

## Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Recensione

**Robin Becker, David Hagen, Livia Von Samson (a cura di), *Ästhetik nach Adorno. Positionen zur Gegenwartskunst***

Berlin, Verbrecher Verlag, 2022, pp. 284

Che la teoria estetica elaborata da Theodor W. Adorno abbia segnato un momento cruciale nella storia del pensiero estetico novecentesco è testimoniato dal continuo interesse che a distanza di decenni ancora suscita. Eppure, resta innegabile che nel frattempo il panorama estetico, artistico e culturale si sia evoluto, a tal punto che sorge spontaneo domandarsi quanto l'estetica adorniana sia ancora in grado di fornire gli strumenti concettuali per comprendere i fenomeni artistici a noi coevi. Questo l'interrogativo alla base del volume curato da Robin Becker, David Hagen e Livia Von Samson, a seguito delle riflessioni maturate in occasione della conferenza "*Ästhetik nach Adorno – Autonomie, Kritik, Versöhnung*", tenutasi a Berlino nel giugno 2019. Nel tomo sono, dunque, raccolti quindici interventi, i cui autori, provenienti da contesti differenti, intra- ed extra-accademici, approfondiscono pratiche artistiche e questioni estetiche, a partire da un dialogo costante con Adorno.

Dibattere della possibile attualità di un filosofo che ha assunto, viceversa, l'inattualità come uno degli elementi cardine del suo pensiero necessita, se non altro, qualche precisazione aggiuntiva. L'ambiguità di una tale operazione si riflette, allora, nella scelta del titolo, alla cui ambivalenza i curatori fanno esplicito riferimento nella loro introduzione. Giocando sul doppio significato della preposizione tedesca "*nach*", il tentativo di confrontare l'arte contemporanea con le categorie dell'estetica adorniana può essere inteso in modo duplice. In altre parole, si delinea, da una parte, un approccio conforme ad Adorno; dall'altra, uno che non ignora la distanza temporale che separa storicamente i due poli del dibattito (p. 7). Presi nella loro singolarità però, entrambi i percorsi rischiano di fallire nel comprendere la produzione artistica contemporanea. Nel primo caso, se si considerassero le categorie adorniane come invarianti, si disperderebbero i contenuti specifici dell'arte contemporanea e la sua relazionalità con l'arte moderna (p. 18). Nel secondo caso invece, ritenerle

punti di partenza nell'analisi dell'arte contemporanea indurrebbe alla facile tentazione di liquidarla come una forma decadente rispetto a quella moderna (p. 17). Per tali ragioni, i curatori sottolineano come gli interventi qui proposti mettano in atto un processo decisamente più dialettico: un processo, cioè, che emerge dagli stessi fenomeni artistici, senza rinunciare però a coglierli tramite i concetti della teoria estetica. Pertanto, un'estetica dopo e secondo Adorno deve mantenersi a stretto contatto con le singole opere, pensandole con categorie anche tradizionali, le quali, nel mentre, si modificano a loro volta (p. 21).

I punti nevralgici del volume, attorno ai quali ruotano in modo differenziato ma costante tutti i suoi saggi, si rintracciano nell'ormai controverso concetto adorniano di autonomia e nel rapporto che lega arte, politica e società (p. 12). Ciascuno scritto ne argomenta la pertinenza o, viceversa, una nuova configurazione nel contesto concreto dell'arte contemporanea, prendendo le distanze dalla posizione adorniana o, al contrario, assecondandola. Il risultato finale è, allora, una raccolta estremamente ricca di prospettive che danno conto di una varietà notevole di fenomeni artistici recenti, avendo il coraggio di non lasciarsi intimidire né dalla presunta applicabilità delle categorie adorniane alla sola letteratura e musica, né dalla parimenti presunta identificazione dell'arte contemporanea con le arti figurative (pp. 22-3). Questa, indubbiamente, la forza autentica del volume, che raggruppa i diversi contributi in una struttura tripartita: teoria, analisi, critica. Tuttavia, una tale distinzione di termini che, nel senso della teoria critica, si appartengono intrinsecamente risulta alquanto disorientante. Eppure, i curatori non forniscono chiarificazioni ulteriori riguardo una scelta che, sebbene permetta loro di allontanarsi da un'organizzazione testuale secondo una compartimentazione delle singole discipline artistiche, appare piuttosto problematica dal punto di vista teorico.

Ad ogni buon conto, la parte "Teoria", intesa principalmente ma non esclusivamente come ricostruzione storico-concettuale delle categorie di Adorno, consta di quattro interventi, il primo dei quali, a opera di Michael Hirsch, indaga il motivo adorniano di schopenhaueriana memoria dell'arte come mondo ancora una volta (pp. 27-47). Il medesimo mondo, ma qualitativamente diverso, è quello che si apre all'esperienza estetica, capace di sospendere la coercizione all'identità e alla funzionalità, operante nel vigente (p. 29). In particolare, Hirsch legge l'alienazione estetica in relazione al lavoro di un collettivo italiano, Alterazioni video, che raccoglie documentazioni fotografiche di costruzioni in rovina in Italia. Attraverso lo sguardo estetico, queste divengono più che neutre testimonianze di un

sistema politico corrotto: esteticamente, esse si manifestano come immagini enigmatiche ad alto potenziale critico (p. 39). Secondo Hirsch, tuttavia, una simile esperienza estetica può avvenire anche al di fuori dello stretto contesto artistico, trovando un palcoscenico propizio persino nel quotidiano, preferendo al messianismo adorniano una forma di rivelazione profana (pp. 40-3).

Di seguito, Christian Grüny offre un'interessante indagine (pp. 49-64) sul concetto adorniano di materiale, assecondandone l'intrinseco carattere storico, attraverso cui il materiale si stringe dialetticamente alla prassi artistica (p. 52). La proposta di Grüny consiste, allora, nel leggere tale categoria in connessione con la nozione di luogo (*Ort*). Esso è inteso quale concetto collettivo, dove la collocazione nelle linee del materiale, la localizzazione istituzionale e la posizione geopolitica interagiscono tra loro (p. 62), facendo emergere un costante riferimento alla dimensione sociale e, di conseguenza, continue nuove possibilità per il concetto stesso di materiale (p. 64). Un simile approccio ambivalente nei confronti dell'estetica di Adorno anima anche il successivo contributo di Kaja Kröger (pp. 65-81), che riflette sugli elementi essenziali di un'estetica femminista, a partire dalle opere di Maria Lassnig e la lettura di Adorno di Ewa Plonowska Ziarek. A concludere, invece, questa prima sezione è il saggio di Lars Hartmann (pp. 83-103), ovvero un'indagine sul rapporto tra autonomia ed *engagement* nelle opere d'arte contemporanee. Alla luce dell'esempio della Biennale di Venezia, dove i generi artistici si mischiano fra loro (pp. 86-7), Hartmann sostiene, in accordo con Peter Bürger e in opposizione ad Adorno, che un connubio riuscito tra arte autonoma e arte impegnata sia invero ancora possibile (p. 103).

