



ἘΠΈΚΕΙΝΑ

International Journal of Ontology
History and Critics

GIOVANNI LUIGI VENEZIA

Richard Shusterman e l'estetica contemporanea

EPEKEINA, vol. 9, n. 1 (2018), pp. 1-29

Miscellanea

ISSN: 2281-3209

DOI: 10.7408/epkn.1

Published on-line by:

CRF – CENTRO INTERNAZIONALE PER LA RICERCA FILOSOFICA
PALERMO (ITALY)

www.ricercafilosofica.it/epekeina



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

Richard Shusterman e l'estetica contemporanea

Giovanni Luigi Venezia

1. Richard Shusterman e l'estetica contemporanea

Oggi il termine estetica viene ampiamente utilizzato in ambiti culturalmente lontani da quelli tradizionali, pertanto assistiamo al ridisegnarsi dei confini del suo lessico quotidiano. Il senso comune, in qualità di sistema culturale, riplasma la peculiare fisionomia dell'estetica che, lungi dall'imporsi unicamente come *scientia cognitionis sensitivae* o come filosofia del bello naturale e artistico, si estende ben al di là dei limiti imposti dal susseguirsi delle diverse ideologie filosofiche dominanti. Richard Shusterman, pensatore statunitense di fama internazionale, è considerato uno dei più originali interpreti dell'estetica pragmatista contemporanea, tanto da averla rielaborata sotto un nuovo profilo il cui campo di indagine assume il nome di somaestetica (*somaesthetics*).

Per il momento, possiamo brevemente descrivere la somaestetica come interessata allo studio critico e alla coltivazione migliorativa del modo in cui noi facciamo esperienza ed usiamo il corpo vivente (o soma) in quanto luogo di valutazione sensoriale (*aisthesis*) e di automodellamento creativo. La somaestetica è quindi una disciplina che comprende sia la teoria che la pratica (quest'ultima chiaramente implicata nella sua idea di coltivazione meliorativa). Il termine "soma" indica un corpo vivente, sensibile e senziente piuttosto che semplicemente un mero corpo fisico che potrebbe essere privo di vita e di sensibilità, mentre l'"estetico" nella somaestetica ha il doppio ruolo di enfatizzare il ruolo percettivo del soma (la cui intenzionalità incarnata contraddice la dicotomia corpo/mente) e i suoi utilizzi estetici sia nello stilizzare il proprio sé che nell'apprezzare le qualità estetiche di altri sé e cose.¹

La somaestetica si configura come un campo interdisciplinare: essa è concepita come un complesso di conoscenze, tradizioni e valori culturali, pratiche sociali e discipline corporee che strutturano la nostra "comprensione ed educazione somatica" (*somatic understanding and cultivation*). L'interdisciplinarietà non è limitata ad un campo teoretico,

1. SHUSTERMAN 2013b, p. 25.

ad un vocabolario professionale, ad un'ideologia culturale o ad un dato insieme di discipline corporee, piuttosto fornisce una strutturazione teoretica globale e gli strumenti concettuali basilari necessari per una fruttuosa interazione e integrazione di diverse forme di conoscenza somatica.

Shusterman definisce la somaestetica come “il conferimento di un nuovo nome ad antichi modi di pensare”, sostenendo che essa rappresenti un ritorno all'estetica intesa come filosofia della percezione.² L'organismo, concepito a partire dalla propria unità psicosomatica e dalla propria capacità di interazione con l'ambiente naturale e sociale che lo circondano, si impone come progetto di uno stile di vita³ svelando la stretta connessione estetica/etica. L'estetica, profondamente legata alla concezione del *soma*, subisce una radicale trasformazione proprio a partire dalla riconsiderazione del rapporto mente/corpo, che determina la nascita di nuovi fruttuosi ambiti di riflessione. Essa supera i rigidi confini imposti da tutte quelle teorie che la concepivano unicamente come “filosofia della bella arte”, per ristrutturarsi a partire dalla processualità esperienziale. Il corpo senziente, inteso come unità integrata, diventa una «cruciale sede esperienziale (anziché un mero mezzo) del piacere»⁴ determinando una riconsiderazione di tutte le affezioni ed emozioni ad esso legate. Snodo cruciale attorno a cui ruota questa riabilitazione è il concetto di esperienza estetica⁵: Shusterman all'interno di *Estetica pragmatista* si pone in diretto dialogo con *Arte come esperienza* di John Dewey, mutuandone la visione olistica. L'opera

2. «Somaesthetics is a neologism in some way it comes from soma which is a word I use for body, because somaesthetics empathizes that the body is not just a piece of flesh or a machine, it's a sentient purpose of entity. Aesthetics is not only about a theory of art and beauty. The term derives from the greek word for sensory perception and we have it in contemporary english in terms of the word anesthetic. So aesthetics was founded as a science of sensory perception and then it evolved into a theory of our beauty». RICHARD SHUSTERMAN - *Thinking Through the Body*. 25/06/2012 - <https://www.youtube.com/watch?v=fOu32uXx20I>.

3. Cfr. DREON, GOLDONI e SHUSTERMAN 2012.

4. SHUSTERMAN 2010, p. 18.

5. L'esperienza estetica possiede una forma processuale, che si dispiega nel tempo e che si compone di progressi, regressi e ostacoli, sino a giungere ad un culmine che rappresenta la sua fine – in realtà soltanto apparente, poiché l'esperienza estetica continua ad interagire con la *life creature*, prolungandone la gratificazione nelle esperienze successive.

di Dewey, nella lettura che ce ne dà Shusterman, rappresenta un invito a coltivare e sviluppare la nostra dimensione percettiva, per poter meglio godere di tutto ciò che avviene intorno a noi, dandoci la possibilità di operare come agenti esteticamente ed eticamente orientati. Il binomio oppositivo estetica/etica, infatti, non sarebbe altro che un artificio culturale, storico e sociale che affonda le proprie radici nella contrapposizione tra arte e vita. Risanare tale iato significa riappropriarsi della dimensione esperienziale della processualità artistica, che è ben lungi dal poter essere considerata una semplice contemplazione disinteressata di opere eteree.

Oggi che in America il pragmatismo sta vivendo un momento di enorme fortuna, Shusterman rimarca la necessità di un tale tipo di approccio per la risoluzione degli attuali problemi dell'estetica. Il metodo pragmatista si pone come valida alternativa per ampliare "la nostra concezione dell'estetico al di là del ristretto dominio e del ristretto ruolo che l'ideologia dominante della filosofia e l'economia culturale le hanno assegnato". Ripensare l'estetica attraverso un approccio pragmatista ci consente di cogliere l'enorme ricchezza polisemica di un ambito che, già a partire dal progetto originale del suo fondatore, andava ben al di là del dominio dell'arte.

L'archeologia dei concetti ci permette di rintracciare le radici storiche dell'isolazionismo estetico, che secondo Shusterman andrebbero ricercate a partire da Platone e Aristotele, i quali, seppur con intenzioni diverse, avrebbero relegato l'artisticità in un "regno separato".

1.1. L'origine dell'isolazionismo estetico

Ma dovremo sorvegliare e costringere soltanto i poeti, con la minaccia di trasferirli altrove, a introdurre nelle loro opere la rappresentazione dei buoni costumi? Non occorre forse sorvegliare anche gli altri artisti e impedire loro di introdurre sia nella rappresentazione di esseri viventi sia negli edifici e in ogni altra loro opera la malvagità, la sfrenatezza, la viltà, l'indecenza, sotto la pena di negare il permesso di lavorare da noi a chi sia incapace di porsi questa limitazione? È lecito infatti temere che i nostri guardiani, se cresceranno fra le immagini del vizio come in mezzo a erbacce e ne raccoglieranno molte un poco ogni giorno e se ne nutriranno, ricevano senza accorgersene nel loro animo un unico grande male. Non occorre, al contrario, cercare artisti capaci di seguire le tracce della natura di ciò che è bello e decoroso? Così i giovani, come chi vive in un luogo salubre,

da ogni cosa trarranno vantaggio, e da qualsiasi parte giunga loro l'impressione di un'opera bella per la vista o per l'udito, come vento salutare che spira da luoghi salubri. Allora fin da fanciulli, senza nemmeno rendersene conto, da simili impressioni saranno guidati alla concordia, all'amicizia e a una perfetta sintonia con la retta ragione.

