell'incidenza, positiva o negativa, che esse hanno sui poli dell'interazione, tipicamente definiti "soggetto" e "oggetto". Ora, in ambito commerciale è improbabile che si miri a proporre un'esperienza negativa o sgradevole, quali che siano i gusti del potenziale target di consumatori, condivisibili in misura maggiore o minore. Per avere forza sul piano economico, essa dovrebbe anzi innescare un processo di fidelizzazione, o quanto meno la volontà di ripetere quella determinata esperienza, dinamiche, queste ultime, che scaturiscono dalla memorabilità delle prime interazioni con lo spazio commerciale di turno. Tale spazio risulta estetico proprio nella misura in cui in esso sono messi in gioco dispositivi e configurazioni ambientali con cui il consumatore interagisce o entra in contatto caratterizzati da una certa "felicità" o quantomeno gradevolezza, sia da un punto di vista percettivo e immaginativo, sia nel senso di garanzia di efficienza del processo che mettono in atto. Pertanto, in ultima istanza, tale spazio risulta estetico nella misura in cui favorisce la diffusione di pratiche le quali, allora, evidentemente corrispondono alla concreta espressione di una preferenza di gusto.

Poco sopra si è parlato di poli d'interazione, tipicamente definiti "soggetto" e "oggetto"; i termini chiamati in causa da questa definizione, tuttavia, sono messi fortemente in discussione dalle odierne modalità con cui tali poli entrano effettivamente

---

<sup>107</sup> Senza nulla togliere al valore della novità e della sorpresa che pur giocano, in qualche misura, un ruolo non secondario nelle pratiche di consumo. A tal proposito si rimanda a Bianchi (1998) e a Lindgreen, Vanhamme e Beverland (2016).

in rapporto. Tale rapporto, infatti, più che per opposizione, si estrinseca per integrazione, o incorporazione, e questa considerazione conduce al successivo snodo concettuale messo in evidenza: quello concernente l'implicitezza dell'estetico in modalità quotidiana, il quale verrà a sua volta intrecciato con aspetti salienti dello spazio estetico commerciale.

Alla luce di quanto emerso finora, pare evidente come non tanto la complicazione, quanto piuttosto l'agevolazione di un'esperienza, sia una caratteristica fondamentale delle strategie commerciali. In concreto, ciò si traduce nella progettazione (nel design) di elementi e situazioni dalla precipua cifra estetica – come illustrato nel punto precedente – che siano in sintonia con il consumatore, o che, proposti e percepiti nella loro proficuità, diano luogo a forme di adesione che possono esplicitarsi in diversi modi, ma che comunque, quale che ne sia la configurazione, non possono che sottolineare l'inadeguatezza della tradizionale dicotomia soggetto-oggetto. Il caso più estremo di adesione tra consumatore e prodotto commerciale è quell'integrazione o incorporazione cui si faceva riferimento poco sopra. Essa può essere fatta risalire a diversi fattori, che ne determinano la progressiva crescente realizzazione. Anzitutto, la miniaturizzazione di vari dispositivi (in particolare, ma non esclusivamente, elettronici), che è tale da permettere una straordinaria portabilità – la quale riguarda anche tutto quell'insieme di dinamiche che concernono l'apparenza umana, incluse pratiche di ornamento e di alterazione del corpo, l'utilizzo di capi d'abbigliamento, accessori, cosmetici e profumi. Vi è poi la proliferazione di ambienti che offrono l'opportunità di esperienze immersive. Soprattutto, però, a favorire la stretta adesione tra consumatore e prodotto è l'acquisizione di specifici orientamenti del gusto, che si manifestano come atteggiamenti, scelte, dunque pratiche estetiche quotidiane ormai sempre più frequentemente condivise che si realizzano sotto forma di acquisto. Tali pratiche, in quanto relazioni esperienziali fini a se stesse e sempre meno incentrate sul possesso di un oggetto concreto, sono indicatrici del progressivo instaurarsi di un senso comune estetico che, in quanto tale, è fondato sull'implicitezza, ossia involupato nelle forme in cui si manifesta. A esse viene attribuito uno statuto di esteticità, infatti, non in virtù del riconoscimento distaccato (in quanto rispondenza a criteri astratti di esteticità<sup>108</sup>) di proprietà estetiche risalenti a un soggetto o a un oggetto, ma nella misura in cui l'apprezzamento cui danno

---

<sup>108</sup> La questione della discrasia tra un piano astratto di idee sull'estetico e un piano concreto di pratiche estetiche è stata sollevata da Matteucci (2016).

luogo si concretizza nel fare propri (mediante pratiche estetiche) gli elementi di volta in volta apprezzati.

Lo spazio estetico commerciale può allora essere legittimamente definito veicolo per, e articolazione visibile del, senso comune estetico attuale di cui possono certo variare le forme di manifestazione, ma non le strutture che sono immanenti a tali manifestazioni, le quali convergono nelle pratiche e negli usi.

#### **6.4. Progetto, pratica, preferenza di gusto quotidiana: verso un *Experience Design***

Gli elementi così emersi da questo dialogo tra gli aspetti salienti di un'estetica del quotidiano e le modalità commerciali dell'esperienza estetica odierna possono essere impiegati per gettare uno sguardo rinnovato sulle pratiche di consumo che sia discipline come *in primis* la semiotica e i *Cultural Studies*, sia i timidi tentativi di ricerche filosofiche che a esse hanno rivolto attenzione, hanno tradizionalmente per lo più demonizzato proprio perché non ne hanno colto la dimensione relazionale, contraendo piuttosto il discorso sulle forme di alienazione che esse ingenererebbero. Il quadro che si è via via qui profilato mostra qualcosa di diverso rispetto all'effettiva sostenibilità di queste ultime. E per verificare come sia davvero così, basta ripercorrere anche rapidamente "le tappe" che hanno condotto alla particolare configurazione della prospettiva che emerge dal quadro in questione.

Il punto di partenza sono le attività di progettazione e le strategie commerciali (le quali, in quanto tali, sono a loro volta attività di design) che, con particolare incidenza oggi, modellano le dinamiche esperienziali quotidiane. Il processo di progettazione e di pianificazione, come si è visto, può implicare ricerche mirate all'individuazione di un trend e volte alla soddisfazione (o all'induzione) di un'aspettativa (che ci si propone o si promette di soddisfare). Tale soddisfacimento è veicolato dall'agevolazione di un'esperienza che risulta positiva nella misura in cui si fonda sulla "felicità" percettiva (o comunque attinta nel presente, fosse pure immaginativo) e sulla "felicità" funzionale del processo al quale essa è sottesa, fondendo in un'unica esperienza arricchita dalla simultanea presenza dell'individuo e del dispositivo in esso di fatto incorporato il desiderio con il suo almeno apparente esaudimento.

Non si vuole comunque negare che in questo modo abbia luogo una certa “surroga”<sup>109</sup>, o addirittura una parziale “perdita” di esperienza. La progettazione, infatti, lavora proprio nel senso di un’eliminazione del “superfluo” o dell’“attrito”, mirando all’ottimizzazione dell’intero corso esperienziale, nel quale dunque a volte si fatica a ravvisare ancora tracce di spontaneità, o quanto meno di intervento diretto e autonomo da parte di un individuo su una situazione reale, che può presentare le sue difficoltà che vanno eventualmente, in qualche modo, gestite. Tale prospettiva può però essere ribaltata se si pone particolare rilievo sulla significatività delle ultime due tappe del percorso delineato: la funzionalizzazione dei processi esperienziali appena ricordata dà infatti corso a un progressivo avvicinamento tra soggetto e oggetto, che si può verificare (in una sorta di “crescendo”) nei termini di dinamiche di portabilità e incorporazione, di configurazioni ambientali “immersive”, e infine della totale coincidenza tra gusto e uso che si manifesta nelle pratiche.

Allora, il punto di arrivo non è l’exasperazione dell’antagonismo tra soggetto e oggetto intesi rispettivamente e disgiuntivamente come un *sub-iectum*, termine che etimologicamente implica una certa sottomissione o ricezione passiva, e un *ob-jectum*, termine che etimologicamente implica un’entità estranea che si oppone a qualcuno. Piuttosto, il rapporto tra soggetto e oggetto che risulta da questo radicale intreccio di progettazione, relazione, estetico, quotidiano, economia e piacere impedisce di distinguere nettamente due parti in causa nella dinamica esperienziale. Il soggetto esperiente “si sente” nell’uso dell’oggetto, perché quest’ultimo diviene, proprio grazie alla progettazione (o meglio grazie a una *buona* progettazione), una componente integrata del campo esperienziale, se non addirittura esperienza stessa, come avviene sempre più spesso con la frequente dissoluzione di entità ben definibili come tali. Non si può, infatti, tracciare più una vera e propria linea di demarcazione tra un campo interno (quello tipicamente attribuito alla soggettività) e un campo esterno (quello attribuito all’oggettività). Allora ciò cui risulta più appropriato fare riferimento è la nozione di campo interattivo, che poi altro non è che il modello esperienziale in sé concepito a partire dal suo statuto intrinsecamente relazionale.

Questo scenario mette peraltro in questione anche l’apparato interpretativo con cui il design è stato affrontato a partire dalla fine dell’Ottocento, principalmente – come si è visto nel secondo capitolo – attraverso coppie dicotomiche. Se questa poteva essere una

---

<sup>109</sup> Pfaller (2017) offre una prospettiva interessante sul tema.

modalità d'analisi valida in passato – quando ancora erano evidenti le difficoltà di definire il design senza dover necessariamente ricorrere a elementi specifici di altri ambiti per poter individuare coordinate utili a comprendere cosa esso fosse –, oggi l'applicazione di un modello teorico orientato da categorie oppositive quali forma-funzione, bello-utile, immagine-consumo risulterebbe parziale, riduttiva e inadeguata. Essa, infatti, non coglie in modo soddisfacente la fondamentale integrazione di tali coppie nell'odierno design, in cui progettuale, relazionale, estetico, quotidiano, economico e piacevole sono egualmente coinvolti nella definizione del suo statuto più attuale, ove la “funzione estetica” deve essere integrata con la “funzione d'uso”, o anzi fatta propria da quest'ultima.

Muovendo da queste considerazioni ci si volgerà ora al terzo dei nostri cardini concettuali, ossia l'esperienza. In questo contesto, si tenterà di dimostrare l'inappropriatezza dell'applicazione delle suddette categorie interpretative storiche al design contemporaneo, suggerendo come, seguendo invece la specifica traiettoria qui tracciata, quest'ultimo possa rivelare una sua spesso incompresa potenza concettuale. Obiettivo sarà anche rendere conto della commistione tra i vari aspetti prima ricordati che lo innervano e che caratterizzano l'esperienza ai tempi dell'estetizzazione. Il design, insomma, verrà proposto come vera e propria categoria concettuale.

Nell'esaminare, in particolare, il caso esemplare dell'*Experience Design*, si prenderanno in considerazione due fenomeni oggi estremamente diffusi e dai quali si tenterà di estrarre, proprio come per il design, motivi di rilievo anche dal punto di vista dell'analisi concettuale: la moda e l'interazione con le interfacce.

## Capitolo 7. L'esperienza estetica ai tempi dell'*Experience Design*

L'obiettivo del presente capitolo è di indagare lo statuto dell'esperienza ai tempi dell'estetizzazione e della progettazione diffusa *del* quotidiano, ossia dell'esperienza considerata in un contesto in cui aspetti estetici, progettati, digitali ed economico-commerciali concorrono egualmente alla sua plasmazione. A tal fine si tenterà di costruire un percorso lineare che, però, allo stesso tempo restituisca un dato essenziale, ossia il fatto che elementi apparentemente dicotomici sono frequentemente parte di uno stesso processo nel suo svolgersi. Ciò avverrà ponendo alla base del discorso i concetti di *Lebenswelt* e di *Everydayness*. Questi ultimi verranno assunti per indicare livelli esperienziali fondamentali con specifiche connotazioni che, da un lato, li distinguono, ma che, dall'altro, risultano essere l'esito particolare della loro stessa continua interrelazione. Di conseguenza, cifra distintiva della presente indagine sarà la messa in discussione di ogni concezione dualistica dei due concetti, volta a volta esaminati singolarmente o nel loro dialogo reciproco. L'urgenza di fornirne una lettura, per così dire, continuista è dettata proprio dalla convinzione della loro irriducibilità a elementi assoluti, in particolare modo nel nostro attuale contesto di vita. A supporto di tale tesi vi è la significativa incidenza che un fenomeno quale l'*Experience Design* ha sulla nostra esperienza. Esso infatti incarna esemplarmente le caratteristiche già ascritte alla contemporaneità e che riguardano proprio i suoi aspetti estetici, progettati, digitali ed economico-commerciali.

Se si assume che l'esperienza sia qualcosa di "naturale", la locuzione "design d'esperienza" appare decisamente ossimorica e, per certi versi, da condannare o respingere, nella misura in cui si consideri la progettazione (o anche la *customizzazione*, nel senso della configurazione di un prodotto, bene o servizio seguendo logiche di personalizzazione orientate dalle aspettative del cliente, o *customer*, appunto) un modo di plasmare a piacimento pratiche che per loro "natura" dovrebbero venire svolte spontaneamente. Se invece si riconosce la possibilità che l'esperienza, oggi, sia il risultato di particolari stratificazioni tra loro in rapporto dinamico, allora il discorso può essere liberato dall'apparente contraddittorietà che sembra a prima vista connotarlo. Sembra anzi che, in fondo, non vi sia nulla da condannare o respingere, ma molto da riscontrare e comprendere per quel che riguarda le particolari abilità progressivamente acquisite da parte di un individuo a contatto con un ambiente sempre più denso e

complesso da gestire proprio in virtù della progettazione di quest'ultimo. Ulteriore mossa che verrà dunque compiuta nella presente indagine sarà di mettere in rapporto proprio l'*Experience Design*, di cui pure verrà fornita una descrizione che ne inquadri origine e contenuti, con *Lebenswelt* ed *Everydayness* per verificare quanto esso incida su tali dimensioni e ne fornisca caratterizzazioni non necessariamente coincidenti con le tradizionali concezioni che di esse sono state formulate.

Un primo modo di misurarsi con questo argomento è utilizzare indicazioni fornite da Blumenberg (1963) nella sua riconsiderazione di una concezione "patologica" della tecnicizzazione della *Lebenswelt*, assimilando a quest'ultima i recenti processi di progettazione dell'esperienza. Per Blumenberg, infatti, sarebbe errato perseguire un modello di analisi fenomenologica che comprenda il rapporto tra mondo della vita e tecnicizzazione "per salti qualitativi", senza considerare dunque "nessi qualitativi", o, in altre parole, senza cogliere l'ineliminabile continuità che sussiste tra "natura" e "tecnica".

Tali considerazioni permetteranno successivamente di introdurre nel discorso due elementi cruciali per la comprensione delle modalità in cui l'*Experience Design* articola la nostra esperienza quotidiana conciliando, di fatto, aspetti in apparente conflitto. In primo luogo, si farà riferimento a una particolare concezione della moda che ne mette in rilievo, nello specifico, la caratteristica della liminalità. Oltre a ciò, poi, si farà riferimento a una particolare concezione dell'interfaccia in quanto dimensione di superficie in cui si risolvono le varie dimensioni possibili dell'esperienza piuttosto che, entro una certa misura, come punto di accesso a dimensioni altrimenti inaccessibili. Il ricorso a tali nozioni sembrerebbe ulteriormente comprovare la scarsa percorribilità di un approccio analitico disgiuntivo agli elementi che contribuiscono insieme, di volta in volta, alla configurazione dell'esperienza. Ciò permetterà di evitare l'applicazione di categorie interpretative dicotomiche al design, ponendo invece l'accento sulla essenziale cifra esperienziale che lo contraddistingue.

Dopo aver analizzato le dimensioni della *Lebenswelt* e della *Everydayness* alla luce della forte incidenza che l'*Experience Design* ha su di esse, si proporranno dei concetti a esse alternativi che si ritiene meglio evidenzino la continuità che vige sia in ciascuno dei livelli esperienziali che in prima istanza esse hanno permesso di identificare sia nel rapporto che li lega. Tali nozioni alternative sono rispettivamente i concetti di *habitus* e di *campo* di matrice bourdieusiana.