Si apre così la seconda parte, "Analisi", che vede il susseguirsi di ben due contributi sulla musica. Il primo, a opera di Susanne Kogler (pp. 107-24), si domanda in che misura le considerazioni filosofiche adorniane agevolino la comprensione della musica attuale, prendendone come caso paradigmatico le composizioni dell'artista austriaca Elisabeth Schimana (pp. 107-8). Nonostante non presentino una partitura in senso tradizionale e, dunque, sembrino sfuggire all'analogia adorniana della musica quale linguaggio *sui generis*, i suoi brani si lasciano ricondurre agli schemi interpretativi di Adorno grazie alla permanenza di un momento espressivo-mimetico importante (pp. 108-9). In breve, Schimana con nuovi mezzi cerca di raggiungere ciò a cui Adorno attraverso l'impulso mimetico ambiva: la vitalità del suono (p. 118). In maniera analoga, nel secondo saggio (pp. 125-40) Kim Feser rinviene una certa corrispondenza tra i processi semiautomatici sperimentali di Pauline Oliveros, precorritrice dell'elettronica

odierna, e Adorno nel segno della sua metafora di una *Robotermusik* (p. 139).

La poesia e la satira occupano, invece, i due successivi interventi. Lucas Amoriello si dedica, allora, alle poesie di Thomas Kling (pp. 141-60), la cui forma rappresenta una sfida avvincente per cogliere il potenziale della forma estetica (p. 142). In tal senso, Amoriello non si propone di attualizzare i concetti adorniani per una critica dell'arte contemporanea, ma piuttosto di verificare se quest'ultima li intensifica: solo così oggi si può accedere adeguatamente a *Teoria estetica* (p. 141). Per contro, Andreas Lugauer studia la posizione adorniana sulla satira (pp. 161-80), affiancandola all'analisi concreta del "Titanic", rivista satirica che si richiama alla Scuola di Francoforte e, in particolare, dei testi di uno dei suoi autori principali, Eckhard Henscheid, che manipola satiricamente opere esplicitamente adorniane (pp. 171-6). Infine, questa seconda sezione si conclude con il contributo di Irene Lehmann sulle arti performative (pp. 181-205). Qui, l'autrice intesse un dialogo tra la produzione del Judson Dance Theater e il concetto di forma in Adorno, che, inteso in senso costellativo, trascende la concezione tradizionale di forma (p. 189), mostrando una dimensione dinamica che permette di comprendere anche il performativo (p. 184).

La terza e ultima parte, "Critica", è inaugurata da una stimolante riflessione di Jakob Hayner (pp. 209-25), la cui tesi principale vuole mostrare l'integrazione completa dell'estetico nel modo di produzione capitalistico, ovvero l'attuale presenza di un'estetizzazione diffusa. Ciò non dipenderebbe solo dalle prestazioni dell'industria culturale, ma paradossalmente anche dalla sua controparte: il romantico (p. 210). Hayner sostiene, allora, che il ritorno di quest'ultimo sia avvenuto nel segno di un reincantamento del mondo, al punto che occuparsi di estetico oggi significa esercitare una critica dell'estetico come ideologia, vale a dire una critica dell'ideologia romantica (p. 212). Lo stesso tono diagnostico-critico marca anche il contributo di Enno Stahl (pp. 227-45), che denuncia la perdita della funzione di critica del vigente e di trasmissione di esperienze che la letteratura – tedesca, soprattutto – sta subendo. Attraverso un ricorso al pensiero adorniano, Stahl ritiene di poter affrontare il problema della marginalizzazione della letteratura (p. 228), la quale, per arginarlo, dovrebbe preservarsi come apertura interpretativa che la renderebbe di nuovo ispiratrice di una vita migliore (p. 245). Un tema strettamente relato, quello di libertà e illibertà, è, invece, al centro del saggio di Clemens Bach (pp. 247-63), dedicato alla ludicizzazione dell'arte contemporanea, ossia all'utilizzo di elementi mutuati dai giochi in contesti non ludici (p.

247). Con l'aiuto della critica di Adorno a Schiller, Bach giunge ad affermare che il gioco nell'arte odierna mantiene la possibilità dell'autonomia, non meno che quella dell'illibertà. Tuttavia, a causa della crescente introduzione di elementi ludici dalla quotidianità, esso sta perdendo l'essenziale distanza che lo separa dalla razionalità funzionale a scopi, ludicizzando l'arte (p. 250). Il volume si chiude, infine, con la trascrizione di un dialogo tra Radek Krolczyk e Hannah Wolf (pp. 265-77) sulla politica, sull'arte e sulla pandemia.

In conclusione, questa rapida panoramica sugli interventi della presente raccolta ha voluto dare conto della significativa varietà dei fenomeni artistici considerati, i quali attestano la profonda diversificazione che l'arte contemporanea esplora. Tuttavia, al lettore non viene qui presentata soltanto una molteplicità tematica, bensì anche un ampio spettro di differenti pratiche di ricerca e di riflessione sul pensiero di Adorno, le quali non necessariamente assumono tratti prettamente filosofici, ma offrono nondimeno vie oggi percorribili per relazionarsi con esso in modo ancora proficuo.

Elettra Villani

#### Recensione

**Olga Katharina Schwarz, *Rationalistische Sinnlichkeit. Zur philosophischen Grundlegung der Kunsttheorie 1700-1760. Leibniz – Wolff – Gottsched – Baumgarten***

Berlin-Boston, de Gruyter, 2022, pp. 371

Il volume di Schwarz, derivante dalla dissertazione di dottorato dell'autrice alla Freie Universität di Berlino, intende indagare il rapporto tra la tradizione primo-illuministica del razionalismo tedesco e la nascita dell'estetica disciplinare. Si tratta di un tema classico della storiografia estetica, riportato al centro dell'attenzione dall'opera di Frederick Beiser, *Diotima's children. German aesthetic rationalism from Leibniz to Lessing* (2009), e che Schwarz vuole affrontare dal particolare angolo visuale della nascita della moderna teoria dell'arte. Se Beiser riconduce kantianamente la teoria dell'arte da Wolff a Lessing al canone del razionalismo, come avevano a loro modo fatto i vari Armand Nivelle (*Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, 1955) e Horst-Michael Schmidt (*Sinnlichkeit und Verstand: Zur philosophischen und poetologischen*

*Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung*, 1982), l'approccio concorrente, rappresentato da Peter-André Alt, rintraccia già in Baumgarten e Meier elementi propri del sensualismo. Secondo quest'ultima posizione, anticipata da Sommer e von Stein a fine Ottocento, e sviluppata originalmente da Alfred Baeumler, sarebbe possibile identificare già in Leibniz quell'intreccio di razionalismo e irrazionalismo che caratterizzerà poi l'estetica nascente. Rispetto a tali due concezioni classiche che si imperniano, ancorché con diversi accenti, sull'opposizione tra razionalismo e irrazionalismo, Schwarz intende proporre una terza via, che eviti di trattare il tema in termini dicotomici. Secondo Schwarz, infatti, è più proficuo impostare il problema studiando il modo in cui la metafisica razionalista fornisce le basi teoriche generali, per analizzare in seguito come i diversi autori considerati le declinano e le integrano a seconda dei casi con contenuti più o meno genuinamente sensuisti. Il quartetto di filosofi selezionato mira proprio a mostrare una tale continuità nella differenza all'interno del razionalismo illuminista.