(PLATONE, *Repubblica*, III, 401b1-401d3)

Si è soliti accusare Platone dell'origine dell'antagonismo che ha visto contrapporsi filosofia e arte, verità e imitazione, le cui ripercussioni hanno irrimediabilmente influito sullo sviluppo della tradizione culturale occidentale. Il dibattito generatosi a partire dalla critica platonica avrebbe portato, secondo numerosi autori, alla segregazione dell'arte su un piano di subalternità rispetto a tutto ciò che, invece, pertiene alla razionalità. Tanto l'etimologia del termine arte, quanto il ruolo che riveste la poesia all'interno di essa nella Grecia antica, costituiscono un fecondo punto di partenza per comprendere i problemi attuali della coscienza estetica. Come si evince dal passo sopracitato, tratto dal III Libro della *Repubblica* platonica, i poeti e gli artisti in generale rappresentano un'enorme minaccia per la città, poiché l'arte già in sé medesima è corruttrice per l'anima, propugnatrice di una falsa morale e tramite di un traviamiento insano. Rintracciare l'etimo della parola significa riappropriarsi della sua origine e di fatto comprendere perché Platone fosse così angustiato dagli artisti e dai poeti, tanto da volerli tenere il più lontano possibile, e addirittura bandire, dalla sua *Kallipolis*.⁶

Il termine arte deriva dal latino *ars*, *artis* e indica la capacità di produrre e agire secondo un determinato numero di regole; il suo campo semantico è perfettamente congruente a quello del termine greco *techne*. Originariamente quest'ultimo veniva utilizzato per denotare tutte quelle abilità peculiari degli dei, che possedevano la caratteristica di essere innate e quindi consustanziali ad essi. Quando, però, le divinità lo ritenevano necessario potevano essere donate agli uomini: la *techne* si pone così come un qualcosa di "dato" e di già esistente. Con la nascita delle *poleis* assistiamo al radicarsi di una nuova ideologia

6. Per ulteriori approfondimenti sul problema della fondazione della *kallipolis* e il ruolo della poesia all'interno di essa cfr. PLATONE, *Repubblica*, X e VEGETTI 2007, pp. 254-273.

comunitaria e di un'accurata divisione del lavoro, che determina una modifica del significato originario del termine, che assume così un'accezione ambivalente. Ciò porta al profilarsi di due orizzonti possibili di significato, da un lato la parola *techne* assume una valenza "divina" poiché centrale è il ruolo degli eroi che diventano artefici e iniziatori della civiltà e di tutto ciò che essa concerne ("abilità come dono di dio"); dall'altro, al contrario, si va delineando l'idea di una *techne* frutto dell'"invenzione umana". Quest'ultima accezione del termine non è però meno problematica, poiché accanto all'idea che l'abilità sia qualcosa di caratteristico dell'uomo, permane la consapevolezza che l'"inventare" sia al contempo un "trovare" (*εὕρισκω*) concepito come un ri-trovare. Non si tratta di un inventare inteso nell'accezione di creare ex novo (concetto ben lontano dall'orizzonte di riflessione dei greci) bensì come un acquisire, uno scoprire o un ottenere; si palesa l'idea di un apprendimento di nozioni precostituite e preesistenti.

Un esplicito riferimento alla *techne* in quanto tratto distintivo dell'uomo appare nel frammento anassagoreo riportato da Plutarco, nel quale Anassagora sostiene che l'uomo sia superiore agli animali per esperienza, memoria, sapere e arte (*techne*).

«In tutte queste cose siamo inferiori agli animali, ma sappiamo usare, secondo Anassagora di esperienza, di memoria, di sapere e di arte e togliamo il miele, li mungiamo, li portiamo e li conduciamo dopo averli raccolti.»⁷

Il rifiuto dell'antropomorfizzazione del divino e la caratterizzazione dell'uomo sulla base di abilità a lui peculiari si fa strada con Senofane. Una delle prime occorrenze di questa nuova tendenza appare in suo celebre frammento in cui critica la concezione tradizionale della divinità. «Non è che da principio gli dei abbiano rivelato tutte le cose ai mortali, ma col tempo essi cercando ritrovano il meglio.⁸» Senofane sottolinea come la differenza tra umanità e divinità non sia di tipo quantitativo, bensì qualitativo, affermando che gli dei non abbiano rivelato sin dal principio tutte le cose agli uomini, perché è compito di questi ultimi cercare ciò che è meglio per loro (anche qui cercare è sempre ri-trovare), conferendo così a questi un ruolo espressamente attivo. Senofane non

7. DK B 21 b.

8. DK 21 B 18.

fa esplicito riferimento alla *techne*, ma mostra come si sia incrinata la tradizionale concezione della divinità presente in Omero ed Esiodo, legata al culto pubblico greco. La critica che muove nei confronti dei poeti, infatti, non è meno aspra di quella mossa loro da Platone. Senofane accusa Omero ed Esiodo di aver umanizzato gli dei a tal punto da aver loro attribuito tutte le opere biasimevoli peculiari della natura umana, quali il furto, l'inganno e l'adulterio.

Sovviene quasi istantaneamente il dubbio sul perché i poeti rappresentino un obiettivo polemico e rivestano un ruolo così importante nella riflessione di questi pensatori. Una critica così aspramente diretta da parte di autori quali Pitagora, Senofane, Eraclito,⁹ Empedocle e culminante con Platone potrebbe essere motivata dal fatto che non sia la poesia in quanto arte a ricoprire il ruolo di nemico del *logos* e della *polis*, bensì un particolare tipo di poesia e di arte. Per comprendere ciò è necessario situare la polemica sia spazialmente che temporalmente; solo in questo modo si può provare a motivare il perché Platone abbia dedicato così tanti sforzi al fine di minare lo status stesso dell'artista, tanto da aver prodotto un'eco talmente assordante da modificare profondamente la nostra concezione dell'estetico.

Atene del V secolo a. C. diviene campo di battaglia di aspri conflitti, che non vengono combattuti fisicamente ma "culturalmente": lo scontro più aspro non vede scontrarsi sofisti e filosofi, bensì filosofi e poeti, in quanto, sino a quel momento, erano questi ultimi a ricoprire il ruolo di unici detentori del potere all'interno della città. Snodo essenziale di questo conflitto è sicuramente la condanna a Socrate, che impressiona Platone a tal punto da influenzare la sua intera riflessione filosofica, che viene incentrata sulla possibilità di fondare una nuova polis sulla base di principi morali totalmente diversi da quelli allora vigenti.

9. Altrettanto dure sono le parole con cui Eraclito apostrofa Omero ed Esiodo: «Maestro dei più è Esiodo: credono infatti che questi conoscesse moltissime cose, lui che non sapeva neppure cosa fossero il giorno e la notte; sono infatti un'unica cosa.» (HIPPOL. Ref. IX p. 243); «Omero è degno di essere scacciato dagli agoni e di essere frustato, ed egualmente Archiloco» (cfr. A 22 B 56); «Gli uomini – dice Eraclito – si lasciano ingannare rispetto alla conoscenza delle cose visibili, come capitò ad Omero, che pure fu più sapiente di tutti i Greci. Fu infatti tratto in inganno con queste parole da alcuni fanciulli che uccidevano dei pidocchi; tutto quello che abbiamo visto e abbiamo preso, lo abbiamo perduto; tutto quello invece che né abbiamo visto né abbiamo preso, lo portiamo con noi.» (HIPPOL. Ref. IX p. 241).

«[...] Antico è il dissidio tra la filosofia e la poesia»¹⁰; come si evince da queste parole del X libro della *Repubblica* di Platone, la discordia tra poesia e filosofia affonda le proprie radici in tempi remoti (*palaia diaphora*). In quest'ottica la filosofia nasce proprio come una sorta di rivalsa nei confronti delle pretese del potere, inteso come culto dell'oralità, ponendosi piuttosto come bastione del *logos*. All'interno della polis, i poeti rivendicano la propria autorità per mezzo della cultura orale e, in quanto conoscitori delle "parole più antiche", concentrano nelle proprie mani un potere illimitato: l'Iliade e l'Odissea, frontiere dalla conoscenza enciclopedica, sono loro patrimonio esclusivo. Il potere circola sempre attraverso l'oralità e i suoi "strumenti" quali la musica, il verso, il teatro, la danza, il ritmo, il racconto; in poche parole questo genere di comunità scandisce il tempo passando di festa in festa, ricordando, celebrando e attualizzando le battaglie vinte da divinità, eroi ed antenati. Questo linguaggio del potere assume un ruolo decisivo, poiché si impone come unico criterio educativo all'interno della città. È questo che, probabilmente, spinge Platone a dedicare un così ampio spazio alla condanna dei poeti, sostenendo che l'unico modo in cui essi avrebbero potuto continuare ad abitare la città sarebbe stato dedicarsi alle rappresentazioni dei buoni costumi.

Numerosi estetologi sostengono che l'arte venga oggi denigrata, per via della sua mancanza di spessore e di contenuti di critica etico-sociale, proprio a causa della condanna platonica, che definiscono tendenziosa e maliziosa. Alla genesi di questo atteggiamento di distacco nei confronti dell'arte, avrebbe però contribuito anche Aristotele, il quale, per cercare di salvaguardarla dalla riprovazione del suo celebre predecessore, la confina in una dimensione a sé stante. Appare strano che l'estetico abbia assunto nel senso comune un'accezione così blanda e povera, soprattutto alla luce del fatto che la poesia, e di fatto l'arte, vengono bandite dalla *polis* platonica proprio a causa dell'enorme pericolo che avrebbero potuto costituire per via del loro rapporto privilegiato con l'anima. D'altro canto, la neonata filosofia reclama un ruolo proprio e per ottenerlo sente la necessità di auto-fondarsi in contrapposizione a qualcos'altro: da un lato si trova ad affrontare retori e sofisti, dall'altro gli artisti, i cui esponenti più temibili sono i poeti, proprio poiché

10. PLATONE, *Repubblica*, X, 607b5.

è la poesia ad incarnare la sapienza ancestrale, testimoniandone e attualizzandone la sacralità.