Il percorso così delineato permetterà quindi di suggerire:

- 1) il superamento di approcci discontinuisti sia al livello della *Lebenswelt* sia al livello della *Everydayness* (ribadendo peraltro la scarsa proficuità della “via discontinuista” interna all’*Everyday Aesthetics*);
- 2) il superamento di approcci dicotomici nelle tradizionali categorie interpretative del design in favore di una concezione esperienziale di quest’ultimo;
- 3) il superamento di approcci patologici alle forme di estetizzazione<sup>110</sup> e di progettazione, ossia di design, dell’esperienza odierna.

### **7.1. *Lebenswelt* ed *Everydayness***

Come emerso dalle pagine precedenti, il quotidiano non è una dimensione facilmente identificabile. Esso risulta anzi essere l’esito di un processo, o meglio, di una serie di processi estremamente dinamici e ben particolari. Se ciò è vero, “*Everyday Aesthetics*” o “estetica del quotidiano” si rivelerebbe un’etichetta dalla funzione per così dire euristica per segnalare un problema filosofico decisamente più complesso di quel che appare. Alcuni tentativi rilevabili nella letteratura dell’*Everyday Aesthetics* di individuare e indagare i diversi strati su cui l’esperienza quotidiana si dipanerebbe ne sarebbero testimonianza.

Ciò è evidente in almeno due contributi già analizzati: quelli di Arto Haapala, che in un articolo del 2017 ribadisce i punti emersi nel saggio del 2005 applicandoli specificamente alla questione dell’architettura<sup>111</sup>, e di Ossi Naukkarinen. Tuttavia, due ulteriori saggi apparsi recentemente hanno tentato di approfondire tale questione:

---

<sup>110</sup> Su questa linea si rimanda nuovamente a Carnevali (2012: 143-160), in cui si propone di assumere un approccio fisiologico (e appunto, non patologico) quando ci si misura con fenomeni quali l’estetismo e l’estetizzazione. Si rimanda anche a Matteucci (2017a) in cui viene proposta una riconsiderazione del rapporto tra *Everyday Aesthetics* ed estetizzazione che non sia viziato da un approccio che privilegi una logica “del contagio”.

<sup>111</sup> In questo recente lavoro Haapala sembra peraltro mitigare la propria prospettiva discontinuista quando afferma che “The beauty of architecture is both in the very everydayness, in the routines and rhythms of the everyday, and in the power to draw us out of the everyday. The beauty of the everyday is a silent beauty, it does not require our attention. We notice it when the structures are disturbed, when something in the functioning totality breaks down. The beauty of the strange and noteworthy might be regarded [...] as more important than the beauty of the everyday, but I see a role for both of them. There may not be any compelling reason to rank them.” (Haapala 2017: 181)

Naukkarinen e Vasquez (2017) e Ratiu (2017)<sup>112</sup>. Nel caso di Haapala (2005) la distinzione di base è tra un “lived world” o livello individuale di esperienza, e un “life world” o livello collettivo, culturale, sociale di esperienza. Entrambi i livelli sono tra di loro fondamentalmente intrecciati in un rapporto circolare basato sull’aspetto temporale dell’esperienza. Istanze paradigmatiche di quest’ultima sarebbero le dinamiche interpretative che intervengono quando si entra a contatto con un nuovo ambiente e i processi di radicamento negli ambienti quotidiani che ne conseguono. Tali dimensioni esperienziali corrisponderebbero a due accezioni del medesimo concetto: quello di *Lebenswelt*, dimensione che, di fatto, Haapala fa coincidere con il quotidiano.

While we are living in the lifeworld, doing and making things, acting in different ways in different situations, we create ties to our surroundings, and in this way familiarize ourselves with it. [...] It is an interpretation in an existential sense – when entering a new environment we start immediately to interpret it. This interpretation is not necessarily, not even primarily a conscious and deliberate searching for meanings. It is interpretation in the hermeneutic sense of living in an environment and making sense of it by acting there, by doing various things in the environment, by creating different kinds of connections between matters seen and encountered. [...] Our existence is formed through our past and it interprets the surroundings each us faces and makes meaningful for us. We pick up from the environment things that are in accordance with our existence, or at least that are not in clear contradiction with it, and in this way make the milieu accessible. [...] The point I want to raise is exactly the importance of everydayness over metaphysics, sometimes even over morality. In Husserlian terms, matters of the *Lebenswelt* precede those of science and philosophy. (Haapala 2005: 53, 55)

---

<sup>112</sup> Si noti che Formis (2010: 45-52) dedica un paragrafo intero alla distinzione tra “ordinaire” e “quotidien” muovendo la propria indagine a partire da alcuni risultati rilevati nelle ricerche realizzate in continuità con una linea storica di pensiero sul quotidiano di stampo francese (da Blanchot, passando per Lefebvre e De Certeau, fino a Perec) da Sheringham (2006) in ambito letterario e da Bégout (2005) in ambito filosofico. Formis descrive da un lato l’ordinario come una modalità generale, o addirittura trascendentale, collettiva e potenziale di vivere, e dall’altro il quotidiano come una dimensione che raccoglie le varie applicazioni singole di tale modalità generale, che fa riferimento a una individualità e a una temporalità ben precise e che ha luogo nell’effettività. L’ordinario che descrive Formis, nella sua tendenza all’universalità, sembra dunque ricalcare l’idea di una dimensione essenziale dell’esperienza, che opera tacitamente e che dunque si distingue da una dimensione per così dire “variabile” dell’esperienza che è la quotidianità. L’ordinario è insomma il contenuto “invariabile” dell’esperienza, mentre il quotidiano ne è la forma, o l’insieme delle forme, che può variare. È interessante inoltre notare come Formis associ alla sua concezione di “ordinaire” la nozione di *habitus* formulata da Bourdieu e compresa come principio generale delle modalità di vita degli individui, e la nozione di “ordinary experience” caratterizzata da Dewey in *Arte come Esperienza* in quanto, secondo l’interpretazione di Formis, dimensione potenzialmente collettiva dell’esperienza che si distingue dall’esperienza dell’“Every-day”.

Naukkarinen (2013) assume come punto di partenza essenziale “my everyday now”, ossia un livello di esperienza vissuta in prima persona dall’individuo, e poi approfondisce una serie di possibili relazioni sociali, culturali, insomma intersoggettive che, prolungate nel tempo, determinano una eventuale riconfigurazione di ciò che l’individuo percepisce come la propria quotidianità. Anche Naukkarinen, seppur solo *en passant* in una nota al testo ipotizza una possibile comparazione tra l’accezione di quotidianità che egli sviluppa e il concetto di *Lebenswelt* nell’accezione che si profila lungo una linea husserliana e habermasiana del termine, ossia in quanto base imprescindibile sulla quale altri strati della vita e della cultura verrebbero sviluppati.

Everyday life is the unavoidable basis on which everything else is built. Life without everydayness is practically impossible, and it is difficult to even imagine a life that would be completely non-everyday-like. [...] Although I emphasize [...] the now of my everyday, it is clear that the past and the future influence all that there now is. I have memories and plans and my past deeds have forged me into what I am. My present experiences are what I now have, continuously and always, but they can be seen as condensed points or prisms of my whole life span, or even of much longer cultural and nature-based processes. The present oozes what there was and what we believe will be. [...]

The idea of the everyday developed in this essay can be compared with the concept of *Lebenswelt* as presented by Edmund Husserl and Jürgen Habermas. Both concepts refer to something on which other layers of life and culture are built. (Naukkarinen 2013)

Quanto agli altri due saggi più recenti che hanno lavorato nella direzione dell’esplicitazione dei livelli che costituiscono l’esperienza quotidiana, si può rilevare come anzitutto, nel caso di Naukkarinen e Vasquez (2017), si proceda con una distinzione tra una esperienza della “Daily-Life” e una esperienza dell’“Everyday”. La prima viene intesa come sfondo non tematizzato intriso di azioni routinarie, la seconda come il venire in rilievo del fatto che nel fluire quasi impercettibile della routine vi sia un particolare tipo di *pattern*, che corrisponde di fatto alla quotidianità. Quest’ultima, dunque, risulta essere indicazione di un’interruzione e non un sinonimo della “Daily-Life”.

[...] daily-life must be understood as distinct from the everyday [...]. Our daily-lives are filled with the activities which we undertake, often almost without even registering. [...] Thus, when

speaking of the positive and negative feelings of the everyday, we are speaking of the stance we take on lived daily-life – though, importantly, this “stance” must not be understood to be anything very conscious or as an active assessment, rather it may merely be the mood in which and by which we discover ourselves in relation to our daily-lives. [...] The everyday is thus an attitude, an orientation. My everyday right now is a special kind of relationship between me and my surroundings – it is not merely the content, routines, and habits of my daily life. (Naukkarinen e Vasquez, 2017: 180, 182)

Dall'altro lato, in Ratiu (2017) ricorre un appello alla lettura fenomenologico-ermeneutica gadameriana delle nozioni di *Erleben*, in quanto esperienza vissuta e immediata in cui la coscienza è intenzionalmente rivolta ai fenomeni, e di *Erfahrung* in quanto esperienza derivata da un'attività interpretativa prolungata temporalmente.

[...] in lived experience, *Erleben*, “our consciousness is intentionally directed to the phenomena that are perceived”. Instead, *Erfahrung* involves a time perspective: it is “looking back, reflecting on past lived experiences”; in this, “we use interpretative, typifying schemes to make sense of our past lived experience and thereby constitute ‘experiences’”. In other words, these are not opposite but complementary modes in which our consciousness constitutes experiences [...]. (Ratiu 2017: 40-41)

Entrambe sarebbero egualmente costitutive della *Lebenswelt*, di cui anche Ratiu sottolinea dunque la duplice dimensione individuale e culturale/intersoggettiva (facendo successivamente riferimento alla particolare caratterizzazione del concetto fornita da Schutz 1962).

Le varie proposte teoriche indicate condividono entro certi limiti una specifica prospettiva filosofica: esse pongono infatti l'accento su una sorta di circolarità ermeneutica (di cui il soggetto esperiente è in misura maggiore o minore consapevole) tra i due livelli di esperienza identificati. L'individuo, con il proprio background esperienziale tacitamente attivo, interpreterebbe, da esso orientato, ciò che si prospetta nell'esperienza attuale come “non proprio” (per utilizzare termini haapaliani). Tale secondo livello di esperienza, se iterato nel tempo, può essere fatto “proprio”, diventando dunque quotidiano, e modificare a sua volta lo stesso background esperienziale che in prima istanza aveva informato l'attività interpretativa.

Tuttavia, ciò che in questo contesto interessa non è un approccio ermeneutico che consideri l'attività *interpretativa* di un soggetto esperiente; di conseguenza nessuna di tali posizioni sarà di fatto ulteriormente sviluppata. Ciò che invece preme è un approfondimento *fenomenologico* della dinamicità di tipo dialettico-strutturale che caratterizza sia ciascuno di questi strati esperienziali sia il rapporto che li lega. Sembra pertanto più appropriato assumere come funzionale al presente discorso una prospettiva che intenda il primo strato in quanto radicato nella natura umana come fondo operativo essenziale e il secondo in quanto *intensificazione* di fattori già attivi nel primo livello esperienziale. Fattori che, dunque, si configurano, o, vengono configurati, di volta in volta in particolari salienze<sup>113</sup>.

Alle prospettive appena ricordate va comunque riconosciuto il merito, almeno in via preliminare, di aver fatto emergere un elemento senz'altro utile: esse sembrano infatti suggerire come a fare da discriminare tra il quotidiano e, per così dire, una dimensione "pre-quotidiana" sia proprio lo scarto tra un livello di tematizzazione e uno di non tematizzazione, tra uno di consapevolezza e uno di inconsapevolezza, tra uno di volontarietà e uno in cui vige una sorta di automatismo, insomma tra un livello di esplicitezza (almeno possibile) e uno di irriducibile implicitezza (almeno nella sua operatività) riscontrabili nell'esperienza.

Questa dimensione che "precede" tematizzazioni sembra ricalcare una concezione almeno elementare di *Lebenswelt*. Pertanto, la distinzione fondamentale che potrebbe essere tracciata è proprio quella che corre tra *Lebenswelt* ed *Everydayness*, tra mondo della vita e quotidianità, le quali di conseguenza non potrebbero essere tra loro equiparate come invece alcuni degli autori appena menzionati sembrano fare, probabilmente a causa della loro inclinazione ermeneutica piuttosto che fenomenologica. Tale distinzione permetterà peraltro di ottenere un inquadramento di base dei livelli fondamentali in cui si articola l'esperienza, oggi sempre più evidentemente in oscillazione tra spontaneità e natura progettata. Allo stesso tempo, proprio in virtù di questa cruciale oscillazione, si tenterà qui di seguito di enfatizzare la loro ineluttabile permeabilità, ben altra cosa rispetto alla loro presunta equiparabilità.

---

<sup>113</sup> Questa è di fatto la medesima distinzione già sopra esaminata tra livello ipo-estetico e livello iper-estetico dell'esperienza.

A tal fine, come per tutte le altre categorie concettuali fondamentali emerse nel corso del presente lavoro di tesi, anche queste ultime verranno messe alla prova del design, e, nello specifico, alla prova di una sua recentissima configurazione: *l'Experience Design*.

Un punto di partenza utile per tale analisi può essere la seguente affermazione:

If we mark the materiality, the artificiality, and the instrumentality of technology, we have not grasped the very idea of technology. (Rammert 1999)

In questo brevissimo passaggio, infatti, sembrano colte in modo chiaro ed efficace le modalità principali con cui opera la tecnologia nella vita quotidiana, in particolare oggi:

- 1) la tecnologia sta progressivamente diventando immateriale, digitale, e diffusa;
- 2) i confini tra “naturale” e “artificiale” non sono più così netti;
- 3) valori diversi dalla funzionalità in senso stretto ora concorrono alla formulazione di una valutazione positiva di un artefatto, ad esempio.

Il processo evolutivo del design che ha avuto luogo negli ultimi 150 anni, in un arco temporale che va approssimativamente dal 1851 (anno della “Great Exhibition” di Londra, con la quale si fa generalmente coincidere la nascita del design) al XXI secolo, sembra corroborare questi tre punti cruciali. Tale evoluzione, infatti, è stata caratterizzata da numerosi cambiamenti sia dal punto di vista delle modalità di progettazione e produzione, sia da quello delle modalità di consumo, ma non da ultimo, come si è già avuto modo di osservare, anche dal punto di vista delle categorie principali con cui il design è stato interpretato nella teoria. Il seguente schema le ricapitola (secondo quanto emerso all’inizio di questo lavoro di tesi):

- utile/bello (1850-1900);
- funzione/forma (1900-1950);
- consumo/immagine (1950-1990);
- esperienzialità (1990-oggi).

Le prime tre coppie concettuali sembrano enfatizzare l’opposizione tra aspetti pragmatici e aspetti formali, tra aspetti “profondi” e aspetti “di superficie”, tra aspetti concreti e aspetti astratti, tra aspetti materiali e aspetti immateriali dell’esperienza. L’ultima, invece, sembra sancire la fondamentale interpenetrazione tra questi aspetti polarizzati. In termini di esperienzialità, infatti, la “funzione estetica” deve essere propria della “funzione d’uso”. E tale integrazione è resa evidente proprio dalla progettazione di esperienze in cui lo scarto tra queste due tipologie di “funzionalità” è

ridotto al minimo se non, appunto, eliminato. Peraltro, sembra sufficientemente ragionevole affermare che nell'attuale contesto estetizzato, in cui l'intreccio tra estetico, pratico, tecnologico ed economico-commerciale è essenziale, l'esperienzialità risulta essere il principale orientamento nelle modalità di progettazione, di produzione e di consumo. Pertanto sembrerebbe opportuno impiegarla anche teoreticamente come la più efficace categoria concettuale in grado di chiarire lo statuto del design.

Queste considerazioni permettono il rilievo di due punti fondamentali per il prosieguo del presente discorso:

1) Design è esperienzialità, perché un oggetto progettato, ad esempio, permette di agire e interagire in qualche modo nei contesti in cui di volta in volta ci si trova. A sua volta esperienzialità è *relazionalità*, perché stati di completo isolamento o di chiusura nel privato permetterebbero solo una limitata e probabilmente sterile tipologia di esperienza. La relazionalità, infine, è indubbiamente cifra specifica dell'estetico in quanto è proprio in un contesto fondamentalmente intersoggettivo, ossia espressivo (sia esplicito sia implicito, sia proposizionale sia gestuale), che l'esperienza estetica ha luogo.

