

Il radicamento naturale delle arti: John Dewey nel dibattito contemporaneo

Roberta Dreon

Il comandare, l'interrogare, il raccontare, il chiacchierare, fanno parte della nostra storia naturale come il camminare, il mangiare, il bere, il giocare¹.

In *Experience and Nature* Dewey sostiene che «[...] l'arte – quel tipo di attività che è carica di significati capaci di un possesso immediatamente goduto – è il culmine compiuto della natura [...]»², ovvero che, con le parole di *Art as Experience*, se si vuole comprendere che cosa siano le arti, non ci si deve innanzi tutto rivolgere ai prodotti finiti che sono collocati nei musei e nelle esposizioni, dove risultano separati non solo dalle attività nelle quali si sono originati, ma anche dalle altre pratiche del mondo che ci caratterizzano; piuttosto, si deve ritornare sul modo in cui si strutturano le nostre esperienze ordinarie del mondo, non necessariamente artistiche o eminentemente estetiche, per apprezzare come le arti producano una espansione e una intensificazione della vita umana, il cui bisogno caratteristico è di godere dei significati delle nostre relazioni con l'ambiente³. È proprio a partire dallo scritto del 1925, con un capitolo intitolato *Experience, Nature and Art*, e poi con il volume del 1934, che Dewey elabora una concezione delle arti in cui risulta centrale la tesi del loro radicamento naturale, una concezione dei fenomeni artistici come elaborazioni e raffinamenti delle qualità estetiche che caratterizzano le nostre

¹ L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen, Werkausgabe Band 1*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, § 25, trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1995, § 25.

² J. Dewey, *Experience and Nature, Volume 1: 1925* di *The Later Works*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1988, p. 269, *Esperienza e natura*, a cura di P. Bairati, Mursia, Milano 1990, p. 257 (la traduzione qui e in altri luoghi è modificata da chi scrive).

³ Il passo, tratto da J. Dewey, *Experience and Nature*, cit., p. 272 (trad. it. cit., p. 260), si trova nel contesto di una ridefinizione di che cosa sia l'utile, ripresa in maniera significativa da T.M. Alexander, *John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature. The Horizons of Feeling*, State University of New York Press, Albany 1987, p. 199.

esperienze del mondo più in generale – una concezione nella quale la caratterizzazione naturalistica non include solo la componente estetica, ma anche quella significativa, nella forma del godimento (o del patimento!) di significati che sono sentiti immediatamente e, anzi, percepiti come tali e che diventano pertanto coscienti⁴.

L'intreccio è evidentemente complesso, presupponendo profonde rielaborazioni delle nozioni tradizionali di esperienza, dell'estetico, di percezione e di significato, ma anche, e si potrebbe forse dire più a monte, del concetto di natura e della collocazione dell'uomo in essa.

Senza avere la pretesa di chiarire ogni aspetto, tanto meno in questa sede, vorrei tuttavia cercare in un primo tempo di dipanare la matassa deweyana, per considerare in seconda battuta le possibilità di interpretazione in termini fondazionalistici o riduzionistici del naturalismo di Dewey, nonché la capacità delle sue proposte teoriche di rispondere efficacemente ad alcuni interrogativi sui rapporti estremamente complicati che le arti contemporanee intrattengono con il mondo extra-artistico, con il pubblico più vasto di quello degli addetti ai lavori, poiché, come rilevava espressamente il filosofo americano

[...] si può senz'altro dire che una filosofia dell'arte è sterile finché non rende consapevoli della funzione dell'arte in rapporto ad altre modalità di esperienza, finché non indica perché questa funzione è svolta in modo talvolta inadeguato, e finché non suggerisce quali sono le condizioni di base alle quali il compito verrebbe assolto con successo⁵.

1. *Ovvietà biologiche e qualità estetiche*

In prospettiva euristica, un punto di partenza può essere individuato all'inizio di *Art as Experience*, nel capitolo dedicato alla «*living creature*», ovvero all'organismo umano, in cui l'intenzione di allontanarsi decisamente da un'impostazione soggettivistica della

⁴ Non sono pertanto del tutto d'accordo con Giovanni Matteucci, quando sostiene che in *Art as Experience* rispetto a *Experience and Nature* nella descrizione delle interazioni esperienziali perderebbe la sua centralità l'ordine semantico. L'accento mi pare continui a essere posto sulla possibilità di sentire e di percepire i significati di cui appare già carica l'esperienza primaria, non primariamente orientata in senso cognitivo (cfr. G. Matteucci, *Presentazione*, in J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2007, p. 18).

⁵ Cfr. J. Dewey, *Art as Experience*, cit., p. 17, trad. it. cit., p. 38.

questione si fa sentire fin dalle scelte lessicali di impronta apparentemente materialistica⁶. Cercando di individuare le condizioni essenziali della vita, Dewey sostiene che:

La prima considerazione importante è che la vita si sviluppa in un ambiente; non solo *in* esso, ma a causa sua, interagendo con esso. Nessuna creatura vive solo sotto la propria pelle; i suoi organi sottocutanei sono mezzi per connettersi con ciò che si trova al di là della sua cornice corporea, e a cui per vivere essa si deve conformare, adattandosi e difendendosi, ma anche conquistandolo. In ogni momento la creatura vivente è esposta ai pericoli che provengono dall'ambiente circostante, e in ogni momento essa deve ricorrere a qualcosa nel suo ambiente circostante per soddisfare i propri bisogni. Il corso e il destino di un essere vivente sono vincolati ai suoi scambi con il suo ambiente, in modo non estrinseco bensì assolutamente intrinseco⁷.

Proprio queste «ovvietà biologiche» sarebbero all'origine delle radici estetiche dell'esperienza, secondo Dewey. Se infatti ogni organismo, e quello umano al massimo grado di complessità, si costituisce come tale solo nell'interazione con un ambiente dal quale dipende e a cui è radicalmente esposto, esso viene a trovarsi di volta in volta in situazioni che gode o soffre, che avverte come minacciose o come accoglienti e favorevoli alla sua esistenza. È proprio questo tipo di connotazione, che pervade da subito le situazioni in cui ci troviamo, che viene indicata come qualità estetica dell'esperienza, per cui questa, già al livello delle relazioni pre-riflessive con l'ambiente che fanno da sfondo ai processi cognitivi espliciti, appare carica di quei significati immediatamente goduti o sofferti, che le arti in senso stretto sono capaci di portare al loro culmine – il che d'altra parte non esclude affatto che in esperienze di questo tipo siano ormai sedimentati e avvertiti immediatamente i risultati di indagini precedenti, ovvero significati elaborati in sede cognitiva.

Il portato darwiniano non pesa dunque sulla riflessione di Dewey nei termini di una lettura meccanicistica e fisicistica dei rapporti degli organismi con gli ambienti a cui appartengono e da cui dipendono, poiché essi sono letti nella forma di una totale esposizione della vita all'ambiente, nel senso che dall'interazione con esso dipende la stessa costituzione del vivente come tale. Parlando di organismo e di ambiente naturale e sociale, di vita e di bisogni, il filosofo americano intende radicalizzare il suo distanziamento

⁶ Sull'uso tutt'altro che innocente del termine organismo che «fu deliberatamente proposto da Dewey e Mead come sostituto naturalistico delle entità spiritualistiche e mentalistiche con cui la filosofia tradizionale, sia moderna che classica, ha cercato di rendere conto dei tratti distintivi degli esseri umani» si veda V.M. Colapietro, *Embodied, Enculturated Agents*, in C. Haskins – D. I. Seiple, *Dewey reconfigured: essays on Deweyan pragmatism*, State University of New York Press, Albany 1999, p. 71 ss.

⁷ Cfr. J. Dewey, *Art as Experience*, cit., p. 19, trad. it. cit., p. 40.

dal modello moderno tradizionale di interpretazione dei rapporti tra uomo e mondo nei termini dell'opposizione tra soggetto e oggetto. Da questo tipo di impostazione risulta impensabile concepire la vita umana *in primis* come coscienza (o come mente, o come cervello...), vale a dire quale entità autonoma e autodeterminata, per cui il suo accesso eventuale alla realtà ad essa esterna può essere cercato solo in una esperienza intesa in termini di interfaccia di immagini mentali, di *qualia* soggettivi, di contenuti immediati di coscienza, che consentono – o impediscono! – un raccordo con la realtà attraverso l'ancoraggio principe della percezione sensoriale⁸. La vita appare, invece, strutturalmente radicata in un ambiente naturale dal quale dipende la sua stessa costituzione, ma d'altra parte il secondo sembra tutt'altro che riducibile a una somma di entità fisiche, poiché si rivela a sua volta come un processo dinamico e aperto, di cui sono parte non solo le relazioni strettamente fisiche o animali, come la respirazione o la traspirazione, ma anche le interazioni simboliche, i rapporti sociali, la significatività che risulta essere il portato antropologico peculiare, capace di retroagire sull'ambiente medesimo, modificandolo, possibilmente arricchendolo, ma anche impoverendolo.