Shusterman difende con veemenza questa tesi, mostrando come la filosofia sia riuscita, attraverso un'abile manovra dialettica, ad autofondersi in contrapposizione all'arte, che viene svilita a mera "imitazione di un'imitazione" (*mimesis miméseos*) di tre gradi lontana dalla verità.¹¹ L'arte viene sminuita a semplice imitazione che non rivela nulla di essenziale di ciò che imita — che è a sua volta *mimesis* della perfezione delle idee — e per tale ragione viene considerata lontana di tre gradi dalla verità. Nell'ottica platonica l'arte, inoltre, andrebbe condannata per almeno un'altra ragione, ossia per la sua capacità di corruzione degli animi, poiché essa si rivolge alla parte più irrazionale della *psyché*. Socrate nel X Libro della *Repubblica* afferma che le rappresentazioni artistiche rafforzano la parte peggiore di noi, rinvigorendo la nostra "natura emotiva":

Proprio in vista di tale conclusione dicevo che la pittura e l'arte mimetica in genere ottengono i loro effetti ben lungi dalla verità ed hanno invece uno stretto legame con ciò che in noi è lontano dalla ragione e non si prefigge nessuno scopo sano e veritiero.¹²

Secondo Shusterman, la filosofia platonica dopo aver sfatato gli *idola* legati alla poesia e all'arte, pone se stessa come unica alternativa possibile persino per la contemplazione della bellezza e dei piaceri da desiderare, confinando l'arte ad un ruolo (quasi esclusivamente negativo) estremamente marginale. Nonostante i filosofi successivi si siano lasciati alle spalle la condanna platonica, i suoi condizionamenti non sono stati del tutto abbandonati. Ciò si evince già a partire da Aristotele, il quale, nel tentativo di rilegittimare l'arte, difendendola dall'accusa di essere rivolta alla mera irrazionalità, la separa dal carattere interno dell'agente, concependola come *poiesis*, ossia un'attività razionale di produzione esterna.

L'attività poetica, in quanto produzione di un oggetto distinto attraverso una qualche abilità produttiva, era comunque fortemente in contrasto con l'attività superiore dell'azione pratica (o *praxis*) che deriva dal carattere interno dell'agente e, al tempo stesso, contribuisce

11. PLATONE, *Repubblica*, X, 602c2.

12. PLATONE, *Repubblica*, X, 603a7-603a10.

a sua volta a formarlo. Mentre la produzione dell'arte ha il suo fine all'esterno di sé e del suo creatore (poiché il suo fine e il suo valore si trovano nell'oggetto creato), l'azione ha il proprio fine sia in se stessa sia nel proprio agente, che è influenzato dal modo in cui agisce, e ipoteticamente non da ciò che crea.¹³

Secondo Shusterman, da Aristotele in poi si sarebbe affermato un nuovo paradigma in cui la produzione artistica assumerebbe il ruolo di "fabbricazione" di oggetti (artistici). Questi ultimi non sarebbero altro che "feticci" per almeno due ragioni fondamentali, la prima consiste nel fatto che essi vengono separati dai loro creatori, i quali verrebbero privati dell'effetto che l'opera ha sull'artista che la genera, e la seconda poiché diventano indipendenti dai propri fruitori, a cui viene strappata la libertà di re-interpretarli creativamente. Considerare l'artisticità come una mera produzione significa depotenziare la creatività dell'espressione artistica, non tenendo conto di forme d'arte che non è possibile definire una volta per tutte. Improvvisare, ad esempio, sia che si parli di musica che di teatro, danza o scultura significa creare attivamente qualcosa durante l'esecuzione stessa, in maniera del tutto estemporanea e casuale, facendo sempre appello all'imprevedibile. Analizzando il punto di vista del fruitore, invece, l'attenzione si polarizza sul valore estrinseco dell'opera, piuttosto che su quello intrinseco, e ci si concentra sulle modalità di acquisto delle opere d'arte anziché sull'educazione necessaria per imparare a goderne.

Un ulteriore problema legato al modello di arte come fabbricazione¹⁴ consiste nello iato insanabile che divide l'autore dal pubblico, poiché fra di essi non si potrebbe instaurare alcun tipo di rapporto pos-

13. SHUSTERMAN 2010, p. 83.

14. «Questa considerazione del bello e dell'arte, che solo a partire dal secolo XVIII prende il nome di "estetica", nasce in realtà, secondo Heidegger, più di due millenni prima con Platone ed Aristotele proprio nel momento in cui la grande arte greca decade: l'estetica pone le norme del sentire artistico quando l'arte perde la sua essenza che consisteva nella "decisiva formazione e protezione dell'ente nella sua totalità [...], quando cioè essa non è più l'assoluta potenza che plasma l'essere istoriale dell'uomo. Questa perdita corrisponde all'affermazione della nozione di *techne* come fabbricazione di oggetti belli e loro rappresentazione: la determinazione estetica dell'arte come *techne* e la distinzione tra *ule* e *morfè*, tra materia e forma, accompagna l'indebolimento dell'arte e segna la sua decadenza» (cfr. PERNIOLA 1998, p. 190).

sibile, dal momento che entrambi si troverebbero in una condizione di isolamento.

Dopo aver mostrato come questa concezione abbia condotto ad un “sequestro spiritualizzato” dell’arte, Shusterman si dedica ad elaborare una soluzione che permetta di rigettare tutte le teorie unilaterali. Il modo migliore per superare tale *impasse* e risolvere i problemi derivanti dal presunto binomio oppositivo arte/vita, consiste, secondo l’autore, nel ripensare “l’arte come esperienza”. Per far ciò ritiene che sia necessario abbracciare un pragmatismo intermedio che rivitalizzi arte e filosofia in un nuovo senso.

2. Verso un pragmatismo intermedio

Il pragmatismo, movimento filosofico affermatosi negli Stati Uniti nella seconda metà del diciannovesimo secolo, viene considerato l’unico contributo “autenticamente” americano alla filosofia. Il termine viene utilizzato per la prima volta da C. S. Peirce nell’articolo *How to make our ideas clear* (1878), ma si dovrà attendere un ventennio prima che William James lo sviluppi. James caratterizza il pragmatismo come filosofia che volge lo sguardo in avanti, ponendo enfasi sulla sua particolare attenzione al presente e all’azione. Snodo cruciale del suo impianto teorico è l’affermazione del primato della prassi sulla teoresi, poiché è l’azione pratica ad essere determinante per il miglioramento della nostra esistenza concreta.

In egual maniera, John Dewey ritiene che l’errore fondamentale della storia della filosofia consista nell’aver considerato la conoscenza unicamente come contemplazione: il pensiero, infatti, non è mai qualcosa di puro o astratto, riflesso di entità indipendenti, ma una funzione originatasi per sopperire a determinati bisogni. Tale funzione svolge un ruolo fondamentale, poiché riaggrega e chiarisce ciò che nell’esperienza si dà come frammentario, da ciò l’idea che la conoscenza abbia una natura funzionale e strumentale tendente all’armonia e all’unità. Questa “costruzione” non va intesa idealisticamente, la realtà non è frutto del pensiero, ma viene strutturata e organizzata da esso: la funzione del pensiero è quella di coordinare una realtà empirica preesistente. Dewey dedica ampio spazio all’analisi dei temi di natura estetica, anche se come ci ricorda Shusterman, dopo un breve furore iniziale a seguito della pubblicazione di *Arte come esperienza*, il suo

contribuito, almeno per ciò che concerne tali problemi, sarà pressoché dimenticato. A suo avviso, l'olismo di Dewey risulta salvifico per superare le *impasse* legate alla (quasi completa) contrapposizione delle estetiche rivali.

Shusterman già dalle prime pagine di *Estetica pragmatista* sostiene che l'approccio di Dewey – nonostante alcuni punti oscuri vadano necessariamente chiarificati – sia fecondo per la risoluzione delle questioni correnti dell'estetica. *Estetica pragmatista*, soprattutto nei primi capitoli, dialoga dinamicamente con *Arte come esperienza*, che rappresenta il punto di arrivo e al contempo di slancio per una nuova estetica che si ponga come valida alternativa per il pieno soddisfacimento dell'essere vivente. La speculazione deweyana, infatti, prende le mosse da una ferma condanna alla concezione isolazionista dell'arte, che avrebbe ingiustamente disgiunto arte e vita, sradicando l'arte dal suo sostrato organico, negandone, di conseguenza, le origini biologiche. È chiaro come Shusterman trovi fertile tale approccio per sventare il collasso a cui l'estetica era inesorabilmente condotta.