2) Il tipo di esperienzialità odierna è ancora più crucialmente estetico poiché non è necessariamente basato su un sapere di tipo cognitivo, ma sulla – per così dire – disponibilità apparentemente immediata della stessa esperienza dal punto di vista del suo soggetto isolato (ossia trascurando l'invece ineludibile opacità del *medium* – se non proprio dell'oggetto – in cui e rispetto a cui l'esperienza si realizza), ovvero sul basso o inesistente quoziente di riflessività coinvolto in essa, possibile grazie alla configurazione (o al design, appunto) estetica del dispositivo con cui si interagisce. Quest'ultimo viene infatti valutato positivamente o negativamente proprio in relazione alla *smoothness* e dunque alla piacevolezza dell'esperienza, che a sua volta garantirà scelte future basate su un gusto da e a esse orientato. Ed è, a ben vedere, proprio questa discrepanza tra aspetti cognitivi ed estetici dell'esperienza, e non tra suoi eventuali contenuti isolabili – ad esempio – come “funzione” o “forma”, che sembrerebbe connotare fondamentalmente il design.

## 7.2. *Experience Design*

Mentre è quasi banale rilevare come il design in generale non solo renda possibile determinate esperienze<sup>114</sup>, ma ne generi inevitabilmente (che siano positive o negative, nella misura in cui la progettazione risulti o meno efficiente), è solo negli ultimi trent'anni circa che si è assistito a una incredibile e crescente smaterializzazione, diffusione e integrazione del design nelle pratiche quotidiane.

L'origine di un tale processo può essere fatta risalire alla fine degli anni '80, quando si iniziarono a muovere i primi passi nel campo della *Human Computer Interaction*. Marras e Mecacci (2015) notano come ciò abbia determinato alla fine degli anni '90 una progressiva rimodulazione della coppia modernista "forma/funzione" nella coppia tipicamente post-modernista "desiderio/tecnologia"<sup>115</sup>. Una rimodulazione, questa, intensificata dall'avvento della "New Economy" o "Economy of Desires", ossia, nel momento in cui nell'*Interaction Design* la priorità nella progettazione è passata dalla *Usability* (in cui ciò che conta è esclusivamente la semplicità d'uso) alla *User Experience*, in cui vengono enfatizzati maggiormente aspetti emotivi ed estetici. Lo *User Experience Design*, infatti, pone l'accento sulla produzione di esperienze interattive, nelle quali l'importanza dell'aspetto materiale del design viene progressivamente ridotta, mentre diventa essenziale la possibilità di realizzare un particolare tipo di esperienza.

Tuttavia, con lo *User Experience Design*, dove pure l'esperienza dell'utente è centrale nel processo di progettazione, non si sta ancora parlando esattamente di *Experience Design* né tanto meno di ogni modalità di progettazione esperienziale. Ciò è per lo meno quanto emerge da una prima ricognizione della piuttosto esigua e per certi versi non ancora ben ordinata letteratura dedicata specificamente a questi innovativi ambiti del design<sup>116</sup>, che consiste principalmente in blog dedicati all'argomento che in genere sono gestiti da esperti del settore<sup>117</sup>, o in siti web di compagnie che sono specializzate<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> Includo tutte quelle forme di Design Art, o tutti quei casi in cui "opere" di designers hanno subito processi di museificazione. Esse tuttavia comportano modalità esperienziali del tutto particolari, poiché prossime a quelle che connotano l'atteggiamento contemplativo che caratterizza la fruizione artistica, almeno in accezione canonica.

<sup>115</sup> Un percorso suggestivo su come, invece, il desiderio possa essere concepito riscattandolo criticamente dalle pratiche della mercificazione, viene tracciato in Carmagnola (2007), utile dunque ad ampliare significativamente lo scenario qui evocato. Si veda anche l'ulteriore sviluppo in Carmagnola (2012).

<sup>116</sup> Si veda tuttavia Newbery e Farnahm (2013).

<sup>117</sup> Come, ad esempio <https://medium.com/digital-experience-design>.



nell'offerta di servizi di consulenza e gestione. A partire, appunto, da tale ricognizione sembrerebbe possibile individuare almeno tre aree principali della progettazione in cui il design d'esperienza in senso lato è centrale: *User Experience Design*, *Experience Design* ed *Experience Marketing/Economy*. Esse possono essere sinteticamente descritte nei seguenti termini:

***User Experience Design***: in questa etichetta il termine "user" sembra implicare l'idea che l'utilizzo di qualcosa sia ancora richiesto, ossia che una mediazione sia ancora necessaria per poter realizzare una particolare esperienza, e sarebbe quindi su questo mediatore che si catalizzerebbe l'attenzione nel momento tanto della progettazione quanto dell'utilizzazione.

***Experience Design***: qui si presume che lo "user" sia già responsabilizzato, ossia, sia diventato la componente di un processo a cui egli partecipa in quanto abile nel rispondere a specifici stimoli. Pertanto, l'eliminazione del termine "user" nell'etichetta sembra suggerire che la responsabilità sia ora tutta nelle mani del design. È compito della progettazione far sì che una specifica esperienza possa essere realizzata nel modo più efficiente e gratificante possibile. In questi casi, i campi a cui viene generalmente applicata, o ricondotta la progettazione d'esperienza sono principalmente quelli del digitale e del commerciale. In particolare, l'*Experience Design* consisterebbe nella progettazione di piattaforme, *apps* e software simili che siano in grado di agevolare l'accesso o che addirittura coincidano con i servizi offerti da determinate aziende, ad esempio. Tanto più, di conseguenza, ogni mediatore che si imponga all'attenzione è considerato in questi casi come un ostacolo: i principi dell'*Experience Design* prevedono infatti che l'esperienza sia fluida, piacevole ed immediata.

***Experience Marketing/Economy***: nell'*Experience Marketing* i principi dell'*Experience Design* sono estesi ad ambienti fisici (dunque non esclusivamente digitali) per fini specificamente commerciali. Tra i principali esempi di *Experience Marketing* possono essere ricordati i processi di pubblicizzazione e di fidelizzazione dei consumatori da parte di un'azienda, attraverso la progettazione di esperienze dedicate che enfatizzino, a seconda dei casi, aspetti in grado di valorizzare il servizio proposto. Con *Experience Economy*, invece, si designa<sup>119</sup> il più generale investimento economico che negli ultimi

---

<sup>118</sup> Tra le più rilevanti si segnalano <http://www.method.com>, <http://www.foolproof.co.uk> e <http://eightinc.com>.

<sup>119</sup> A partire dal volume seminale Pine II e Gilmore (1999). Si veda tuttavia anche Schmitt (2003).

anni si è verificato, sia da parte di aziende sia da parte di consumatori, per quel che riguarda la progettazione e il consumo di esperienze.

I punti di tangenza tra queste tre aree del design d'esperienza sono numerosi. Essi sono però particolarmente evidenti per quel che concerne *Experience Design* ed *Experience Marketing*. Pertanto, non appare problematico considerare queste due tipologie parti fondamentali di uno stesso processo. Un processo al centro del quale è appunto posta l'esperienza come qualcosa da costruire, da valorizzare e da rendere indispensabile e normalizzare. A ben vedere, da un lato espressioni non difficilmente reperibili sulle pagine web di giornali illustri di settore<sup>120</sup> quali "experiences are the new goods" o "experiences are the new luxury goods" e in casi meno illustri addirittura la più gergale "experiences are the new bling", certificano come gli individui siano oggi per lo più alla ricerca di valore (dove valore, si noti, può assumere le più varie connotazioni, a seconda del contesto) in certe tipologie di esperienza, o meglio, identifichino nell'esperienza, piuttosto che in un bene materiale, il vero "guadagno"<sup>121</sup>. Ed entro una certa misura, ossia entro la misura in cui facciano riferimento a "beni di lusso", è evidente come le espressioni appena ricordate pongano l'accento sulla straordinarietà di tali esperienze. D'altro canto, però, questo peculiare contesto sembrerebbe mettere in discussione al tempo stesso l'idea della naturalità dell'esperienza: sembrerebbe più opportuno parlare di esperienze "artificiali", infatti. Ma è davvero corretto descrivere tali esperienze in questi termini? O meglio: la tradizionale opposizione tra "natura" e "artificio" è ancora appropriata?

Per chiarire tali questioni, sembra utile verificare l'impatto che l'*Experience Design* ha sulla nostra esperienza sia sul piano della *Lebenswelt* sia sul piano della *Everydayness*.

---

<sup>120</sup> Valgano come esemplificativi i titoli dei seguenti articoli apparsi su riviste illustri quali *Forbes*, *The Economist* e *The New York Times*. Nel caso di *Forbes*, nel 2015 e nel 2016 si è parlato di esperienza rispettivamente in questi termini: "NOwnership, No Problem: Why Millennials Value Experiences Over Owning Things" e "The Secret to Happiness? Spend Money on Experiences, Not Things"; nel caso di *The Economist*, nel 2014, in termini di "Experience Counts"; nel caso del *New York Times* nel 2015, di "Stores Suffer a Shift of Behavior in Buyers". Tutti questi articoli pongono l'accento sulla progressiva priorità acquisita da parte di esperienze rispetto a beni materiali che si starebbe affermando nelle dinamiche di consumo.

<sup>121</sup> Si pensi banalmente ai tirocini non retribuiti. Per quanto riguarda esperienze strettamente di consumo, si rimanda alla ricognizione sugli spazi estetici commerciali effettuata nel capitolo precedente.

### 7.3. *Lebenswelt*

A partire dalla formulazione fornita in Husserl (1936), il concetto di *Lebenswelt* è stato variamente reinterpretato e applicato in specifiche aree di indagine nel corso del XX secolo. Nelle sue accezioni più note, la *Lebenswelt* concernerebbe il mondo pre-scientifico (e dunque pre-filosofico), non sistematico, pratico, istituzionalizzante (in quanto precedente alle istituzioni vigenti in un qualsiasi contesto), e sarebbe caratterizzata da un'immediatezza dell'esperienza del mondo apparentemente simile alla quotidianità. Anzi, con quest'ultima la stessa *Lebenswelt* in alcuni casi è stata, forse frettolosamente, fatta coincidere. Recentemente, ciò è accaduto in particolare da parte di approcci "forti", "familiaristi" o "discontinuisti" interni all'Everyday Aesthetics. Su questo punto si dovrà tuttavia tornare successivamente. La prospettiva da cui il presente discorso prende le mosse pone infatti l'accento sulla fondamentale *interrelazione* che sussiste tra *Lebenswelt* ed *Everydayness*, proprio in virtù del fatto che l'una risulta dimensione in cui ha luogo una intensificazione di fattori già attivi nell'altra. E ciò renderebbe appunto scorretta l'ipotesi stessa di una loro coincidenza.

Il riferimento alla *Lebenswelt* coincide con il riferimento a un insieme di pratiche, idee, valori ecc. che può essere in misura maggiore o minore condiviso da individui in diversi contesti, e che risulta dunque connotato sia in un senso che – malgrado l'anti-anthropologismo della fenomenologia husserliana – si potrebbe definire antropologico, sia in un senso storico. Infatti, la *Lebenswelt* – e questo è uno dei suoi aspetti maggiormente intriganti – può essere descritta come un dato allo stesso tempo originario e costituito, come un apriori storico e materiale. In questo modo, essa acquisisce di volta in volta connotazioni differenti attraverso le varie stratificazioni che in essa occorrono. La *Lebenswelt* mantiene tutte le tracce, tutti gli strati precedenti che in essa si sono sedimentati durante questi processi. Tali strati interagiscono in modo obliquo, opaco, disorganico, piuttosto che in modo chiaro, netto e lineare<sup>122</sup>. La *Lebenswelt* risulta pertanto essere un sistema di complessità.

Una interpretazione elementare del concetto di *Lebenswelt* sembrerebbe tuttavia suggerire una natura necessariamente dicotomica dell'esperienza: a un mondo pre-

---

<sup>122</sup> Un ulteriore aspetto interessante da sviluppare, a tal proposito, sarebbe proprio la questione della storia a partire dalle indicazioni fornite da Husserl. In questa direzione va, com'è noto, lo sviluppo della fenomenologia proposto da Landgrebe, in particolare in Landgrebe (1968: 7-36, 189-214).

scientifico se ne opporrebbe uno scientifico, a un mondo naturale uno tecnicizzato e artificiale, a un mondo non sistematico uno sistematico, a una dimensione pratica dell'esperienza se ne opporrebbe una teorica, a una dimensione istituzionalizzante (in cui il processo di istituzionalizzazione di standard – anche di gusto – è in corso) una istituzionalizzata (in cui l'istituzionalizzazione cessa di essere un processo e diviene istituzione che detta standard – anche di gusto). In altre parole, di contro all'immediatezza dell'esperienza della *Lebenswelt* vigerebbe una prevalente mediatezza.

Tuttavia la sempre più incidente infrastrutturazione di aspetti digitali e commerciali nell'esperienza quotidiana che si è visto tipica dell'*Experience Design* rende problematica la tesi di una serie di aspetti dicotomici, proprio perché fa collassare questi ultimi in un particolare pattern esperienziale complessivo. Il nostro attuale contesto di vita è infatti precipuamente caratterizzato da una crescente connessione tra l'esperienza quotidiana e la dimensione tecnologico-digitale. E ciò è dovuto alla diffusione esponenziale di *devices* elettronici e alla normalizzazione crescente del loro utilizzo, al punto da far parlare di una vera e propria "naturalità", o addirittura "natività" digitale.

Allo stesso tempo, e non disgiuntivamente da questo aspetto digitale<sup>123</sup>, l'impatto del design d'esperienza è riscontrabile evidentemente anche in numerose esperienze che riguardano varie aree della cultura per così dire maggiormente "analogiche": da quelle relative al turismo e alla gastronomia, passando per quelle relative al benessere e all'arte. Ciascuna di queste aree ha subito infatti un capillare processo di diversificazione commerciale, nonché di progettazione, divenendo di fatto "area di consumo"<sup>124</sup>. Va comunque ricordato che tutti questi aspetti dell'esperienza progettata: digitale, analogico, naturale, artificiale, spontaneo ed economico-commerciale, che sono stati

---

<sup>123</sup> La ormai imprescindibile connessione dell'esperienza quotidiana con la dimensione digitale è stata rilevata già in conclusione del capitolo precedente, quando si è affrontato il tema degli spazi quotidiani nelle varie configurazioni estetiche che essi possono assumere oggi, e in particolare quando si è riscontrato il nesso profondo che lega, ad esempio, le dinamiche di condivisione e pubblicizzazione tipiche dei *social media* con altri livelli di esperienza quotidiana.

<sup>124</sup> Pratiche di consumo turistico, gastronomico e artistico possono essere prese come paradigmi di tale processo proprio perché esemplificano in modo eccellente la capacità di "presa" di particolari modalità esperienziali su un pubblico di consumatori sempre più vasto, diventando, dunque, "di moda", diffuse: agenzie di viaggio sono ora specializzate nella promozione e nella vendita di "pacchetti esperienziali" di tipo religioso, "estremo", ecologico, artistico..., e lo stesso vale per l'ambito della ristorazione, nel quale sono sempre più diffusi corsi di cucina, proposte culinarie "esotiche" o del tutto inedite, la frequentazione di caffetterie con particolari caratteristiche, e il consumo di "street food" in contesti che risultano decisamente ossimorici con la cultura a esso associata, ossia, banalmente, in ristoranti. Per quanto riguarda l'arte, è quasi superfluo ricordare come un *selfie* realizzato *ad hoc* con Monna Lisa non abbia prezzo...

distinti per motivi di chiarezza espositiva, risultano elementi egualmente attivi se non addirittura tra loro inestricabili in numerosi processi esperienziali quotidiani.