Un approccio di questo tipo trova uno scoglio inaggirabile nella questione della sensibilità. Come noto, la nozione di *Sinnlichkeit* è ben ancorata nella tradizione di Leibniz, ancor prima che nello stesso Baumgarten, ma essa costituisce anche il cavallo di Troia per importare nel pensiero tedesco una serie di elementi provenienti da tradizioni eterogenee. Proprio a tale "sensibilità razionalistica" Schwarz intende dedicare il volume, esaminandone le articolazioni su base gnoseologica, psicologica e morale. In tal modo, argomenta l'autrice, è possibile mettere in primo piano il ruolo fondamentale di Wolff in quel processo di "riabilitazione della sensibilità" che giunge al proprio culmine con Baumgarten. Sarà su queste fondamenta, infine, che la genealogia della teoria dell'arte dell'illuminismo tedesco potrà trovare un corretto inquadramento.

Mentre altri studiosi (cfr. in particolare i lavori di Ursula Goldenbaum) hanno inteso evidenziare la distanza nel fine perseguito dall'estetica di Baumgarten rispetto alla filosofia di Wolff (semplificando: Baumgarten più votato a una sensibilità dichiaratamente pietista che mal si concilia con l'intellettualismo wolffiano), Schwarz si propone di ricostruire quelle linee di continuità con Wolff che consentiranno poi di innestare proprio sul cardine della tradizione razionalista gli spunti provenienti tanto dall'empirismo britannico (ad es. la questione del *moral sense*) quanto dai Lumi francesi (in particolare da Du Bos e Rousseau), preannunciando così la svolta emozionalistica nell'estetica tedesca del medio e tardo Settecento. L'analisi di un tale retroterra non si limita solo a rivedere la posizione di Wolff attraverso un'indagine critica di molti dei suoi testi, inclusi

quelli relativamente meno noti (ad es. i saggi di architettura), ma intende anche valorizzare la centralità di un autore come Gottsched, che nella narrazione eroica della nascita dell'estetica disciplinare finisce spesso per fare la parte dell'antagonista dottrinario rispetto al protagonista Baumgarten.

Il compatto volume di Schwarz si muove dunque tra questi due poli: da un lato il tentativo di mostrare l'unitarietà dei quattro autori esaminati di contro a frettolose opposizioni (Leibniz e Baumgarten vs. Wolff e Gottsched, o addirittura Baumgarten come unico innovatore in ambito estetico); dall'altro la meticolosa analisi delle loro specificità, tendente a considerare la posizione di Baumgarten come un tentativo di sciogliere i nodi teorici irrisolti degli autori precedenti. Il volume è suddiviso in tre sezioni: nella prima sezione, Schwarz si occupa della concezione della sensibilità dal punto di vista epistemologico; la seconda sezione è dedicata al ruolo della sensibilità in ambito morale; solo nella terza sezione la questione dell'arte viene tematizzata esplicitamente, anche se le tre sezioni sono strettamente connesse grazie a una fitta serie di rinvii interni, e il lettore può muoversi tra loro con una certa autonomia.

Così come afferma Schwarz fin dall'introduzione, alla base della "sensibilità razionalistica" che costituisce il nerbo della monografia, c'è una nuova concezione della logica, non più percepita come un'arte della disputazione, ma come un'arte di scoprire verità sconosciute, che insegna a costruire correttamente i pensieri e a evitare gli errori. La logica, in questo senso, diventa sempre più una propedeutica per tutte le discipline filosofiche, dunque anche per la teoria dell'arte. Ciò è evidente già in Gottsched, il quale si ispira alla classicità, Aristotele e Orazio *in primis*, ma anche al Rinascimento italiano, al classicismo francese e alle idee dei britannici Shaftesbury, Addison e Steele, ponendo però a proprio fondamento la logica di Wolff. Se in base a tale approccio la poesia sarà cosa di pensiero piuttosto che mero rimare e sillabare, Baumgarten riterrà da parte sua che i principi di pensiero che normano la poesia vadano studiati per mezzo di una disciplina ancora da fondare, l'estetica, che si occupa nello specifico delle facoltà inferiori dell'anima. Pur sostituendo l'estetica alla logica come minimo comune denominatore per la teoria delle arti, Baumgarten non farebbe così che elaborare ulteriormente la via indicata da Wolff e proseguita in altro modo da Gottsched.

Accanto alla logica, cruciale è anche la psicologia, che descrive la dotazione naturale dell'uomo e i moventi che lo spingono a desiderare e agire. Mediante tale connessione, Schwarz è in grado di passare dall'analisi della sensibilità in senso gnoseologico al ruolo che la sensibilità riveste

in ambito pratico. Proprio l'importanza dell'educazione etica per mezzo delle arti è approfondita nella seconda parte del volume, dove il punto su cui intende far chiarezza l'autrice è il modo con cui la sensibilità viene funzionalizzata a fini morali. Il principio che ispira i diversi autori trattati a questo proposito consiste nella necessità che la conoscenza conduca all'azione. Anche in questo caso, Schwarz ritiene che le radici da cui si diparte l'estetica di Baumgarten siano ben presenti già in Wolff e Gottsched, in primis quella vita della conoscenza che funge da anello di congiunzione tra gnoseologia e filosofia pratica, e che Baumgarten metterà in cima alla lista di categorie che ritmano la sua *Aesthetica*. In tal senso, è chiara la valenza etica della nascente estetica disciplinare, dal momento che l'estetica, dirigendo la sensibilità, interviene sugli impulsi motivazionali più potenti che guidano l'essere umano nel suo agire. Il compito dell'estetica sarà allora quello di imbrigliarne il potere attraverso le arti, come sosterrà chiaramente Sulzer nella *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771-74), a cui l'autrice farà cenno nell'epilogo. È in quest'opera, infatti, che la questione primo-illuministica della *Sinnlichkeit* si leggerà alla questione medio-illuministica della *Empfindsamkeit*, sancendo la centralità del sentimento di piacere e dispiacere che acquisisce sempre più uno statuto autonomo dalle altre facoltà.

Nell'ultima parte del volume, infine, Schwarz affronta più direttamente la teoria delle arti, registrando la distinzione tra arti meccaniche e arti liberali in Wolff, entrambe bisognose di una filosofia che si occupi dei loro prodotti. Su questa base wolffiana, Schwarz sviluppa l'intreccio dell'arte con la bellezza e con il piacere estetico, in relazione tanto alla produzione dell'opera quanto alla sua ricezione (con la conseguente concettualizzazione della figura del critico). Esaminando la valorizzazione della *evidentia* nella poetica di Gottsched, dove il poeta deve percepire l'illusione in cui intende calare i suoi fruitori secondo il dettato del *si vis me flere*, Schwarz ricostruisce l'integrazione di sensibilità e immaginazione nell'impianto razionalistico grazie al puntuale confronto con il *senti-ment* di Du Bos e con la concezione dei Critici svizzeri.