When John Dewey defined philosophy as a “criticism of criticisms”, his point was philosophy’s essential connection with values. He was not trying to promote the ideal of the philosopher as a carping, derivative fault-finder, preoccupied with recursively rechewing the critical cud of previous criticism. Instead, Dewey’s vision of philosophy insisted on imaginative reconstruction, with fresh ideas; and one reason he praised art was for its creative potency in suggesting fruitful new ideas beyond the current conventions of science and morality. Criticism remains a central moment in philosophy as it is also in the creation of art, but it should not be pursued for its own sake nor even, primarily, for the sake of policing the proper interpretation of past authors, for getting them right for the sake of historical accuracy.¹⁵

Shusterman scorge nel pragmatismo una soluzione mediana che si situa tra l'approccio analitico e quello continentale. Egli non si limita ad una critica delle preesistenti posizioni teoriche ormai irrigidite, né le rigetta completamente, piuttosto utilizza le une per evidenziare i limiti delle altre, cercando di combinarne interessi e posizioni, per restituire all'estetica il suo ruolo originario. La disamina iniziale del

15. SHUSTERMAN 2002, p. 26.

testo è finalizzata a rintracciare le ragioni per cui – inaspettatamente – l'estetica analitica sia riuscita ad eclissare completamente quella pragmatista. Inaspettatamente proprio perché i filosofi analitici più importanti hanno trattato solo marginalmente le questioni relative all'estetica, a differenza invece di Dewey che le ha rese argomenti centrali della propria analisi.

Come precedentemente detto, a seguito di una grande fortuna iniziale, il contributo di *Arte come esperienza* viene soppiantato dalle opere di vari filosofi analitici, già a metà degli anni '50. Solo recentemente, questa indiscussa supremazia è stata minata dall'emergere di nuovi approcci continentali tra i quali le filosofie ermeneutiche, quelle post-strutturaliste e marxiste. Tali teorie confliggono con l'essenzialismo storico, enfatizzando la variabilità, la dipendenza dal contesto e dalla pratica storico-sociale di tutti i fenomeni umani e si oppongono all'idea dell'esistenza di un fondamento immutabile, da cui la realtà fattuale necessariamente dipenderebbe. Le nuove risposte agli antichi problemi scuotono persino gli analitici stessi, che, come vedremo più avanti, nei loro lavori più recenti rielaborano le proprie posizioni tenendo conto della fecondità di tali apporti.

Oggi in America il pragmatismo sta vivendo un momento di enorme fortuna, anche se non ancora in ambito estetico; Shusterman, a tal proposito, rimarca la necessità del metodo pragmatista per la risoluzione dei problemi dell'estetica contemporanea.

Sarebbe banale limitarsi ad elencare una serie di vicissitudini che starebbero alla base del suo esilio, molto più fruttuoso è cercare di capire le ragioni che lo hanno dettato, per comprendere come poter restituire all'arte il suo compito originario.

Tuttavia il mio scopo qui [...] è di mettere a confronto estetica pragmatista ed estetica analitica in modo da riuscire a comprendere perché gli analitici tipicamente liquidino *Arte come esperienza* di Dewey come «un guazzabuglio di metodi contraddittori e di speculazioni indisciplinate».¹⁶

Una delle principali cause dell'antagonismo tra analitici e pragmatisti risiede nella diversa considerazione che essi hanno del rapporto sussistente tra filosofia e scienza: nonostante i più celebri pragmatisti

16. SHUSTERMAN 2010, p. 36.

siano stati uomini di scienza, nessuno di loro ha visto quest'ultima come fine ultimo o scopo della filosofia. Inoltre, il pragmatismo, pur ponendosi e definendosi come metodo, non ha mai realizzato nulla di equiparabile ai *Principia Mathematica* o al *Tractatus Logico-philosophicus*. Al contrario, il punto di partenza dell'estetica di Dewey risiede nella centralità che egli conferisce al corpo vivente, poiché il suo obiettivo primario consiste nel radicare l'estetica tra i bisogni naturali della "creatura viva". La bellezza e l'arte non sarebbero altro che bisogni naturali basilari, poiché l'arte, essendo strettamente connessa alla vita, non può realizzarsi all'infuori di essa.

L'esperienza estetica è il frutto dell'interazione tra la creatura vivente e l'ambiente che la circonda, non solo nel caso dell'artista, ma anche del fruitore. Ha ragione chiunque sostenga che l'arte sia frutto dell'immaginazione, ma ciò non significa che essa sia mera imitazione o che risieda fuori dalla realtà. Un'opera d'arte, nonostante spesso esprima una particolare condizione emotiva, è sempre il frutto di un'interazione profonda tra artista e ambiente, poiché l'immaginazione di quest'ultimo costituisce l'occasione per esprimere una particolare esperienza della realtà che lo circonda. Shusterman, riprendendo Nietzsche, afferma che l'arte non sia mera *mimesis* della natura, ma principio della vita eterna e suo "supplemento metafisico". Dewey stesso si fa portavoce di una forma di naturalismo estetico quando rintraccia le origini dell'arte nella natura, affermando che vita e arte si trovino in linea di continuità. Anche l'esperienza estetica dello spettatore è dettata dal soddisfacimento dei suoi impulsi e delle sue tensioni biologiche.

Infatti, il ruolo dell'arte non è negare le radici e le esigenze naturali e organiche dell'uomo per giungere a una qualche pura esperienza eterea, ma piuttosto procurare un'espressione adeguatamente integrata di entrambe le nostre dimensioni, quella corporea e quella intellettuale, che secondo Dewey sono state separate in maniera purtroppo erronea. Lo scopo dell'arte è di «servire alla creatura intera nella sua vitalità unificata».¹⁷

Shusterman individua un'altra caratteristica per cui l'estetica analitica si differenzia da quella di Dewey: gli analitici, infatti, tendono ad affermare la non-strumentalità e la gratuità dell'arte. Secondo Shu-

17. SHUSTERMAN 2010, p. 37.

sterman, però, questa concezione non mira a depauperare l'opera d'arte, al contrario, tenta di salvaguardarla dalla meccanicizzazione della produzione seriale, poiché dallo scontro con quest'ultima uscirebbe totalmente sconfitta.

Privare l'arte di ogni finalità pratica avrebbe come conseguenza il salvaguardarne la libertà: l'opera d'arte "nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" verrebbe a scontrarsi con i rigidi dettami dell'utilitarismo, guidati dal modello della catena mezzi-fini. Secondo lo stesso Shusterman, l'arte e l'estetico in generale non vengono confinati in una dimensione assestante perché sviliti, ma piuttosto per salvaguardarne il ruolo di valvola di sfogo e di possibilità di scampo all'industrializzazione disumanizzante e disumanizzata. La sua non-strumentalità non andrebbe quindi considerata una menomazione, ma il suo punto di forza in quanto via di accesso privilegiata al regno della libertà.

Come immediatamente sottolinea Shusterman, neanche Dewey intende sottomettere l'arte alla perversa logica dell'industrializzazione, ma perviene allo stesso esito in maniera opposta, rivendicando piuttosto l'imprescindibilità del suo valore strumentale. L'arte, infatti, contrariamente a ciò che sostiene la tradizione di matrice kantiana, non possiede soltanto un valore intrinseco, ma assolve un ruolo fondamentale poiché non si limita a realizzare un fine specifico, ma in un certo qual modo soddisfa la creatura vivente nel suo insieme. L'esperienza estetica immediata non si conclude con l'interruzione della singola esperienza stessa, ma influisce su tutte le altre attività. Essa è una fonte zampillante di senso che plasma "la creatura viva" nella sua totalità.

Il canto di lavoro intonato nei campi di raccolta non solo dà ai lavoratori una soddisfacente esperienza estetica, ma il suo godimento si estende anche al lavoro infondendovi una nuova forza e carica, e instillandovi uno spirito di solidarietà che permane anche molto dopo la fine della canzone e del lavoro. La stessa funzionalità ad ampio spettro può essere riscontrata nelle opere dell'arte elevata. Esse non sono solo un insieme raffinato di strumenti per generare un'esperienza estetica specifica. Operano modificando e plasmando percezione e comunicazione; corroborano e ispirano perché l'esperienza estetica è sempre traboccante e si integra con le altre attività arricchendole e approfondendole.¹⁸

18. SHUSTERMAN 2010, p. 39.

L'esperienza estetica, nel risanare la disgregazione propria dell'ambiente che ci circonda, svolge un ruolo di importanza primaria, poiché conferisce unità e significato alla nostra esistenza molteplice. Questo genere di esperienza non si limita ad assolvere a un fine specifico, al contrario, retroagisce sulla percezione e la comunicazione integrandole e incrementandole. L'arte possiede il vantaggio di appagare in maniera molto più esauriente la complessa trama di bisogni e tendenze biologiche proprie dell'essere vivente.