In un quadro di questo tipo l'esperienza non può pertanto essere confinata in un ambito privato o comunque soggettivo, di eventuale raccordo tra due tipi di entità separate e autonome; essa è piuttosto il teatro delle interazioni reciproche in cui gli organismi umani e l'ambiente vanno determinandosi come tali attraverso relazioni significative che sono innanzi tutto avvertite di per sé, godute o sofferte per quanto fanno immediatamente su di noi, che possono essere percepite, ovvero possono divenire consapevoli, acquisendo un risalto rispetto a uno sfondo di qualità estetiche non sempre cosciente, e possono, inoltre, essere assunte come segni che, rinviando ad altre cose prima che a noi, comportano il differimento del godimento o della sofferenza immediati e l'assunzione di un atteggiamento cognitivo, analitico e riflessivo.

Secondo Dewey, pertanto, già l'esperienza ordinaria è caratterizzata da qualità estetiche, poiché ogni tipo di interazione tra un organismo e il suo ambiente lo espone ad esso, che viene avvertito – *had o felt*, prima che *percepted* o addirittura *known* – come minaccioso ed ostile o come favorevole e confortevole, come dannoso e potenzialmente distruttivo o come portatore di possibilità di soddisfacimento e di sviluppo. Da questo punto di vista ogni transazione umana con l'ambiente è già sempre piena di significato, senza tuttavia essere riducibile ad attività cognitive, a forme di esperienza riflessivamen-

⁸ Su questo si veda H. Putnam, *The Threefold Cord: Mind, Body, and World*, Columbia University Press, New York 1999, trad.it *Mente, corpo, mondo*, a cura di E. Picardi, Il Mulino, Bologna 2003, in particolare la seconda postfazione intitolata «I *qualia* sono apparenze?».

te analitiche, che tendono a intervenire su strati di esperienza precedenti, per interpretarli, chiarificarli, introdurre distinzioni funzionali ad affrontare le difficoltà che intervengono nell'esperienza primaria, rendendo inopportune le risposte abituali e costringendo coloro che stanno vivendo una certa situazione a sospendere e a rinviare il godimento o la sofferenza immediati, per ritornare analiticamente sui vari aspetti dell'interazione in corso. Si situa pertanto qui la distinzione deweyana tra, da un lato, l'essere significativo di qualcosa in vista di altro – come il sintomo della malattia – o addirittura in relazione ad altri segni e a complessi di discorso – le parole come parti del discorso argomentativo o i simboli logici e matematici – e, sull'altro versante, il significare immediatamente un pericolo o l'essere avvertita come gioiosa e favorevole di una certa relazione tra un organismo e il suo ambiente. In quest'ultimo caso, come nell'apprezzamento delle qualità sensoriali di un dipinto, nota Dewey in *Art as Experience*, l'esperienza è piena di significato non al pari del veicolo che trasporta la merce, ma in analogia con la madre che porta in grembo un bambino che è ancora parte del suo stesso organismo⁹.

Queste considerazioni ci aiutano pertanto a sottolineare come la qualità estetica di una esperienza non sia intesa in termini reificanti dal filosofo americano: non c'è innanzi tutto un'esperienza cui si aggiunge un sentimento, una emozione, una certa entità presente forse nell'animo, nella mente o nel cervello del soggetto e di qui trasferita proiettivamente sulla realtà esterna; è la stessa interazione organico-ambientale che si costituisce e si articola dinamicamente con una particolare intonazione che la pervade in ogni suo aspetto e, secondo Dewey, le conferisce unità e individualità, ovvero rende quella esperienza un *unicum* rispetto ad altre. Se è chiaro il riferimento a un ambito affettivo, emotivo, latamente estetico prima che specificamente sensoriale, è altrettanto chiara tuttavia l'intenzione di evitare fuorvianti ipostatizzazioni che introdurrebbero, e di fatto hanno introdotto, problemi artificiali nelle trattazioni moderne dell'esperienza. La qualità estetica va intesa in senso avverbiale o aggettivale, o anche 'modale', quale caratteristica di una transizione tra un organismo e l'ambiente, che pertanto appartiene primariamente alla loro relazione, al modo in cui interagiscono, piuttosto che al polo soggetto o a quello oggettivo¹⁰.

⁹ Cfr. J. Dewey, *Art as Experience*, cit., p. 122, trad. it. cit., p. 131. Si tratterebbe di domandare se e fino a che punto nel rimando segnico l'espressione del significato sia assimilabile al trasporto di una merce con un veicolo, ma non è evidentemente questa la sede. Sulla concezione del linguaggio in Dewey, che non è affatto semplificata, anche se risulta ambigua in alcuni aspetti, si può vedere J.E. Tiles, *Dewey*, Routledge, London and New York 1990, il capitolo IV «*Language and self*».

¹⁰ Vedere il saggio di G. Matteucci, *Percepiamo le qualità estetiche?*, in "Studi di estetica" 27, "Estetica analitica/1", p. 222 che perviene alla conclusione per cui «In tal senso, "estetico" va con-

In una caratterizzazione di questo tipo è così esplicita l'impossibilità di ricondurre il discorso di Dewey sulle qualità estetiche delle esperienze al problema tradizionale dei *qualia*, ovvero all'idea di un contenuto esperienziale oggettivo che si interporrebbe tra noi e la realtà esterna. Si tratta, in questo caso, come ha efficacemente sintetizzato Putnam, di un'immagine che

è essenzialmente quella di Berkeley: le *qualità* di cui siamo consapevoli quando incontriamo una mela – la *groschezza* della buccia, il *bianco* dell'interno, la levigatezza che sentiamo al tatto quando la prendiamo in mano – non sono "là fuori", ma nella mente dell'osservatore¹¹.

Caldo o freddo, rosso o nero, aspro, tenero o dolce sono invece caratteri "transazionali", se si vuole ricorrere al vocabolario di questo interprete di Dewey, ovvero non appartengono alle nostre immagini interne delle cose piuttosto che agli oggetti, già definiti nelle loro proprietà prima di essere parte di una qualche esperienza del mondo, ma riguardano le cose stesse in quanto appunto le esperiamo, e che appartengono, come gli organismi umani, al mondo che anche la nostra esperienza contribuisce a delineare.

Di conseguenza altrettanto inopportuna pare la ripartizione tradizionale di ascendenza lockiana tra proprietà primarie e proprietà secondarie, nella sua pretesa di confinare le connotazioni affettive, qualitative, o comunque vaghe e imprecise, nel senso di non ma tematizzabili, nel territorio della soggettività, e di riconoscere invece piena oggettività, ovvero la capacità di catturare la realtà esterna, ad alcune proprietà sensoriali nella misura in cui sono traducibili o rettificabili in termini quantitativi. Quella che è stata definita come la "matematizzazione della natura" risulta piuttosto come una forma di esperienza riflessa, di secondo grado rispetto all'esperienza primaria, esteticamente pregnante di significato; essa è pienamente legittima nella misura in cui ammette il carattere derivato o riflesso dell'analisi, rinuncia alla riduzione di ogni esperienza in termini cognitivi, e riconosce che le stesse attività conoscitive mirano a risolvere questioni che nascono in esperienze non primariamente cognitive e misurano la loro efficacia nella capacità di ritornare all'esperienza primaria e di arricchirla di significati a loro volta passibili di godimento immediato¹².

siderato come indice modale del percolato, o anche affezione avverbale di tratti che ci si fanno incontro nel volto intimo del mondo».

¹¹ Cfr. H. Putnam, *The Threefold Cord: Mind, Body, and World*, cit., trad. it. cit., p. 231.

¹² Il richiamo al «metodo sperimentale» avanzato nel primo capitolo di *Experience and Nature* va proprio in questa direzione. Per la matematizzazione della natura il rimando è ovviamente al paragrafo 9 di E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, volume 6 della *Husserliana*,

2. Una percezione non solo sensoriale

Restano da esplicitare più nel dettaglio i rapporti della concezione deweyana della qualità estetica con la percezione sensoriale, con la pretesa che le è stata tradizionalmente ascritta di essere l'unica via d'accesso al reale, il luogo in cui si verificherebbe l'azione causale del mondo esterno su di noi. Si tratta di una questione di grande rilievo che, tuttavia, ritengo debba essere affrontata alla luce dell'uso della parola "percezione" che il pragmatista fa in *Art as Experience*, nel quadro della necessità di rispondere alla domanda sull'origine dell'artistico nell'estetico.