In generale, il volume risulta molto lucido nel suo tentativo di mostrare l'influenza del razionalismo di inizio Settecento nello sviluppo di una concezione della sensibilità che sarà determinante per la teoria dell'arte coeva. Il merito maggiore è la cura con cui l'autrice ricostruisce la tela complessa della *Sinnlichkeit*, fornendo una cornice complessiva di grande vastità e spessore. L'aspetto più originale del lavoro non sta dunque tanto nell'analisi dei singoli percorsi (vi sono ad ogni modo apprezzabili approfondimenti che vanno oltre l'*opinio recepta*, ad esempio per

quanto riguarda il concetto di *Sinnlichkeit* in Gottsched o le osservazioni sul piacere negli autori menzionati), quanto piuttosto nel quadro d'insieme che ne emerge. La scelta della "rationalistische Sinnlichkeit" come chiave per interpretare la teoria dell'arte – una scelta senz'altro condivisibile – non è ad ogni modo del tutto esente dal rischio di lasciare in ombra aspetti altrettanto importanti, *in primis* la dimensione della *techne* come virtù intellettuale, che costituiva uno dei grandi temi della teoria dell'arte della prima modernità nella sua matrice aristotelica e stoica, e che senz'altro potrebbe rivelare, per continuità o per opposizione, significativi elementi per l'analisi della teoria dell'arte settecentesca.

Dal punto di vista bibliografico, l'autrice è molto attenta ai lavori di ricerca, a cui ha dedicato una discussione ragionata nel corso dell'introduzione, sebbene, come segnalato nei ringraziamenti, la considerazione sistematica della letteratura secondaria si fermi agli anni 2018/2019, e dunque alla data di discussione della dissertazione; qualche lacuna si segnala nella letteratura non germanofona, dove sono omesse alcune ricerche sulla dialettica ragione-sensibilità che costituisce un asse portante della ricerca (ad es. Pietro Pimpinella, *Ragione e sensibilità nelle poetiche critiche di Gottsched e Breitinger e nell'estetica di Baumgarten*, 1999).

Nel complesso, l'acribia critica e la profondità storiografica dell'opera fanno del volume di Schwarz uno strumento indispensabile per chiunque intenda affrontare con consapevolezza l'epoca dell'origine dell'estetica disciplinare, anche al di là della questione dell'arte, a cui il volume è primariamente dedicato<sup>1</sup>.

Alessandro Nannini

Recensione

**Richard Shusterman, *Esperienza estetica e arti popolari. Prospettive somaestetiche su teoria e pratica***

tr. it S. Marino e T. Gallo, Milano-Udine, Mimesis, 2023, pp. 226

Quello di Richard Shusterman è un nome noto a chiunque si occupi anche

<sup>1</sup> This review was supported by a grant of the Ministry of Research, Innovation and Digitization of Romania, CNCS/CCCDI – UEFISCDI, project number PCE 105/2021 ("Between Truth and Freedom: Enlightenment Answers to 'Thinking for Oneself'"), within PNCDI III.

solo tangenzialmente di estetica filosofica; la sua proposta disciplinare, la somaestetica, è oramai da qualche decennio tra le posizioni rilevanti nel dibattito filosofico. La principale fortuna di questo orientamento può forse essere rintracciata nella sua abilità di ricomporre entro un orizzonte teorico originale, l'estetico nella sua molteplicità: forme, livelli e manifestazioni che hanno in un certo senso subito una certa frammentazione. Il paradigma somaestetico, infatti, si presenta come una sorta di piattaforma teorica che si prefigge l'obiettivo di riallocare entro un comune spazio teorico, tutte le occorrenze dell'estetico. "Esperienza estetica e arti popolari. Prospettive somaestetiche sulla teoria e la pratica", recentemente pubblicato nella collana "Esperienze dell'estetico" dell'editore Mimesis, si propone di offrire al pubblico italiano un volume di agile lettura pensato esattamente per introdurre il lettore al percorso teorico sviluppato da Shusterman e ad alcuni fra i campi di applicazione della somaestetica. I saggi, selezionati dai traduttori/curatori assieme allo stesso Shusterman, si presentano per la prima volta in una raccolta disponibile soltanto in lingua italiana e sono rappresentativi di una buona parte del percorso teorico shustermaniano. I titoli dei saggi in ordine sono: *La fine dell'esperienza estetica*, *Affettività e autenticità nei musical country*, *L'estetica urbana dell'assenza*, *La fotografia come processo performativo*, *Vestibilità della moda: la somaestetica dello stile*, *La somaestetica e l'arte bella del cibo*. Essi attestano l'ampiezza delle tematiche, tradizionalmente estetiche ed extraestetiche, con le quali la somaestetica si è confrontata. Il presente volume rispecchia questa molteplicità di interessi: a fianco di saggi di tenore maggiormente storico filosofico come *La fine dell'esperienza estetica* – nei quali Shusterman prende in esame una sorta di storia del declino del concetto di esperienza estetica nel panorama filosofico analitico e parallelamente una rivalutazione dell'esperienza estetica nella filosofia continentale e nel pragmatismo – si trovano infatti rappresentati alcuni tra i vari nuclei di riflessione con i quali Shusterman si è cimentato quali la difesa della musica popular, come nel saggio *Affettività e autenticità nei musical country*, la tematica dell'arte del vivere, declinata in questo caso come arte del mangiare in connessione con le pratiche di disciplina zen in *La somaestetica e l'arte bella del cibo*, e come riflessione sulle pratiche di stilizzazione del sé che passano dalla moda in *Vestibilità della moda: la somaestetica dello stile*. Al saggio *La fotografia come processo performativo*, Shusterman affida le proprie riflessioni sulla dimensione attiva della pratica fotografica; quest'ultima, infatti, è presente lungo tutto l'arco della sua realizzazione prendendo in considerazione il carico di lavoro somatico espressivo portato avanti anche dal modello in posa, in