Se l'assunto di base è che una concezione elementare della *Lebenswelt* implichi il rilievo di una natura dicotomica dell'esperienza, sembra ora necessario muoversi verso una riconsiderazione dello statuto di quest'ultima "ai tempi dell'*Experience Design*". Un primo passo in questa direzione è fornito da alcune osservazioni sviluppate da Blumenberg (1963). Qui Blumenberg si è misurato con il concetto di *Technisierung*, di tecnicizzazione, ponendosi in dialogo allo stesso tempo critico e simpatetico, per così dire, con la radicale critica mossa da Husserl (1936) alle forme patologiche di tecnicizzazione assunte dal mondo della vita. In tale contesto, Blumenberg contrasta in particolare una visione della *Lebenswelt* come puro apriori destrutturato, e ne propone una revisione che eviti "salti qualitativi" (Blumenberg 1963: 35) e renda invece conto – in particolare in rapporto alla tecnicizzazione, che egli descrive nei termini di un processo – dei vari "nessi qualitativi" tra le varie stratificazioni che caratterizzano proprio il mondo della vita, incoraggiando così il superamento di una concezione dicotomica del rapporto che sussiste tra natura e tecnica. Sottolineare l'inadeguatezza di tale "dicotomia", o meglio "antinomia", si rivela un punto particolarmente strategico per la descrizione dello statuto attuale dell'esperienza (estetica) che ci si propone di effettuare, proprio se si assume come valida una prospettiva che intenda tecnicizzazione e progettazione come processi almeno in parte assimilabili.

La *natura*, come dice Blumenberg "non può essere l'opposto concettuale della tecnica perché già nel concetto di natura in sé si assiste a una formalizzazione o appunto 'accentuazione' della struttura originaria del mondo" (*ivi*: 22). Ciò vale soprattutto se "natura" viene intesa, erroneamente, come "la differenza generata per sottrazione dallo strato culturale" (*ivi*: 19).

Non è un caso, allora, che la posizione assunta da Blumenberg suggerisca anche il superamento del "presupposto della 'naturale tecnicità' dell'uomo". In questo modo egli prende così le distanze dall'idea sostenuta solitamente dall'antropologia filosofica e biologica per cui l'uomo è a priori e per definizione *homo faber*. Un'idea che di fatto non prende in considerazione quello che invece è per Blumenberg il fondamentale processo di *transizione* dall'autosufficienza dello stato di natura alla creatività tipico dell'evoluzione umana (*ibidem*).

Un possibile riscontro dell'approccio "relazionale-continuista" (e per certi versi anti-ontologista) che sembra caratterizzare la posizione di Blumenberg si ha nelle righe che egli dedica nel medesimo saggio al tema della "mimetizzazione dei rivestimenti" (*Mimikry der Gehäuse*), che sembra richiamare gli aspetti estetizzanti e relazionali, dunque esperienziali, tipici del design contemporaneo. Blumenberg riferisce tale questione al "ritorno all'invisibile" che l'elemento tecnico compie nel suo "impiantarsi" nel mondo della vita:

la tecnicizzazione non solo strappa ogni relazione fondante con il comportamento teoretico che scaturisce dal mondo della vita, ma comincia a regolare tale mondo rendendo identica la sfera in cui poniamo *ancora* le domande, con quella in cui non ne poniamo *più*, e facendo sì che il dominio di questo campo oggettuale venga motivato e guidato dalla dinamica del sempre-pronto tecnico, attraverso l'irrevocabilità di una produzione che si pone allo stesso livello delle forze della natura. (*ivi*: 37)<sup>125</sup>

Senza voler "demonizzare" un tale processo, a Blumenberg preme analizzare questo "stato di cose", questa condizione in cui versa l'individuo contemporaneo, per il quale la realtà per come appare articola l'esperienza stessa. Non sarebbe dunque difficile leggere nella proposta teorica di Blumenberg la volontà di conferire rilievo alla caratterizzazione precipuamente estetica e "superficiale" di quest'ultima.

Alla luce di tali osservazioni, ciò che sembra interessare Blumenberg sarebbe lo sviluppo di un discorso che comprenda la *dialettica* tra "problematizzazione" e "de-problematizzazione", o tra "accentuazione" (*Pointierung*) e "ritorno all'invisibile", nella continuità del rapporto tra stato di natura, creatività e adattamento, ovvero nella continuità del rapporto tra natura e tecnica (*ivi*: 18). La tecnicizzazione risulterebbe essere, infatti, una forma di interrogazione sul mondo della vita, e dunque uno dei processi di "disovvietizzazione" – ovvero di perdita di ovvietà – di quest'ultimo. Allo

---

<sup>125</sup> Sembra in parte possibile accostare al presente discorso la nozione di *black-boxing*, la cui prima ricorrenza viene fatta risalire a Latour (1987), che sembra esplicitare in modo efficace proprio la questione del "ritorno all'invisibile". In Latour (1999) il *black-boxing* è definito come "[...] the way scientific and technical work is made invisible by its own success. When a machine runs efficiently, when a matter of fact is settled, one need focus only on its inputs and outputs and not on its internal complexity. Thus, paradoxically, the more science and technology succeed, the more opaque and obscure they become" (Latour 1999: 304). Una differenza che potrebbe essere tracciata tra le posizioni di Latour e di Blumenberg è che nel caso della prima si porrebbe l'accento sulla divaricazione, sulla disgiunzione tra un input e un output che è determinata dalla totale inafferrabilità dei processi che tra di essi occorrono, mentre nel caso della seconda l'enfasi sarebbe posta sulla dimensione dell'apparenza, dove input e output si troverebbero a coincidere.

stesso tempo, essa però tenderebbe a “disperdersi” nuovamente nel mondo della vita nella misura in cui dà luogo a ulteriori ovvietà nel suo divenire sempre disponibile. Di qui la critica di base mossa da Blumenberg a Husserl, il quale non avrebbe conferito l’opportuno rilievo al fatto che, paradossalmente, la fenomenologia sia di per sé una forma di tecnicizzazione del mondo della vita: “il metodo fenomenologico è esso stesso un paradigma della coscienza della contingenza, quel processo di base nel substrato spirituale del mondo tecnico che si potrebbe definire ‘disovvietizzazione’” (ivi: 46).

L’indicazione della necessità di superare approcci dicotomici muovendosi piuttosto nella direzione di approcci dinamici nell’analisi della *Lebenswelt*, e dunque il tentativo di un aggiornamento o almeno di una riconsiderazione dei modi in cui quest’ultima viene generalmente intesa, non solo sembrano essere sufficientemente corroborati da queste osservazioni di Blumenberg, ma vengono resi maggiormente urgenti se li si comprende a partire dalla sempre più incidente connessione che oggi può essere rilevata tra esperienza estetica quotidiana e consumo *come* moda (di dispositivi progettati, ma anche dell’esperienza stessa, evidentemente). Per meglio cogliere questo punto occorre però liberare la comprensione della moda da alcuni elementi che tradizionalmente le vengono associati, o per lo meno non limitarsi a essi. Tali elementi indubbiamente la connotano sotto certi aspetti, ma sotto altri non favoriscono una sua concettualizzazione di adeguato respiro. La moda viene generalmente associata con l’abbigliamento, le forme di configurazione dell’apparenza umana e le dinamiche pubblicitarie, di produzione e di consumo in misura maggiore o minore frivole a esse relative. Per quanto tutto ciò sia innegabile, altrettanto innegabile è come essa ormai riguardi però fenomeni ben più numerosi e diffusi. Si tratta allora di rapportarsi ad essa in modo criticamente più avvertito, per dare ragione di questa sua espansione. A tal proposito diventa particolarmente importante un diverso aspetto immanente alla moda, ovvero la sua natura essenzialmente “liminale”, a cui potrebbe risalire la sua ampia capacità d’impatto sulla realtà contemporanea. Tale liminalità consiste in una costante oscillazione tra natura e artificio, tra immediatezza e mediatezza, tra costituzione e apparenza, ossia tra forze dinamiche continuamente in gioco per la strutturazione dell’esperienza in cui si sedimentano plasticamente, al di là di ogni senso rigidamente definibile o addirittura definitorio, o in altre parole: univocamente tematizzabile, esplicitabile. La concezione della moda che in questo contesto si intende suggerire muove infatti da una idea fondamentale, ovvero che la moda come dinamica peculiare sia evidente e dunque

debba essere colta principalmente nell'articolazione che è propria della sfera dei comportamenti, ovvero di ciò che di più irriducibile e dunque "originario" esista da un punto di vista antropologico, ma che allo stesso tempo si nutre e si svolge in ambienti condivisi e pubblici, i quali sono "imbevuti" della storia che li pervade. Così intesa, la moda nel suo giocare con le apparenze sembra implicare paradigmaticamente il superamento di ogni netta dicotomia e dunque incarnare in maniera estremamente efficace il connubio, o, meglio, la stratificazione dinamica tra originarietà (natura, immediatezza, costituzione) e storicità (artificio, mediatezza, apparenza) che caratterizza l'esperienza innanzitutto, ma non esclusivamente, al livello della *Lebenswelt*. Per questo essa è tanto contagiosa da riuscire a diffondersi ovunque e a governare, con la sua sottesa logica polare, ogni pratica quotidiana. Tutto può rispondere alla moda, la quale – con i suoi tipici meccanismi di inclusione ed esclusione, di conformismo e distinzione – si rivela tacitamente attiva e anzi matrice fondamentale persino nei processi che presiedono alle decisioni, in virtù del fatto che essa permette di temperare e anzi intrecciare inestricabilmente tutti i vari livelli evocati malgrado essi, una volta assolutizzati, siano da considerare tra loro incompatibili.

#### **7.4. *Everydayness***

Come nel caso della *Lebenswelt*, la crescente rilevanza dell'*Experience Design* nell'attuale contesto di vita ha un impatto significativo anche sui modi in cui generalmente si intende la quotidianità, l'*Everydayness*. In particolare, per darne conto sembrerebbe necessario riconsiderare la validità di una caratterizzazione ingenua di quest'ultima. Tale caratterizzazione deriverebbe infatti da analisi che non tengono conto della ormai innegabile interpenetrazione di quei livelli su cui l'esperienza odierna si articola, nella sua continua oscillazione tra spontaneità e design (il quale diverrebbe "designazione" se si assecdasse una prospettiva per cui la progettazione sarebbe sinonimo di incanalamento del libero svolgimento, o della spontaneità dell'esperienza, in percorsi ineluttabilmente già determinati).

Prima di procedere, sembra opportuno ricordare, per sommi capi, quelle che sono le concezioni più diffuse e tradizionali della quotidianità attraverso una schematica sintesi delle indicazioni emerse dalle analisi svolte nei capitoli precedenti.



Il quotidiano è solitamente considerato sinonimo di ordinario, routine, non eccezionale, banale, noioso, familiare, e come tale viene associato principalmente alla dimensione della domesticità e del lavoro. Nel contesto di una “estetica del quotidiano” la quotidianità viene posta in una relazione di maggiore o minore continuità con altri campi dell’esperienza estetica, come ad esempio l’arte, e in questi termini, connotata più o meno soggettivamente o intersoggettivamente. Come si è già avuto modo di constatare, non si tratta di una dimensione facilmente enucleabile. Nel caso specifico della presente ricerca, per poterne tracciare un profilo sufficientemente stabile, non a caso, si è dovuti ricorrere al cruciale ruolo svolto al suo interno dal design.

La difficoltà riscontrata potrebbe essere data dal fatto che il quotidiano è qualcosa che si trova tra ciò che Heidegger ha definito *Vorhandenheit* e *Zuhandenheit*<sup>126</sup>, ovvero tra ciò che è da un lato neutralizzato nel suo essere per così dire “a portata di mano”, nella sua immediata e semplice disponibilità, e ciò che dall’altro lato risulta saliente, significativo, proprio grazie alla sua utilizzabilità. Come riassume bene Franco Volpi:

*Vorhandenheit*: «semplice presenza». Assieme alla *Zuhandenheit* [...] è uno dei due modi d’essere in cui stanno le cose, ovvero gli enti difformi dall’Esserci. Essi sono *vorhanden*, «semplicemente presenti», «sottomano», «lì davanti» [...]. L’altro modo è quello per cui essi sono *zuhanden*: «alla mano», «a disposizione», cioè «utilizzabili» [...]. (Volpi 2005: 610)

E questi sono aspetti che senza troppa difficoltà richiamano almeno in parte il rapporto tra “ritorno all’invisibile” e *Pointierung* o accentuazione cui si è già fatto riferimento nella ripresa di Blumenberg.

Se ciò è vero, allora il quotidiano potrebbe essere letto nei termini di quell’orizzonte da cui siamo circondati, essendovi dunque immersi *hic et nunc*, e nel quale ha luogo un tipo di esperienza che ci si aspetta poterci essere. Un’esperienza che ci si aspetta, o può essere tematizzata, come disponibile, accessibile, ovvero utilizzabile.

Sembrerebbe allora ragionevole affermare che il quotidiano consisterebbe in un orizzonte di “possibili” che vengono presunti, poiché identificati in forma di salienze. Va tuttavia chiarita la natura di tale “possibilità presunta”: essa non deve infatti essere intesa nel senso di ciò che è prevedibile, in quanto si sa che accadrà, quanto piuttosto nel senso di ciò che esiste in uno stato di potenzialità. Il quotidiano sarebbe ciò che

---

<sup>126</sup> Si vedano, a proposito, rispettivamente Heidegger (1927: 121-128, 422-430) e Heidegger (1927: 89-114, 129-132, 415-433).

presumiamo in quanto prossimo, vicino, intorno a noi. Il quotidiano è quello che può essere definito una sorta di “intorno prossimale-potenziale”, ciò che istituisce un’entità spazio-temporale, ossia qualcosa che si presume come “vicino” e che potrebbe “accadere tra poco tempo”, avendo luogo nel raggio d’azione del qui e ora dell’esperienza, fosse pure a livello meramente immaginativo. La quotidianità così intesa permetterebbe di dissipare quel senso di “monoliticità domestico-lavorativa” che sembra caratterizzarla seguendo le concezioni più tradizionali a essa associate. Se è infatti vero che essa sarebbe l’orizzonte generale dei possibili da cui siamo circondati immersivamente – la cui morfologia, pur virtuale, potrebbe tra l’altro ricordare le caratteristiche di una vera e propria nicchia ecologica – proprio in virtù di questa sua “natura potenziale”, non sembrerebbe errato collocare al suo interno una plurivocità di “ambienti potenziali” di volta in volta, per così dire, “abitabili”, esperibili, e tra loro in interazione. In secondo luogo, ricorrere all’idea per cui nel quotidiano vigerebbe un livello fondamentale di aspettativa, o comunque di intenzionalità (la quale implica diversi livelli e modalità di protensione verso l’oggetto della stessa intenzione) di natura principalmente, ma non esclusivamente, tematica (punto su cui si tornerà), sembrerebbe possibile dissipare anche l’idea per cui “quotidiano” sarebbe necessariamente sinonimo di routinario, non eccezionale, ecc.. Ammettere la dimensione dell’aspettativa, della “consapevolezza” che qualcosa sia nel novero delle possibilità, che possa dunque eventualmente, ma non certamente, accadere, fa sì che la sorpresa, il senso di eccezionalità e l’entusiasmo che possono scaturire dalla realizzazione di un’esperienza tematizzata nella sua potenzialità e che appunto ci si aspetta possa accadere, non essendo quindi ancora stata assimilata nella tacita operatività dell’automatismo, possano rientrare nel range delle caratteristiche del quotidiano.

Oggi, tale dimensione di prossimità, o, ancor meglio, di prossimità che può essere presupposta nella sua disponibilità in quanto caratteristica importante del quotidiano, sembra essere resa ancora più evidente proprio dalla progettazione, dal design d’esperienza. Quest’ultimo, infatti, agisce intensificando, o tematizzando ulteriormente tale caratteristica, attraverso un’organizzazione funzionale, ossia di agile accesso, di determinati aspetti. Questa organizzazione risulta tale proprio perché, eliminando il “superfluo”, offre dei “condensati” di forme d’esperienza e/o forme d’esperienza inedite nella loro particolare configurazione.

Attraverso vari procedimenti di diffusione e di “educazione del gusto” per così dire “top-down”, che rendono tali forme progettate di esperienzialità in misura maggiore o minore “sdoganate”, queste possono venire dunque presupposte nella loro disponibilità, e, pertanto, vi si può “accedere” a *piacimento*. Esse, insomma, risultano quanto meno “accessibili” e “prossime” proprio perché vengono tematizzate o identificate in forma di particolari salienze. Il pattern “esperienza x” o “esperienza y” può dunque essere inteso in quanto specifico contesto *espressivo* nel senso sopra indicato (cfr. *supra* 7.1., *sub finem*), ovvero come contesto specificamente relazionale-intersoggettivo in cui si articola l’estetico. E questo perché, appunto, esso è configurato in base a un modello che ha salienze particolari al suo interno con cui, per utilizzare un termine tipico della progettazione, ci si *interfaccia*, interagendovi.