Come accade che il quotidiano fare cose si trasforma in quella forma di fare che è genuinamente artistica? Come accade che il nostro quotidiano godere scene e situazioni si evolve nella peculiare soddisfazione che accompagna l'esperienza enfaticamente estetica?" O anche "Se in ogni esperienza normale è implicita una qualità artistica ed estetica, in che modo potremo spiegare come e perché essa di solito non riesca a diventare esplicita?"¹³

È per rispondere a interrogativi di questo genere – ovvero alle situazioni di alienazione e di "estenuazioni dell'estetico" presenti già nella società a lui contemporanea – che Dewey introduce il discorso su *una* esperienza, ovvero su quel tipo di esperienze che assumono un rilievo unitario e compiuto rispetto all'andare e venire del nostro esperire comune, che è fatto di interruzioni, frammenti, riprese, in cui non sempre individuiamo un inizio e un compimento. L'aspetto unitario e compiuto di certe particolari esperienze, che consente loro di stagliarsi rispetto al via vai con cui siamo per lo più alle prese, sarebbe legato proprio alla qualità estetica peculiare che le pervade. Questa infatti sarebbe alla base della selezione di quegli stimoli ambientali che sono vissuti come significativi, a scapito di altri che sono trascurati in quanto irrilevanti in una determinata situazione; ad essa, pertanto, si dovrebbe l'integrazione delle varie componenti in gioco nel corso di una interazione – e in questo senso l'arte costituirebbe un caso paradigmatico.

Proprio su questo aspetto è imperniata una critica di Shusterman, che riprende, rivedendola profondamente, l'accusa di fondazionalismo, ovvero di avere elaborato una metafisica dell'esperienza, mossa da Rorty alla concezione deweyana della natura. Ma su questo tornerò nel seguito del testo. Ora invece occorre soffermarsi non semplicemente sulla qualità estetica, ma anche sulla sua percezione che fa propriamente dell'esperienza *una* esperienza: essa, infatti, sembra conferirle quel rilievo fenomenologico che è in gra-

Nijhoff, Den Haag 1959, trad. it. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1987.

¹³ Cfr J. Dewey, *Art as Experience*, cit., p. 18, trad. it. cit., p. 39.

do di farla emergere con i tratti di una individualità unica e unitaria su uno sfondo esperienziale «indifferenziato», «dispersivo», «monotono» ed «inerte», che costituirebbe il vero spazio dell'«anestetico»¹⁴. Una esperienza rispetto alla quale avvertiamo l'esigenza di una simile marca linguistica appare infatti non solo come una storia, capace di un inizio, di una evoluzione e di un compimento, ma anche di un andamento ritmico in cui i vari aspetti dell'interazione in corso risultano arricchiti dall'appartenenza a un intero. La sua capacità di stagliarsi su uno sfondo indistinto rispetto al quale acquista vivacità appare legata a una forma di sentire immediato, a un godimento o a una sofferenza non mediati, almeno in prima istanza, da analisi riflesse, che diventa cosciente come tale, nel senso che sono percepite o diventano consapevoli le relazioni qualitative tra il fare e il subire che caratterizzano quella particolare interazione tra un organismo e il suo ambiente. E la prassi artistica, al pari delle pratiche di fruizione delle opere d'arte, appare caratterizzata proprio da una simile acuita sensibilità per le connessioni reciproche tra ciò che è fatto e l'effetto che esso produce in chi lo esperisce, ovvero per l'implicazione strutturale del subire nell'azione creatrice del pittore, per esempio, che traccia la sua pennellata sulla tela, tenendo conto dell'effetto che essa può destare, o del ceramista, che modella il vaso non solo in vista del suo uso, ma anche potendo prevedere già a livello di disposizione motoria la qualità estetica degli effetti visivi e tattili del suo lavoro.

È evidente che qui Dewey fa un uso del termine “percezione” che necessita di alcune considerazioni rispetto a quello ormai consolidato che identifica *tout court* il percepire con l'esperienza filtrata attraverso i canali sensoriali. Vi sono inoltre delle differenze anche notevoli con la trattazione della percezione che il filosofo americano tratterà nel più tardo *Logic. The Theory of Inquiry*, dove questo concetto sarà considerato come categoria fondamentale cognitiva – differenze a mio parere componibili, poiché questo tipo di considerazione può essere considerata come il compimento della critica della concezione del percepire inteso in termini primariamente sensoriali. Ma andiamo per ordine.

¹⁴ L'anestetico o il non estetico è ben lungi dal configurare un regno autonomo di oggetti o di esperienze specifiche, di per sé indifferenti ai valori cognitivi, etico-morali, politici, pratici o religiosi. T. Alexander nel volume citato in precedenza sottolinea come la distinzione tra una esperienza e uno sfondo dispersivo e tendenzialmente indistinto, incompiuto e non soddisfacente di interazioni tra gli organismi umani e l'ambiente risponda alle critiche sui presunti eccessi ottimistici dell'indagine deweyana sull'arte (J. Dewey, *Art as Experience*, cit., pp. 198 ss.). Il recupero della naturalità dell'arte costituisce da questo punto di vista un'istanza critica radicale della situazione “estheticamente estenuata” della vita contemporanea, come appare bene nei primi due capitoli del volume del 1934.

Già in *Experience and Nature* Dewey introduce il termine *perception* quale sinonimo di *awareness*, di consapevolezza, nel quadro di un capitolo interamente impegnato a mostrare che la coscienza non è il regno chiuso e autodeterminato della certezza di sé, non è il punto zero da cui partire per verificare le possibilità eventuali di accesso alla presunta realtà esterna, né la dimensione innanzi tutto soggettiva dell'esperire, cui converrebbe pertanto uno statuto fondamentalmente intracoscienziale. Le tesi avanzate mirano invece a sostenere che la coscienza è una parte della natura, che né è un fenomeno emergente e intermittente, nonché che essa non è primariamente o eminentemente riducibile a un fenomeno di tipo cognitivo. La percezione, rispetto al mero sentire le cose per ciò che fanno su di noi, all'esserne completamente assorbiti, ma anche rispetto al comprenderle come mezzi in vista di altro, al rinviarne il godimento o il patimento immediati in funzione di possibili connessioni con altre cose e con altri eventi, nasce quando si diventa consapevoli dei significati di cui le nostre relazioni con l'ambiente sono già carichi, ovvero quando il bisogno della connessione strutturale dell'organismo con l'ambiente da cui dipende la sua stessa costituzione diventa cosciente – come è detto in *Art as Experience*, allorché Dewey cerca di distinguere la percezione dalla sensazione¹⁵. Se la «coscienza di un essere linguistico denota consapevolezza o percezione di significati»¹⁶, essa si edifica su un *continuum* di significati in formazione e in trasformazione, che caratterizzano quella che, con una ipostatizzazione surrettizia siamo soliti chiamare mente, e che invece dovrebbe essere intesa come la caratterizzazione modale o avverbiale delle interazioni peculiarmente umane con l'ambiente. La situazione è analoga a quella della lettura, in cui percepiamo, ovvero diventiamo consapevoli di alcuni significati particolari, sullo sfondo di un *continuum* di significati che avvertiamo senza propriamente percepirli come tali e che tuttavia sorreggono la possibilità di assunzioni intermittenti e discrete di alcuni significati che vengono avvertiti con maggiore rilievo o vivacità.

Nel volume del 1934 percepire significa diventare consapevoli delle relazioni tra il fare e il subire che sono implicati in ogni esperienza, e pertanto essere coscienti dei significati qualitativi di cui sono cariche le interazioni in corso. In particolare Dewey distingue tra percezione e mero riconoscimento. Se quest'ultimo conferisce una curvatura cognitiva alla percezione è perché esso si affretta ad arrestarla per procedere alla catalogazione di ciò che è riconosciuto sotto una etichetta che consente di liquidarlo per passare a

¹⁵ Cfr. J. Dewey, *Art as Experience*, cit., p. 223, trad. it. cit., p. 219.

¹⁶ Cfr. J. Dewey, *Experience and Nature*, cit., p. 230, trad. it. cit., p. 221.

ciò cui esso rinvia¹⁷. La percezione, invece, implica una vividezza, una consapevolezza che deriva dalla partecipazione dell'intero organismo, incluse le sue componenti sintetiche e motorie, a ciò che viene percepito, prevede un'espansione dell'intero organismo verso l'ambiente, piuttosto che un suo trattenersi in sé per limitarsi a registrare ciò che viene da fuori¹⁸. Pertanto, percepire in questo senso pieno non risulta dalla somma di una percezione sensoriale con una emozione, ma si configura come una sensibilità emotivamente e organicamente strutturata per i significati qualitativi di cui ogni esperienza è preta e secondo cui essa si articola dinamicamente.