aggiunta alla regia e alla successiva selezione delle foto da parte del fotografo. Come accade spesso quando si ha a che fare con la somaestetica, tale riflessione emerge dal coinvolgimento in prima persona di Shusterman con la pratica in questione; in chiusura del saggio l'autore ripercorre infatti la propria esperienza con il fotografo francese Yann Toma per il quale ha posato e con il quale ha collaborato per una serie di performance in costume, dalle quali è nato una sorta di alter ego dello stesso Shusterman, cioè una figura nota come *The Man in Gold*. Infine, il saggio *L'estetica urbana dell'assenza* prende le mosse da un soggiorno di Shusterman a Berlino dove si trova a riflettere sulla città come concetto che giocoforza racchiude in sé una molteplicità di possibili spunti di riflessione filosofica. Nella fattispecie del saggio è il viaggio di rientro da una serata di musica elettronica nella parte est di Berlino a elicitare una riflessione che si snoda lungo il concetto di assenza; la presenza fantasmagorica del muro che, pur non essendo più, ancora definisce la città architettonicamente, ma anche l'assenza, all'epoca della stesura del saggio, di un monumento alla memoria dell'olocausto: "Ancora più emozionante fu per me la scoperta di un'assenza persino più grande e nascosta: nel mio percorso abituale di jogging passavo proprio davanti al sito della vecchia Sinagoga di Wilmersdorf (su Prinzregentenstrasse). Distrutta non dalle bombe nemiche, ma piuttosto dai barbari berlinesi durante la Notte dei Cristalli, la Sinagoga non è mai stata ricostruita e il suo sito non solo è rimasto nascosto, ma è stato anche rinumerato da un brutto condominio degli anni Cinquanta. Queste esperienze mi convincono che la memoria berlinese dell'Olocausto viene fornita più efficacemente dalla controversa assenza di un memoriale ufficiale alle sue vittime che da qualsiasi monumento concreto che possa venire proposto per colmare questa lacuna" (p. 95). È quindi la somaestetica una disciplina che si prefigge di declinare l'estetico in tutti i suoi aspetti, finanche in quelli più "pratici" e fisici nel vero senso della parola; come si legge nell'introduzione "A partire da un tale ritorno all'aisthesis, l'estetica pragmatista di Shusterman si muove quindi con rigore e disciplina, ma insieme con curiosità e fantasia, verso un'esplorazione di diversi campi dell'estetico che possono essere di grande interesse per una filosofia pragmatista" (p. 9). È proprio sulla riconduzione del significato di estetica alla sua radice sensibile percettiva che si impernia la visione di campo che Shusterman offre sulle varie forme dell'estetico e su cui si erge anche parte della sua riflessione sul carattere storico ed esclusivo del concetto di Arte. Come si può leggere nella prefazione scritta da Shusterman: "Riconoscere il fatto che l'arte abbia una storia dovrebbe anche implicare il riconoscimento del fatto che le sue forme principali si estendano indietro,

verso epoche premoderne, e che l'arte sia attualmente aperta all'avvento di trasformazioni storiche postmoderne. La recente fioritura di forme estetiche alternative, al di fuori dell'ambito modernista delle *belle arti* (spesso sacralizzato), offre una buona argomentazione a sostegno della tesi della persistente presenza di un impulso artistico che vada al di là dei confini dell'ideologia, tipica della modernità, volta alla compartimentazione. Dal momento che la forza di queste alternative estetiche sembra essersi accresciuta in concomitanza con lo spegnersi del paradigma artistico modernista, si può ragionevolmente immaginare che la fine del monopolio artistico della modernità possa dischiudere nuove vibranti possibilità per forme d'arte differenti" (p. 23).

Come si può facilmente intendere dal titolo stesso del volume, un *fil rouge* che connette le differenti riflessioni proposte nei vari saggi è proprio quello di mettere in discussione le distinzioni tra alto e basso, tra arte lecita e vera e la sua controparte popolare. Su questo punto va anche detto che, come è stato rilevato da alcune voci critiche, la dicitura *popular* non trova come suo calco immediato il "popolare" italiano, ristretto alla concezione gramsciana e demologica; occorre inoltre contestualizzarne l'utilizzo anche nel rispetto delle differenti tradizioni di riflessione che possono appunto assegnare significati diversi al concetto. Il lettore in cerca di una teoria sistematica espressa per punti consequenziali rimarrà probabilmente deluso dalla lettura del volume, poiché l'obiettivo non è questo. Il punto di valore della pubblicazione è infatti da rinvenire nella varietà e per così dire nella "spinta" e nell'invito ad approfondire ulteriormente la riflessione verso e dentro le nuove forme dell'estetico. Come scrive l'autore stesso, in chiusura della prefazione: "Questo libro, naturalmente, rappresenta solo un piccolo esempio del mio approccio pragmatico e somaestetico all'arte popolare e all'arte di vivere, ma mi auguro che esso possa essere comunque utile per i lettori e le lettrici in Italia. A volte *less is more*, persino nei libri di filosofia" (p. 23). Dovendo tracciare un bilancio sul volume crediamo che sia senz'altro una pubblicazione meritevole di attenzione soprattutto da parte degli studiosi che si occupano dei fenomeni estetici della contemporaneità, ma anche un buono strumento per saggiare il tenore generale della somaestetica come disciplina; per chi invece volesse interessarsi dell'impianto teorico generale della somaestetica rimangono, a nostro parere, passaggi necessari i volumi precedenti di Shusterman ai quali, per il pubblico italiano, va ad aggiungersi anche "Esperienza estetica e arti popolari. Prospettive somaestetiche sulla teoria e la pratica".

Giovanni Mugnaini

Recensione

**Jay David Bolter, Maria Engberg, Blair MacIntyre, *Reality media. Augmented and virtual reality***

Cambridge (MA)-London, The MIT Press, 2021, pp. 248

A quasi un quarto di secolo dalla pubblicazione di *Remediation* (Bolter e Grusin, 1999), che ha portato all'affermarsi dell'idea che il rapporto tra diversi media sia caratterizzato da continui processi di riconfigurazione, Jay David Bolter affronta il tema dei "reality media" in un libro scritto assieme a Maria Engberg e Blair MacIntyre, pubblicato da MIT Press.

Se la tesi del libro scritto a quattro mani con Richard Grusin affermava che la rappresentazione di un medium all'interno di un altro costituisce la caratteristica fondamentale dei media digitali, il volume realizzato con Engberg e MacIntyre, intitolato *Reality media*, presenta una serie di tesi sulle tecnologie che danno accesso a esperienze di realtà virtuale e aumentata. L'ipotesi centrale del volume è che i dispositivi di realtà aumentata e virtuale, operando tramite meccanismi di presentificazione inediti, agiscano come piattaforme che permettono l'emergere di forme espressive che ri-mediano quelle già esistenti (cinema, televisione, fotografia, etc.).

Con il concetto di *reality media*, gli autori si riferiscono a "strumenti di realtà", dispositivi mediali che non necessitano del contributo della nostra immaginazione per completare il processo rappresentativo del reale. Se paragonati ai *second-order media*, che rappresentano la realtà simbolicamente, i *reality media* la ridefiniscono sollecitando i sensi attraverso la produzione di strati percettivi multimodali. Infine, rispetto ai media tradizionali, i *reality media* contemporanei si configurano come ambienti interattivi che permettono ai fruitori l'esercizio di azioni che possono avere conseguenze dirette sulla realtà.

Il rapporto di continua rimediazione che si instaura tra diversi media – da un racconto orale si passa a un libro che viene rimediato in un libro stampato, a sua volta può esser rimediato in una trasposizione cinematografica o in una serie televisiva – nel caso della versione digitale del volume *Reality media* prende corpo nella possibilità di fare esperienza di dieci ambienti virtuali, ciascuno corrispondente a un capitolo del libro.

