

Giangiorgio Pasqualotto

Dall'estetica tecnologica all'estetica interculturale

L'avventura intellettuale e culturale che mi ha coinvolto negli ultimi trent'anni è stata attraversata da una prevalente attenzione alle questioni dell'estetica e, almeno nelle sue fasi iniziali, ha avuto molti tratti comuni con quella vissuta da larga parte di un'intera generazione di appassionati alla filosofia nati alla fine della Seconda Guerra Mondiale o negli anni immediatamente successivi. Per poter uscire dai vortici inconcludenti e dagli avviticchiamenti formalistici delle estetiche neo-idealistiche, a molti di noi sembrarono promettenti alcune pratiche di pensiero con le quali la cultura filosofica italiana, per diversi motivi, aveva avuto poco a che fare: la psicoanalisi, la fenomenologia, la teoria critica della società, la semiotica, la filosofia analitica, lo strutturalismo, etc.

1.

Durante i primi anni Settanta, due furono gli autori italiani che mi stimolarono ad alimentare un generale ma caparbio senso di insofferenza per le vecchie discussioni gravitanti attorno ai nomi e alle idee di Croce e di Gentile: Luciano Anceschi e Dino Formaggio, rispettivamente con i libri *Progetto di una sistematica dell'arte* (1962) e *Fenomenologia della tecnica artistica* (1953). Il primo, grazie al suo insistere sulla centralità delle poetiche per comprendere il pensiero e le opere degli artisti; il secondo, mostrando come e quanto le tecniche artistiche fossero decisive per determinare il senso e il valore

delle opere d'arte. In particolare, però, la strada che mi apparve più radicale nel tentare di liquidare ogni residuo metafisico dagli ambiti dell'estetica fu quella tracciata da una serie di ricerche riconducibili alla filosofia analitica. L'occasione contingente per approfondire tali ricerche fu data dalla scelta di affrontare, come tema di tesi di laurea, l'estetica tecnologica proposta da Max Bense (cfr. Bense 1965)¹. Per poter comprendere il significato di tale proposta si rese necessario studiare non soltanto le fonti dirette e primarie utilizzate da Bense – ossia i lavori di N. Hartmann, di O. Becker e di D. Birkhoff – ma anche le ricerche di molti esponenti della filosofia analitica che si erano prefissi il compito di decostruire ogni possibile legittimità di intrusioni metafisiche nel campo dell'estetica. Passai quindi vari mesi, grazie ad una borsa di studio all'Università di Edimburgo, a leggere alcuni scritti di W.B. Gallie, M. Weitz, R. Peltz, B. Harrison, S. Hampshire, R.K. Elliott, M.R. Haight, F. Sibley, P. Kivy e S. Talmor. Questi scritti mi risultarono inizialmente avvincenti, ma in seguito si rivelarono noiosi e ripetitivi, ed infine mi indussero a trarre conclusioni molto poco confortanti. Infatti, se le loro analisi, da un lato, avevano certamente contribuito ad allontanare le discussioni dell'estetica dalle sabbie mobili della metafisica, dall'altro, riconducendo le verità dei linguaggi al mero *uso* dei linguaggi, ovvero all'insieme delle convenzioni che li regolano, finivano col ridurre l'estetica ad un insieme di semplici discorsi descrittivi sulle frequenze e sulle ricorrenze dei termini e delle proposizioni riguardanti l'arte e la bellezza all'interno del linguaggio quotidiano. La potenza decostruttiva di molte ricerche sviluppate dall'estetica analitica mi sembrarono pertanto risultare indubbiamente efficaci nei confronti di tutti i princi-

¹ I risultati della ricerca sull'estetica di Bense furono pubblicati in Pasqualotto 1971.

pali significati che hanno pesato per secoli sui discorsi attorno all'essenza dell'arte e della bellezza, ma non altrettanto efficaci nell'evitare una nuova ontologia del *dato*: infatti, elevando l'uso dei linguaggi ad *unico* significato dei linguaggi, esse finivano per ricadere, loro malgrado, in una sorta di metafisica dell'immanenza e, dal punto di vista procedurale, si riducevano a mere *registrazioni* di usi linguistici consolidati o, al massimo, a descrizioni *statistiche* di tali registrazioni. A questo punto del processo riduttivo innescato dall'approccio analitico, mi sembrò che tanto l'estetica quanto la linguistica corressero il rischio di venire utilizzate come strumenti e funzioni subalterne alla teoria dell'informazione ed alle finalità extra-scientifiche che spesso la motivavano (cfr. Pasqualotto 1971b e 1971c).

2.

Una volta verificati i notevoli pregi ma soprattutto i gravi limiti delle ricerche prodotte dalla filosofia analitica – in particolare dalle sue versioni oxoniensi –, la mia attenzione ribalzò su un versante per molti versi opposto, in direzione delle ricerche inaugurate e condotte dagli autori della cosiddetta “Scuola di Francoforte”, tutte sostenute da un deciso intento critico nei confronti di ogni utilizzazione estrinseca delle opere d'arte e delle esperienze estetiche. Già nel 1941 Max Horkheimer aveva osservato che “gli uomini sono liberi di riconoscersi nelle opere d'arte esattamente nella misura in cui hanno resistito al livellamento generale” (Horkheimer 1941: 306). Era chiaro come alla base di quella constatazione di un livellamento generale fosse implicito un giudizio negativo, ma vi fosse, d'altra parte, una ferma convinzione che esistevano anche dei margini per poter *resistere* a tale livellamento. Alla luce e all'insegna di questa oscillazione tra lucida analisi della situazione e confusa speranza di poter resistere al destino di un'amministrazione totalitaria delle opere