Questa ri-considerazione del valore strumentale dell'arte è intrinsecamente connessa alla secondarietà del ruolo della scienza rispetto ad essa, in quanto solo l'arte è capace di coinvolgere la creatura viva nella sua pienezza, rendendola ancora "più viva" e appagandola totalmente. La prospettiva olistica di Dewey rifiuta risolutamente l'atteggiamento analitico basato sulla necessità di categorizzare e smembrare gli elementi complessi per poterli meglio controllare; al contrario, l'arte avrebbe proprio il vantaggio di poter garantire un accesso privilegiato all'interezza. Distinguere le tendenze e gli elementi propri dell'esperienza avrebbe come unico esito possibile la costrizione della conoscenza entro categorie stagne (indipendenti), che verrebbero poi feticizzate e stigmatizzate.¹⁹ L'esperienza verrebbe quindi scorporata e classificata in compartimenti che potrebbero persino finire per confliggere fra loro.

L'obiettivo di *Estetica pragmatista* consiste nel rivendicare perentoriamente la totalità e l'unità dell'esperienza estetica, poiché il suo frazionamento le sottrarrebbe le interconnessioni che la costituiscono e la rendono tale. L'esperienza estetica, infatti, è molto più della somma delle singole parti che la compongono, poiché il tutto che ne risulta è dotato di un'unità che gratifica l'essere vivente in maniera del tutto diversa da quanto potrebbero fare le parti isolate. L'ostilità nutrita nei confronti della scomposizione potrebbe essere ricondotta al fatto che, quando scomponiamo un'esperienza nelle sue parti costitutive, finiamo per smembrare la creatura vivente stessa distinguendo attività, tendenze e capacità che, invece, in essa cooperano naturalmente. La

19. «Il problema della posizione e della funzione dell'arte nella civiltà contemporanea richiede la conoscenza dei suoi rapporti con la scienza e con le conseguenze sociali dell'industria meccanica. [...] Finora l'effetto della scienza per quanto riguarda la pittura, la poesia e il romanzo è stato più quello di diversificare i loro materiali e le loro forme che quello di creare una sintesi organica» (DEWEY 2007, p. 330).

suddivisione di ciò che è naturalmente unitario impoverisce l'apporto esperienziale, poiché, la percezione, essendo mutilata, smetterebbe di soddisfare la creatura vivente nella sua interezza. L'olismo deweyano, al contrario, mira alla gratificazione più completa possibile della *live creature*.

Gli scritti di Dewey manifestano uno spiccato interesse anche per i problemi di ordine pedagogico, etico e socio-politico; infatti, le questioni dell'estetica e dell'arte vengono rapportate ad essi e messe a fuoco anche da un punto di vista linguistico-teorico. Shusterman pone l'accento sulla forte ostilità nutrita da Dewey nei confronti delle definizioni tassonomiche. L'autore di *Estetica pragmatista* sostiene che sia evidente come la necessità di classificazione, ad opera della filosofia analitica, sia strumentale alla realizzazione di una piramide di valori in cui alcuni di essi assumono un ruolo pregnante, altri invece vengono banditi ai margini della desiderabilità sociale. Diversi autori analitici, rendendosi conto della difficoltà di definire una volta per tutte determinati fenomeni e concetti, finiscono per confrontarsi con l'approccio pragmatista, riconoscendone la validità. La ricerca di oggettività spinge i filosofi analitici a ridurre le problematiche legate all'esperienza estetica, alla mera determinazione del significato del concetto di arte. Uno dei primi a rendersi conto dell'infruttuosità di tale approccio è Morris Weitz,²⁰ il quale sostiene che il fallimento nel definire il concetto di arte non dipenda dall'incapacità dei suoi predecessori, bensì dalla natura di esso stesso. Il concetto di arte, infatti, è un "concetto aperto" che non si dà una volta per tutte e in ragione di ciò non è circoscrivibile. L'estetica di conseguenza deve limitarsi a svolgere il compito di chiarirne il significato e a questo proposito egli tenta di disambiguarlo, distinguendone due usi principali: da un lato ne individua l'uso descrittivo, dall'altro quello valutativo. Il primo è strettamente connesso alle condizioni di verità che rendono una data asserzione corretta; il secondo invece va considerato in base al suo valore elogiativo. L'obiettivo del saggio di Weitz consiste nell'ammonire gli studiosi dal ricercare una definizione stagna e definitiva di arte, per spingerli ad abitarne l'ambiguità. Questa distinzione funzionale viene però stigmatizzata da George Dickie, che

20. Cfr. WEITZ 1956, pp. 27-35.

fissa due sensi del concetto di arte: uno classificatorio (oggettivo) e un altro valutativo (soggettivo).

La ricerca della scientificità da parte della filosofia analitica condurrà ad un quasi totale abbandono del secondo uso, poiché la predilezione per l'aspetto classificatorio deriva dalla oggettività che esso garantisce. Shusterman sottolinea come in questo modo l'opera d'arte venga privata della creatività e dell'artisticità che dovrebbero invece starne alla base, diventando un feticcio isolato, promosso ad opera d'arte, sulla base dei giudizi di istituzioni deputate ad assolvere tale compito; ci troviamo di fronte ad un circolo vizioso. Alla base di questo sequestro vi sarebbe l'influenza dell'estetica storicista, la quale, come sottolinea Shusterman, è attenta a ridefinire l'arte come epifenomeno storico e culturale: forte è il richiamo all'antropologia evolucionista e al suo metodo di analisi evolutiva degli istituti atomici. L'arte in quest'ottica viene considerata come un istituto atomico di cui viene ricercato un inizio logico e cronologico nel tentativo di individuare gli aspetti che la qualificano in quanto tale, presupponendo un processo unilineare dell'incivilimento. Di conseguenza tutte le opere d'arte extra-europee non vengono considerate tali, ma vengono sviliate a manufatti che rivelano la dimensione magico-sacrale di un popolo o al massimo vengono catalogate come forme pre-artistiche o pseudo-artistiche. Da ciò deriva che la concezione dell'arte e dell'estetica in generale non sarebbero altro che il frutto delle trasformazioni sociali ed economiche del diciannovesimo secolo.

Secondo quanto scrive il sociologo francese Pierre Bourdieu, che può essere probabilmente considerato come il più rigoroso e il più sistematico tra gli esponenti recenti di questa estetica storicista, non vi è niente di naturale nel fatto che “la fondazione dell'atteggiamento estetico e dell'opera d'arte [...] sia da collocarsi veramente nella storia dell'istituzione artistica”, la quale determina le vere e proprie “condizioni sociali di possibilità” dell'arte e dell'esperienza estetica. Per questo, “sebbene esso appaia come un dono della natura, lo sguardo dell'appassionato di arte del ventesimo secolo è in realtà un prodotto della storia”.²¹

Di conseguenza, ciò che rende tale un'opera d'arte è la scelta dell'istituzione demandata ad assolvere questa “missione”; chiaramente non

21. SHUSTERMAN 2005, p. 199.

si tratta di una decisione spontanea ma è frutto di circostanze storiche e sociali. Filosofi analitici come Dickie finiscono per affermare che la bellezza non sia una qualità necessaria dell'opera d'arte, poiché essa è dettata dal contesto sociale in cui quest'ultima viene prodotta. D'altro canto, a questo contestualismo socio-storico si contrappone l'estetica di Dewey, che mira a rivendicare la naturalità dell'arte, in quanto desiderio/inclinazione naturale della creatura vivente. Il naturalismo estetico afferma che l'arte, nonostante venga condizionata dai contesti specifici in cui si trova, riesce comunque ad esprimere vividamente il potere della vita e la sua compiutezza. Il piacere dell'arte è, inoltre, garante della nostra autoconservazione, poiché rendendo appagante la vita fa sì che «faremo tutto il possibile per sopravvivere». ²²

Questa meta-storicità dell'arte sarà uno dei punti maggiormente criticati della teoria deweyana. Shusterman, infatti, ammette che si tratti di un punto debole, ma sottolinea il fatto che Dewey rinunci alla ricerca della verità come valore archetipico, preoccupandosi, al contrario, di ricercare ciò che possa garantire la migliore esperienza possibile e a questo scopo nulla può superare l'immediatezza e la profondità di quella estetica.

La frammentazione dell'esperienza estetica, il confinamento dell'arte nel regno della libertà, la sua considerazione come mero epifenomeno storico, sono solo alcuni dei motivi che hanno contribuito a quello che Shusterman definisce “sequestro spiritualizzato” dell'arte. *Estetica pragmaticista* si pone come obiettivo il superamento – e non l'abbandono – di tali posizioni, nel tentativo di riorientare l'arte verso nuove direzioni, estendendo a tutti la possibilità di essere gratificati dall'esperienza estetica.

Shusterman, rifacendosi a Dewey, accusa la filosofia analitica di aver condotto, attraverso la promozione dell'autonomia e della libertà dell'estetico, alla definizione dell'arte esclusivamente come arte “bella”, conducendola all'isolamento e a quella che definisce come “concezione museale dell'arte”, sancendo in modo ancora più netto la linea di demarcazione tra l'arte elevata e quella popolare.