Gli ambienti virtuali dei diversi capitoli – non fruibili per il lettore dell'edizione stampata, ma visitabili gratuitamente al link <https://realitymedia.digital/> – consentono l'accesso a immagini, video, ambienti VR e

modelli 3-d che, in alcuni casi, sono interattivi e possono esser esplorati con l'ausilio di visori di VR.

La serie di ambienti virtuali visitabili tramite l'edizione digitale della pubblicazione costituisce allo stesso tempo una rimediazione e un'integrazione dei contenuti presentati nel corso dei dieci capitoli, che affrontano un'ampia varietà di tematiche.

I primi cinque presentano una rassegna degli aspetti tecnici, culturali e storici che gli autori ritengono necessari per poter comprendere il ruolo assunto dalla realtà aumentata (AR) e da quella virtuale (VR) nella cultura mediale contemporanea.

In particolare, nel primo capitolo gli autori indagano le origini storiche di AR e VR, ricondotte agli Anni '60, presentando poi i concetti di realtà estesa (XR), web immersivo e discutendo le principali caratteristiche di realtà virtuale e aumentata alla luce del concetto di *continuum* della virtualità (*virtuality continuum*), elaborato da Paul Milgram e Fumio Kishino nel 1995.

Nel secondo capitolo vengono posti in evidenza gli elementi di continuità ravvisabili tra dispositivi mediali digitali e non digitali, per poi passare – nel terzo capitolo – all'analisi del concetto di fotorealismo e alla valorizzazione del ruolo svolto dalla grafica computerizzata 3D nella costruzione della realtà visiva di cui facciamo esperienza tramite i dispositivi di AR e VR. Se il quarto capitolo indaga come le tecnologie di tracciamento e rilevamento propri dei *reality media* contribuiscono all'esperienza percettiva del fruitore, il quinto esplora i processi tramite cui queste tecnologie appaiono in grado di generare un senso di presenza in chi le utilizza. Il sesto capitolo prende in disamina i diversi "genres of AR and VR", tra cui segnaliamo la "virtual reality art" e le recenti esperienze di "site specific art in augmented reality" (p. 130).

Nel settimo capitolo gli autori si concentrano su due concetti che emergono nel dibattito legato alla realtà aumentata: quello di *mirror world* e quello di *AR cloud*, ipotizzando che in futuro i magazzini di informazioni legati ai dispositivi per *augmented reality* diverranno estensioni del web e produrranno con crescente efficacia uno specchio della realtà, di cui sarà sempre più difficile cogliere l'opacità. Il rapporto tra trasparenza e opacità mediale viene tematizzato anche nel capitolo successivo, dedicato a quel particolare ambiente mediale che prende il nome di metaverso. Gli autori ne offrono una lettura critica, che prende di mira il "myth of total VR images" (p. 174), l'idea cioè di un mondo interamente virtuale che si configura non tanto come realtà parallela, bensì come una

manifestazione inedita di quel particolare tipo di “reality medium” a cui si fa riferimento quando si parla di realtà virtuale.

Il nono capitolo esamina i modi in cui VR e AR si relazionano e si integrano con i media digitali che li hanno preceduti, approfondendo il processo di ridefinire il concetto di privacy, di “surveillance media” e il rapporto che si sta instaurando tra spazio pubblico e privato a livello globale.

Infine, nel capitolo conclusivo, vengono formulate alcune ipotesi sui futuri sviluppi dei reality media, suddivise in ipotesi possibili (l'utilizzo di massa dei dispositivi di realtà aumentata), plausibili (un utilizzo “significativo” degli headset di AR e VR) e probabili (gli smartphone continueranno a essere le piattaforme più utilizzate).

In diversi capitoli del volume viene approfondita la dimensione estetica legata ai *reality media* e, nello specifico, gli autori si rifanno al concetto di estetica dell'immersività (*aesthetics of immersion*) in riferimento alla realtà virtuale, laddove utilizzano il termine *polyaesthetic* in riferimento alla realtà aumentata, che sta a indicare la pluralità dei sensi che possono venir coinvolti nelle esperienze di utilizzo di dispositivi di realtà aumentata, che permettono di sovrapporre sull'assetto ottico ambientale dell'utente *layer* di informazioni multimodali.

L'analisi interpretativa proposta da Bolter, Engberg e MacIntyre sottolinea come, rispetto ai dispositivi di realtà virtuale (VR) – basati su un processo tendenziale di simulazione ambientale che non implica la trasparenza definitiva del medium – le tecnologie che permettono la sovrapposizione di informazioni multimediali e multimodali su display di realtà aumentata (AR) consentono un maggiore senso di connessione tra la dimensione virtuale e quella fisica, riducendo il rischio dissociativo e favorendo il processo di integrazione dei dati sensoriali. Inoltre, problematizzando la questione del rapporto tra la lettura imagocentrica della rivoluzione digitale e il configurarsi di esperienze autenticamente multimodali, gli autori mettono in luce come i reality media, grazie alla loro configurazione tecnica, ci portano a confrontare in modalità inedite l'esperienza diretta del mondo fisico e le esperienze vissute attraverso dispositivi mediali.

Rispetto alle osservazioni critiche che Pietro Montani ha rivolto ne *L'immaginazione intermediale* (2022) al saggio di Bolter e Grusin – la tendenza cioè a concentrarsi sui risultati di trasparenza o di opacità generati dai diversi media, piuttosto che sui processi che li rendono possibili e sugli spazi residuali che tale tensione dialettica crea per il lavoro di uno sguardo critico – nel volume scritto con Engberg e MacIntyre, Bolter si sofferma invece lungamente sugli aspetti processuali legati ai *reality media*,

offrendo al lettore strumenti concettuali in parte inediti e utili per orientarsi nel dibattito mediale contemporaneo. Infine, dalla lettura del libro emerge come il dialogo tra la riflessione estetica e le prospettive medio-logiche permetta un avanzamento verso lo sviluppo di una teoria della mediazione e delle esperienze mediali.

Lorenzo Manera

#### Recensione

**Mark Johnson e Jay Schulkin, *Mind in nature. John Dewey, cognitive science, and a naturalistic philosophy for living***

Cambridge (MA)-London, The MIT Press, 2023 (consultato in formato epub)

L'ampio studio di Johnson e Schulkin si presenta come un'indagine sulla concezione della natura umana che emerge dagli scritti di Dewey, assumendo come filo conduttore *Experience and nature*, decisivo testo pubblicato da Dewey nel 1925. Se nella tradizione europea che fa capo alla fenomenologia e all'ermeneutica Dewey è generalmente visto come un pensatore "eccessivamente scienziista", "non impegnato esistenzialmente", Johnson e Schulkin ritengono che al contrario sia un modello di rigore e precisione e un esempio perfetto di "impegno con le questioni della vita d'ogni giorno", nella convinzione che la filosofia debba sorgere in risposta ai problemi incontrati nell'esperienza.