dello spirito a fini economici, si snodava l'intero tracciato analitico e teorico delle ricerche non solo di Horkheimer, ma anche degli altri due grandi pensatori della Scuola di Francoforte: Marcuse e Adorno. Horkheimer e i suoi compagni di avventura mostravano, insomma, di appartenere ancora al periodo "eroico" della riflessione sul rapporto arte/società, quello, per intenderci, di Lukàcs e di Mannheim, che avevano impietosamente messo a nudo le tendenze oggettive ed irreversibili della razionalizzazione dei *prodotti* dello spirito, ma che avevano anche coltivato la speranza di poter resistere ad essa grazie alle ultime e più tenaci *volontà* dello spirito. Un esempio ancora più chiaro di questa drammatica oscillazione tra realistica consapevolezza delle tendenze in atto e illusoria speranza di poterle bloccare, o addirittura invertire, si aveva con Marcuse. Le conclusioni delle sue analisi non lasciavano adito a dubbi: "In questo universo l'opera d'arte, come pure l'antiarte, acquista un valore di scambio, diventa merce" (Marcuse 1972: 128). Contro e oltre ogni velleità di considerare i gesti più scandalosi e le forme più eversive delle avanguardie artistiche come possibili strumenti di cambiamenti sociali, Marcuse metteva in chiaro che i prodotti di tali avanguardie avrebbero finito, in modo più o meno consapevole, "volenti o nolenti", per ridursi a *merci*, almeno per quanto riguarda le modalità della loro diffusione sociale e del loro consumo. Marcuse sembrava addirittura giungere a trarre le logiche ed estreme conseguenze di queste constatazioni, quando si spingeva a dichiarare che "L'Arte non può divenire realtà, non può realizzare se stessa senza abrogare se stessa in quanto Arte in tutte le sue forme, anche le più distruttive, anche le più 'minimali', le più viventi" (Marcuse 1972: 135). Eppure, nonostante la lucidità di queste analisi e il coraggio di tali conclusioni, anche Marcuse, al pari di Horkheimer, finiva per resuscitare fantasmi di "opere autentiche", le uniche in grado di "nominare l'inno-

minabile, di metter l'uomo di fronte ai sogni ch'egli tradisce, ai crimini che egli dimentica" (Marcuse 1972: 136). Gli esempi di tali opere – come quelli di cui si avvarrà anche Adorno – venivano tratti dal nobile repertorio della grande cultura borghese del '900, da Schönberg a Webern, da Kafka a Joyce, da Picasso a Beckett, tutte splendide ed insieme drammatiche testimonianze dotate di "bellezza e verità antagoniste a quelle della realtà" (Marcuse 1972: 138).

La contraddizione che vedevo attraversare e corrodere le riflessioni di Horkheimer e di Marcuse si ripresentava, ancora più forte per intensità e più ampia per frequenza e costanza, in Adorno. Il senso della lucida quanto spietata analisi di Adorno si può cogliere già in queste parole incluse nell'insuperato saggio sull'industria culturale dei primi anni Quaranta: "La libertà dagli scopi della grande opera d'arte moderna vive dell'anonimità del mercato" (Adorno, Horkheimer 1944: 169). Per Adorno il carattere invadente e pervasivo dei processi di mercificazione delle arti e della bellezza è tale da coinvolgere anche i prodotti più scandalosi, la bellezza dei paesaggi più sublimi, e persino la possibilità del soggetto artistico di trovare o di inventarsi benché minimi spazi di libertà: "Se trascura la sua autonomia, si vota all'andazzo della società sussistente; se rimane strettamente in sé, si lascia integrare non meno bene come una innocua branca fra le altre. Nell'aporia si manifesta la totalità della società che inghiotte tutto ciò che accade, qualunque cosa sia" (Adorno 1970: 335). Ma è in particolare nei confronti del destino dell'arte nella società contemporanea che Adorno arrivava a conclusioni che sembravano senza via d'uscita: "L'arte può concretizzare l'utopia tanto poco quanto lo può la teoria: nemmeno negativamente" (Adorno 1970: 48). Le riflessioni di Adorno si spingevano tuttavia ben oltre gli ambiti delle arti e della bellezza e prefiguravano esiti necessariamente ed inevitabilmente negativi, percorsi talvolta da toni

persino drammatici: “Il midollo dell’esperienza è tutto succhiato; non c’è più alcuna esperienza, neanche quella immediatamente sottratta al commercio, che non sia intaccata” (Adorno 1970: 46). Eppure, nonostante queste prese di posizione critiche, radicali tanto nei toni quanto nelle intenzioni, Adorno, incredibilmente, manteneva salda una fiducia estrema nel ritenere ancora possibile qualche forma di *resistenza* efficace: “L’arte non solo è vicaria di una prassi migliore [...] bensì, con lo stesso diritto, critica una prassi intesa quale dominio [...]. Essa sbugiarda l’idea di una produzione per la produzione e opta per uno stato della prassi al di là della signoria del lavoro” (Adorno 1970: 19); e insisteva nel darsi coraggio con frasi del tipo “L’arte è rappresentativa dell’in-sé che ancora non c’è” (Adorno 1970: 354); “[l’arte] è il modello di una prassi possibile” (Adorno 1970: 340); essa “è prototipo del cambiamento del mondo” (Adorno 1970: 251); “incarna ciò che non si lascia organizzare” (Adorno 1970: 330).

L’entusiasmo con cui avevo letto, meditato e quasi “incorporato” le analisi critiche di Adorno era stato talmente intenso che la delusione provata per le sue inconcludenti conclusioni non poteva che essere altrettanto intensa, al punto che, alla fine di alcune riflessioni in merito, mi venne spontaneo usare una citazione dello stesso Adorno il cui contenuto poteva portare ad implicazioni insopportabili: “L’abolizione della contraddizione non dipende dall’estetica” (Adorno 1970: 372; cfr. Pasqualotto 1976: 65).

Fu quello un punto decisivo nel mio itinerario per capire natura, funzioni, limiti e possibilità dell’estetica. Se, infatti, un approccio critico altamente raffinato e profondamente avveduto come quello dei Francofortesi – e in particolare di Adorno – mi aveva condotto in un *cul de sac*, l’alternativa che si profilava poteva consistere soltanto nel trovare un diverso e nuovo modo di intendere l’estetica; oppure

nell'abbandonare definitivamente l'estetica come inutile pratica di commento alla morte dell'arte e della bellezza nell'epoca della loro riproducibilità tecnica. Questa seconda strada avrebbe condotto direttamente alla scelta di cambiare mestiere, abbandonando non solo gli studi di estetica, ma gli studi filosofici in generale e forse anche gli studi *tout-court*, evenienza, questa, per me troppo difficile.

3.