22. SHUSTERMAN 2005, p. 197.

2.1. La processualità dell'esperienza estetica

Come accennato nel paragrafo precedente, il pragmatismo identifica la propria specificità nell'importanza che conferisce ai problemi legati all'attualità e al tipo di approccio con cui si propone di affrontarli. Tuttavia, numerosi pragmatisti, tra cui lo stesso James, hanno affermato l'imprescindibilità del riferimento al passato per la piena comprensione delle questioni correnti. L'analisi genealogica dei concetti, infatti, permette di ottenere una migliore comprensione e, a volte, anche la risoluzione dei problemi che attanagliano il presente.

Anche se al pragmatismo è stata data la celebre definizione di William James di filosofia che guarda avanti, lui e altri pragmatisti hanno ugualmente riconosciuto che i problemi e i concetti della filosofia determinano i tratti fondamentali della storia umana, e possono quindi essere resi più chiari (persino quando sono anche più complessi) dall'esame delle loro aggrovigliate radici storiche.²³

Shusterman scorge nel pragmatismo una valida alternativa per affrontare le ragioni dell'estetica contemporanea. Nella prefazione all'edizione italiana di *Estetica pragmatista*, confessa, però, che sia assolutamente lecito nutrire forti perplessità nel vedere affiancati il termine "estetica" da un lato e "pragmatista" dall'altro. Secondo l'autore, tale esitazione sarebbe giustificata dal fatto che il termine pragmatismo derivi dalla parola greca *pragma* (πράγμα), che significa "azione", ma tradizionalmente l'estetico è stato definito proprio in opposizione al pratico, in quanto contemplazione priva di scopo e disinteressata. Il vantaggio di un approccio pragmatista, continua Shusterman, consiste nella possibilità di apprezzare la ricchezza e le diverse funzionalità di estetica ed etica, senza doverle necessariamente considerare come due poli distinti di un binomio oppositivo. Shusterman, infatti, mostra come questa contrapposizione si sia stigmatizzata anche nel senso comune, che perpetua la rivalità tra l'esteta edonista, che considera la ricerca del piacere come l'unico obiettivo della propria vita, e il moralista intransigente, che è privo di gusto estetico perché troppo attento a giudicare le azioni altrui.

Attraverso un'analisi archeologica di tali concetti è possibile pervenire ad una convergenza, senza, però, rinunciare alla varietà e alla

23. SHUSTERMAN 2013c, p. 9.

complessità dei significati che essi hanno acquistato nel corso del tempo. Shusterman afferma che questo sia uno dei casi in cui la filosofia dovrebbe analizzare le radici storiche dei concetti, scoprendosi «attivamente impegnata a riplasmarli affinché essi ci servano meglio».²⁴

Il primo ad utilizzare la parola “estetica” nel suo attuale significato è Alexander Gottlieb Baumgarten, che, intorno al 1735 circa, la propone per affrontare la riflessione sulla bellezza. Il termine “estetica” deriva dal greco *aistetiké* (da *aisthesis*, sensazione) e viene coniato per designare la scienza della conoscenza sensibile, al fine di poter fondare una “teoria generale della percezione sensibile”. Il merito di Baumgarten consiste nell’aver ritagliato un nuovo campo di indagine filosofica e, al contempo, di averne rivendicato l’autonomia e la dignità. Egli, infatti, considera l’estetica come scientia *cognitionis sensitivae*, concependola come conoscenza aurorale e affermandone la perfezione e la compiutezza. Il ruolo dell’estetica, nella concezione del suo fondatore, è orientato verso la bellezza ma non intesa unicamente come artistica o naturale, bensì come vertice della conoscenza sensibile: l’estetica, nel progetto originario di Baumgarten, nasce come disciplina complementare alla logica, che insieme ad essa avrebbe dovuto costituire una teoria complessiva della conoscenza, chiamata gnoseologia.

Nonostante Baumgarten affermi l’indipendenza dell’estetica dagli altri campi di indagine – probabilmente per individuarne le regole e le modalità specifiche – Shusterman sostiene che il suo progetto originario fosse pratico in almeno due sensi. Il primo di essi riguarda la condizione di perfettibilità della percezione sensibile e il secondo pone in evidenza la componente pratica dell’estetica stessa. L’estetica di Baumgarten non era orientata verso il raggiungimento di «una verità descrittiva per amore della verità»,²⁵ piuttosto insisteva sulla possibilità di miglioramento della percezione sensibile, non solo in quanto garanzia di nuovi materiali per il progresso delle “arti liberali” e delle scienze, ma anche per aiutarci nell’interazione sociale della vita comune. Un miglioramento della nostra percezione sensibile ci permette, infatti, di immedesimarci simpateticamente negli altri, accordandoci con i loro bisogni, desideri, sofferenze, inclinazioni e stati d’animo, perfezionando

24. SHUSTERMAN 2010, p. 25.

25. SHUSTERMAN 2013c, p. 19.

la nostra capacità di operare come agenti etici. Il secondo senso, al contrario, pertiene al lato pratico dell'estetica stessa, in quanto essa non consisteva nella semplice teorizzazione, poiché includeva esercizi pratici atti al miglioramento della percezione sensibile stessa (*askesis* o *exercitatio aesthetica*).

È un errore ridurre l'estetica a una mera contemplazione fine a se stessa, poiché all'interno di essa anche l'azione riveste un ruolo altrettanto fondamentale e primario. Shusterman riprende Baumgarten al fine di sottolineare come l'estetica abbracci un programma molto più ampio del dominio dell'arte bella. La scorporazione dell'estetica e la sua conseguente messa a fuoco come teoria dell'arte (bella) si concretizzerà con Hegel, il quale influenzerà irrimediabilmente i pensatori del diciannovesimo secolo.

Con Hegel, comunque, l'estetica fu drammaticamente ridotta e scorporata. Hegel apre le sue influenti lezioni introduttive all'estetica rilevando come il termine 'estetica' sia «impropri[o]» e «insufficiente» per l'ambito che egli ritiene che dovrebbe designare, sostenendo invece che «il vero e proprio termine per la nostra scienza e 'filosofia dell'arte', e più specificamente 'filosofia della bella arte'». Hegel continua, dunque, per sostenere che ciò che conta nell'arte bella (e quindi nell'estetica come filosofia dell'arte bella) non è la percezione sensibile delle forme artistiche e l'apprezzamento dei piaceri che esse offrono, ma piuttosto le idee che l'arte bella esprime. Queste idee e concetti sono i soli a portare a una chiara coscienza non solo le nostre percezioni particolari, ma piuttosto «le verità più ampie dello spirito». Con Hegel l'estetica si allontana quindi dalla percezione, e va verso il concetto; si allontana dalla pratica corporea e dall'esperienza vissuta e va verso la verità concettuale; l'estetica, egli insiste, è una «meditazione [dell'arte], ma non allo scopo di ricreare l'arte, bensì per conoscere scientificamente che cosa sia l'arte».²⁶

La transizione da un'estetica connotata come *scientia cognitionis sensitivae*, ad una che si incentra esclusivamente sul bello artistico, non fa altro che rafforzare lo iato già sussistente tra arte e vita. A riprova di ciò, Hegel esclude la possibilità che questa nuova "filosofia dell'arte" possa occuparsi anche del bello naturale, poiché quest'ultimo viene posto sullo stesso piano di quello artistico soltanto impropria-

26. SHUSTERMAN 2013c, p. 20.

mente. Impropropriamente, poiché «la bellezza artistica *nasce e rinasce dallo spirito*, e, quanto più in alto si trovano lo spirito e i suoi prodotti rispetto alla natura e ai suoi fenomeni, tanto più in alto si trova anche la bellezza artistica rispetto alla bellezza naturale». ²⁷ L'arte si volge al concetto, ma non nella direzione dell'acquisizione di una conoscenza operativa, ossia applicabile concretamente nella creazione dell'opera d'arte, bensì come teoria volta alla comprensione scientifica di cosa essa sia. Shusterman mostra come le *Lezioni di estetica di Hegel*, da un lato, rafforzino la contrapposizione tra arte e vita, inaugurata già dalla tradizione platonica e aristotelica, e dall'altro tendano a identificare l'arte esclusivamente con quella elevata, in quanto solo quest'ultima può essere considerata una manifestazione dello Spirito in forma sensibile. Questa concezione di impronta storicista amplificherà l'atteggiamento isolazionista nei confronti dell'estetico, riscuotendo enorme successo sia tra le correnti appartenenti all'estetica continentale, che a quella analitica. Shusterman, infatti, sottolinea come tale approccio abbia avuto disastrose ripercussioni sulle attuali teorie dell'arte, facendo sì che oggi versino in una situazione indubbiamente critica. ²⁸

Per sostenere l'integrazione di arte e vita, Dewey deve affermare che la loro opposizione comunemente accettata non è il risultato di qualche incompatibilità necessaria; egli non procede attraverso una cavillosa analisi concettuale, ma attraverso una genealogia storico politica e socio-economica. La spaccatura tra il pratico e l'estetico non è un male necessario, ma una catastrofe storica. Ecco perché Dewey comincia a elaborare la propria teoria evocando la società esteticamente più integrata dell'antica Grecia, dove le buone azioni erano definite anche belle (*kalon-agathón*; AE 46[64]) e dove le arti erano talmente «parte integrante dell'ethos e delle istituzioni della comunità, [che] l'idea dell'«arte per l'arte» non sarebbe stata neppure compresa». ²⁹

27. HEGEL 2013, p. 151.

28. Oggi l'artista viene privato del rapporto con l'ambiente che lo circonda e da cui, per altro, dipendono anche le ragioni della sua stessa artisticità. Inoltre, l'interruzione della relazione diretta con la sua opera lo priva dell'auto-comprensione che ne deriverebbe. Al pubblico, invece, viene negata la possibilità di essere travolto dalle influenze emotive e percettive derivanti dal rapporto diretto con l'opera, che rappresenta il fulcro dell'esperienza estetica propriamente detta (cfr. SHUSTERMAN 2002, pp. 27-28).