Una concezione di questo tipo richiede pertanto esplicitamente una critica complementare al restringimento della nozione del percepire alle affezioni sensibili. Dewey giudica illegittima non solo questa limitazione, ma anche il suo inquadramento in termini cognitivi, con la relativa attribuzione alla percezione dei sensi di uno ruolo privilegiato rispetto ad altre modalità di accesso al mondo, in quanto i suoi contenuti, i *sense data* che essa consentirebbe di registrare, deriverebbero da cose presenti e reali e non da entità assenti perché passate o future – nell'attesa o nella memoria, per esempio –, immaginarie o addirittura fittizie – prodotte dalla fantasia o dall'attività onirica. In sintesi, *Experience and Nature* contesta sia (I) l'idea che «esista una modalità di coscienza che è originaria, primitiva e semplice e che si riferisca immediatamente e intrinsecamente alle cose nello spazio esterno all'organismo al momento della percezione», sia (II) la tesi che questo tipo di riferimento sia strutturalmente e immediatamente di natura cognitiva. Come in *Logic. The Theory of Inquiry*, già qui Dewey sostiene che la percezione cognitivamente orientata è materia di giudizio inferenziale: se si considerano i tratti della percezione di oggetti presenti nello spazio, si evidenzia che «quando sono cognitivi, sono istanze di consapevolezza altamente e artificialmente selezionate, non [sono forme di consapevolezza] primitive e innocenti»¹⁹. Nel volume del 1938, in particolare, sarà sotto-

¹⁷ Cfr. J. Dewey, *Art as Experience*, cit., pp. 58-59, trad. it. cit., pp. 75-76.

¹⁸ Dewey distingue tra «*impulse*» e «*impulsion*», tra una interpretazione dell'interazione umana con l'ambiente nei termini dello stimolo puntuale rispetto al quale l'organismo sarebbe meramente passivo e una concezione della relazione con il mondo come predisporre attivo e selettivo dell'organismo nella totalità dei suoi aspetti motori e sinestetici, ma anche a partire dal ricordo delle esperienze passate e in aspettativa rispetto al futuro. La distinzione richiama il testo del 1896 *The Reflex Arc Concept in Psychology* (in J. Dewey, *Volume 5: 1895-1899. Early Essays* di *The Early Works*, Southern Illinois University Press, Feffer & Simons, Carbondale and Edwardsville, London and Amsterdam 1972, pp. 96-109) che contestava il modello stimolo-risposta come paradigma del comportamento umano, a favore di una concezione che mettesse al centro non già il cosiddetto arco riflesso, quanto piuttosto una sorta di «circuitto organico».

¹⁹ Cfr. J. Dewey, *Experience and Nature*, cit., p. 250, trad. it. cit., p. 241.

lineata la complementarità della nozione di percezione sensibile con quella di idea: riassumendo il complesso discorso che viene articolato in quel volume su questi temi, si potrebbe dire che per il pragmatista americano è necessario mantenere sempre la consapevolezza che il fuoco osservativo che ci fa percepire certi fatti a scapito di altri è guidato dalle difficoltà e dalle domande che ci sono poste da una situazione complessa e indeterminata, rispetto alla quale i nostri abiti di risposta usuali risultano inadeguati. Conseguentemente, i dati che percepiamo non sono fatti, circostanze, elementi neutri e primari, che costituirebbero il livello zero di ogni nostra successiva conoscenza del mondo, ma sarebbero di volta in volta i «fatti del caso», assunti (*taken* piuttosto che *given*) e selezionati come quegli aspetti esistenziali interni a una situazione complessa e problematica, di cui dobbiamo tenere conto nella ricerca di una soluzione possibile²⁰.

In *Experience and Nature*, invece, l'argomento portato contro l'assunzione che il percepire sensibile costituisca il nostro più solido punto di contatto con il mondo esterno fa leva sulla contestazione della collocazione periferica del momento di inizio del processo della percezione sensoriale di oggetti presenti qui e ora nello spazio, rispetto ad attività come la memoria o l'immaginazione, che avverrebbero in ambito centrale e sarebbero pertanto più distanti dal contatto con la realtà esterna. Partendo dalla tesi che «non c'è alcuna separazione assoluta tra la pelle e l'interiorità del corpo», Dewey sostiene che «È una materia di fatto che non esiste una *cosa* tale come un evento nervoso iniziato *esclusivamente* in sede periferica», poiché le condizioni interne del corpo – la circolazione sanguigna, le funzioni endocrine, le attività preesistenti, le connessioni neuronali ancora aperte o bloccate «entrano nella determinazione di una occorrenza periferica». A sua volta l'eccitazione periferica o sensazione non viaggia solitaria come uno stimolo che diventa consapevole nella sua pretesa purezza, ma è codeterminata da altri eventi che accadono con essa e la integrano. Pertanto la distinzione tra periferico e centrale nell'origine di una forma di coscienza è frutto di un atto di riflessione, di analisi, mentre, se è assunta come primaria, è dogmatica; altrettanto dogmatica è, di conseguenza, l'idea che la percezione sensoriale differisca intrinsecamente dalle altre forme di coscienza e che

²⁰ Per una ricostruzione del significato del termine "percezione" in J. Dewey, *Logic. The Theory of Inquiry (Volume 12: 1938 in The Later Works, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1991, trad. it., Logica, teoria dell'indagine, Einaudi, torino 1974)*, cfr. R. Dreon, *Il sentire e la parola. Linguaggio e sensibilità tra filosofie ed estetiche del novecento*, Mimesis, Milano 2007, il capitolo IV.

abbia un primato cognitivo sulle altre, costituisca il grado zero di ogni possibile evidenza²¹.

Su questa linea sembra proseguire *Art as Experience*, quando individuando l'inizio di una esperienza specifica in un impulso dell'intero organismo verso l'ambiente, piuttosto che in una stimolazione puntuale che l'organismo si limiterebbe ad assorbire e a registrare, contesta l'artificialità della individuazione nell'epidermide di un confine netto tra l'organismo interno e l'ambiente: si tratta di un limite spesso giustificato dalle circostanze, ma ancora più spesso meramente convenzionale, come evidenziano secondo Dewey non solo i fenomeni della respirazione e del nutrimento, ma anche l'ambito della strumentalità – dalla incudine per il fabbro alla penna per lo scrittore –, che caratterizza inequivocabilmente l'essere umano rispetto agli altri organismi naturali²².

Pertanto nel volume dedicato alle arti gli aspetti propriamente sensoriali del percepire non sono esclusi dalla concezione della percezione intesa quale consapevolezza di relazioni significative con l'ambiente, ma ne appaiono come una parte integrante, non avulsa, tuttavia, né privilegiata rispetto alle componenti che potremmo definire semantiche, emotive, motorie, ecc. Se la caratteristica di una percezione «estetica» o «artistica» rispetto al percepire ordinario è quella di raggiungere una maggiore compiutezza e unificazione, ciò è dovuto alla piena integrazione plurisensoriale, che è ritenuta più originaria rispetto alla scissione dei canali tattili e dalle predisposizioni motorie da percorsi specificamente visivi o auditivi, ma anche alla intensa incorporazione dei significati che deriva dalla prontezza motoria sia dell'artista sia del fruitore, nonché dalle esperienze del mondo comune che per entrambi costituiscono gli «organi» con cui avviene la percezione attuale²³.

²¹ Queste indicazioni di Dewey possono essere lette come anticipazioni di alcuni risultati della neuroestetica: Semir Zeki, nel suo *La visione dall'interno. Arte e cervello* (Bollati Boringhieri, Torino 1999) sostiene che l'idea essenzialmente passiva della percezione come derivante da una immagine impressa sulla retina e trasferita alla corteccia visiva, in cui sarebbe essenzialmente ricevuta e decodificata, è erronea. Ora si tende a vedere nelle funzioni retiniche solo uno stadio iniziale della percezione visiva, rispetto a un meccanismo molto più complesso e in gran parte attivo che avrebbe sede fondamentalmente in alcune aree cerebrali: il ruolo della retina sarebbe quello di registrare le variazioni di intensità della luce e le differenze nella sua composizione spettrale, mentre gran parte dei «potenti meccanismi che permettono di scartare le informazioni superflue e selezionare soltanto quelle necessarie alla rappresentazione dei caratteri permanenti ed essenziali degli oggetti» sarebbe assegnata alla corteccia (p. 31).

²² Sulla concezione degli strumenti umani in Dewey si può vedere L.A. Hickman, *John Dewey's pragmatic Technology*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1992.

²³ Cfr. J. Dewey, *Art as Experience*, cit., p. 95, trad. it. cit., p. 107.

In un quadro teorico simile diventa allora comprensibile la formula deweyana secondo la quale il per-cepire è una modalità del parte-cipare a eventi naturali complessi, in cui emerge la coscienza, nei quali, cioè, le interazioni esperienziali con l'ambiente possono diventare coscienti negli organismi in esse coinvolti che sono dotati di linguaggio – vale a dire che sono appunto capaci di godere dei significati delle proprie relazioni con la natura²⁴.

3. *Naturalismo versus riduzionismo*

Queste tesi sulle origini naturali dell'arte, ovvero sul radicamento delle forme artistiche più raffinate nelle qualità estetiche che caratterizzano ogni esperienza in misura più o meno consistente e in particolare quelle esperienze che assumono un rilievo caratteristico rispetto al corso continuo degli eventi, possono essere considerate in rapporto al dibattito contemporaneo, e in particolare a quello che si è sviluppato nella filosofia americana dopo la rivendicazione da parte di alcuni suoi esponenti dell'eredità pragmatista o la loro iscrizione in questa tradizione²⁵.