L'unica alternativa, allora, sembrò essere quella di ripensare l'estetica ritornando ai significati inclusi nel termine greco che sta alla sua origine: *aisthesis*. Questo voleva dire abbandonare definitivamente l'idea che l'estetica avesse a che fare prevalentemente e quasi esclusivamente con le arti, con la critica d'arte, con le teorie dell'arte e con le teorie impegnate a definire che cosa sia la bellezza: l'estetica poteva includere anche questi ambiti, ma poteva anche estendersi a comprendere analisi e riflessioni sul sentire e sulla sensibilità in generale. Era chiaro tuttavia che, se fosse stata intesa in questa direzione, la prospettiva dei suoi interessi avrebbe potuto essere interpretata come troppo *ristretta*, finendo per coincidere con qualche specifico settore della psicologia; oppure come troppo *ampia*, finendo per coincidere con la filosofia. La situazione d'*impasse* era tanto chiara quanto paralizzante. Uno sblocco, parziale e non definitivo, venne dalla lettura de *La nascita della tragedia* di Nietzsche, da poco ritradotta per Adelphi da Sossio Giametta. L'opera, benché spesso contorta e zeppa di remore polemiche, era tuttavia chiarissima nell'esprimere alcune idee potenti, tra le quali quella che i Greci, con le loro tragedie, avevano non soltanto fornito un importante contributo alla storia di un'arte particolare, ma avevano anche prodotto un originale modo di affrontare la *vita*. Con mezzi letterari e musicali essi erano riusciti, certo, a rappresentare i dolori più estre-

mi, ma anche a comunicare la possibilità generale di affrontare gli eventi tremendi con l'aiuto delle forme. Nietzsche, a tal proposito, era stato tuttavia esplicito: i Greci, nell'arte tragica, non utilizzarono Apollo e Dioniso come due principi opposti, ma come due *istinti complementari* (cfr. Nietzsche 1871: 21, 30, 37, 145-146, 156-157, 162). Il senso non puramente artistico di questa complementarietà fu chiaro a Nietzsche non solo nel 1871 – anno in cui pubblicò *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* –, ma anche nel 1886, quando, pur rivedendo criticamente questa sua opera giovanile, scrisse: “I miei occhi del resto non sono divenuti più estranei a quello stesso compito cui osò accostarsi per la prima volta quel libro temerario – cioè *a vedere la scienza con l'ottica dell'artista e l'arte invece con quella della vita*” (Nietzsche 1886: 6).

La lettura di Nietzsche mi aveva fornito anche un'altra importante acquisizione per poter riprendere il significato originario di *aisthesis*: quella relativa all'imprescindibile ruolo del corpo e della fisiologia nella formazione di ogni atto conoscitivo. La sintesi più efficace di tale acquisizione l'avevo trovata in *Così parlò Zarathustra*: “Dietro i tuoi pensieri e sentimenti, fratello, sta un possente sovrano, un saggio ignoto – che si chiama Sé. Abita il tuo corpo, è il tuo corpo. Vi è più ragione nel tuo corpo che nella tua migliore saggezza” (Nietzsche 1885: 34-5). Del resto, è tanto celebre quanto esplicita la presa di posizione assunta da Nietzsche in *Ecce Homo* a favore di una filosofia radicata nella fisiologia: “Il ritmo del metabolismo è in preciso rapporto con la mobilità o fiacchezza dei *piedi* dello spirito;

lo 'spirito' è solo una specie particolare di questo metabolismo" (Nietzsche 1888: 290)².

Cosa significavano tali acquisizioni nietzscheane per i miei problemi con l'estetica? Innanzitutto esse conducevano a rendersi conto che l'estetica non poteva essere rinchiusa nel "cerchio magico" di Arte e Bellezza, e definita quindi come scienza specializzata nel trattamento di alcuni oggetti specifici; ma anche che essa, a partire dal *corpo* come baricentro della conoscenza e da una particolare *pratica* artistica, poteva produrre nuovi orizzonti di senso per l'esistenza concreta; poteva, cioè, contribuire ad allestire nuovi *modi di vita*. In breve, grazie agli indiretti suggerimenti di Nietzsche, l'estetica poteva aprirsi a diventare una *pratica filosofica*. Da questa convinzione fui spinto ad una lettura sistematica ed intensa degli scritti di Nietzsche, alla ricerca di una verifica dell'idea che egli avesse inaugurato un nuovo modo di fare filosofia, ma che soprattutto avesse inventato per essa nuovi significati e nuove finalità. Tale ricerca durò circa dieci anni, al termine dei quali sembrò consolidarsi l'idea generale che Nietzsche sia stato davvero un punto estremo della storia della filosofia occidentale, ma che, tutto sommato, tale punto sia rimasto ancora *interno* all'orizzonte tracciato da tale filosofia³. Infatti, per quel suo tentativo di andare oltre la filosofia tradizionalmente intesa, mi appariva chiaro che Nietzsche potesse essere considerato l'*ultimo* filosofo occidentale: "ultimo", ovviamente, non in senso storico, ma in senso *concettuale*, ossia nel senso che con Nietzsche mi sembrò si fosse giunti alla definitiva implosione della filosofia, sia

² Cfr. anche Nietzsche (1888: 289): "*Star seduti* il meno possibile; non fidarsi dei pensieri che non sono nati all'aria aperta e in movimento".

³ I risultati di quel periodo dedicato a Nietzsche furono soprattutto due: Pasqualotto 1985 e 1989.

di quella declinata in pompose versioni sistematiche del sapere umano, sia di quella raccontata in modeste articolazioni di parole importanti che, tuttavia, non riescono mai a “toccare” la vita, a *farsi vita*⁴. Il pensiero di Nietzsche, insomma, mi apparve come il più eroico tentativo di coniugare filosofia e vita; tuttavia, alla fine, si rivelò “soltanto” come uno straordinario campione di *scrittura sulla vita*.

Invece, se il termine e il concetto originari di *aisthesis* avevano il compito – come pretendevo – di indicarmi una prospettiva che portasse oltre il sentire immediato ma anche oltre la semplice riflessione sull'esistenza, i messaggi presenti in Nietzsche, benché innovativi fino al limite dello scandalo, non funzionavano: da una parte le sue parole sulla priorità del corpo rispetto allo spirito mi si erano ben fissate in testa, ma, dall'altra, il “corpo e le sue ragioni” andavano per conto loro, per nulla o minimamente condizionati dai significati rivoluzionari contenuti in quelle sue parole.

Quindi, in definitiva, una volta riconosciuto il fallimento delle estetiche analitiche – in quanto destinate alle strumentalizzazioni computazionali o alle derive ontologiche –, una volta registrata la morte per utopia dell'estetica critica dei Francofortesi, ed una volta constatati persino i limiti delle pur travolgenti soluzioni suggerite da Nietzsche, quale altra via d'uscita si profilava?

4.