29. SHUSTERMAN 2010, p. 52.

Il progetto di Shusterman si prefigge l'obiettivo di dimostrare che, per quanto alcuni valori siano diversi, ciò non significa che tale differenza rappresenti il tratto essenziale che li contraddistingue: grazie al proprio approccio, il pragmatismo permette di considerare valori,³⁰ che socialmente e storicamente vengono considerati in netta opposizione, come correlati tra di essi. Quando una tale connessione si rivela, ciò diviene utile per comprendere le rispettive ragioni dei termini in gioco. Spesso gli studiosi commettono l'errore di reificare alcune distinzioni, utili in determinati contesti, rendendole opposizioni assolute. L'opposizione etica/estetica, infatti, influisce anche sulla modalità di apprezzamento delle opere d'arte stesse, che frequentemente riscuotono successo in qualità di "oggetti estetici", ma vengono discriminate in quanto "moralmente viziate" (o viceversa). La preoccupazione primaria di Shusterman, all'interno di *Estetica pragmatista*, non è riassumere la storia da cui ha avuto origine il dissidio sussistente tra etica ed estetica, bensì individuare le ragioni che hanno portato alla scomposizione (analitica) di un'esperienza unitaria e che hanno irrimediabilmente acuito lo iato tra arte e vita, rendendo le opere d'arte dei meri artefatti. Tale feticizzazione le ha private del loro contesto e della loro importanza per l'effettivo uso nell'esperienza estetica.³¹ Secondo Shusterman, infatti, sono le ragioni storiche, economiche e sociali ad aver dettato la netta contrapposizione tra arte e vita — su cui poggia, per altro, l'opposizione estetica/etica — ed è proprio in essa che bisogna ricercare la causa di uno dei maggiori problemi dell'estetica attuale, ossia la segregazione delle opere d'arte nei musei e nelle gallerie.

Quando invece nell'esperienza estetica diventa predominante una concezione dualistica, allora prende il sopravvento una visione esoterica dell'arte che, sul piano della organizzazione sociale, conduca all'isolamento dell'arte stessa nei musei, all'isolamento delle opere fuori della vita. [...] Tra l'altro egli vede nei musei la testimonianza «della nascita del nazionalismo e dell'imperialismo. Ogni capitale deve avere il proprio museo di pittura, scultura ecc. dedicato in parte a mettere in mostra la grandezza del proprio passato artistico e, in

30. Cfr. SHUSTERMAN 2013c, p. 24.

31. SHUSTERMAN 2013c, p. 23.

parte, a mettere in mostra il bottino raccolto dai suoi monarchi nella conquista di altre nazioni». ³²

Dewey, infatti, sostiene che le gallerie d'arte delle principali capitali europee siano il frutto dell'affermazione dell'imperialismo e del nazionalismo; i musei celebrano il grande passato artistico delle rispettive nazioni e al contempo ne testimoniano l'autorità e la superiorità militare, poiché è proprio grazie a quest'ultima che esse sono riuscite ad accumulare e a mantenere un tale bottino. ³³

Un celebre esempio di tale prassi è rappresentato dalle "spoliazioni napoleoniche", ossia una serie di furti ad opera di Napoleone sia nei confronti della nobiltà e del clero francesi, per sottolinearne la decadenza, sia delle potenze sconfitte, che venivano depredate delle proprie opere artistiche più illustri. Un fenomeno simile si manifesta alla fine del diciannovesimo secolo con lo sviluppo dell'imperialismo: l'obiettivo primario delle potenze imperiali sarà quello di rimpinguare i musei per affermare il proprio prestigio e la propria supremazia a livello mondiale. Maggiore è il numero delle opere d'arte saccheggiate e tenute in ostaggio all'interno delle gallerie, più grande sarà l'autorevolezza delle super potenze imperiali.

Un altro fattore di sviluppo della concezione museale dell'arte è rappresentato dal capitalismo, che influenza la considerazione dell'artisticità sia a livello macrosociale che microsociale. Dewey sottolinea come i *nouveaux riches* comincino a circondarsi di opere d'arte rare,

32. FRANZINI e MAZZOCUT-MIS 1996, p. 103.

33. A questo proposito risulta interessante analizzare la posizione di Giulio Argan, che dedica ampio spazio alla riflessione sui musei e sulla loro funzione sociale. Egli sostiene che il museo rappresenti una convergenza di istanze storiche ed istanze estetiche, costituendo uno spazio privilegiato per l'educazione del cittadino. Il museo, non è un mero spazio espositivo, poiché costituisce un luogo di commercio culturale, che al pari del tempio e del palazzo del governo, svolge un ruolo ben preciso all'interno della città. Benché anche questa concezione, come quella di Dewey, sia orientata pedagogicamente, Argan perviene a conclusioni diametralmente opposte. Egli sostiene che il museo sia un'istituzione necessaria a fini educativi e che vada considerato non come un mausoleo, piuttosto come un organismo vivo in cui il fruitore smette di essere spettatore passivo e diventa attore consapevole. Gli spazi deputati all'arte diventano palestre dei cittadini che riacquistano, così, il ruolo di agenti etici consapevoli (cfr. M. MAROCCO, *Imago Urbis. Giulio Carlo Argan e l'estetica della città*, Tesi di Dottorato di Ricerca in "Estetica e Teoria delle Arti", XVIII ciclo. Discussa nel 2007, presso il Dipartimento FIERI, Università di Palermo.

pagate profumatamente, per affermarsi economicamente e culturalmente. Shusterman pone l'accento sulla novità rappresentata da questa forma di mecenatismo, poiché, anziché essere incentrata sul valore culturale dell'opera, ne privilegia quello economico e materiale. Anche a livello macrosociale si sviluppa una sorta di mecenatismo quando le nazioni tendono a fomentare la creazione di musei di scultura, teatri, gallerie, sale da mostra sottolineando quanto sia importante investire le proprie ricchezze nella cultura. È possibile intravedere come, in questa rinuncia ai beni materiali in vista di uno sviluppo culturale, sia sottesa una celebrazione indiretta dell'impegno socioculturale degli stati stessi. Shusterman, sulla linea di Dewey, sottolinea il pericolo rappresentato dalla nascita di questi spazi espositivi, che sottraggono all'arte la propria spontaneità, contestualità e immediatezza, acuendo al contempo il divario socioeconomico tra gli stessi individui: soltanto chi è benestante e possiede uno status culturalmente elevato può giovarsi delle bellezze delle opere artistiche. Infatti, come ha affermato il sociologo britannico John Goldthorpe nel 1968/69, nonostante gli operai non vivessero più nella povertà e si stessero imborghesendo, tra essi e la classe media permaneva ancora un enorme divario culturale. Benché avessero la possibilità economica per condurre stili di vita diversi, livellando le differenze di classe, gli operai possedevano un atteggiamento verso il lavoro, la politica e la società molto diverso rispetto alla classe media.

Secondo il sociologo francese Pierre Bourdieu la distinzione sociale è determinata dal "capitale culturale", ossia competenze, orientamenti e gusti culturali, che rivelano le differenze di classe annullate per molti aspetti dalla società consumista. L'arte viene distinta dalle "attività lavorative", che però nel caso di operai e lavoratori assorbono la quasi totalità della giornata, di conseguenza soltanto chi ha tempo e denaro può dedicarsi alla fruizione del bello artistico. Le opere d'arte che esprimevano il contesto nel quale venivano realizzate finiscono per diventare merce di scambio al pari degli altri prodotti venduti al mercato.

D'altro canto, cambia anche l'obiettivo perseguito dall'artista, che non è più realizzare un'opera dando sfogo alla propria genialità, al contrario ciò che ricerca spasmodicamente è il proprio posto nel mondo per realizzare un prodotto che stupisca e che sia accattivante per i possibili fruitori/compratori. Al fine di portare a termine questo progetto

deve isolarsi il più possibile facendo unicamente appello alla propria opera. L'arte, per questa ragione, tende a ricoprire un ruolo sempre più appartato e distante dai bisogni e dalle necessità della "vita reale" e l'artista diviene un'eremita all'interno di una società globalizzata. Ci troviamo dinnanzi ad una frattura tra esperienza estetica ed esperienza normale, poiché la prima è possibile solo negli spazi ad essa deputati.