La prima questione che si profila riguarda la possibilità che la tesi del radicamento dell'artistico nell'estetico sia tacciata di riduzionismo e si inserisce pertanto nella peculiare concezione del naturalismo di Dewey, in quanto profondamente distinto da quello – o da quelli – propugnati da altri autori successivi (Quine, Putnam, Davidson e Rorty), che si sono direttamente o indirettamente richiamati al suo pensiero.

Già da quanto detto in precedenza sulla intonazione estetica che caratterizza le interazioni di un organismo con il suo ambiente dovrebbe risultare inadeguata l'etichetta di riduzionismo naturalistico applicata alla riflessione di Dewey.

Volendo rendere in estrema sintesi la concezione deweyana della natura, possiamo sostenere che essa innanzi tutto non è intesa come una somma di cose, ma in quanto si

²⁴ Cfr. J. Dewey, *Experience and Nature*, cit., p. 259, trad. it. cit., p. 249.

²⁵ Si deve ricordare che gli ultimi quindici anni hanno visto molte pubblicazioni sul neopragmatismo. Tra le altre si possono menzionare le seguenti: D.L. Hildebrand, *Beyond Realism and Anti-realism: John Dewey and the Neopragmatists*, Vanderbilt University Press, Nashville 2003, J. Margolis, *Reinventing Pragmatism. American Philosophy at the End of the Twentieth Century*, Cornell University Press, Ithaca 2002 e *Pragmatism Without Foundations: Reconciling Realism and Relativism*, Continuum, London-New York 2007, H. Putnam, *Pragmatism: an Open Question*, Blackwell, Oxford 1995, R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, rethinking Art*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Boulder, New York, Oxford 2000, J. Stuhr, *Pragmatism and Classical American Philosophy*, Oxford University Press, New York 2000).

costituisce di storie, eventi, relazioni, che si consolidano anche in cose. La natura è tale da includere l'uomo al suo interno, senza tuttavia negare che con l'avvento di quella sua parte che è l'uomo, essa si arricchisce di strati di significato e di componenti latamente culturali che la modificano radicalmente retroagendo su di lei. D'altra parte, la vita degli stessi organismi animali più semplici è intesa da Dewey comunque quale forma di interazione con un ambiente, sebbene nel regno animale ciò accada secondo modalità di risposta più rigide, meno articolate e non consapevoli – il che non significa regolate *tout court* da forme meccanicistiche di causalità efficiente.

A questo tipo di interpretazione della natura devono aggiungersi altri elementi propri della filosofia di Dewey, quali una concezione delle scienze molto critica rispetto ai dogmi sostanzialistici e meccanicistici della scienza newtoniana e attenta, invece, all'evoluzione novecentesca della fisica, della biologia e della psicologia²⁶. L'attenzione costante di Dewey per le analisi scientifiche, come risulta dal primo capitolo di *Experience and Nature*, appare motivata proprio dalla necessità di emancipare anche la riflessione filosofica dal dualismo tra esperienza e natura, per riconoscere invece la prima come una parte interna alla seconda, radicata in essa e da essa emergente, capace tuttavia, come si diceva, di retroagire su di essa e di modificarne la configurazione dinamica. La convinzione per alcuni versi ingenua secondo cui le scienze contemporanee nelle loro punte di maggiore consapevolezza riconoscerebbero il radicamento delle loro indagini nei materiali dell'esperienza primaria e la loro rispondenza ai problemi che quest'ultima incontra, nonché la necessità di tornare su di essa per arricchirla di possibilità di un maggiore godimento dei significati di cui si è caricata, è bilanciata dalla critica insistente alle fallacie intellettualistiche che riducono l'esperire a un fenomeno esclusivamente cognitivo e che finiscono con l'identificare le oggettualità prodotte dalle analisi scientifiche con gli oggetti autenticamente "reali"²⁷.

Sui temi che si stanno discutendo in questa sede in particolare, mi pare occorra rilevare che il rinvenimento delle radici delle arti nella qualità estetica dell'esperienza è profondamente distante da forme di riduzionismo dello psichico o del mentale al fisico, ovvero da qualsiasi tentativo di soluzione materialistica del dualismo mente corpo, puntando piuttosto verso una forma di continuità, nella quale l'emergenza di nuove qualità

²⁶ Su questo si cfr. J. Dewey, *The Quest for Certainty, Volume 4: 1929 in The Later Works*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1990.

²⁷ Su questo punto Dewey è ritornato anche in un importante scritto degli ultimi anni *Experience, Knowledge and Value: a Rejoinder*, in *The Philosophy of John Dewey*, a cura di P. A. Schlipp, Northern University & Southern Illinois University Press, La Salle 1939 (1951), pp. 517-608.

è tale da retroagire su quanto la precedeva, modificandolo radicalmente. Nella fattispecie, sostenere che le interazioni degli organismi umani sono di volta in volta caratterizzate esteticamente vuol dire attribuire ad esse – da quelle più abituali o di base, come la respirazione, a quelle più raffinate come l'uso e la selezione di determinati materiali per produrre un'opera d'arte – una forma di significatività non eminentemente cognitiva, per cui le nostre risposte all'ambiente risultano già sempre connotate in base al conforto o al timore che una certa situazione significa per la nostra esistenza. Esse sono pertanto già sempre orientate in un certo modo, ovvero significano già in una certa direzione, per cui è impensabile sostenere che si diano nella nostra esperienza dei dati materiali primari, elementari e neutri, cui solo successivamente sarebbero attribuiti un significato, una interpretazione o comunque una sovrastruttura mentale. D'altra parte individuare nelle qualità estetiche dell'esperienza le radici delle forme più complesse dell'artistico non vuol dire ridurre queste ultime alle prime, poiché gli atti espressivi che caratterizzano la produzione e la fruizione delle opere d'arte non si esauriscono in una trasposizione delle qualità estetiche, ma comportano trasformazioni articolate di materiali esistenziali, rispetto ai quali l'intonazione qualitativa funge da guida, da criterio di selezione, di unificazione e infine di rispondenza dell'opera alle esigenze poste dalla situazione in cui è insorta. L'espressione non è infatti intesa come mera esternazione di qualcosa di precostituito, quale sfogo emotivo o come trasposizione all'esterno di un significato già completo, ma è intesa come costruzione di una nuova interazione complessa, che incontrando ostacoli, può far nascere significati innovativi che si propongono a chi ne fruisce quali nuove possibilità di esperienza del mondo comune. I materiali provenienti da esperienza passate e partecipate sono rielaborati attraverso il filtro dei vissuti individuali, delle attitudini motorie e percettive sia di chi produce l'opera d'arte sia di chi ne fruisce, il che consente il destarsi di forme di sensibilità consapevole per lo spessore qualitativo di una esperienza²⁸.

Si deve a Joseph Margolis una attenta ricognizione della questione della naturalizzazione che è apparsa dominante nella filosofia analitica almeno dal saggio di Quine sull'epistemologia naturalizzata, che ha portato a interrogarsi sul naturalismo di Dewey e degli altri pragmatisti per il richiamo esplicito alla loro tradizione da parte di alcuni importanti esponenti del dibattito analitico – dallo stesso Quine a Putnam e a Rorty via Da-

²⁸ Sull'espressione si veda in particolare J. Dewey, *Art as Experience*, cit., cap. IV e V.

vidson, secondo quanto sostiene Margolis²⁹. La formula che egli propone in particolare per la filosofia di Dewey, «naturale, ma non naturalizzabile», mi pare senz'altro calzante. Margolis parte dall'individuazione dei tratti caratteristici delle tendenze standard alla naturalizzazione. Secondo la sua ricostruzione essi sarebbero fondamentalmente i seguenti³⁰:

1. Le spiegazioni veritiere sarebbero costituite da chiarimenti di tipo causale.
2. Le spiegazioni causali sarebbero delimitate dalla «chiusura causale del fisico».
3. Ogni descrizione, analisi, spiegazione dei fenomeni mentali e culturali sarebbe passibile di una parafrasi nei termini delle dottrine 1 e 2 di cui sopra, sarebbe cioè traducibile in forma meccanicistica e fisicistica, oppure si conformerebbe a un qualche genere di sopravvenienza, vale a dire all'assunto secondo il quale non può avvenire un cambiamento a livello mentale o culturale senza che avvenga un cambiamento corrispondente a livello fisico.
4. Le indagini, le teorie, le rivendicazioni che non soddisfano le condizioni sopra elencate, ovvero che non sono spiegazioni epistemologiche, sarebbero prive di senso o filosoficamente illegittime.