Non si prospettava proprio nessun'altra via d'uscita “normale”, ossia interna a qualche risposta concettuale o culturale. L'*impasse* che sopravvenne in quei primi anni Novanta fu davvero forte, molto più

⁴ Per verificare se e quanto alcuni grandi pensatori occidentali potessero essere accostati a quelli orientali nel tentativo di rendere effettivo l'intreccio vita e filosofia mi avventurai a comporre *Il tao della filosofia* (1989).

dura delle precedenti, tanto da provocare quasi una sorta di paralisi mentale. Decisi infatti non di *cambiare* autori e generi letterari, ma di *abbandonare* letture e scritture. Presi allora congedo dall'Università per quasi due anni. L'intenzione era quella di sospendere ogni attività intellettuale organizzata secondo i canoni tradizionali della ricerca "scientifica", per andare 1) a misurarmi con esperienze estetiche lontane, estranee alle tradizioni culturali europee, e 2) a conoscere da vicino l'operare di alcuni artisti ed "artigiani" impegnati in tali esperienze. Di sicuro fu quello il periodo più interessante e fecondo della mia avventura culturale: sia perché mi costrinsi ad avere contatti ravvicinati – ora entusiasmanti ora sconcertanti – con lingue impervie a me sconosciute, sia perché scoprii modalità di pensiero, di vita e di pratiche artistiche per me quasi del tutto nuove.

Le esperienze più intense furono quelle a contatto con alcuni Maestri del buddhismo *zen*, del *taijiquan*, della calligrafia, del *bonsai*, della ceramica *raku* e della cosiddetta "cerimonia del tè". Questi incontri, oltre a farmi conoscere e vivere particolari esperienze del tutto inusuali, mi costrinsero in generale a rimettere in discussione molti pregiudizi riguardanti i consueti modi di intendere le arti, la bellezza e i *discorsi* sulle arti e sulla bellezza. A partire dalla curiosità di capire se il termine e il concetto di "arte" avevano un valore ed un significato universali, appresi che la lingua sanscrita ha ben sedici termini per designare determinati tipi di bellezza, ma nessuno per designare "bellezza in generale"; e che alcuni equivalenti cinesi, come, per esempio, *shù* (術), indicano innanzitutto un'*abilità tecnica*, e solo *yì* (艺) indica anche i prodotti di un'attività artistica specifica che impiega abilità tecniche (cosa che mi indicava una certa affinità col significato del termine e del concetto greco di τέχνη); appresi inoltre che in cinese l'aggettivo "bello" si rende almeno con ventitre caratteri diversi, tutti legati a specifiche condizioni sensibili, mentre

il sostantivo “bellezza” è per lo più collegato alla bellezza femminile, nelle due versioni di “bellezza appariscente” (*yàn*, 艳) e di “bellezza discreta” (*jùn*, 俊), ed alla bellezza della natura (*dà zì rán dē měi lì*, 大自然的美丽).

Altrettanto importante e significativo fu apprendere che i termini con cui si indica in cinese e in giapponese “estetica” sono di conio recente (XIX sec.), e sono costituiti dalla trasposizione della locuzione “studio del bello” 美学 (*měi xué* in cinese; *bigaku* in giapponese) nella quale il carattere con cui si rende “bello” (美) rinvia ad una originaria stilizzazione che indica un montone: questa curiosa connotazione rende chiaro come, almeno nel contesto della cultura cinese antica, le radici del concetto di bellezza affondavano in un terreno propenso a valutare più il benessere e la prosperità sensibili che qualche qualità formale.

Fu tuttavia ad un livello più generale che le frequentazioni di ambienti e di protagonisti delle arti orientali produssero notevoli mutamenti di prospettiva. Per cominciare a comprendere i motivi per i quali l'estetica come specifica disciplina filosofica *non* ebbe né inizi né sviluppi all'interno delle civiltà cinese e giapponese antiche, dovetti rendermi conto che entrambe queste civiltà – ma anche quella indiana, benché in modi diversi e per diverse finalità – non hanno mai posto né sviluppato quella radicale differenza tra teoria e pratica, fondata a sua volta in quella tra anima e corpo, che ha invece segnato, sia in positivo sia in negativo, pressoché tutta la cultura occidentale: per il pensiero cinese e, poi, per quello giapponese ogni idea è già un'azione, ed ogni azione ha in sé energia e valore spirituali. Ma l'acquisizione più nuova ed interessante tratta da quelle escursioni all'esterno dei confini occidentali mi permise di giungere alla conclusione che parlare di “estetica” nel senso di “teoria” o di “scienza” del bello in quelle tradizioni culturali non ha alcun senso,

se non altro perché in esse non sono ritenute reali situazioni in cui vi sia, da un lato, una bellezza da contemplare o da creare e, dall'altro, un soggetto che contempla o che crea. Questa situazione risultava talmente evidente da poter legittimamente supporre che in tali orizzonti di pensiero l'*idea* di bellezza non sia mai esistita, ma siano stati considerati degni di attenzione privilegiata oggetti e situazioni, fatti o eventi, persone e relazioni significative, connotabili – ma mai definibili – come “belli”, a seconda del momento e delle circostanze. È per esempio assai significativo che nelle culture orientali alcune esperienze possono essere considerate e vissute come “belle” anche se implicano aspetti oscuri e indeterminati come accade, per esempio, nei casi in cui, in giapponese, vengono impiegati il termine *yugen* (幽玄, lett.: “leggermente oscuro”) e le espressioni *mono no aware* (物の哀れ, lett.: “sentimento delle cose”) e *wabi sabi* (侘寂, lett.: “piacere per cose semplici e vissute”). Mi diventavano pertanto sempre più evidenti le ragioni per cui in Cina e in Giappone l'esigenza di sistemare le esperienze “estetiche” in qualche teoria sia stata tradizionalmente quasi del tutto assente, o comunque assai meno importante che nella storia del pensiero occidentale. Non solo. Ebbi anche modo di accorgermi che in quegli orizzonti di vita e di pensiero tale *assenza* di teoria non fu mai intesa e vissuta come una *manca*za, ossia come costitutiva incapacità di pensare in termini astratti e in forma sistematica, ma che, anzi, si è sempre ritenuto che proprio i tentativi di elaborare teorie e sistemi finiscano per depauperare le esperienze abbassandone la qualità e diminuendone l'intensità. Di questo intento a preservare le esperienze vissute da ogni congelamento astratto trovai testimonianza concentrata ed inequivocabile in un passo della *Raccolta della Roccia Blu* (*Bìyán Lù*, 碧巖), un classico del Buddhismo *chan*: “Quando i sentimenti di giudizio della coscienza intellettuale terminano, solo allora potete ve-

dere fino in fondo. E quando vedrete, allora, come nei tempi antichi, il cielo è cielo, la terra è terra, le montagne sono montagne, i fiumi sono fiumi” (1978: 81-2).