L’impiego del verbo “interfacciarsi” non è casuale. L’interfaccia, infatti, nella sua concezione più elementare, consiste in un’articolazione visibile di simboli e funzioni che permette lo svolgimento di un’azione. Tale articolazione è di fatto un’articolazione di salienze, una configurazione di aspetti significativi, rilevanti, che è basata sulle apparenze, sull’interattività e sul principio dell’essere letteralmente “a portata di mano” (si pensi, banalmente, alle superfici touchscreen con cui si interagisce quotidianamente). L’interfaccia risulta dunque un’articolazione almeno virtuale che tematizza, che esplicita, agevolandola, la possibilità di realizzare una determinata esperienza: un potenziale esperienziale. Nel contesto che si sta analizzando, il ricorso alla nozione di interfaccia sembra ben comprovare un punto strategico per il presente discorso: in essa, infatti, le varie dicotomie rappresentate dall’opposizione tra forma e funzione, tra utile e bello e tra consumo e immagine collassano in nome di una fondamentale esperienzialità (progettata): qualcosa si fa perché piace e, simmetricamente, qualcosa piace perché “fa fare” qualcosa in un determinato modo. E considerata l’incisività qualitativa della progettazione, ovvero la sua capacità di organizzare l’esperienza ormai nel suo complesso, il discorso può essere ampliato impiegando il concetto di interfaccia come principio organizzativo-relazionale generale, appunto, dell’esperienza: interfacce sarebbero non solo le più banali superfici touchscreen, o più generalmente, “cliccabili” di dispositivi elettronici, ma anche capi di abbigliamento, stili di vita, prodotti di consumo in generale, edifici, e, appunto, ambienti quotidiani, in cui “soggetti” e “oggetti” entrano continuamente in relazione. Ovvero: si può decidere di configurare la propria apparenza e il proprio stile di vita in un determinato modo, acquistare determinati prodotti o

esperienze, visitare, vivere o frequentare determinati luoghi e individui a piacimento, secondo il proprio gusto, intenzionalmente, appunto, poiché essi vengono identificati come snodi esperienziali significativi.

Tuttavia, allo stesso tempo, tale intenzionalità, o meglio, ciò che può concretizzarsi in scelte, che “si fa perché piace”, a cui ci si volge “secondo il proprio gusto”, non è mai riducibile alla “consapevolezza” attraverso la quale essa può articolarsi, poiché è fondamentalmente mossa anche da particolari elementi esperienziali che si sono sedimentati e che rimangono dunque tacitamente attivi nella dimensione dell’automatismo che è tipica della *Lebenswelt*.

Per meglio comprendere questo punto, bisognerebbe intendere le interfacce non come mere intercapedini attraversando le quali si accede a un altro tipo di profondità, quanto piuttosto, mantenendo la metafora “prospettica”, come articolazioni del tutto peculiari di salienze. Tale peculiarità è dovuta al fatto che esse risultano campi “visivi”, o più in generale sensibili, che sono collassati su uno stesso piano: non c’è più simulazione di profondità perché tutto è disponibile in superficie. E ciò si verifica proprio perché in questa dimensione di *Everydayness* in quanto prossimità, in quanto “intorno prossimale-potenziale”, che è sia spaziale sia temporale, un ruolo essenziale, ma non esclusivo, è giocato da ciò che è *lebensweltlich*, ossia, da tutto ciò che può essere considerato l’insieme delle nostre credenze storicamente determinate e allo stesso tempo originarie, in quanto costituiscono fondamentalmente la tessitura di tale prossimità agendo in modo, per così dire “bottom-up”, ossia che da fondo operativo, si articolano in particolari “emergenze” o salienze, appunto. Ci muoviamo nel quotidiano tacitamente orientati dalla particolare configurazione assunta dal nostro mondo della vita il quale, proprio perché opera in particolari contesti, a sua volta viene contingentemente plasmato dagli elementi significativi con cui entra in contatto.

Insomma, abbiamo queste dimensioni prossimali esattamente perché la nostra *Lebenswelt* è strutturata in questo modo specifico. Sembrerebbe dunque sufficientemente ragionevole affermare che la *Lebenswelt* è sia la tessitura del quotidiano (è una rete di rapporti che lo innerva), sia una sua componente (assieme a essa potrebbero esserci altri fattori concorrenti – cognitivi, scientifici, religiosi, categoriali...), sia una particolare sedimentazione di suoi elementi, ossia, suo “esito” (in quanto mantiene tutte le tracce significative dell’esperienza). Ciò però, al tempo stesso,

esclude che sia un suo sinonimo. Eppure all'interno dell'Everyday Aesthetics si ritiene talvolta che equiparare *Lebenswelt* ed *Everydayness* sia una strategia appropriata.

### 7.5. *Lebenswelt* è *Everydayness*?

La questione dell'appropriatezza di un'equiparazione tra *Lebenswelt* ed *Everydayness*, ossia il problema della mancata distinzione tra due piani fondamentali su cui l'esperienza quotidiana si articola, sembra poter essere risolto proprio se si considera il processo di tecnicizzazione della *Lebenswelt*, al quale, come si è visto, può essere assimilato anche l'*Experience Design*. Quando si parla di tecnicizzazione della *Lebenswelt*, ci si riferisce a un processo di infrastrutturazione tecnologica di quest'ultima. Ciò che in tale processo ha luogo è la completa adiacenza tra un'azione e il suo risultato, di cui ci si rende conto solo quando l'obiettivo che dovrebbe essere raggiunto non viene di fatto raggiunto. E questo è esattamente l'esempio che Arto Haapala impiega quando tenta di delineare la propria estetica del quotidiano muovendo dal concetto heideggeriano di *Zeug*.

E qui emerge un punto assolutamente essenziale per il nostro discorso: la quotidianità, infatti, è questo ma sarebbe anche molto di più, perché quotidiane sono anche quelle pratiche (pratiche progettate incluse) che non si sono ancora sedimentate nella nostra *Lebenswelt* perché non c'è ancora un'adiacenza perfetta tra l'azione e il risultato, ad esempio, in quanto esse richiedono ancora un'attività che può essere consapevole (quando è la prima volta, o sono le prime volte che si compie: ciò che la gestione della novità potrebbe comportare, ad esempio) e/o rituale (nella misura in cui sia effettuata in vista dell'ottenimento di uno specifico risultato: ovvero, ciò che la gestione dell'aspettativa potrebbe comportare, ad esempio), o più in generale, pratiche che implicano una certa componente di controllo sull'azione nel suo svolgimento.

Un esempio di ciò è fornito dall'aver informazioni su uno schermo: nella misura in cui questa sia una pratica quotidiana ma non *lebensweltlich*, si ha maggiore disponibilità ad attendere che i vari processi di *bootstrap* si compiano. Nella misura in cui, invece, tale pratica sia divenuta *lebensweltlich*, e il nostro computer o dispositivo elettronico impieghi troppo tempo ad accendersi, o anche solo a caricare una pagina web, ciò genera un senso di impazienza che si presenta come esperienza estetica negativa di una

*Lebenswelt* che è stata rallentata e quasi inceppata nella quotidianità. Va infatti precisato che, proprio come non si sostiene che ogni aspetto della quotidianità sia radicalmente progettato, tantomeno si sostiene che ogni aspetto progettato della quotidianità sia necessariamente ben progettato.

In questi termini è possibile distinguere quelle dimensioni che innervano il quotidiano in maniera ormai più consueta, che sono appunto quelle divenute *lebensweltlich*, da altre dimensioni che sono pure quotidiane ma che non sono acquisite come immanenti e come componenti automatiche della quotidianità. Questo vuol dire allora che l'*Everydayness* non coincide con la *Lebenswelt*.

Tuttavia, si può affermare che, nonostante non sia corretto equipararle, tra *Lebenswelt* e quotidianità esiste un legame decisamente stretto. In questo senso, la contrapposizione a un approccio che procede attraverso dualismi, "salti", o interruzioni non dovrebbe riguardare solo la sfera della *Lebenswelt*, ma dovrebbe essere la premessa dell'intera analisi dell'*Everydayness*.

Una tale prospettiva riapre allora la questione del discontinuismo nell'*Everyday Aesthetics*, ovvero la questione se l'esperienza estetica nella e della vita quotidiana abbia luogo e dunque debba essere considerata o meno in discontinuità rispetto ad altre dimensioni dell'esperienza estetica maggiormente "strutturate" e "complesse", come è tradizionalmente quella relativa all'arte. E la risposta dovrebbe chiaramente essere negativa: ciò che è stato sostenuto in merito alla falsa opposizione tra natura e tecnica può essere infatti impiegato anche per sottolineare la criticità di ciò che è stato definito un orientamento "forte", "familiarista", o "discontinuista" nell'*Everyday Aesthetics*. In questo senso, tale orientamento non sembra essere una direzione fruttuosa da percorrere, esattamente perché presuppone una distinzione di principio tra l'estetico in rapporto all'arte o ad altre dimensioni non propriamente quotidiane e l'estetico in rapporto al quotidiano. Ciò avviene proprio con l'intento di identificare paradigmi fondamentali interni all'esperienza estetica quotidiana nella sua pura *Everydayness* la quale viene di fatto isolata nella sua presunta "autenticità". Di contro, la dimensione estetica indagata dall'*Everyday Aesthetics* in fin dei conti risulterebbe essere, in particolare modo oggi, una sorta di seconda naturalità, spesso costruita per poter generare comportamenti come, ad esempio, quelli del consumo, ossia una dimensione spacciata per naturale ma già intessuta di strutture grammaticali *lebensweltlich* che spingono verso atteggiamenti "non naturali".

Dunque, un rapporto di continuismo dinamico vige non solo tra *Lebenswelt* ed *Everydayness*, ma anche nei processi interni a esse, ovvero nelle dinamiche interazionali che le vedono rapportarsi con diversi elementi. Tali processi risultano del tutto particolari perché rendono ciascuno di questi livelli fondamentali di esperienza passibili di continue ridefinizioni, e ciò proprio in virtù del rapporto di continuità che li lega reciprocamente, ovvero della loro precipua compenetrazione che però, allo stesso tempo, si sottrae a mere riduzioni. Ed è esattamente per questo radicale e peculiare intreccio tra *Lebenswelt* ed *Everydayness* che se alcuni degli elementi enucleati sembrerebbero connettersi in maniera esemplare così come sono stati illustrati, a ben vedere, la questione è decisamente più sfrangiata e magmatica di come possa a prima vista sembrare. Occorre allora chiedersi se per descrivere questo intreccio sia oggi ancora il caso di ricorrere alle categorie fin qui utilizzate, o se la questione esiga piuttosto l'adozione di altri strumenti concettuali.

## 7.6. *Habitus e campo*

Sembra dunque opportuno verificare cosa rimanga delle concezioni tradizionali di *Lebenswelt* e di *Everydayness* alla luce del loro inedito rapporto con *l'Experience Design*, e di qui, provare a tracciare alcune ipotesi prospettiche, che in quanto tali, hanno solo un carattere preliminare.

Nel caso della *Lebenswelt*, si è visto come non sia più possibile effettuare nette distinzioni tra vari elementi apparentemente dicotomici, i quali risultano, piuttosto, per lo più parte di uno stesso processo nel suo svolgimento, in cui stratificazioni e acquisizioni particolari si sedimentano in modi disorganici e dinamici ma tuttavia strutturali. Di conseguenza, invece che forzare fino all'estremo la nozione di *Lebenswelt*, forse sarebbe meglio ricorrere a concetti alternativi come quelli di *Lebensform*<sup>127</sup> e di *habitus*, che sembrerebbero più adatti a descrivere tale processo, in quanto, pur preservandone la connotazione tacita, non tematizzata, esprimono in maniera più incisiva la stratificazione dinamica dell'esperienza che si espleta nella dimensione delle pratiche.

---

<sup>127</sup> Un'interessante analisi della *Lebenswelt* e della *Lebensform* lette alla luce del rapporto tra fenomenologia e pragmatismo è stato recentemente affrontato in Renn, Sebald e Weyand (2012).

Il seguente estratto sintetizza efficacemente il significato, di *Lebensform*, di forma di vita:

[...] una forma di vita è quanto appare come “dato” quando si analizzano i giochi linguistici. Essa è la compaginazione stessa di determinate regole grammaticali che, incarnata nelle pratiche, è sottesa agli usi possibili (e accessibili alla descrizione) di tale regole. Resta dunque sullo sfondo delle analisi, elemento a cui la riflessione filosofica deve rassegnarsi non prima, però, di aver esperito l’urto produttivo sorto nel tentativo di afferrarlo: “Ciò che si deve accettare, il dato, sono – potremmo dire – *forme di vita*” (Wittgenstein, 1953, trad. it. p. 226). Non si tratta di qualcosa di ineffabile, ma del “fatto che agiamo in questo e questo modo, che, ad esempio, *puniamo* certe azioni, *accertiamo* la situazione effettiva in questo e questo modo, *diamo ordini*, prepariamo resoconti, descriviamo colori, ci interessiamo ai sentimenti altrui” (Wittgenstein, 1980, I, § 630, trad. it. p. 188). Del fatto che viviamo così, dei fatti in cui viviamo articolandoli (Matteucci 2017b: 24).

Ed ecco come Bourdieu definisce l’*habitus*:

I condizionamenti associati ad una classe particolare di esistenza producono degli *habitus*, sistemi di *disposizioni* durature e trasmissibili, strutture strutturate predisposte a funzionare come strutture strutturanti, cioè in quanto principi generatori e organizzatori di pratiche e rappresentazioni che possono essere oggettivamente adatte al loro scopo senza presupporre la posizione cosciente dei fini e la padronanza esplicita delle operazioni necessarie per raggiungerli, oggettivamente «regolate» e «regolari» senza essere affatto prodotte dall’obbedienza a regole e, essendo tutto questo, collettivamente orchestrate senza essere prodotte dall’azione organizzatrice di un direttore d’orchestra (Bourdieu 1980: 84).

Dall’altro lato, la descrizione dell’*Everydayness* in quanto intorno prossimale accessibile farebbe ipotizzare una possibile revisione del concetto nel senso neo-fenomenologico di “atmosfera”<sup>128</sup>, luogo intonato in una particolare maniera, a cui si accede e da cui “si è presi”.

[Le atmosfere sono] sentimenti incarnati in un certo spazio, e quindi in quanto semi-cose, esse costituiscono, nella loro valenza prototipica, il *prius* della sintesi passiva e dell’apriori materiale sul cui effetto contagioso (eventualmente anche sulle scelte razionali) poco o nulla possono i

---

<sup>128</sup> Concetto centrale nelle ricerche di Schmitz (2014), Böhme (1995; 2016) e Griffero (2010; 2016).



necessariamente successivi distinguo razionali. [Quel] che è evidente è che la dimensione emozionale-atmosferica ne sa sempre più di noi. Dalla passività (atmosferica), infatti, non ci si libera solo perché lo si vuole. E del resto non è affatto detto che sia preferibile liberarsene: un sano vissuto estetico, debitamente scettico rispetto all'imperturbabilità stoica, consiste sempre nell'oscillazione tra il prendere e l'essere presi. (Griffero 2010: 156)

Tale caratterizzazione, per quanto sembri in sintonia con l'emendamento della nozione di quotidianità fornito, rischia però di contraddire il principio di relazionalità e dinamicità tra vari elementi apparentemente contrapposti che si è ritenuto qui decisivo. Se, infatti, le atmosfere sono luoghi intonati in un certo modo e accessibili dagli individui, non si può certo tralasciare il fatto che questi ultimi, a loro volta, sono intonati in un certo modo, anche grazie a quella che può essere definita la loro *Lebenswelt*. In questi termini, allora, forse la nozione di *campo*, intesa come contesto dinamico in cui interagiscono energie significative, sembra essere maggiormente proficua. E anche a tal proposito risulta utile l'analisi bourdieusiana delle dinamiche esperienziali. Bourdieu definisce infatti il "campo" come

[...] una rete di relazioni oggettive (di dominio o di subordinazione, di complementarità o di antagonismo, ecc.) fra posizioni [...]. Ogni posizione è oggettivamente definita in base alla sua relazione oggettiva con le altre posizioni, o, in altri termini, in base al sistema delle proprietà pertinenti, vale a dire efficienti, che permettono di situarla rispetto a tutte le altre nella struttura della distribuzione globale della proprietà. Tutte le posizioni dipendono, nella loro stessa esistenza, e nelle determinazioni che impongono a coloro che le occupano, dalla loro situazione attuale o potenziale nella struttura del campo, cioè nella struttura della distribuzione delle specie di capitale (o di potere) al cui possesso è legata la possibilità di ottenere i profitti specifici in gioco nel campo. Alle differenti posizioni [...] corrispondono *prese di posizione* omologhe [...] (Bourdieu 1992: 307).