Bene, se questi sono i punti caratterizzanti le teorie naturalistiche attuali, sostiene Margolis, è evidente che le proposte di Dewey non rientrano in questa classe, anzi sono incompatibili con essa, poiché sono invece qualificate in senso opposto a queste forme di riduzionismo, di fisicalismo e di eliminativismo.

In che cosa consisterebbe allora il naturalismo di Dewey? Innanzi tutto, per esplicita sottolineatura di Dewey, essere naturalisti per lui significava rinunciare all'intervento di cause sovranaturali o extramondane per spiegare il corso degli eventi – non solo l'intervento della provvidenza o della vendetta divina, ma anche il ricorso a essenze di matrice platonica, a sostanze, o ad altri tipi di entità fisse, estranee al corso temporale e alle situazioni di esperienza.³¹

In senso più determinato, poi, mi pare in gran parte condivisibile la sintesi avanzata da Thomas Alexander, il quale a proposito dei rapporti del mentale e del corporeo, ma

²⁹ W.V.O. Quine, *Epistemology Naturalized*, in *Ontological Relativity and Other Essays*, Columbia University Press, New York 1969, trad. it. *L'epistemologia naturalizzata*, in *La relatività ontologica e altri saggi*, a cura di M. Leonelli, Armando, Roma 1986, pp. 95-113.

³⁰ Cfr. J. Margolis, *Reinventing Pragmatism. American Philosophy at the End of the Twentieth Century*, cit., pp. 6-7.

³¹ Su questo si veda J. Dewey, *A Common Faith*, in *Volume 9: 1933-34. Essays, Reviews, Miscellany, and a Common Faith in The Later Works*, cit., trad. it. *Una fede comune*, La Nuova Italia, Firenze 1967.

anche del sé e del mondo, ha parlato di una forma di emergentismo che sarebbe ravvisabile nella filosofia di Dewey con riferimento specifico ai capitoli centrali di *Experience and Nature*:

L'emergentismo sostiene che la natura è capace di generare o di far evolvere nuove modalità di ordine e di creare nuove configurazioni [*features*] che sono irriducibili alle condizioni che le precedevano. Dunque, la materia è necessaria alla vita, ma la vita non può essere ridotta alla fisica; la vita è necessaria per la coscienza, ma la coscienza non può essere ridotta alla neurofisiologia. È importante enfatizzare, almeno per l'emergentismo di Dewey, che (1) i tratti emergenti non sono «proprietà sopravvenienti», ma trasformazioni creative e ricostruzioni della natura, che (2) la natura non può essere identificata con gli oggetti della fisica, come accade nel naturalismo materialistico, ma è l'ambiente creativo in cui accadono eventi di tutti i tipi, e che (3) la novità, l'individualità e la relazione sono tratti [*features*] pervasivi della natura.

Pertanto, conclude Alexander,

è un errore grave leggere Dewey come se appartenesse alla tradizione naturalista, meccanicistica e riduzionistica di Democrito, Hobbes, Spencer o Dennet. Né [può essere considerato] un epifenomenalista, che considera la coscienza alla stregua di un prodotto collaterale importante come Santayana o Paul Churchland³².

4. Istanze metafisiche?

L'altra faccia dell'accusa di riduzionismo è l'accusa opposta di fondazionalismo che è stata mossa alla metafisica di Dewey in particolare da Rorty, ovvero proprio dallo studioso che maggiormente ha contribuito a recuperare il nome e il pensiero del filosofo americano, legandolo al secondo Wittgenstein e al primo Heidegger, nel comune tentativo, a suo dire, di oltrepassare la concezione della filosofia come specchio della natura e di concepirla più o meno esplicitamente come terapia tesa a dissolvere le immagini sbagliate del mondo che si sono sedimentate nel nostro linguaggio quotidiano e soprattutto in quello specialistico dei filosofi.

La questione che qui si pone è senz'altro più specifica di quella avanzata da Rorty in vari saggi.³³ In questa sede si tratta di considerare se la tesi secondo cui le forme più raf-

³² T.M. Alexander, *The Art of Life: Dewey's Aesthetics*, in L.A. Hickman, *Reading Dewey. Interpretations for a Postmodern Generation*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1998, p. 19.

³³ Si vedano R. Rorty, *Dewey's Metaphysics in Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1982, trad. it. *La metafisica di Dewey in Conseguenze del pragmatismo*, e

finite dell'arte avrebbero un radicamento nelle qualità estetiche delle nostre esperienze del mondo riproponga la mossa tipicamente metafisica per cui gli aspetti simbolici e significativi, spirituali o *latu sensu* linguistici di cui le arti sono cariche, sarebbero fondati su uno strato prelinguistico di dati immediati. Il rifiuto di Rorty riguarda invece più in generale la presunta proposta di una metafisica dell'esperienza prelinguistica, inconscia e immediatamente data, che fungerebbe da fondamento alle attività linguistiche e cognitive che ci sono proprie, riproponendo il mito del dato immediato in cui ancorare saldamente il mondo dei significati e dei discorsi.

Alcuni anni fa questa critica è stata discussa e riformulata da Richard Shusterman, uno dei più convinti sostenitori della necessità di recuperare l'estetica deweyana, con ciò che essa comporta sui versanti della considerazione della vita e della società attuale, in un testo intitolato *Dewey on Experience: Foundation or Reconstruction?*³⁴ La riformulazione di Shusterman è per noi più interessante rispetto alla versione di Rorty, perché si attaglia bene alla versione più specifica della critica che ci interessa discutere qui.

Sottolineando come la sostituzione della categoria di esperienza con quella di linguaggio proposta da Rorty non sia intrinsecamente immune da forme dogmatiche di fondazione, Shusterman riconosce che Dewey avrebbe ceduto in alcuni aspetti a questo tipo di tentazione filosofica, ma questo non significa che il ricorso all'esperienza nelle sue forme precognitive e prelinguistiche sia inevitabilmente pregiudicato. I punti dolenti sarebbero iscritti nella funzione di unificazione, di controllo, di selezione di ciò che è rilevante, nonché di orientamento e di sostegno in una determinata situazione che sono attribuite esclusivamente a una qualità estetica ineffabile e immediatamente esperita³⁵. Shusterman ritiene che il discorso di Dewey sarebbe stato sostenibile e senz'altro più consono allo stile antidogmatico e antidualista del suo pensiero se, invece di attribuire alla qualità estetica un ruolo così decisivo in ogni situazione particolare, avesse riconosciuto che spesso questo accade, ma in altre situazioni l'abito e il proposito, per esempio, possono funzionare da criteri efficaci di rilevanza, di discriminazione, di controllo, senza che sia necessario ricorrere a una singola qualità estetica che starebbe al fondamento di una esperienza, ovvero delle sue elaborazioni in senso cognitivo e, noi aggiungiamo, in

R. Rorty, *Dewey Between Hegel and Darwin in Modernism and the Human Science*, a cura di D. Moss, John Hopkins University Press, Baltimore 1994.

³⁴ R. Shusterman, *Dewey on Experience: Foundation or Reconstruction?* in C. Haskins, D.I. Seiple, *Dewey Reconfigured*, cit., 193-219.

³⁵ I riferimenti di Shusterman sono in particolare al saggio *Qualitative Thought* in J. Dewey, *Volume 5: 1929-1930 in The Later Works*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1988, pp. 243-262 e a *Logic: The Theory of Inquiry*, cit.

senso artistico. Tuttavia l'enfasi di Dewey sull'esperienza immediata sarebbe stata determinata dalla sua intenzione di «celebrare l'importanza di questa esperienza non discorsiva»³⁶, che Shusterman condivide e sviluppa in forma propria.

Penso che Shusterman abbia ragione quando sottolinea gli eccessi di Dewey nel fare della qualità estetica il criterio di discriminazione, di selezione, di unificazione e di verifica di ogni esperienza. Aggiungo che un disagio di questo tipo insorge proprio in *Art as Experience* quando Dewey sembra quasi attribuire alla qualità estetica la sola origine del rilievo fenomenologico che una esperienza riesce ad acquisire rispetto all'andare e venire dei nostri commerci ordinari con il mondo. Tuttavia, ritengo che vadano dette alcune cose a difesa di Dewey.

La prima riguarda la caratterizzazione della qualità estetica in termini ineffabili e inconsci. A proposito della sua presunta ineffabilità il discorso di Dewey non è così piano nei testi. Si tratta di una questione complessa che ho discusso altrove e che qui sintetizzerei in tre indicazioni³⁷. (I) Alcuni interpreti di Dewey, in particolare Rosenthal e Bourgeois, hanno sostenuto che la nozione di esperienza brutta e ineffabile che effettivamente compare nei testi del filosofo americano dovrebbe essere intesa nei termini di un concetto limite o di una astrazione filosofica di un solo momento dell'interazione organico-ambientale, per evitare di reintrodurre forme di dualismo e di dogmatismo nel suo pensiero, che esplicitamente ripudia impostazioni di questo genere. È evidente, infatti che si tratta di una nozione correlata a quella di esperienza linguistica riflessa e analitica e non pensabile in autonomia da essa. (II) Un secondo elemento da considerare è che l'esperienza immediata appare muta rispetto a quello che Dewey nella *Logica* chiama *discourse*, ovvero non rispetto al linguaggio *tout court* – di cui sono sottolineati più volte gli aspetti qualitativi e “consumatori” –, quanto nel confronto con l'argomentazione razionale propria dell'indagine pratica e scientifica. (III) Infine, senza con questo voler emendare il pensiero di Dewey da ogni incoerenza, occorre ricordare che in *Experience and Nature* emerge una concezione del linguaggio tale da retroagire sulla sensibilità umana, differenziandola radicalmente da quella animale.