Tuttavia il fatto più sconcertante ricavato dalle mie frequentazioni orientali fu senz'altro dovuto alla scoperta che l'attitudine ad evitare ogni traduzione astratta e sistematica delle esperienze estetiche non veniva tanto “teorizzata” quanto *realizzata* grazie ad una *pratica* specifica, quella della *meditazione*, presente ed attiva all'interno di ogni disciplina artistica altamente qualificata e di ogni importante esperienza estetica. Al riguardo fui condotto a liberarmi da una serie di equivoci cresciuti attorno ai significati impropri del termine e del concetto di “meditazione” che molte divulgazioni occidentali usano per denotare esperienze, regole e finalità assai diverse, se non opposte rispetto a quelle presenti nelle tradizioni orientali. Rimanendo aderenti alle testimonianze storiche, emerge infatti che all'interno del pensiero occidentale tale termine, a partire dalla tradizione dei Vittorini, rinvia ad un'attività di *riflessione* che deve trarre spunto da un testo sacro: la *meditatio* è infatti un momento che segue sempre quello della *lectio*. La centralità del momento riflessivo all'interno dell'attività meditativa ritorna anche in quei pensatori (per esempio Descartes e Husserl) che non si richiamano esplicitamente alla necessità di partire da un testo per avviare l'attività meditativa. Nelle tradizioni culturali orientali, invece, la meditazione è un'attività molto particolare che, indipendentemente dalle diverse Scuole, non prevede alcun necessario riferimento a qualche testo, mentre prevede ed esige, sempre e comunque, oltre che una determinata postura, un preliminare e costante riferimento al respiro o, meglio, un'attenzione consapevole (pali: *sati*, lett.: “memoria”)

all'andamento del respiro (*anapanasati*)⁵. Inoltre, per chiarire il peculiare significato che il termine "meditazione" assume nelle culture orientali, in particolare in quelle fortemente condizionate dal Buddhismo, è necessario ricordare che tale termine rende il termine sanscrito *dhyana* e quello pali *jhana* che significano entrambi "visione".

In breve, si può affermare che nelle culture orientali la meditazione sia praticata al fine di produrre una condizione di distacco da ogni condizionamento mentale, in modo tale che la mente possa rendersi libera "come uno specchio pulito", privo di filtri o di incrostazioni, e possa quindi disporsi a generare qualcosa (un gesto, una parola, un segno o un suono) come riflesso immediato di una condizione antecedente ad ogni contaminazione concettuale. In base a quanto trovai scritto in molti testi tradizionali dedicati alle arti orientali (in particolare cinesi e giapponesi) e grazie ai contatti con pratiche e riflessioni di artisti e Maestri impegnati in alcune di queste arti tradizionali, mi resi conto che gli esercizi psicosomatici previsti dalla meditazione non sono affatto facoltativi o solo complementari all'operatività artistica ma ne costituiscono il necessario preliminare. Un pittore, un poeta, un attore o un architetto di *karesansui* (枯山水, "giardini secchi"), prima di esprimere la propria forza creativa e la propria abilità tecnica, si impegna, grazie alla meditazione, a giungere ad uno stato di "mente vuota" (無心, *mushin*) che gli permetta di utilizzarla come se fosse una pellicola senza immagini, proprio al fine di poter accogliere qualsiasi immagine (interna o ester-

⁵ Il principale testo di riferimento a questa attenzione consapevole (*sati*) è l'*Anapanasati sutta* (*Majjima Nikāya* 118). Cfr. anche: *Mahāsatipatthānasuttanta* (*Il grande discorso sui fondamenti della presenza mentale*), in *Dīgha Nikāya*, 22, tr. it. di C. Cicuzza, in *La Rivelazione del Buddha* (2001: 335-71).

na) nel modo più preciso e più profondo possibile. Questo ricorso alla pratica meditativa è presente non soltanto nelle fasi creative delle opere d'arte, ma anche nei momenti in cui le opere vengono assunte come oggetti di contemplazione. In altri termini, alla meditazione ricorre non solo l'*artista* ma anche il *fruitore* delle opere d'arte. All'interno della tradizione estetica giapponese, questo fatto appare in tutta la sua chiarezza ed importanza nel momento della cerimonia del tè dedicato alla contemplazione delle opere esposte nel *tokonoma* (床の間), piccolo spazio privilegiato della sala da tè (*chasitsu*, 茶室), predisposto per la loro esposizione e disposizione. I partecipanti alla cerimonia, anche se non hanno praticato la meditazione prima di entrare nella sala, esercitano l'attenzione consapevole contemplando ed assaporando un'opera d'arte: una calligrafia esposta sulla parete di fondo del *tokonoma*, un *ikebana* o un *bonsai* appoggiato sulla base del *tokonoma*, una ciotola realizzata con la tecnica *raku* che viene fatta passare di mano in mano. L'attenzione consapevole si esercita soprattutto nel cogliere in tutti questi manufatti la presenza e la forza del vuoto come condizione necessaria all'emergere di ogni singolo "pieno" (dei segni tracciati, degli steli disposti, dei rami curati o dei colori colati). In definitiva l'esercizio meditativo fondato sull'attenzione consapevole – che i testi buddhisti (e taoisti) raccomandano venga effettuato in *ogni* momento della vita quotidiana – trova in alcune arti le occasioni migliori per produrre i risultati più significativi e più efficaci. In altri termini l'operatività artistica e la contemplazione estetica hanno nell'esercizio meditativo un denominatore comune che è lo stesso di quello che si ritrova nel corpo e nella mente di chi riesce ad essere attento e presente ad ogni istante e ad ogni evento della propria vita.

Alla fine di quel periodo in cui ebbi molteplici occasioni per conoscere modi di esperire le opere d'arte e di intendere l'estetica – tutti

in qualche misura connessi con la pratica della meditazione –, avviai una serie di appassionati tentativi per cimentarmi concretamente in alcune di quelle arti, proprio per impedirmi di risolvere quelle esperienze in conoscenze soltanto formali. Tuttavia, nonostante gli entusiasmi e gli sforzi, non divenni un serio praticante di nessuna di esse. Questo esito era peraltro prevedibile, dato che una pratica artistica, secondo le tradizioni orientali, non può essere soltanto un mestiere o, peggio ancora, un'attività occasionale, ma una vera e propria “via” (道, cinese: *dao*; giapponese: *dō*) che si sceglie e si pratica per tutta la vita. D'altra parte, coniugando le nuove esperienze artistiche ed estetiche con alcuni aspetti della pratica meditativa già iniziata alla fine degli anni Settanta, riuscii a cogliere molto meglio di prima il senso e il valore delle procedure operative, dei risultati e degli intenti di alcune importanti espressioni artistiche orientali. In definitiva, però, dovetti rassegnarmi a “tornare a casa”, in senso non solo materiale, ma anche figurato: rientrai infatti nei ranghi della normale *routine* intellettuale, culturale e accademica, raccogliendo, trascrivendo ed organizzando la notevole massa di suggestioni venute da ciò che avevo visto, gustato, toccato, ascoltato ed appreso⁶.