Shusterman sostiene che la condanna platonica, la (sofferta) teoria aristotelica, la concezione hegeliana e le condizioni estrinseche radicate nel panorama socio-istituzionale, oggi confinino l'arte in un regno a sé stante, dotato delle proprie regole, forme di apprezzamento e di fruibilità. L'arte viene così privata del suo impegno nella vita e per la vita, smettendo di essere una vivida espressione della civiltà: «al contrario, occorre che l'esperienza estetica diventi una manifestazione o meglio la celebrazione della vita di una civiltà, cioè un mezzo per promuovere il suo sviluppo e non per segregarlo all'interno di rigidi nazionalismi». ³⁴

Le teorie isolazioniste dell'arte non sono altro che "prodotti storici" e, in quanto tali, non possiedono uno statuto di verità oggettiva stabilito univocamente. Per tale ragione, secondo Shusterman, è fondamentale riprendere l'approccio olistico deweyano per "ricomporre" l'esperienza estetica nella sua complessità. A questo proposito egli concentra la propria attenzione su un'ulteriore caratteristica di tale approccio, ossia la multi-modalità dell'esperienza estetica. Quest'ultima, infatti, non va considerata soltanto in rapporto all'opera d'arte, bensì nel suo estremo dinamismo, ossia nel suo dispiegarsi in maniera del tutto imprevedibile. Quello che egli definisce "prodotto artistico" ha un valore marginale se non viene considerato in rapporto all'esperienza stessa a cui è legato, poiché perde la sua capacità di intervenire attivamente nella vita sia dell'artista che del pubblico. Ciò, ovviamente, non significa che l'oggetto in sé e per sé non abbia alcun valore, ma esso deve essere inserito nel quadro di una fruizione estetica, di cui deve soddisfare le condizioni oggettive senza le quali l'esperienza stessa non sarebbe neanche possibile.

Dal momento che «si ha un prodotto estetico solo quando le idee cessano di fluttuare e prendono corpo in un oggetto», sia l'opera d'arte

34. SHUSTERMAN 2010, p. 23.

sia l'esperienza estetica si hanno solo quando «immagini ed emozioni [di qualcuno] si legano all'oggetto [e si fondono] con la materia dell'oggetto».³⁵ Questa predilezione per la dimensione processuale della fruibilità dell'esperienza estetica è fondamentale per sottrarre l'arte a quel sequestro spiritualizzato a cui era stata irrimediabilmente condotta. Concepire l'arte come esperienza estetica ha il vantaggio di restituirle il vigore dinamico che le era proprio, sottraendola dalle gallerie e dai musei da cui era stata fatta prigioniera. In questo modo l'arte riacquisterebbe il proprio ruolo attivamente orientato alla vita: l'arte riprenderebbe a vivificare le esistenze di fruitori e artisti, risanando il suo rapporto diretto con la vita concreta. L'esperienza estetica, come ribadisce Shusterman, è sempre «un processo di azione e passione»,³⁶ che si dispiega nel tempo sino a giungere a conclusione. Sottrarre l'opera d'arte al contesto in cui è stata partorita la priva della funzione sociale che le era stata conferita. La stessa opera d'arte, infatti, assume valori diversi in base ai diversi momenti storici, mutando in rapporto a colui che la esperisce (anche nello stesso momento) e al luogo in cui tale esperienza avviene. Ciò chiaramente non significa che non possiamo discutere di una stessa opera d'arte, trincerandoci dietro una sospensione del giudizio di matrice scettica. Shusterman, a questo proposito, sottolinea proprio la multi-modalità e la pienezza assoluta dell'esperienza estetica, il cui ruolo primario e la cui funzione sociale devono essere necessariamente ripristinati.

Il naturalismo estetico deweyano, di cui Shusterman si fa portavoce, rappresenta un tentativo di ripristinare il rapporto di continuità tra esperienza estetica e vita, sfatando il pericolo di una concezione isolazionista che per troppo tempo ha determinato l'irrigidimento dei confini dell'artisticità, relegandola in un "regno separato". La presa di coscienza che l'arte non sia mera contemplazione ci restituisce un essere vivente che, configurandosi come sé incorporato, si impone come progettualità. Al contempo, il pragmatismo ci permette di stabilire le ragioni storiche e sociali della nascita e dello sviluppo delle nuove manifestazioni artistiche, consentendoci di comprendere il modo in cui esse riescano a naturalizzarsi sino al sopraggiungere dei fenomeni che

35. SHUSTERMAN 2010, p. 55.

36. SHUSTERMAN 2010, p. 55.

ne mettono in discussione l'equilibrio. Si tratta di cogliere i momenti di cui consta questo processo: da un lato serve a comprendere come una nuova pratica venga storicamente acquisita e dall'altro come poter superare i momenti di crisi, rinsaldando il rapporto arte/vita radicato nella processualità esperienziale. È errato considerare l'arte come una contemplazione disinteressata, poiché significa rinunciare al suo ruolo vivificante: l'esperienza estetica ci permette di superare la *impasse* generata dalla concezione che a partire da Platone ha assegnato un ruolo secondario alla dimensione artistica. Shusterman enuclea una definizione operativa e funzionale, che non si esaurisce in se stessa ma rende possibile la riconsiderazione dell'estetico, lontano dai rigidi confini del museo. L'arte verrebbe liberata dal sequestro spiritualizzato a cui è stata confinata per essere restituita alla creatura vivente, unica legittima proprietaria. L'esperienza estetica non riguarda né solamente il soggetto né l'oggetto, poiché sperimenta e vive la tensione derivante dalla loro interazione:

L'esperienza estetica risplende come bellezza vivente non solo perché è circondata dalla morte del disordine e della routine monotona, ma perché il suo corso scintillante è proiezione del processo del suo morire mentre vive.³⁷

Giovanni Luigi Venezia
giovanniluigi.venezia@yahoo.it

Riferimenti bibliografici

- BEARDSLEY, M. C. 1959, «Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 18, 2, p. 266-269.
- DEWEY, J. 2007, *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Palermo.
- DICKIE, G. 1965, «Beardsley's Phantom Aesthetic Experience», in *Journal of Philosophy*, 62, 5, p. 129-136.
- 1990, «Evaluating Art», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48, 1, p. 83-85.
- 2001, *Art and Value*, Wiley-Blackwell, New York.
- DREON, R., D. GOLDONI e R. SHUSTERMAN 2012, *Stili di vita*, Mimesis, Milano.
- FRANZINI, E. e M. MAZZOCUT-MIS 1996, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Mondadori Bruno, Milano.

37. SHUSTERMAN 2010, p. 62.

- HEGEL, G. W. F. 2013, *Lezioni di estetica (1835)*, Bompiani, Milano.
- JIMÉNEZ, J. 2011, *Teoria dell'arte*, Aesthetica Edizioni, Palermo.
- LIRIA, C. F. 2012, *¿Para Qué Servimos Los Filósofos?*, Los Libros de la Catarata, Madrid.
- PERNIOLA, M. 1998, *Transiti: Filosofia e Perversione*, Castelveccchi, Roma.
- SANTUCCI, A. 1970, *Il pragmatismo*, UTET, Torino.
- SHUSTERMAN, R. 2005, «L'arte come drammatizzazione», in *Il luogo dello spettatore: forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, a cura di A. SOMAINI, Vita e Pensiero, Milano.
- SHUSTERMAN, R. 1988, *T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, Columbia University Press, London/New York.
- 1994, *Sous l'interprétation*, L'éclat, Paris.
 - 1999, «Moving Truth: Affect and Authenticity in Country Musicals», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, 2, p. 221-233.
 - 2002, «Pragmatism and Criticism: A Response to Three Critics of Pragmatist Aesthetics», in *Journal of Speculative Philosophy*, 16, 1, p. 26-38.
 - 2003, «Definition, Dramatization, and Rasa», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61, 3, p. 295-298.
 - 2006, «Aesthetic Experience: From Analysis to Eros», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, 2, p. 217-229.
 - 2010, *Estetica pragmatista*, Aesthetica Edizioni, Londres/New York.
 - 2012, *Thinking Through the Body: Essays in Somaesthetics*, Cambridge University Press, USA.
 - 2013a, *Chemins de l'art - transfigurations, du pragmatisme au zen*, Al Dante/Aka, Pulsio.
 - 2013b, *Coscienza del corpo. La filosofia come arte di vivere e la somaestetica*, Marinotti, Milano.
 - 2013c, «Etica ed estetica: somaestetica e l'arte di vivere», in *Lebenswelt*, 3.
- VEGETTI, M. 2007, *Guida alla lettura della Repubblica di Platone*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- WEITZ, M. 1956, «The Role of Theory in Aesthetics», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 1, p. 27-35.