Quanto alla qualificazione del carattere estetico di una esperienza in termini inconsci, mi pare che qui si sia incorsi in un travisamento, determinato dal modello standard della fondazione del cognitivo e del linguistico nella presunta dedità di un percettivo inteso in modo massivo, che si finisce con l'attribuire a Dewey. Il discorso funzionerebbe solo se si intendesse l'essere o il divenire cosciente di qualcosa in termini esclusivamente cogniti-

³⁶ Cfr. R. Shusterman, *Dewey on Experience*, cit., p. 204.

³⁷ Cfr. R. Dreon, *op. cit.*, capitolo I, paragrafo 4.

vi, ma il filosofo americano ha più volte rivendicato la necessità di ampliare la nozione filosofica di coscienza, ovvero di non restringerla all'ambito della conoscenza, che risulta ristretto già rispetto alla ricchezza di significati che la parola ha nel nostro linguaggio quotidiano. In questo quadro, come si è detto in precedenza, occorre inscrivere il richiamo alla percezione come forma di consapevolezza immediata dei significati delle relazioni esperienziali, ovvero delle qualità estetiche di ogni esperienza. A questo si può aggiungere che Dewey ha espressamente parlato dell'emozione, in cui la qualità estetica di una esperienza si articolerebbe, come sorgente di una forma di consapevolezza, determinata dall'interruzione degli abiti di risposta ordinari, già a livello senso-motorio, che comporterebbe lo spostarsi del fuoco da ciò che vogliamo conseguire a quello che stiamo facendo³⁸.

Un'ulteriore puntualizzazione da farsi rispetto alle critiche di Rorty e di Shusterman riguarda inoltre un altro aspetto della comparazione della qualità estetica al mito del dato immediato. Se è senz'altro vero che indubbiamente estetico è per Dewey il carattere delle situazioni che esperiamo immediatamente e che in alcuni passi lo caratterizza come rozzo, macroscopico, crudo – direi inarticolato –, questo non vuole affatto dire privo di significato, neutro e trasparente, né che sia inteso come unità prima elementare cui aggiungere successivamente dei significati e su cui edificare ogni sovrastruttura cognitiva. Piuttosto, è vero il contrario. Poiché per il filosofo americano l'esperienza, per così dire, non ha sede nell'interiorità di un soggetto, ma nell'esteriorità delle interazioni continue di un organismo con il suo ambiente, che sono costitutive per entrambi – anche se in modo e in grado diverso –, il suo impatto con l'ambiente è ciò che questo fa su di lui, ovvero non può risolversi in una registrazione asettica, ma è sempre già orientato almeno come favorevole o come dannoso per la sua esistenza, come piacevole e gradito o come temibile e da rifuggire. Ogni interazione pertanto è già sempre significativa almeno nel senso che imprime una certa direzione al movimento in corso a scapito di un'altra; ed è tale anche se l'esperienza immediata è inarticolata proprio perché la distinzione analitica è propria di una esperienza di secondo grado, riflessa, che torna su quanto è accaduto, per distinguere e cercare di comprendere, poiché qualcosa si è interrotto, le nostre risposte abituali non funzionano e non sappiamo cosa fare. Su questo punto i testi di Dewey insistono di continuo, ma si tratta evidentemente solo di una parte della questione.

³⁸ Su questo cfr. R. Dreon, *Emozioni e soggetti nell'espressione artistica: il contributo di Dewey, in Esperienza estetica. A partire da John Dewey, Aesthetica Preprint: Supplementa*, a cura di L. Russo, n.21/dicembre 2007, pp. 19-34.

L'altra parte riguarda invece la circolarità tra esperienza immediata ed esperienza riflessa. Dewey ha sempre ribadito che le nostre esperienze riflesse nascono dalle esigenze poste dall'esperire immediato, dalle difficoltà e dai margini di indeterminazione che gli sono propri e che richiedono un'analisi discriminante dei fattori in campo, un'indagine propriamente intellettuale, ma più spesso pratica, che dipani il grumo di significatività qualitative che ci impedisce di procedere oltre. Pertanto i risultati dell'analisi sono confermati o si mostrano inadeguati non già sulla base di una loro presunta corrispondenza alla realtà, ma in quanto rispondono più o meno efficacemente alle questioni poste dall'esperienza immediata. I significati elaborati nel corso di interazioni riflesse sono dunque a loro volta incorporati e sedimentati nella nostra esperienza immediata, per cui a loro volta sono passibili di possesso e di godimento immediati. Sostenere che le arti si radicano nella qualità estetica delle interazioni degli organismi umani con l'ambiente non implica allora ritenere né che si esauriscano in esse né che in esse trovino la loro fondazione ultima, poiché i prodotti delle elaborazioni raffinate delle qualità estetiche che le arti sviluppano, a loro volta entrano a far parte della nostra esperienza primaria, non riflessa, retroagiscono su di essa e la modificano, la rendono più ricca o la depauperano. I significati complessi delle arti in senso specifico, che sono prodotti nel corso di elaborazioni articolate dei materiali trascelti, diventano a loro volta parte della nostra esperienza immediata, che contribuiscono ad arricchire ovvero a modificare. Si pensi per esempio al disorientamento causato a fine ottocento e poi all'inizio del novecento dall'impressionismo prima e dall'espressionismo pittorici poi, anche volendo astrarre la sola componente sensoriale. A distanza di un secolo o più abbiamo imparato a vedere immediatamente la cattedrale di Rouen o un mandrillo, anzi a vedere e a godere immediatamente di un paesaggio o di una figura animale secondo gli stili interpretativi o i modi di esperire che ci sono stati proposti da Monet o da Marc³⁹. Si potrebbe sostenere che i significati della pittura di paesaggio di Cézanne per un uomo occidentale di media cultura sono diventati parti del modo in cui fruisce della natura, ne gode o ne è disturbato. Questa circolarità è particolarmente manifesta nel mondo attuale, dove l'enorme espansione delle arti antiche nelle tecnologie di fatto modifica i nostri modi di percepire le cose e retroagisce per così dire su di essi. Di qui forse sarebbe possibile un confronto della concezione estetica di Dewey con il *ready made*, con la *pop art* o con l'arte concet-

³⁹ Su questo cfr. E. Panofsky, *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, in *La prospettiva come «forma simbolica». E altri scritti*, a cura di G.D. Neri, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 215-232.

tuale, che *prima facie* sembrerebbe precluso per la centralità della tematica esperienziale che caratterizza le proposte del pragmatista americano.

5. *Mondo e mondi dell'arte: quali connessioni possibili?*

Proprio quest'ultima considerazione mi consente di passare all'ultimo gruppo di questioni che volevo porre, che si incentrano sulla domanda se una concezione naturalistica dei fenomeni artistici come quella avanzata da Dewey sia ancora attuale, ovvero se sia capace di rispondere alle esigenze delle arti contemporanee e alle domande che esse ci pongono.

Una prima serie di considerazioni può essere fatta considerando la cosiddetta linea analitica dell'arte contemporanea⁴⁰ – dai *ready made* di Duchamp all'arte concettuale –, ma anche la *pop art*, ovvero quelle forme artistiche che probabilmente sono state all'origine di un profondo spostamento di accento nelle teorie analitiche dell'arte che hanno marginalizzato o addirittura abbandonato la categoria di esperienza per altre nozioni, fino ad arrivare alla cosiddetta «anestetizzazione semantica» compiuta da Danto. Secondo una interessante ricostruzione di questo processo avanzata da Shusterman in un articolo intitolato *The End of Aesthetic Experience*⁴¹, il dibattito estetico analitico si sarebbe spostato gradatamente nel corso del secolo passato da una posizione sull'arte fortemente incentrata sulla nozione di esperienza come quella di Dewey – e, tra l'altro, su una concezione di esperienza che evita tuttavia l'insularità di una sua presunta modalità esclusivamente e peculiarmente estetica, distinta dalle altre esperienze del mondo, come quella per esempio di Monroe Beardsley – a teorie in cui gli aspetti semantici sono predominanti o addirittura tali da marginalizzare completamente l'esperienza – dalla teoria degli indiscernibili di Danto a quella istituzionale di Dickie, tra le altre. Lo snodo chiave di questa oscillazione sarebbe costituito dalla concezione di Goodman, che, pur partendo da una posizione continuistica tra arti, scienze, tecniche e mondo, avrebbe dato avvio a una semantizzazione delle categorie interpretative delle arti⁴².