Avrei voluto che quel congedo avesse rappresentato non solo un'occasione per un arricchimento intellettuale e culturale, ma anche una svolta effettiva, che cioè fosse riuscito davvero a farmi trovare i modi per tenere insieme esperienza e riflessione, fatti e idee, eventi e pensieri. In realtà esso costituì soltanto un ulteriore stimolo per andare in cerca di quei “passaggi” tra Oriente e Occidente che

⁶ Parte di quel lavoro di raccolta e di organizzazione è contenuta in Pasqualotto 1992 e 2001.

avevo già tentato di individuare e di percorrere componendo *Il tao della filosofia*. Ancora una volta si evidenziava così una radicale differenza tra due orizzonti di senso e di pensiero incentrati, l'uno, quello occidentale, sulla riflessione, l'altro, quello orientale, sulla pratica meditativa. A livello personale ciò di cui dovetti rendermi conto fu che non sarei mai stato in grado di "praticare una via" mediante un'arte – come avevo visto fare ai Maestri che avevo incontrato – ma quella di cercare in alcuni *testi* del pensiero orientale e di quello occidentale delle tracce che potessero *intrecciarsi* per formare un cammino comune verso un possibile superamento della scissione tra esperienza e riflessione⁷. In definitiva, nonostante cercassi "in privato" di *praticare* un'estetica del vuoto con l'esercizio dello *zazen*, del *taijiquan*, dello *shodō* (書道, "via della scrittura") e della ceramica *raku*, i risultati erano sempre mediocri, e l'unica cosa che sembrava essermi concessa era un'ennesima operazione di carattere intellettuale e culturale, quella di tentare dei confronti tra pensieri d'Oriente e d'Occidente, con l'intenzione sia di trovare analogie e differenze tra diversi modi di intendere l'estetica sia, soprattutto, di rinnovare le occasioni per ripensare alcuni problemi cruciali dell'estetica. Non solo: alla fine di tale operazione – come fui costretto a riconoscere nel 1997 a conclusione di *Illuminismo e illuminazione* – dovetti prendere atto che l'esercizio meditativo, così come praticato e codificato nelle culture orientali, non aveva alcun riscontro all'interno delle filosofie occidentali. Ciò significava ammettere l'esisten-

⁷ Furono queste le intenzioni a muovere l'impresa di fondare, nel 1996, con alcuni allievi, "Simplègadi. Rivista di filosofia orientale e comparata", a scrivere *Illuminismo e illuminazione. La ragione occidentale e gli insegnamenti del Buddha* (1997) e a raccogliere una serie di testi per comporre *East & West. Identità e dialogo interculturale* (2003).

za di una radicale differenza, non soltanto “tecnica”, ma anche “filosofica”: per colmare il divario tra teoria e pratica, tra anima e corpo, tra riflessione e vita, etc., l'Occidente ha saputo escogitare innumerevole varietà di vie *teoriche*, e poche pratiche; al contrario dell'Oriente, dove per secoli ci si è dedicati ad inventarsi innumerevoli “vie” di realizzazione senza mai codificarle in una teoria vera e propria o addirittura in un *sistema* teorico unitario. Questa differenza si ripercuote, ovviamente, anche nel campo dell'estetica, proprio perché, in base alle esperienze estetiche orientali, non c'è alcuna possibilità di parlare di un *campo* dell'estetica separato da altri “campi” della vita e dello spirito: infatti gli esercizi di attenzione consapevole in cui si incentra la pratica meditativa sono esercizi quotidiani che interessano ogni momento, ogni aspetto ed ogni livello dell'esistenza. Alcune specifiche discipline artistiche ed alcune esperienze contemplative ad esse correlate rappresentano soltanto delle *occasioni eccellenti*, particolarmente propizie per realizzare quella condizione di “mente vuota” (無心, *mushin*) che si può ottenere anche mediante vie – sempre pratiche – di altro tipo (etico o religioso).

Mentre mi dibattevo in queste difficoltà dovute al “rientro” nelle tradizioni filosofiche occidentali, mi venne da leggere un testo di Emilio Garroni, autore di cui avevo apprezzato qualche anno prima alcune lucide critiche alle presunzioni della semiotica (cfr. Garroni 1968 e 1972). In tale testo l'Oriente non c'entrava per niente, ma vi erano alcuni passaggi estremamente interessanti per i problemi che mi stavano pressando e che tentavo di affrontare. Un passaggio che mi risultò illuminante fu quello in cui l'autore sosteneva che l'estetica non è affatto una particolare *disciplina* filosofica, ma coincide con un uso critico del pensiero:

Ciò che chiamiamo estetica [...] è solo marginalmente una disciplina speciale [...] ed è invece *uso critico del pensiero* che ha nell'arte [...] non un oggetto epistemico, ma un *referente* privilegiato. [...]. "Uso critico del pensiero" quale comprensione dell'esperienza in genere *dall'interno* dell'esperienza, è qui in opposizione a "uso metafisico" quale *sapere* dell'esperienza in genere *dall'esterno* dell'esperienza. (Garroni 1992: 25-6)

Quindi: l'estetica coincide con la filosofia, non però con una filosofia qualunque, ma con una *filosofia critica*, il che significa "comprensione dell'esperienza in genere all'interno dell'esperienza". La prima parte di questo discorso mi ricondusse "pari pari", con grande soddisfazione, alle convinzioni che avevo maturato circa vent'anni prima sulla necessità di abbandonare ogni tentativo di intendere l'estetica come "teoria dell'arte" e/o come "scienza del bello". Ma era la seconda parte del discorso di Garroni qui ripreso che assumeva per me un'importanza "vitale", perché esprimeva in poche parole il senso di quanto avevo ritrovato in molti testi orientali, in particolare in quelli del buddhismo *chan*. Intendere l'esercizio del pensiero come "comprensione dell'esperienza in genere all'interno dell'esperienza" significa infatti due cose: 1) ritenere che il pensiero *non* sia un'attività che si pone "sopra" l'esperienza, interpretandola dall'esterno; 2) ritenere che il pensiero, proprio per questa sua "internità" all'esperienza, deve essere consapevole dei propri limiti conoscitivi, deve sapere cioè che si muove necessariamente entro un orizzonte, quello dell'esperienza, il quale, proprio in quanto si configura come *orizzonte* – e non come semplice prospettiva – è intrascendibile. Ebbene il senso profondo di questo discorso di Garroni mi apparve essere in perfetta sintonia con quello che avevo trovato in particolare in alcune metafore usate dai Maestri del buddhismo *chan* e *zen* quando sostengono l'impossibilità che l'occhio veda se stesso, che