Il riferimento alle nozioni, tra loro crucialmente correlate, di *habitus* – come "storia incorporata", come "struttura strutturata" e allo stesso tempo "struttura strutturante" – e di *campo* – come "storia oggettivata", e come "terreno di gioco" in cui ha luogo un'adesione immediata alle necessità che emergono dal campo stesso –, formulate da Bourdieu per rispondere al problema di sapere come ed entro quali limiti si realizzi l'aggiustamento tra strutture oggettive e strutture interiorizzate dagli agenti sotto forma

di “senso pratico”<sup>129</sup>, permette di recuperare un punto cruciale, ossia il fatto che il soggetto esperiente si senta nell’uso dell’oggetto perché quest’ultimo diviene, proprio grazie alla progettazione (o meglio grazie a una buona progettazione), una componente integrata del campo esperienziale, se non addirittura esperienza stessa. E ciò, come si è visto nel capitolo precedente, avviene grazie a una funzionalizzazione dei processi esperienziali che dà corso a un progressivo avvicinamento tra soggetto e oggetto, il quale si può verificare nei termini di dinamiche di portabilità e incorporazione, di configurazioni ambientali “immersive”, e infine nei termini della totale coincidenza tra gusto e uso che si manifesta nelle pratiche. E questa continua permeabilità tra incorporazione e funzionalizzazione altro non è che il continuo dialogo che è stato rilevato tra “ritorno all’invisibile” e “accentuazione”, tra “ipoesteticità” e “iperesteticità”. Una continua permeabilità che è anche liminalità e superficialità, come insegnano, ma soprattutto come richiedono, moda e interfacce.

---

<sup>129</sup> Su ciò si veda anche Paolucci (2011).

## Capitolo 8. Nota conclusiva: cosa resta del design, oggi?

In questo ultimo breve capitolo, giunti al termine del percorso, si cercherà di delineare qualche scenario possibile per ulteriori sviluppi della ricerca. Si rinuncerà a ogni intenzione di sistematicità o organicità, anche perché le questioni che andrebbero poste e sviluppate richiederebbero analisi dettagliate e particolari che non possono trovare adeguata articolazione in questa sede. Ci si limiterà, pertanto, a evidenziare alcuni problemi di tipo per lo più teorico-concettuale. Anche perciò il discorso assumerà un tenore prevalentemente astratto, non da ultimo perché gli esiti delle analisi svolte sembrano allo stato attuale più problematici e problematizzanti che non tali da definire un quadro concettuale compiuto.

Nelle pagine precedenti, alla luce del percorso svolto all'interno dell'Everyday Aesthetics, e dunque dell'intreccio tra esteticità e quotidianità in una prospettiva centrata sulla intersoggettività e sulla continuità tra i vari livelli dell'estetico, ci si è chiesto cosa rimanga delle concezioni tradizionali di *Lebenswelt* e di *Everydayness* in rapporto all'incidenza qualitativa che l'*Experience Design* ha sul nostro attuale contesto di vita. Esso infatti plasma in modo sempre più significativo la nostra realtà proponendo un tipo di esperienzialità basata sulla "immediatezza", sulla "superficialità", sulla disponibilità, e sul piacere che deriva proprio dalla facilità con cui è possibile realizzare le esperienze che esso progetta, propone o innesta nella vita quotidiana. È in risposta a tale quesito che si è dato rilievo a categorie che, come *habitus* e *campo*, possono utilmente rimpiazzare appunto le concezioni tradizionali di "mondo della vita" e "quotidianità" in rapporto alle forme attuali dell'estetico al di fuori del mondo istituzionale dell'arte. Occorre allora chiarire come si colloca il design rispetto a questa nuova griglia categoriale, ossia se esso oggi attenga al piano a cui guardano le nozioni di mondo della vita e di *habitus*, e non piuttosto al piano in cui si distende il *campo* della quotidianità.

Un tale problema non può essere correttamente valutato senza, peraltro, tenere nella giusta considerazione un secondo quesito direttamente inerente al design, che costituisce il piano di verifica del discorso svolto in questa tesi. Quanto, cioè, rimane così del design nel senso più nobile del termine, ossia di quell'orientamento umanistico che gli è talmente connaturato da emergere prepotentemente anche in quelle teorizzazioni che hanno insistito maggiormente sugli elementi tecnico-progettuali piuttosto che su

quelli decorativi o pseudo-artistici, come è stato il caso del Modernismo più ortodosso? Anche in questi casi, infatti, a un piglio che si potrebbe definire persino tecnocratico ha comunque sempre corrisposto il tentativo di muoversi nella direzione di una pur talvolta generica promozione umana. Il design sembrerebbe invece oggi, proprio nel momento in cui si innerva più radicalmente nel quotidiano, incentrato piuttosto su motivi che ricordano l'intrattenimento e che paiono votati a pratiche fondamentalmente edonistiche e consumistiche, come tali molto poco nobilitanti.

Per rispondere a tale quesito sembrerebbe utile assumere innanzitutto l'atteggiamento proposto da Blumenberg e dunque non demonizzare l'odierna diffusione massiva della progettazione ("design-ificazione") dell'esperienza, e quindi evitare di intenderla, di fatto, come una drastica perdita di significatività<sup>130</sup> ("de-significazione").

In fin dei conti, la riduzione del "gap", dell'attrito che potrebbe impedire l'agile compimento di un'azione, o, in altre parole, la progettazione e la messa in atto da parte del design di una particolare procedura che risulta allo stesso tempo articolata (poiché esito di processi particolari) e semplice (poiché si risolve nell'impressione dell'immediato), ossia *estetica* (poiché dialogo continuo tra stratificazioni e apparenze, o se si vuole tra tendenza alla profondità e trend di superficie), risulterà di volta in volta proporzionale, o per lo meno coerente, con il particolare stato o con la particolare configurazione assunta da determinati elementi che si sedimentano dinamicamente nella nostra *Lebenswelt* ovvero nel nostro *habitus*. Quest'ultimo, tuttavia, può essere colto solo nel suo stesso distendersi, nel suo estrinsecarsi attraverso pratiche quotidiane estetiche (ed è in ciò che prende corpo il dialogo continuo tra stratificazioni e apparenze) che hanno luogo nei *campi interattivi* della nostra quotidianità.

In altri termini, l'idea della correlazione profonda tra *habitus* e *campo* suggerita da Bourdieu può essere concepita ricorrendo alla metafora dell'adesione immediata alle dinamiche di campo da parte di chi in esso è coinvolto (ovvero quella che Bourdieu definisce *illusio* nel valore della posta in gioco; Bourdieu 1997: 142). In questa luce, attori che si trovano in uno stesso campo (ad esempio, nel nostro caso: aziende e consumatori, designers e utenti...) possono interagire e "contrapporsi" proprio perché riconoscono tutti la legittimità della posta in gioco, "di ciò per cui vale la pena lottare", e che in genere è lasciato allo "stato di *taken for granted*", ossia a uno stato di implicitezza.

---

<sup>130</sup> Come è il caso di Foster (2002).

Coloro che partecipano alla “lotta” contribuiscono così a “produrre la credenza nel valore della posta in gioco”, alimentando così il processo stesso di una progettazione dell’esperienza orientata al conseguimento della gratificazione delle parti (secondo una relazione evidentemente circolare). Ed è proprio il rilievo comune di tale legalità interna al campo di gioco come principio implicito a costituire “la condizione del funzionamento del gioco stesso” (Paolucci 2011: 53), che si esplica appunto in quanto sopra è stato descritto come dialogo tra stratificazioni (implicitenze) e apparenze (pratiche di gioco).

È proprio su questa circolarità che incide, come vettore di accelerazione, l’azione progettuale dell’*Experience Design*. Non è un caso, allora, che il design, con la progettazione di procedure allo stesso tempo articolate e semplici, tematizzi l’*Everydayness* (le pratiche, le apparenze, le salienze – ossia: ciò che qui si è anche collegato alle interfacce con cui interagiamo), che è ovviamente anche il suo *campo* di gioco; non però la *Lebenswelt* o *habitus* (le implicitenze, le stratificazioni, la liminalità – ossia: ciò che qui si è anche collegato alla logica formante della moda), che è invece il principio operativo che gli è immanente e che esso non può far altro che intensificare in questa sua operatività. Ma proprio la fondamentale irriducibilità, o indisponibilità alla tematizzazione, degli elementi operativi dell’esperienza sembra dimostrare un dato antropologico importante: l’esperienza che si ha del mondo e col mondo è originariamente estetica, ed essa è cruciale nella determinazione del design. Infatti, tanto la tematizzazione quanto l’intensificazione operativa su cui fa leva il design sono processi *estetici*, dal momento che risultano da questo dialogo continuo tra stratificazioni e apparenze. Ma se ciò è vero diventa impossibile assumere una posizione ideologica e pregiudizialmente negativa nei confronti anche delle più recenti forme del design. Infatti, è ben vero che nell’attuale contesto la componente puramente umanistica della progettazione in qualche misura viene meno in favore di pratiche innegabilmente connotate da una maggiore “godibilità”. Tuttavia, ciò che varia anche in questo caso è il grado di esteticità coinvolto nell’esperienza, ossia il grado di attuazione dei moventi intimamente antropologici sottesi alla relazione tra Sé e mondo che si situa all’incrocio tra mondo della vita, dinamicizzato in *habitus*, e quotidianità restituita alla sua funzione di campo di gioco. E non è necessario che tale grado sia pari a zero.

Inoltre, il possibile rilievo di una certa ossimoricità nel concetto stesso di “design d’esperienza” con cui si era aperto il capitolo precedente può essere liquidato se si riconosce come la formula *Experience Design* non sia invece altro che una tautologia:

compito fondamentale del design è sin dalle sue origini, infatti, quello di veicolare, e anzi profilare, esperienze. Allora, anziché ossimorica, essa risulta piuttosto per certi versi ridondante. Se però si spoglia l'*Experience Design* di questa ridondanza e lo si considera a prescindere dalle sue caratterizzazioni particolari, non è difficile scorgere in esso una radicalizzazione odierna del design o quello che, come si potrebbe far dire a (o avrebbe forse potuto dire) Yves Michaud, in fin dei conti non è altro che il design nella sua forma più diffusa e dunque, allo stato "gassoso".

Non è da sottovalutare, poi, la possibilità che la considerazione dell'*Experience Design* fornisce per stilare un bilancio dell'Everyday Aesthetics almeno allo stato attuale: proprio in virtù del principio intersoggettivista-continuista già individuato "meta-teoricamente", e confermato concretamente dalle modalità di estrinsecazione dell'*Experience Design*, sembra possibile risolvere la contraddizione interna rilevata nell'Everyday Aesthetics nella sua fase teorica. Ed è proprio su queste basi, ovvero su basi relazionali, o intersoggettivo-continuiste, che andrebbe elaborata una teoria generale dell'Everyday Aesthetics, di fatto non ancora disponibile. Volgersi all'*Experience Design* permette peraltro di riattingere in maniera critica a referenti importanti come, ad esempio, Husserl, Blumenberg e Bourdieu, dimostrando come categorie filosofiche consolidate possano essere, per così dire, "movimentate". Certo, perdendo forse il rigore che caratterizza certi impianti teorici della tradizione filosofica, ma guadagnando vigore nella descrizione di fenomeni contemporanei.

Tanto quanto un'Everyday Aesthetics opportunamente emendata, l'*Experience Design*, allora, non risulta essere un mero episodio storico, ma un vero e proprio tessuto connettivo tra le varie antinomie pensate via via come articolazioni di elementi tra loro contrapposti. Esso si rivela dunque un aspetto relazionale implicito a essi soggiacente che oggi, finalmente, emerge in tutta la sua pregnanza.

## Bibliografia

Le opere straniere sono state citate nel testo della tesi facendo riferimento, ove esistente, alla edizione italiana segnalata in bibliografia. Nel testo viene tuttavia mantenuta l'indicazione dell'anno dell'edizione originale riportato in bibliografia in questi casi tra parentesi dopo il titolo originale.

- L. Alloway, *The Arts and The Mass Media*, "Architectural Design", n. 28, 1958, John Wiley & Sons, Hoboken, New Jersey.
- L. Anceschi, *Il caos, il metodo. Primi lineamenti di una nuova estetica fenomenologica*, Tempi Moderni, Napoli 1981.
- E. Arielli, *Farsi Piacere. La costruzione del gusto*, Raffaello Cortina, Milano 2016.
- M. Augé, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, (1992), trad. it.: *Nonluoghi, Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 2009.
- J.L. Austin, *Philosophical Papers*, (1961), trad. it.: *Saggi filosofici*, Guerini, Milano 1990.
- R. Bahnam, *Industrial design e arte popolare*, "Civiltà delle macchine", 3, 2, (1960), Edindustria, Roma.
- R. Barthes, *Mythologies*, (1957), trad. it.: *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 2016.
- J. Baudrillard, *Le système des objets*, (1968), trad. it.: *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 2003.
- J. Baudrillard, *La société de consommation*, (1970), trad. it.: *La società dei consumi*, Il Mulino, Bologna 2010.
- J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, (1976), trad. it.: *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2015.
- M. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett, Indianapolis 1981.
- P. Behrens, *Kunst und Technik*, "Elektrotechnische Zeitschrift" 22, 1910, Springer, Berlin.
- C. Bell, *Art*, (1914), trad. it.: *Arte*, Aesthetica, Palermo 2012.
- B. Bégout, *La Découverte du quotidien*, Allia, Paris 2005.
- W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, (1936), trad. it. a cura di F. Desideri, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, Donzelli, Roma 2012

- W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, (1938), trad. it.: *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in *Aura e choc*, Einaudi, Torino 2012, pp. 163-202.
- A. Berleant, *The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience*, Charles C. Thomas, Springfield 1970.
- A. Berleant, *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991.
- A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992.
- A. Berleant, *What is Aesthetic Engagement?*, "Contemporary Aesthetics", Vol. 11, (2013), <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=684&searchstr=berleant>.
- R. Bhatt (ed.), *Rethinking Aesthetics: The Role of Body in Design*, Routledge, London and New York 2013.
- M. Bianchi (a cura di), *The Active Consumer. Novelty and Surprise in Consumer Choice*, Routledge, London and New York 1998.
- H. Blumenberg, *Lebenswelt und Technisierung unter aspeken Phänomenologie*, (1963), trad. it.: *Le realtà in cui viviamo*, a cura di M. Cometa, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 11-49.
- H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, (1979), trad. it. di B. Argenton, *Elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna 1991.
- G. Böhme, *Ästhetischer Kapitalismus*, Suhrkamp, Berlin 2016.
- P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, (1979), trad. it.: *La distizione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 2001.
- P. Bourdieu, *Le Sens pratique*, (1980), trad. it.: *Il senso pratico*, Armando Editore, Roma 2005.
- P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, (1992), trad. it.: *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005.
- P. Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, (1997), trad. it.: *Meditazioni pascaliane*, Feltrinelli, Milano 1998.
- N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, (1998), trad. it.: *Estetica Relazionale*, Postmedia Books, Milano 2010.
- E. Brady, *Sniffing and Savoring: The Aesthetics of Smells and Tastes*, in A. Light, J. Smith (eds.), *The Aesthetics of Everyday Life*, Columbia University Press, New York 2005, pp. 177-193.