Nell'introduzione i due autori presentano le tesi generali che innervano le loro indagini: 1) *Esperienza e natura* sarebbe la più importante e avvincente filosofia naturalistica mai proposta; 2) un buon accordo tra la scienza contemporanea e la filosofia supporterebbe e arricchirebbe la prospettiva filosofica di Dewey confermandone la generosa valutazione; 3) Dewey fornisce una profonda filosofia da vivere.

Con "filosofia naturalistica" si intende una visione secondo cui ogni cosa è parte della natura, al punto che il metodo di ricerca e di spiegazione adottato non ha bisogno in alcun modo di postulare l'esistenza di agenti, entità, cause o forze soprannaturali o trascendenti. Gli autori dichiarano inoltre di aver preferito Dewey ad altri esponenti della tradizione pragmatista perché è quello che, in modo simile ad Aristotele, è stato in grado di scrivere sostanzialmente su ogni ambito di interesse per la conoscenza filosofica. *Esperienza e natura* costituisce poi la più completa

presentazione della sua prospettiva focalizzata sulla centralità di un'azione nell'ambiente fisico e naturale basata sulla capacità di predizione.

Lo studio è molto ampio e una discussione esaustiva richiederebbe molto più spazio di quello regolarmente previsto per le recensioni in questa rivista. Perciò vorrei procedere nel modo seguente. Illusterò a sommi capi i temi e le tesi sviluppate in ciascuno dei 9 capitoli che compongono il testo (dal 2 al 10, escludendo l'introduzione da cui ho tratto le considerazioni sinora presentate). Vista la collocazione di questa recensione mi soffermerò più estesamente sul capitolo 8, il più lungo di tutti, intitolato "The aesthetics of life and mind". Quindi dopo di ciò mi riserverò delle considerazioni generali sulla struttura dell'argomentazione e i risultati raggiunti dall'indagine.

Il punto di partenza del progetto filosofico di Dewey è, ad avviso di Johnson e Schulkin, l'esperienza intesa come il risultato delle costanti interazioni fra l'organismo e i suoi ambienti, per cui ogni capacità attribuita alla mente umana altro non è che il frutto di una modalità d'interazione. Il libro è organizzato sulla base di una complessità crescente, dalle dimensioni più basse della transazione fra organismo e ambiente a quelle più alte.

Il secondo capitolo (dopo l'introduzione) è dedicato esattamente all'esperienza e in particolare al bisogno di intenderla nel senso più vasto come ciò da cui l'interazione dell'organismo con l'ambiente prende le mosse, in contrasto con l'accezione molto riduttiva di esperienza consolidatasi nel corso della tradizione filosofica occidentale, che, guardando al mero vissuto dell'esperire, si concentra sull'esperienza come un insieme di stati di coscienza piuttosto che insistere sulla sua capacità della mente umana di avere a che fare con le cose della natura. Insistendo su quest'aspetto Dewey evita il dualismo che separa la natura dall'esperienza coscienziale che se ne può avere, e rimarca invece il fatto che si tratta di un'esperienza *della* natura e *all'interno* di essa. Per cui, fare esperienza è il nostro modo di stare al mondo. A riguardo, Johnson e Schulkin insistono sul legame che intercorre fra questa concezione e quella inaugurata da Jacob von Uexküll con l'introduzione del termine *Umwelt* per designare "le *affordances* dotate di significato fornite a un organismo in certe circostanze". Il capitolo si sviluppa quindi insistendo sulla natura plurale e multi-prospettica dell'esperienza che deve coniugare diverse tipologie di transazione con l'ambiente, vale a dire sia quelle dirette (come l'interazione sensoria o motoria) sia quelle indirette (come l'interazione riflessiva), nonché sul fatto che nell'esperienza si alternano processi che

stabilizzano la relazione con l'ambiente e processi che invece la destabilizzano creando momenti di frattura e bisogno di ricerca di un equilibrio.

Il terzo capitolo trae le prime conseguenze dalla teoria deweyana dell'esperienza soffermandosi sulla metafisica naturalizzata ch'essa sottende. Questa concezione pone al centro la mente come processo emergente dalla vita del corpo e contrasta qualsiasi forma di dualismo. Interessante è notare che per gli autori questo risultato teorico è raggiungibile perché Dewey si presenta come un "esemplare fenomenologo" capace di elaborare "sfumate, intuitive e ricche descrizioni delle varie capacità funzionali e dei diversi vissuti" della mente umana. Il capitolo cerca di descrivere perciò i passaggi che scandiscono l'auto-strutturazione dell'organismo vivente (dall'inorganico all'organico e poi, all'interno di quest'ultimo, dal senso al sentire, dalla mera vita alla mente individuale e condivisa). In quest'ottica è valorizzata l'introduzione della nozione di "autopoiesi" da parte di Varela e Maturana (poi ulteriormente sviluppata da Di Paolo). Inoltre, Dewey è presentato come un precursore di quella che, sulla scia dell'articolo di Clark e Chalmers del 1998, è definita "mente estesa".

Il quarto capitolo si sofferma sul rapporto che nell'ottica di Dewey intercorre fra significato e pensiero. Dewey ritiene che la transizione dal regno fisico a quello psicofisico che caratterizza la mente possa essere compresa come il processo attraverso cui il significato emerge nella vita animale. Johnson e Schulkin mettono in risalto come Dewey, rispetto ai pragmatisti che aderiscono alla svolta linguistica, insista sull'esistenza di un significato prelinguistico basato sul corpo e ciò lo renda un precursore delle teorie della cognizione incarnata. A riguardo Dewey insiste sulla differenza fra il "senso", inteso come il prodotto del sentire una situazione appropriata come significativa e intelligibile, e la significazione, intesa come l'uso di segni che indicano il significato di particolari oggetti o eventi. Il senso, quindi, fornisce il contesto significante all'interno del quale è eventualmente possibile una significazione. In Dewey perciò il significato è incarnato, integrato nell'ambiente ed enattivo, e non è una mera struttura concettuale proposizionale e astratta.

Il quinto capitolo delinea la teoria naturalistica della coscienza elaborata da Dewey. Il problema cruciale è come dal cervello si generino gli stati dell'esperienza conscia e se quest'ultima designi solo un epifenomeno oppure possa vantare un potere causale. Dewey escluderebbe che sia una cosa o una forza causale, identificandola piuttosto con un processo di cambiamento dei significati che sorge dalla nostra abilità di sentire cambiamenti nei nostri stati corporei sulla base della loro capacità di

reazione e adattamento ai cambiamenti di condizione dei nostri ambienti circostanti. Alla luce di ciò, i due interpreti propongono un confronto con la distinzione di Damasio fra “coscienza nucleare” e “coscienza estesa”. A loro avviso, Dewey naturalizza l’intelligenza umana al punto da comprendere il conoscere come un processo naturale e contrastare la teoria che descrive il sé conoscente come uno spettatore, insistendo piuttosto sul sé come attore dei processi naturali. Di conseguenza, nel sesto capitolo viene dunque approfondito il conoscere come azione trasformativa.