lo specchio rispecchi se stesso, che una lama tagli se stessa, etc. Anzi, nella pratica dei *kōan* (公案, “paradossi”) – a cui da sempre ha dedicato un’attenzione privilegiata la Scuola Rinzaï del buddhismo *zen* – si ritrova lo stesso senso applicato all’intenzione di indicare i limiti del linguaggio verbale: questo non può pretendere di descrivere *adeguatamente* non solo l’esperienza in generale, ma anche una singola esperienza. E ciò vale non solo per il linguaggio verbale, ma per *ogni* tipo di linguaggio, da quello dei segni a quello dei suoni. Ciò significa che ogni forma espressiva deve rendersi conto di essere sempre e necessariamente in rapporto con l’*inesprimibile*, il quale non si colloca in un al di là trascendente, ma costituisce la “sua” dimensione *eccedente*. Tale dimensione, infatti, non può mai venire espressa compiutamente, e tuttavia si rivela fondamentale perché costituisce la condizione di possibilità di *ogni* espressione. Così come nell’arte della calligrafia (書道, *shodō*) si sa che lo spazio bianco dello sfondo non può mai essere trascritto da nessun tratto o sequenza di tratti, ma si sa nel contempo che tale *spazio* funziona come condizione di possibilità di *ogni* tratto, sia di quelli tracciati in una singola calligrafia sia di tutti quelli tracciabili. Ovvero, così come nel “recitare” un *haiku* (俳句) si sa che le parole usate non possono mai dire il *silenzio* che le precede, le attraversa e le segue, ma tuttavia si sa che esso è la condizione di possibilità di *ogni* parola, sia di quelle dette in quel singolo *haiku* sia di tutte quelle dicibili. Ad un livello più filosofico ciò significa: si è consapevoli che la condizione di “mente vuota” o di “vuoto mentale” (無心, *mushin*) non può essere rappresentata da nessuna idea specifica né da nessun sistema di idee, ma si è anche consapevoli che essa costituisce la condizione di possibilità di ogni idea e di ogni sistema di idee. Si rende allora esplicita una condizione di generale *reciprocità* tra questi termini: come non ci può essere segno senza sfondo, così non vi può essere sfondo

senza segni; come non può esserci parola o suono senza il silenzio, così il silenzio non può essere percepito in assenza totale di parole o di suoni. In termini filosofici: come l'assenza di pensiero non può essere pensata senza idee, così non si possono pensare idee senza pensiero⁸.

5.

Quell'inaspettata constatazione di un'assonanza di fondo tra le tesi di Garroni – pensatore radicalmente immerso nelle tradizioni filosofiche occidentali – e quelle sostenute dai Maestri *chan* e *zen* mi procurò un senso di momentaneo stordimento e “spaesamento”. Nel contempo, però, mi aprì una nuova consapevolezza, quella di considerare giustificati il senso e il valore dei miei lavori comparativi. Come avevo verificato a proposito dell'incredibile consonanza tra la critica kantiana alle antinomie e quella del Buddha agli *avyakritavastuni* (questioni indecidibili), anche in questo caso potevo verificare la possibilità di rintracciare significative analogie di contenuto tra pensieri nati e cresciuti in luoghi, tempi e circostanze affatto differenti. Questa verifica non si risolveva in una semplice curiosità filosofica, ma si inseriva nella ricerca di una via d'uscita da alcune questioni cruciali: 1) dall'idea dell'estetica come disciplina filosofica specialistica; 2) dall'idea del linguaggio come strumento di rappresentazione veritativa della realtà; 3) dall'idea del pensiero come attività indipendente dall'esperienza e ad essa superiore.

A quel punto e a questo proposito si era reso necessario un articolato chiarimento metodologico che evidenziasse come la compa-

⁸ Cfr. Eihei Dōgen (2001: 50): “Fate pensiero il non-pensiero. Il non-pensiero! Come pensarlo? Con il senza-pensiero”.

razione non debba risolversi in un'arida rassegna delle analogie e delle differenze tra pensieri d'Oriente e d'Occidente, né possa illudersi di lavorare per una *world philosophy* fondata su un improponibile sincretismo filosofico: se essa deve avere un senso, lo può avere soprattutto se produce un incremento *qualitativo* della conoscenza. Un incremento di questo tipo si fonda sull'ipotesi che nella comparazione non si dia la condizione semplicistica di un soggetto *super partes* che osserva e giudica pensieri provenienti da diversi orizzonti di senso, ma si costituisca una relazione a tre variabili *interdipendenti*, dove una è rappresentata dal soggetto che compara e le altre due dagli "oggetti" comparati: ciò significa che il lavoro comparativo trasforma il soggetto che compara, ma anche le risposte date ad un problema da parte delle tradizioni filosofiche da cui tale soggetto proviene, ed anche le risposte date a quel problema da parte delle tradizioni profondamente diverse alle quali il soggetto rivolge la propria attenzione⁹. Una simile ipotesi, pur presentandosi, necessariamente, con un certo rigore formale, derivava dalla salutare esperienza di una momentanea estraneazione culturale grazie alla quale mi resi conto che le radici culturali a cui ci si vanta di appartenere possono non solo sopravvivere, ma addirittura vivere bene e meglio se le esponiamo al confronto con altri luoghi, altre arie, altre luci, altri suoli, ossia se le intrecciamo con altre radici. In base a tale esperienza di momentanea estraneazione culturale mi apparvero assurde tanto le scelte mosse da un *esotismo* esasperato che rinnega le proprie "patrie" culturali per adottarne una straniera, quanto quelle

⁹ Presumo di aver prodotto un tale chiarimento metodologico grazie ad alcuni lavori: *Filosofia come comparazione* (2002a); *Intercultura e globalizzazione* (2002b); *East & West* (2003a); *Filosofia interculturale, perché?* (2003b); *Per una filosofia interculturale* (2008); *Tra Oriente e Occidente* (2010); *Filosofia e globalizzazione* (2011).

motivate da un *etnocentrismo* altrettanto esasperato che coltiva l'illusione di trovare e nutrire la propria identità solo nel terreno che gli sta sotto gli occhi o sotto i piedi, o, comunque, sempre e soltanto a portata di mano. Diventava chiaro allora che solo evitando la deriva dell'esotismo si evita la farsa del *mimetismo*; e che solo evitando la deriva dell'etnocentrismo si evitano le tragedie dell'*isolazionismo* o, all'opposto, del *colonialismo* culturale. Certo, tutto questo si può comprendere anche grazie ad una dialettica teoretica tra i concetti di identità e di differenza, ma ci sembra che i "referenti" – come li definiva Garroni – di un'esperienza estetica abbiano rappresentato e continuino a rappresentare delle ottime occasioni per verificare non soltanto la *legittimità* di "osare dire l'indicibile col dicibile", ma anche l'*universalità* di questo "osare", la quale diventa tanto più chiara e profonda quanto più mostriamo di poter passare dall'estetica all'*estetica interculturale*, ovvero dalla filosofia alla filosofia interculturale (cfr. Ghilardi 2008a e 2012).