- F. Carmagnola, *Il desiderio non è una cosa semplice*, Mimesis, Milano 2007.
- F. Carmagnola, *Clinamen. Lo spazio estetico nell'immaginario contemporaneo*, Mimesis, Milano 2012.
- B. Carnevali, *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Il Mulino, Bologna 2012.
- N. Carroll, *Art and the Domain of the Aesthetic*, "British Journal of Aesthetics" 40, n. 2, (2000), pp. 191-208.
- N. Carroll, *Aesthetic Experience Revisited*, "British Journal of Aesthetics" 42, 2, (2002), pp. 145-168.
- N. Carroll, *Art, Intention and Conversation*, in E. John, D. McIver Lopes (eds.) *Philosophy of Literature: Contemporary and Classic Readings*, Blackwell, Malden and Oxford 2004, pp. 280-290.
- C.L. Carter, L. Yuedi (eds.), *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014.
- F. Celaschi, *Il design della forma merce. Valori, bisogni e merceologia contemporanea*, Il Sole 24 Ore, Milano 2000.
- S. Chiodo, *La bellezza. Un'introduzione al suo passato e una proposta per il suo futuro*, Mondadori, Milano 2015.
- A. Clark, *Surfing Uncertainty: Prediction, Action and the Embodied Mind*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2016.
- E. Coccia, *Il bene nelle cose. La pubblicità come discorso morale*, Il Mulino, Bologna 2014.
- E. Coccia, *La vita sensibile*, Il Mulino, Bologna 2011.
- B. Cova, C. Svanfeldt, *Societal Innovations and the Postmodern Aestheticization of Everyday Life*, "International Journal of Research in Marketing", Vol. 10, n. 3, 1993, pp. 297-310.
- A.C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, (1981), trad. it.: *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma e Bari 2008.
- A.C. Danto, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Philosophy of Art*, (2002), trad. it.: *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Postmedia Books, Milano 2008.
- M. De Certeau, *L'invention du quotidien*, (1980), trad. it.: *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010.
- R. De Fusco, *Filosofia del design*, Einaudi, Torino 2012.

- J. Dewey, *Art as Experience*, (1934), trad. it. a cura di G. Matteucci, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2007.
- W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, (1906), trad. it.: *Esperienza vissuta e poesia*, Il Nuovo Melangolo, Genova 1999.
- J. Dilworth, *Artworks versus Designs*, "British Journal of Aesthetics", 41, 4, 2001.
- R. Diodato, *Estetica del virtuale*, Mondadori, Milano 2005.
- R. Diodato, *Spazio*, in G. Matteucci (a cura di), *Elementi per un'estetica del contemporaneo*, Bononia University Press, Bologna 2018, pp. 105-111 .
- E. Di Stefano, *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*, "Aesthetica Preprint", 95, 2012.
- E. Di Stefano, *Che cos'è l'estetica quotidiana*, Carocci, Roma 2017.
- E. Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, University of Washington Press, Seattle 1995.
- A. Dolgin, *Manifesto of the New Economy. Institutions and Business Models of the Digital Society*, Springer Verlag, Berlin-Heidelberg 2010.
- C. Dowling, *The Aesthetics of Daily Life*, "British Journal of Aesthetics", 50, 3, 2010, pp. 225-242.
- C. Dowling, *Review of: Thomas Leddy, The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*, in <http://ndpr.nd.edu/news/the-extraordinary-in-the-ordinary-the-aesthetics-of-everyday-life/> (2012).
- M. Eaton, *The Intrinsic, Non-Supervenient Nature of Aesthetic properties*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 52, n. 4, 1994, pp. 383-406.
- M. Eaton, *Intention, Supervenience, and Aesthetic Realism*, "British Journal of Aesthetics", 38, n. 3, 1998, pp. 179-293.
- M. Eaton, *Merit, Aesthetic and Ethical*, Oxford University Press, New York 2001.
- M. Featherstone, *The Aestheticization of Everyday Life*, in *Consumer Culture and Postmodernism*, Sage Publications, London 2007, pp. 64-80.
- M. Folkmann, *The Aesthetics of Imagination in Design*, The MIT Press, Cambridge MA 2013.
- M. Folkmann, *The Role of Aesthetics for Design Phenomenology: The Sensual, Conceptual and Contextual Framing of Experience by Design*, Paper presented at the 11th

- International European Academy of Design Conference, Paris 2015, [http://findresearcher.sdu.dk/portal/files/110597317/The\\_Role\\_of\\_Aesthetics\\_for\\_Design\\_Phenomenology\\_submission\\_final.pdf](http://findresearcher.sdu.dk/portal/files/110597317/The_Role_of_Aesthetics_for_Design_Phenomenology_submission_final.pdf).
- V. Flusser, *Filosofia del design*, Mondadori, Milano 2003.
- A. Foglio, *Il Glocal Marketing. Glocalizzazione per rispondere a globalizzazione e localizzazione*, Franco Angeli, Milano 2004.
- B. Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, PUF, Paris 2010.
- J. Forsey, *The Aesthetics of Design*, Oxford University Press, Oxford and New York 2013a.
- J. Forsey, *Appraising the Ordinary – Tension in Everyday Aesthetics*, in D. E. Ratiu e F. Dorsch (eds.), “Proceedings of the European Society for Aesthetics”, vol. 5, 2013b, pp. 237-245.
- J. Forsey, *The Promise, the Challenge, of Everyday Aesthetics*, “Aisthesis-Rivista di Estetica Online”, Issue I, April 2014, <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14608/13655>.
- J. Forsey, *Form and Function: The Dependent Beauty of Design*, “Proceedings of the European Society for Aesthetics”, Vol. 7, 2015, pp. 210-220.
- H. Foster, *Design & Crime*, (2002), trad. it.: *Design & Crime*, Postmedia Books, Milano 2003.
- E.L. Francalanci, *Estetica degli oggetti*, Il Mulino, Bologna 2006.
- E. Franzini, *Introduzione all'estetica*, Il Mulino, Bologna 2012.
- M.E. Gardiner, *Critiques of Everyday Life: An Introduction*, Routledge, London and New York 2002.
- H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, (1960), trad. it.: *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2016.
- M. Gardini, *Filosofia dell'enunciazione. Studio su Martin Heidegger*, Quodlibet, Macerata 2005.
- J.J. Gibson, *The Theory of Affordances*, in R. Shaw, J. Brandsford (eds.), *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale NJ 1979, pp. 67-82.
- E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, (1959), trad. it.: *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969.

- N. Goodman, *Ways of World Making*, (1978), trad. it. *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma e Bari 2008.
- P. Grice, *Studies in the Way of Words*, (1989), trad. it. parz.: G. Moro, *Logica e conversazione, saggi su intenzione, significato e comunicazione*, Il Mulino, Bologna 1993.
- T. Griffero, *Teorie del Design*, in G. Carchia, P. D'Angelo (a cura di), *Dizionario di estetica*, Laterza, Roma e Bari 2007.
- T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma e Bari 2010.
- T. Griffero, *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*, Guerini e Associati, Milano 2016.
- W. Gropius, *Scope of Total Architecture*, Allen & Unwin, London 1956.
- A. Haapala, *On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place*, in A. Light, J. Smith (eds.), *The Aesthetics of Everyday Life*, Columbia University Press, New York 2005, pp. 39-55.
- A. Haapala, *The Everyday, Building, and Architecture: Reflections on the Ethos and Beauty of our Built Surroundings*, "Cloud-Cuckoo-Land: International Journal of Architectural Theory", 22, 36, 2017, pp. 171-182.
- F. MacBride, J. Haldane (eds.), *The Monist*, Vol. 101, n. 1, January 2018.
- A. Hamilton, *The Aesthetics of Design*, in J. Wolfendale, J. Kennett (eds.), *Fashion – Philosophy for Everyone: Thinking with Style*, Wiley-Blackwell, Malden and Oxford 2011.
- R. Hamilton, *Letter to Peter and Alison Smithson*, in *Collected Words 1953-1982*, Thames & Hudson, London 1982, p. 28.
- W.F. Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971.
- M. Heidegger, *Sein und Zeit*, (1927), trad. it.: *Essere e Tempo*, a cura di F. Volpi, Longanesi, Milano 2005.
- M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, (1935-36), trad. it.: *L'origine dell'opera d'arte*, Marinotti, Milano 2000.
- A. Heller, *A Mindennapi élet*, (1970), trad. it.: *Sociologia della vita quotidiana*, Pgreco, Milano 2012.
- B. Highmore (ed.), *The Everyday Life Reader*, Routledge, London and New York 2001.

- B. Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory: an Introduction*, Routledge, London and New York 2002.
- B. Highmore (ed), *The Design Culture Reader*, Routledge, London and New York 2009.
- B. Highmore, *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*, Routledge, London and New York 2010.
- B. Hinkes, *Asthetik der (gebauten) menschlichen Umwelt. Grundlagen einer künstlerisch-philosophischen Forschungspraxis*, Transcript Verlag, Bielefeld 2017.
- H. Hirdina, *Design*, in K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel (Hg.), *Asthetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, vol. 2, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 2001, pp. 41-63.
- R. Hoggart, *Everyday Language and Everyday Life*, Transaction Publishers, Piscataway NJ 2003.
- E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, (1936), trad. it. di E. Filippini, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale: introduzione alla filosofia fenomenologica*, Il Saggiatore, Milano 2010.
- G.L. Iannilli, *The Aesthetics of Everyday Life: Suggestions for a Reconsideration of Aesthetics in the Age of Wearable Technologies*, "Proceedings of the European Society for Aesthetics", Vol. 7, 2015, pp. 280-296.
- G.L. Iannilli, *Everyday Aesthetics: Institutionalization and Normative Turn*, "Proceedings of The European Society For Aesthetics", Vol. 8, 2016, pp. 269-87.
- G.L. Iannilli, *Artista; Opera; Pratiche*; in G. Matteucci (a cura di), *Elementi per un'estetica del contemporaneo*, BUP, Bologna 2018, pp. 81-104.
- S. Irvin, *Scratching an Itch*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 66, 1, (2008a), pp. 25-35.
- S. Irvin, *The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience*, "British Journal of Aesthetics", 48, 1, (2008b), pp. 29-44.
- S. Irvin, *Aesthetics of Everyday Life*, in S. Davies, K.M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, D.E. Cooper (eds.), *Blackwell Companions to Philosophy. A Companion to Aesthetics*, Wiley-Blackwell, Malden and Oxford 2009, pp. 136-139.
- G. Iseminger, *The Aesthetic State of Mind*, in M. Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and in the Philosophy of Art*, Blackwell, Malden and Oxford 2006, pp. 98-112.

- C. Korsmeyer, *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*, (1999), trad. it.: *Il senso del gusto. Cibo e filosofia*, Aesthetica, Palermo 2005.
- M. Kyndrup, *Aesthetics and Border lines. "Design" as a Liminal Case*, "The Nordic Journal of Aesthetics", 35, 2008, pp. 24-31.
- V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, (1963), trad. it.: *L'avventura, la noia, la serietà*, Marietti, Genova 2000.
- P. Jehle, *Alltäglich/Alltag*, in K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel (Hg.), *Asthetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, vol. 1, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 2000, pp. 104-133.
- B. Lafargue, S. Cardoso, *Philosophie du Design*, "Figures de l'art n. 25", PUPPA, Pau 2013.
- L. Landgrebe, *Phänomenologie und Geschichte*, (1968), trad. it.: *Fenomenologia e storia*, a cura di G. Forni, Il Mulino, Bologna 1972.
- S. Lash, C. Lury, *Global Culture Industry*, Polity Press, Cambridge 2007.
- B. Latour, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Harvard University Press, Cambridge MA 1987.
- B. Latour, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, Cambridge MA 1999.
- T. Leddy, *Everyday Surface Aesthetic Qualities: "Neat", "Messy", "Clean", "Dirty"*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53, 3, 1995, pp. 259-268.
- T. Leddy, *The Nature of Everyday Aesthetics*, in A. Light, J. Smith (eds.), *The Aesthetics of Everyday Life*, Columbia University Press, New York 2005, pp. 3-22.
- T. Leddy, *The extraordinary in the ordinary: the aesthetics of everyday life*, Broadview press, Peterborough 2012.
- T. Leddy, *Everyday Aesthetics as a New Direction in Aesthetics*, 2017, <http://aestheticstoday.blogspot.it/2017/01/everyday-aesthetics-as-new-direction-in.html>.
- H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne, I: Introduction*, L'Arche, Paris 1947.
- H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne, II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, L'Arche, Paris 1961.
- H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne, III: De la modernité au modernisme (Pour une méta-philosophie du quotidien)*, L'Arche, Paris 1981.

- J. Levinson, *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*, Cornell University Press, Ithaca 1996.
- C.I. Lewis, *An Analysis of Knowledge and Valuation*, The Open Court Publishing Company, La Salle 1946.
- A. Light, J. Smith (a cura di), *The Aesthetics of Everyday Life*, Columbia University Press, New York 2001.
- A. Lindgreen, J. Vanhamme, M.B. Beverland (a cura di), *Memorable Customer Experience. A Research Anthology*, Routledge, London and New York 2016.
- G. Lipovetsky, J. Serroy, *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, Paris 2013.
- P. Livingston, *New Directions in Aesthetics*, in A.C. Ribeiro (ed.), *The Continuum Companion to Aesthetics*, Continuum, London and New York 2012, pp. 255-267.
- M. Maffesoli, *La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*, PUF, Paris 1979.
- K. Mandoki, *Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture, and Social Identities*, Ashgate, Aldershot 2007.
- J. Margolis, *The arts and the definition of the human. Toward a philosophical anthropology*, Stanford, Stanford University Press 2009.
- L. Marras, A. Mecacci, *L'oggetto estetico nell'epoca dell'Ubiquitous Computing*, in G. Matteucci (a cura di), *Estetica e pratica del quotidiano. Oggetto, esperienza, design*, Mimesis, Milano e Udine 2015.
- G. Matteucci, *Anatomie diltheyane. Su alcuni motivi della teoria diltheyana della conoscenza*, Clueb, Bologna 1994.
- G. Matteucci, *Per una fenomenologia critica dell'estetico*, Clueb, Bologna 1998.
- G. Matteucci, *Filosofia ed estetica del senso*, Ets, Pisa 2005.
- G. Matteucci, *Il sapere estetico come prassi antropologica. Cassirer, Gehlen e la configurazione del sensibile*, ETS, Pisa 2010.
- G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano e Udine 2012.
- G. Matteucci (a cura di), *Estetica e pratica del quotidiano. Oggetto, esperienza, design*, Mimesis, Milano e Udine 2015.

- G. Matteucci, *The Aesthetic as a Matter of Practices: Form of Life in Everydayness and Art*, in *Comprendre*, 18/2, 2016, pp. 9-28.
- G. Matteucci, *Everyday Aesthetics and aestheticization: reflectivity in perception*, in *Studi di Estetica*, n. 7, 2017a, pp. 207-227.
- G. Matteucci, *Estetica della moda*, Pearson Bruno Mondadori, Milano 2017b.
- G. Matteucci (a cura di), *Elementi per un'estetica del contemporaneo*, Bononia University Press, Bologna 2018.
- M. Mazzeo, *Il bambino e l'operaio. Wittgenstein filosofo dell'uso*, Quodlibert, Macerata 2016.
- A. Mecacci, *Estetica e design*, Il Mulino, Bologna 2012.
- K. Melchionne, *Aesthetic Experience in Everyday Life: A Reply to Dowling*, "British Journal of Aesthetics", 51, (2011a): 437-42.
- K. Melchionne, *A New Problem for Aesthetics*, "Contemporary Aesthetics", 9, (2011b), <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=621>.
- K. Melchionne, *The Definition of Everyday Aesthetics*, "Contemporary Aesthetics", 11, (2013), <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=663>.
- Y. Michaud, *L'art à l'état gazeus*, Éditions Stock, Paris 2003.
- P. Montani, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014.
- W. Morris, *Art, Wealth and Riches*, (1883), trad. it. *Arte, benessere e ricchezza*, in *Opere*, Laterza, Roma e Bari, 1985, pp. 214-215.
- W. Morris, *Art under Plutocracy*, (1883), trad. it. *L'arte sotto la plutocrazia*, in *Opere*, Laterza, Roma e Bari, 1985, pp. 228-229.
- H. Muthesius, *Die Bedeutung des Kunstgewerbes*, "Dekorative Kunst", 10, 1907, Bruckmann, München.
- O. Naukkarinen, *The Aesthetics of Unavoidable. Aesthetic Variation in Human Appearance*, International Institute of Applied Aesthetics, Lahti 1998.
- O. Naukkarinen, *Variations in Artification*, "Contemporary Aesthetics", Special Issue 4, (2012), <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=635>.