Ma proseguendo nel confronto con Damasio, il settimo capitolo approfondisce ulteriormente la questione soffermandosi sul processo di costituzione del sé. Quest’ultimo è descritto come il risultato dell’interpenetrazione, che si sviluppa dinamicamente, delle abitudini percettive, cognitive, valutative e pratiche della mente incarnata.

A questo punto si giunge all’ottavo capitolo sull’estetica della vita e della mente. Gli autori chiariscono subito che Dewey include nell’estetica non solo il fare arte o l’esperirla, né solo il fruire la bellezza naturale, ma tutte le dimensioni qualitative dell’esperienza umana. In quest’ottica un’esperienza dotata di significato, nell’accezione sopra esposta, che ingloba sia il senso che la significazione, è per Dewey un’esperienza estetica. Il primo problema che gli autori si pongono è perché l’estetica sia così marginalizzata nella società attuale e anche nella filosofia più *mainstream* se ricopre un ruolo pervasivo nell’esperienza d’ogni giorno. La risposta a loro avviso è da rintracciare nel fatto che l’arte e l’esperienza estetica sono associate a esperienze qualitative di tipo soggettivo, quali quelle espresse dai sentimenti e dalle emozioni; perciò pregiudizialmente si nega loro un ruolo a livello del significato e del pensiero che si pretende che vantino una certa oggettività.

A riprova di questa tesi i due interpreti si dedicano a un *excursus* storico-filosofico che mostra come i romantici abbiano reagito a quella che Gadamer ha chiamato la “soggettivizzazione dell’estetica”, di cui (in modo a dir la verità discutibile, ma questo problema interpretativo non è affrontato nel testo) sarebbero stati fautori Hume e Kant. I romantici (il maggior riferimento qui è Wordsworth) rivalutano l’arte come mezzo per superare l’alienazione degli esseri umani dalla natura. Ad avviso di Johnson e Schulkin, Dewey si muove su un livello diverso, meta-estetico, perché esamina il concetto di arte e non solo la sua esperienza, al punto da considerare il modo in cui l’uso di certi concetti (quale arte o bellezza) è influenzato dal significato istituitosi a livello sociale.

L’analisi prosegue quindi soffermandosi sull’estetica dell’esperienza di significato che Dewey propone sin da *Esperienza e natura* e approfondisce

poi in *Arte come esperienza* (1934). Johnson e Schulkin mettono in risalto che quando Dewey parla dell'arte come di "una esperienza" sta insistendo sul fatto che qui con esperienza non si intende un insieme disconnesso e frammentato di eventi possibili, quanto piuttosto un processo unitario e armonizzante che ha una funzione esemplare nel mostrare come il senso viene creato, attivato e consumato.

Inoltre, invece di parlare dell'opera d'arte come una cosa nel mondo fra le altre, per Dewey dovremmo parlare della capacità dell'arte di operare nelle nostre vite come attività che produce valore. La pervasività dell'arte nella nostra esperienza quotidiana è perciò da ascrivere alla sua capacità di mostrare le conseguenze significative delle forme di interazione fra organismo e ambiente che producono una situazione.

Ancora, richiamando il rapporto con l'evoluzionismo che in Dewey diventa esplicito sin dal saggio del 1910 sull'influenza del darwinismo nei confronti della filosofia, i due autori insistono sul fatto che le radici di questa sensibilità estetica produttrice di senso vanno rintracciate nel passato evolutivo della specie.

Infine, presentano l'idea dello stesso pensare inteso come un'arte, lo sviluppo di un sapere pratico che alimenta il processo di naturalizzazione della mente umana e della sua capacità cognitiva. In quest'ottica è impossibile la separazione della mente dal corpo, o del sé dal mondo, perché non vi è nessuna frattura tra il pensare e il fare. La stessa conoscenza scientifica si presenta come la tecnica attraverso cui si creano nuovi significati e nuove possibilità d'esperienza per l'elaborazione degli stessi materiali forniti dalla natura.

Il nono capitolo si eleva a un livello di considerazione meta-filosofico perché riflette sulla filosofia naturalizzata per come viene presentata da Dewey. I due autori mostrano come Dewey si fosse contrapposto alla riduzione, di cui all'epoca era fautore soprattutto l'empirismo logico, della filosofia a mera epistemologia che non si preoccupa dei temi esistenziali e impoverisce l'indagine filosofica privandola della possibilità di riconoscere il ruolo fondamentale della sensibilità estetica nell'esperienza e nel pensare. Quindi insistono sul fatto che per Dewey la filosofia non è accumulazione di verità sul mondo quanto piuttosto una delle possibili vie di cui dispone l'essere umano per esplorare il mondo che contribuisce a costruire e da cui è costituito. La filosofia è quindi capacità di autocritica di quanto fatto, delle condizioni che si sono generate e dei valori che si sono adottati. È un'arte di vivere radicata in una capacità di critica ben affinata. In ciò Johnson e Schulkin vedono in Dewey un precursore delle tesi proposte da Rorty ne *La filosofia e lo specchio della natura* (1979).

Nel decimo e ultimo capitolo di questo studio intitolato “Living with naturalism”, gli autori tornano a considerare, alla luce del percorso svolto, cosa significhi natura umana, insistono sugli esseri umani come animali sociali, sul fatto che la sfera della cultura e della socialità intrattengano una forte relazione con la dimensione biologica, sul fatto che l’essere umano non sia l’apice o il fine dell’evoluzione ma un particolare modo di reagire a delle condizioni e a dei cambiamenti ecologici di cui almeno in parte è artefice. Questa visione rende Dewey a loro avviso il pensatore che meglio di tutti ha difeso la prospettiva del pragmatismo e la sua capacità di liberarci dalla disperazione cui il nostro congenito scetticismo ci getta quando ci rendiamo conto di non riuscire a cogliere il supposto senso ultimo e nascosto delle cose.

Dalla ricostruzione degli snodi fondamentali dell’analisi proposta da Johnson e Schulkin spero emerga come l’ampio studio sia molto utile per chi vuole maturare facilmente una visione d’insieme della prospettiva filosofica di Dewey. Le discussioni sono rigorose e accurate, peccano forse a volte di conclusioni troppo perentorie, quando dovrebbero essere più sfumate, come spesso invita a fare l’autore cui si riferiscono. Al netto degli evidenti meriti del libro, l’unico limite mi pare consistere nella tendenza a rendere Dewey il punto di convergenza della filosofia novecentesca e contemporanea che si vuole analizzare. Come ho tentato di far emergere, sottolineando ora i riferimenti all’approccio enattivista o a quello della mente estesa, ora al pragmatismo e alla fenomenologia, spesso Dewey è descritto come il precursore per eccellenza di tutti questi approcci, a volte come il loro finalizzatore. L’istanza comprensiva vince nettamente su quella critica, e in alcuni punti sarebbe stato più utile riflettere sullo scarto fra i vari approcci coinvolti e capire come Dewey aiuti a propendere per una visione piuttosto che per l’altra.

Danilo Manca

© 2023 The Authors. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.