⁴⁰ Cfr. F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino 1983.

⁴¹ R. Shusterman, *The End of Aesthetic Experience*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 55/1, pp. 29-41.

⁴² Per una ricostruzione del dibattito estetico in campo analitico sulla definizione dell'arte si veda P. D'Angelo, *La definizione dell'arte*, in *Introduzione all'estetica analitica*, a cura di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 3-36.

Un punto importante di contatto tra proposte artistiche e teoriche di questo tipo e la riflessione di Dewey è costituito pur sempre dall'insistenza di quest'ultimo sul processo di elaborazione del prodotto artistico, sull'attività che porta ad esso, piuttosto che sull'oggetto che ne è il risultato. Ma è evidente che questo genere di proposte riduce consapevolmente e fortemente l'apporto dell'esperienza sensibile o almeno intende mostrarne la scarsa rilevanza per il loro significato, per cui apparentemente la distanza rispetto alle idee di Dewey sull'arte è massima. Si pensi alle sedie di Kosuth, che, se vogliamo, mettono in scena proprio l'indifferenza del «modo di presentazione sensibile» di un oggetto, rispetto al significato tautologico che si vuole veicolare⁴³. Eppure non solo è stato rilevato che questo tipo di opere sono in certo senso parassitarie dell'arte precedente, proprio perché prive di qualità estetiche rilevanti⁴⁴, ma per esempio lo stesso Danto ha sostenuto espressamente che nella fruizione di *In Advance of the Broken Arm* o del *Brillo Box* non si tratta di rifuggire dal sensibile per giungere al significato purificato dai veli dell'estetico, come accadrebbe nella concezione shopenhaueriana dell'arte, poiché l'apprezzamento dell'opera consisterebbe proprio nell'avvertire, nel sentire la tensione che si viene a creare tra essa e la cosa apparentemente identica, che è percepibile sensibilmente ed è ordinariamente fruibile⁴⁵.

Senza contare che le arti degli ultimi decenni stanno andando nelle direzioni più disparate, comprese alcune che potrebbero sposarsi bene con una concezione naturalistica non ingenua dell'arte come quella avanzata da Dewey: mi riferisco a proposte diverse come quelle di Beuys, di Louise Bourgeois o di Marina Abramovich, ma più indietro si pensi all'azionismo austriaco, in cui gli elementi sensibili – legati ai sensi e ai sentimenti – si rivelano come già intessuti di forme di significatività forti, anche se non assimilabili a concetti sussuntivi, e spesso vogliono addirittura imporsi aggressivamente.

Uno studio analitico dell'influenza del pensiero di Dewey sulla scena artistica americana è stato compiuto da Stewart Buettner, che ha ricostruito le relazioni sia a livello istituzionale – soprattutto con il Federal Art Project che risollevò le sorti dell'arte americana dopo la Grande Depressione e con il Black Mountain College nel North Carolina –,

⁴³ Cfr. J. Kosuth, *L'arte dopo la filosofia*, in *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, Costa & Nolan, Ancona-Milano 2000, pp. 19-46.

⁴⁴ Cfr. N. Zangwill, *Are there Counterexamples to Aesthetic Theories of Art?*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 60/2, pp. 111-118, citato in *Introduzione all'estetica analitica*, cit., p. 22.

⁴⁵ A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York-Chichester 1986, pp. 31-32, in *La destituzione filosofica dell'arte*, a cura di T. Andina, Aesthetica, Palermo 2008.

sia a livello di singoli autori, artisti o critici.⁴⁶ Come di recente ha sintetizzato efficacemente Marco Senaldi,⁴⁷ le direttrici principali dell'influenza di Dewey avrebbero toccato da un lato Joseph Albers e il suo progetto educativo, dall'altro l'espressionismo astratto, ovvero sia Pollock per la duplice via del suo maestro riconosciuto Benton e del critico Harold Rosenberg, noto inventore del nome «*action painting*», sia Roberth Motherwell, Franz Kline e Willem De Kooning; da un ulteriore terzo lato alcune relazioni di dipendenza sono state ricostruite con Cage, Cunningham e Rauschenberg, dunque con gli *happening* e con la *pop art*.

Se su questi versanti l'influenza di Dewey è documentata, la questione posta da Senaldi è pressante. Il punto infatti è che proprio l'arte che più è stata influenzata dal filosofo americano ha portato a esiti opposti a quelli che si volevano ottenere:

[...] il ritorno all'indietro, verso le sorgenti dell'esperienza vivente, produce un'arte che crea un clamoroso distacco dalla "vita della comunità organica". Il fatto che tutte le opere d'arte che abbiamo citato abbiano incontrato una forte resistenza del pubblico lascia capire chiaramente che il ritorno all'esperienza che esse promuovevano era percepito come traumatico⁴⁸.

Si tratta, se si vuole, dell'ultima variante della interpretazione che Gadamer ha dato dell'hegeliano *Vergangenheitscharakter der Kunst*: l'arte non appartiene al presente perché ormai da più di un secolo almeno abbiamo difficoltà a riconoscerci immediatamente nel mondo che le opere d'arte del nostro tempo ci aprono, perché per riconoscere in esse i significati o i valori vigenti nella società attuale dobbiamo superare uno scollamento iniziale che si frappone come un ostacolo.⁴⁹ Oppure, per dirla in termini kantiani, le proposte attuali dell'arte sembrano incapaci di offrire il loro contributo all'estensione o alla riorganizzazione di un sentire condiviso, di un *Gemeinsinn*, che appare ormai lontano dal realizzarsi⁵⁰.

⁴⁶ S. Buettner, *John Dewey and the Visual Arts in America*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 33/4, pp. 383-391. S. Buettner, *American Art Theory, 1945-1970*, UMI Research Press, Ann Arbor 1982.

⁴⁷ M. Senaldi, *Art as Experience e l'arte contemporanea*, in *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, *Aesthetica Preprint: Supplementa*, a cura di L. Russo n.21/dicembre 2007, pp. 49-60.

⁴⁸ Cfr. M. Senaldi, *Art as Experience e l'arte contemporanea*, cit., p. 57.

⁴⁹ H.-G. Gadamer, *Ende der Kunst? – Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute*, in *Gesammelte Werke*, vol. 8-9, Tubinga, Mohr 1993, pp. 206-220, *Fine dell'arte? Dalla tesi di Hegel sul «carattere di passato» dell'arte all'anti-arte di oggi*, in H.-G. Gadamer, *Scritti di estetica*, a cura di P. Montani, Aesthetica, Palermo 2002, pp. 41-55.

⁵⁰ Su questo cfr. P. Montani, *Estetica ed ermeneutica*, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 30 ss.

Alle prese con questo problema Shusterman ha messo in questione le divisioni tradizionali tra arti popolari o di massa e *Fine Arts* ed ha sostenuto la necessità di ritornare a una estetica pragmatista capace di recuperare e di vivificare l'estetico diffuso nella nostra esperienza quotidiana, avvertendo un pericolo alla crescita sociale in senso democratico della civiltà contemporanea nel perseguimento da parte delle arti colte di strade indifferenti alle esigenze del pubblico più vasto, non per soddisfare supinamente le sue pretese, quanto per consentirgli di trovare modalità accessibili di fruizione piena, non alienata della vita⁵¹.

Martin Jay ha sostenuto una posizione diversa, per cui se le teorie di Dewey possono essere interpretate come la base di proposte artistiche che disorientano fortemente chi ne fruisce, questo, ad ornianamente, costituirebbe una risorsa contro l'appiattimento del conformismo estetico in una società dominata dal carattere onnipervasivo dell'immagine⁵².

Non voglio sottovalutare la complessità della questione con la pretesa di una soluzione. Tuttavia mi pare che l'articolazione di una concezione aperta e processuale della natura come quella avanzata da Dewey, in cui le componenti culturali e tecniche non solo appaiono generate in essa, ma sono riconosciute come tali da modificarla anche radicalmente, da retroagire su di essa – dicevo in precedenza intensificandola, ma anche estenuandola –, potrebbe rispondere meglio di altre teorie alle istanze della contemporaneità – o almeno di certa arte contemporanea. Da questo punto di vista forse una elaborazione ulteriore dei nessi di continuità che Dewey riscontrava tra natura, arte e tecnica potrebbe non risultare sterile.

⁵¹ R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, cit., in particolare il capitolo 7, «*Form and Funk: The Aesthetic Challenge of Popular Art*», pp. 169 ss.

⁵² Cfr. M. Jay, *Somaesthetics and Democracy: Dewey and Contemporary Body Art*, in "Journal of Aesthetic Education", 36/4-2002. Cfr. M. Senaldi, *Art as Experience e l'arte contemporanea*, cit.