- O. Naukkarinen, *What is "Everyday" in Everyday Aesthetics*, "Contemporary Aesthetics", Vol. 11, (2013), <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=675>.
- O. Naukkarinen, *Everyday Aesthetic Practices, Ethics and Tact*, "Aisthesis-Rivista di Estetica Online", Issue I, April 2014, <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14609/13656>.
- O. Naukkarinen, R. Vasquez, *Creating and Experiencing the Everyday Through Daily Life*, in *Experiencing the Everyday*, NSU Press, Copenhagen 2017, pp. 166-189.
- O. Naukkarinen, *Everyday Aesthetics and Everyday Behavior*, "Contemporary Aesthetics", Vol. 15, (2017), <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=802>.
- S. Ngai, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Harvard University Press, Cambridge MA 2012.
- J. Nida-Rümelin, J. Steinbrenner, *Ästhetische Werte und Design*, "Kunst und Philosophie", Hatje Kantz, München 2010.
- H.K. Nielsen, *Totalizing Aesthetics? Aesthetic Theory and the Aestheticization of Everyday Life*, "Nordisk Estetisk Tidskrift", 32, (2005), pp. 60-75.
- P. Newbery, K. Farnahm, *Experience Design: a framework for Integrating Brand, Experience and Value*, John Wiley & Sons, Hoboken 2013.
- A. Noë, *Strange Tools: Art and Human Nature*, Hill and Wang, New York 2015.
- E. Nolte, *Quotidianità e il quotidiano nel pensiero e nella vita di Martin Heidegger*, in C. Gentili, F.-W. von Hermann, A. Venturelli (a cura di), *Martin Heidegger trent'anni dopo*, Il Melangolo, Genova 2009.
- D. Novitz, *The Boundaries of Art*, Temple University Press, Philadelphia 1992.
- E. Paci, *Orientamento estetico relazionistico*, in *Dall'esistenzialismo al relazionismo*, D'Anna, Messina-Firenze 1957, pp. 281-298.
- J. Palmer, M. Dodson, *Design and Aesthetics: A Reader*, Routledge, London and New York 2004.
- G. Parsons, A. Carlson, *Functional Beauty*, Oxford University Press, Oxford and New York 2009.
- G. Parsons, *Design*, in B. Gaut, D. McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2013, pp. 616-626.

- G. Parsons, *Philosophy of Design*, Polity Press, Cambridge and Malden 2016.
- C. Paolucci, *Introduzione a Bourdieu*, Laterza, Roma e Bari 2011.
- R. Pfaller, *Interpassivity. The Aesthetics of Delegated Enjoyment*, Edimburgh University Press, Edimburgh 2017.
- J. Pine II, J. H. Gilmore, *The Experience Economy*, Harvard Business School Press, Boston 2011.
- V. Postrel, *The Substance of Style. How the rise of aesthetic value is remaking commerce, culture & Consciousness*, Harper Collins, New York 2003, pp. 93-121.
- K. Puolakka, *Dewey and Everyday Aesthetics - A New Look*, "Contemporary Aesthetics", Vol. 12 (2014), <http://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=699>.
- W. Rammert, *Relations that constitute technology and media that make a difference: toward a social pragmatic theory of technicization*, *Techne*, Vol. 4, Issue 3, Spring 1999, pp. 23-43.
- J. Rancière, *La partage du sensible. Esthétique et Politique*, La Fabrique  ditions, Paris 2000.
- D.E. Ratiu, *Remapping the Realm of Aesthetics: on Recent Controversies About the Aesthetic and Aesthetic Experience in Everyday Life*, "Estetika, The Central European Journal of Aesthetics", L/VI, 1, (2013), pp. 3-26.
- D.E. Ratiu, *Everyday Aesthetic Experience: Exploration by a Practical Aesthetics*, in *Experiencing the Everyday*, NSU Press, Copenhagen 2017, pp. 22-52.
- J. Renn, G. Sebald, J. Weyand (Hg.), *Lebenswelt und Lebensform Zum Verhältnis von Phänomenologie und Pragmatismus*, Velbr ck Wissenschaft, Weilerswist 2012.
- J. Ritter, K. Gr nder (Hg.), *Historische Wörterbuch der Philosophie*, Schwabe Verlag, Basel 1971.
- L. Rossi, *Occasioni. Saggi di varia filosofia*, Clueb, Bologna 2000.
- J. Rothenberg, *Aestheticization of Everyday Life*, in D. Southerton (ed.), *Encyclopedia of Consumer Culture*, SAGE, London 2011, pp. 15-21.
- J. Ruskin, *The Opening of Crystal Palace*, (1854), trad. it in *Opere*, Laterza, Roma e Bari 1987.
- J. Ruskin, *The Political Economy of Art*, (1857), trad. it: *Economia politica dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

- Y. Saito, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2007.
- Y. Saito, *Everyday Aesthetics*, in M. Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford and New York 2014, pp. 525-529
- Y. Saito, *Aesthetics of Everyday Life*, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2015, <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-ofeveryday/>.
- Y. Saito, *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World Making*, Oxford University Press, Oxford and New York 2017.
- C. Sartwell, *Aesthetics of The Everyday*, in J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford and New York 2010, pp. 761-770.
- J.M. Schaeffer, *Addio all'estetica*, Sellerio Editore, Palermo 2002.
- B. Scharfstein, *Of Birds, Beasts, and Other Artists*, New York University Press, New York 1988.
- B. Schmitt, *Customer Experience Management*, The Free Press, New York 2003.
- H. Schmitz, *Atmosphären*, Verlag Karl Alber, Freiburg 2014.
- A. Schutz, *Collected Papers, vol. I – The Problem of Social Reality*, Martinus Nijhoff, The Hague 1962.
- R. Scruton, *In Search of the Aesthetic*, "British Journal of Aesthetics", 47, 3, 2007, pp. 232-250.
- R. Scruton, *Beauty*, Oxford University Press, Oxford and New York 2009.
- R. Shapiro, N. Heinich, *When is Artification?*, "Contemporary Aesthetics", 2012, <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=639>.
- M. Sheringham, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford University Press, Oxford and New York 2006.
- R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, (1992), trad. it.: *Estetica pragmatista*, Aesthetica, Palermo 2010.
- R. Shusterman, *Back to the Future: Aesthetics Today*, "The Nordic Journal of Aesthetics", 43 (2012), 104-124.
- F.N. Sibley, *Aesthetic Concepts*, (1959), trad. it.: *Concetti estetici*, in *Estetica e filosofia analitica*, a cura di P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 178-206.

- G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, (1903), trad. it: *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma 1996.
- B. Soucek, *Resisting the Itch to Redefine Aesthetics: A Response to Sherri Irvin*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 67, 2009, pp. 223-226.
- R. Stecker, *Two Conceptions of Artistic Value*, "Iyyun: The Jerusalem Philosophical Quarterly", 46, (1997), pp. 51-62.
- R. Stecker, *Aesthetic Experience and Aesthetic Value*, "Philosophy Compass", 1, (2006), pp. 1-10.
- R. Stecker, *Artistic Value Defended*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 70, (2012), pp. 355-362.
- R. Stecker, *Aesthetic Autonomy and Artistic Heteronomy*, in O. Hulatt (ed.), *Aesthetic and Artistic Autonomy*, Bloomsbury, London and New York, 2013, pp. 31-50.
- M. Tomasello, *Unicamente umano. Storia naturale del pensiero*, Bologna, Il Mulino 2014.
- A. Trebeß, (ed.), *Alltag/Alltäglich*, in *Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 2006, pp. 9-12.
- Y.-F. Tuan, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Columbia University Press, New York 1974.
- Y.-F. Tuan, *Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature, and Culture*, Island Press, Washington D. C. 1993.
- G. Vigarello, *Storia della Bellezza. Il corpo e l'arte di abbellirsi dal Rinascimento a oggi*, Donzelli, Roma 2007.
- M. Vitta, *Il progetto della bellezza. Il design tra arte e tecnica dal 1851 a oggi*, Einaudi, Torino 2011.
- M. Vitta, *Il rifiuto degli dèi*, Einaudi, Torino 2012.
- M. Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2014.
- M. Vitta, *Le voci delle cose*, Einaudi, Milano 2016.
- F. Volpi, *Glossario*, in Heidegger (1927), ed. it. cit.: 580-613.
- A.E. Waive, *Changing Cultural Tastes: Writers and the Popular in Modern Germany*, Berghahn Books, New York and Oxford 2007.
- K. Walton, *Categories of Art*, "Philosophical Review", 79, (1970), pp. 334-67.

- M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, (1956), trad. it.: *Il ruolo della teoria in estetica*, in *Estetica e filosofia analitica*, a cura di P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 14-27.
- W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, Reclam, Stuttgart 1990.
- W. Welsch, *Aestheticization Processes. Phenomena, Distinctions and Prospects*, "Theory Culture Society", 1996; 13; 1 <[http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W\\_Welsch\\_aestheticization\\_processes.pdf](http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Welsch_aestheticization_processes.pdf)>
- W. Welsch, *Aesthetics Beyond Aesthetics*, in *Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics*, Lahti 1995, Vol. III: Practical Aesthetics in Practice and Theory, ed. M. Honkanen, Helsinki 1997, pp. 18-37 [http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W\\_Welsch\\_Aesthetics\\_beyond\\_Aesthetics.html](http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Welsch_Aesthetics_beyond_Aesthetics.html)
- R. Wicks, *Dependent Beauty as the Appreciation of Theological Style*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 55, (1997), pp. 387-400.
- L. Wittgenstein, *Philosophical investigations*, (1953), trad. it.: *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1983.
- N. Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, Cornell University Press, Ithaca, NY 2001.
- P. Ziff, *Antiaesthetics: An Appreciation of the Cow with the Subtle Nose*, Reidel, Dordrecht 1984.

## Sitografia

<https://vimeo.com/222837959>

<http://www.archdaily.com/search/projects/categories/coffee-shop>

<http://www.architecturaldigest.com>

<https://www.dezeen.com>

<http://www.nytimes.com/2010/01/29/arts/29museumfood.html>

<https://www.forbes.com/sites/blakemorgan/2015/06/01/nownershipnoproblem-nowners-millennials-value-experiences-over-ownership>

<https://www.forbes.com/sites/ilyapozin/2016/03/03/the-secret-to-happiness-spend-money-on-experiences-not-things>

<https://www.economist.com/news/special-report/21635767-providers-luxury-need-offer-more-expensive-baubles-take-advantage>

<https://www.nytimes.com/2015/08/14/business/economy/stores-suffer-from-a-shift-of-behavior-in-buyers.html?mcubz=0>

<http://www.method.com>

<http://www.foolproof.co.uk>

<http://eightinc.com>

## ***L'estetico progettato: design, quotidiano, esperienza***

Gioia Laura Iannilli

### **Abstract (ITA)**

L'idea che ha ispirato il presente lavoro è che tra gli scopi principali del design non ultimo è quello di rendere l'estetico fruibile nel quotidiano, ovvero di progettare esperienze estetiche quotidiane. Ciò emerge in particolare se si ritiene, come si farà qui, che l'estetico vada descritto come una modalità di relazione tra sé e mondo. Ed è proprio in virtù di tale impostazione che la presente analisi farà perno su una concettualità euristica, operativa, pragmatica piuttosto che essenzialista, definitoria e in fin dei conti dogmatica (Cap.1).

L'adozione di un atteggiamento operativo mostra un primo vantaggio nel suo consentire di considerare (non già, appunto, di definire) l'esperienza dell'estetico nei termini di un'esperienza fondamentalmente gratificante, e ciò avviene nella misura in cui essa dà luogo a relazioni partecipative o immersive tra individuo e ambiente.

Se si parla di esperienza estetica in termini canonici, ossia di un'esperienza di aspetti artistici, o naturali, questo essere perfettamente "all'interno" della relazione estetica non esclude che tale relazione sia di dissonanza o addirittura di aporeticità (si pensi al valore estetico riconosciuto a opere particolarmente complesse sul piano della intelligibilità, se non addirittura incomplete, o a catastrofi naturali, ad esempio). Se invece si considera l'estetico *quotidiano*, sarà facile rilevare come la gratificazione immanente all'esperienza estetica sia legata a relazioni esclusivamente armoniche, in cui il tasso di agevolazione viene, per così dire, massimizzato. Ed è difficile negare che proprio l'agevolazione dell'esperienza costituisca l'elemento cardine della progettazione, del design.

Implicazione essenziale di questa impostazione è che l'estetico non può certo essere considerato dominio esclusivo dell'arte e della natura. Ciò pone però alcune questioni cruciali cui si tenterà di dare risposta nel presente elaborato di tesi.

Infatti, se quanto premesso è vero, si tratta innanzitutto di capire cosa significa progettare un'esperienza quotidiana sotto il profilo della gratificazione estetica, ovvero si tratta di capire quale tipo di estetica sia implicata dal design (il tema filosofico qui centrale sarà infatti l'analisi del rapporto tra estetica e design e non l'elaborazione di una filosofia, o, ancora, di una poetica del design). Ciò avverrà a partire da una ricognizione critica della storia dell'estetica del design: non sviluppando una riflessione sulla sua ontologia, ma tentando di

ricavare motivi estetici dalla parabola stessa disegnata dalla sua evoluzione; un'evoluzione che – come si vedrà – va dall'oggetto all'esperienza. (Cap. 2)

In secondo luogo, si tratta di capire quali sono le peculiarità estetiche del quotidiano che viene così progettato. Sotto questo profilo si rende necessario il superamento dei limiti di una concezione dell'estetica in quanto filosofia dell'arte (o della natura). A tal fine verrà assunto come caso di studio la linea di ricerca della cosiddetta *Everyday Aesthetics*, scelta qui non da ultimo alla luce della sua attualità. (Capp. 3, 4, 5)

In seguito, i risultati ricavati dall'analisi dello statuto di quest'ultima verranno messi in relazione dapprima tra loro, ossia limitatamente al dibattito interno all'*Everyday Aesthetics*, e poi con il tema della spazialità quotidiana. Ciò permetterà di ritornare all'approdo esperienziale che connota il design odierno: tale esperienzialità progettata, infatti, in quanto tale delimita spazi che rende di fatto ambienti significativi. Essa fa emergere, dunque, una peculiare significatività "topografica", di cui si tenterà di comprendere la natura. (Cap. 6)

Si vedrà successivamente come la convergenza dei vari elementi via via emersi ponga infine un problema più complesso dal punto di vista di una possibile teoria dell'esperienza aggiornata ai fenomeni contemporanei. Il quadro diviene più complesso proprio perché quanto emerso investe direttamente da una parte lo strato più originario dell'esperienza, ovvero, per certi versi, quello non strutturato, o meno strutturato, epistemologicamente (a cui ci si riferisce spesso attraverso il concetto di *Lebenswelt*), e dall'altra parte quella sfera esperienziale nella quale si svolge la maggior parte della nostra vita (ossia la cosiddetta *Everydayness*). Gli aspetti problematici con i quali ci si misurerà saranno principalmente due: da un lato, si tenterà di comprendere in che misura queste due sfere dell'esperienza siano condizionate o modificate dalla progettazione (questione di rilievo vista la capacità d'effetto delle nuove tecnologie); dall'altro lato, si tenterà di comprendere in che misura queste due sfere siano assimilabili tra di loro, o se sia piuttosto necessario introdurre altri concetti in grado di dar conto in maniera più efficace della cifra ibrida, tra natura e artificio, che in particolare oggi sembra caratterizzarle. (Cap. 7)

Nel breve capitolo conclusivo si tornerà, in modo quasi circolare, alla questione dello statuto del design. Si cercherà infatti di fornire un quadro complessivo di ciò che rimane oggi del suo tradizionale orientamento umanistico ricavando, proprio dall'*Experience Design* un principio unificante che non solo regola il design nel suo complesso, ovvero in ogni sua configurazione, ma che dovrebbe anche orientare la teorizzazione di una più soddisfacente teoria dell'esperienza estetica quotidiana: il principio relazionale dell'esperienzialità. (Cap. 8)