Le possibilità di un'estetica interculturale come quelle di una filosofia interculturale rispondono alle condizioni di vita che si vanno storicamente profilando in un senso interculturale sempre più marcato e sempre meno eludibile. Tuttavia in questa presa d'atto della *necessità* di un'estetica interculturale è da ricordare che essa – come aveva già notato Garroni a proposito dell'estetica *tout court* – non va intesa come una (nuova) disciplina speciale, ma come un'indicazione che amplia l'orizzonte particolare delle occasioni estetiche per la riflessione generale sui problemi cruciali dell'esistenza. Infatti "non esiste mai solo *una* estetica, ma l'*estetico* è piuttosto da intendersi come campo tematico, luogo d'incontro di molteplici esperienze e sensibilità che (in)formano il mondo" (Ghilardi 2008b: 17).

Bibliografia

Adorno, Th.W., Horkheimer, M., *Dialettica dell'illuminismo* (1944), tr. it. a cura di L. Vinci, Torino, Einaudi, 1966.

Adorno, Th.W., *Teoria estetica* (1970), tr. it. a cura di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1975.

Anapanasati sutta (*Majjima Nikāya* 118).

Anceschi, L., *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, Mursia, 1962.

Bense, M., *Aesthetica*, Baden-Baden, Agis Verlag, 1965.

Dōgen Zenji, E. (永平道元禪師), *Fukan zazenji* (普勸坐禪儀, *Principi dello zazen consigliati a tutti*) in Id., *Shōbōgenzō* (正法限藏, *La custodia della visione del vero Dharma*), tr. it. di A. Tollini, Roma, Ubaldini, 2001.

Formaggio, D., *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Nuvoletti, 1953.

Garroni, E., *Semiotica ed estetica*, Bari, Laterza, 1968.

Garroni, E., *Progetto di semiotica*, Bari, Laterza, 1972.

Garroni, E., *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Milano, Garzanti, 1992.

Ghilardi, M. (a cura di), *Per un'estetica interculturale*, Milano, Mimesis, 2008a.

Ghilardi, M., *Confine/soglia. Per un'estetica interculturale*, in M. Ghilardi (a cura di), *Per un'estetica interculturale*, Milano, Mimesis, 2008b, pp. 12-25.

Ghilardi, M., *Filosofia dell'interculturalità*, Brescia, Morcelliana, 2012.

Horkheimer, M., *Arte nuova e cultura di massa* (1941), in *Teoria critica*, vol. II, tr. it. a cura di G. Backhaus, Torino, Einaudi, 1974.

La Raccolta della Roccia Blu, tr. it. a cura di F. Pregadio, Roma, Ubaldini 1978.

Mahāsatiipatthānasuttanta (*Il grande discorso sui fondamenti della presenza mentale*), in *Dīgha Nikāya*, 22, tr. it. di C. Cicuzza, in *La Rivelazione del Buddha*, Milano, Mondadori 2001, pp. 335-71.

Marcuse, H., *L'arte come forma della realtà*, in AA.VV., *Sul futuro dell'arte*, tr. it. a cura di P.F. Paolini, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 127-39.

Nietzsche, F., *La nascita della tragedia* (1871), tr. it. a cura di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1972.

Nietzsche, F., *Così parlò Zarathustra* (1885), tr. it. a cura di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1986.

Nietzsche, F., *Tentativo di autocritica* (1886), in F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, tr. it. a cura di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1972.

Nietzsche, F., *Ecce Homo* (1888), tr. it. a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1970.

Pasqualotto, G., *Avanguardia e tecnologia. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica*, Roma, Officina, 1971a.

Pasqualotto, G., *Linguistica strutturale e teoria dell'informazione*, "Nuova Corrente", n. 56 (1971b), pp. 333-51.

Pasqualotto, G., *Teoria dello sviluppo e ideologia dell'integrazione*, "Contropiano", n. 3 (1971c), pp. 679-89.

Pasqualotto, G., *L'estetica francofortese: morte per utopia*, "Il Verri", n. 4 (1976), pp. 49-65.

Pasqualotto, G., *Commento*, in F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, tr. it. a cura di S. Giametta, Milano, Rizzoli, 1985.

Pasqualotto, G., *Il tao della filosofia. Corrispondenze tra pensieri d'Oriente e d'Occidente*, Parma, Pratiche, 1989a; rivisto, corretto ed integrato in Id., *Oltre la filosofia, percorsi di saggezza tra oriente e occidente*, Vicenza, Colla, 2008.

Pasqualotto, G., *Saggi su Nietzsche*, Milano, Franco Angeli, 1989b.

Pasqualotto, G., *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 1992.

Pasqualotto, G., *Illuminismo e illuminazione. La ragione occidentale e gli insegnamenti del Buddha*, Roma, Donzelli, 1997.

Pasqualotto, G., *Yohaku. Forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale*, Padova, Esedra, 2001.

Giangiorgio Pasqualotto, *Dall'estetica tecnologica all'estetica interculturale*

Pasqualotto, G., *Filosofia come comparazione*, introduzione a *Simplègadi. Percorsi del pensiero tra Occidente e Oriente*, a cura di G. Pasqualotto, Padova, Esedra 2002a, pp. 7-41.

Pasqualotto, G., *Intercultura e globalizzazione*, in A. Miltenburg (a cura di), *Incontri di sguardi. Saperi e pratiche dell'intercultura*, Padova, Unipress, 2002b, pp. 53-76.

Pasqualotto, G., *East & West. Identità e dialogo interculturale*, Venezia, Marsilio, 2003a.

Pasqualotto, G., *Filosofia interculturale, perché?*, "Simplègadi", n. 20 (2003b), pp. 3-5.

Pasqualotto, G., *Per una filosofia interculturale* (a cura di), Milano, Mimesis, 2008.

Pasqualotto, G., *Tra Oriente e Occidente. Interviste sull'intercultura ed il pensiero orientale*, a cura di D. De Pretto, Milano, Mimesis, 2010.

Pasqualotto, G., *Filosofia e globalizzazione. Intercultura e identità tra Oriente e Occidente*, Milano, Mimesis, 2011.