



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filosofia della società, dell'arte e della
comunicazione

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Arte, esperienza e società
Un confronto tra prospettive critiche e
continuistiche del Novecento

Relatore

Ch. Prof. Roberta Dreon

Correlatore

Ch. Prof. Lucio Cortella

Laureando

Anita Marullo
Matricola 820800

Anno Accademico
2014/2015

Indice

| | |
|--|------------|
| Introduzione | 5 |
| Capitolo primo: Atrofia dell'esperienza e opera d'arte riproducibile..... | 15 |
| 1. Simmel: metropoli ed esperienza nella modernità | 16 |
| 2. Benjamin: passaggio dall'aura allo choc nell'esperienza dell'opera d'arte. Dalla profondità all'estensione dell'esperienza | 22 |
| 3. La caduta dell'aura e l'avvicinamento dell'opera d'arte alle masse | 28 |
| Capitolo secondo: Adorno e Dewey: opera d'arte e critica sociale. Due visioni antitetiche a confronto..... | 39 |
| 1. Adorno e la critica all'industria culturale..... | 39 |
| 2. Dewey: integrazione dell'arte nel quotidiano come unione di bello e utile..... | 51 |
| 3. <i>Individualismo vecchio e nuovo</i> : Dewey e la critica al sistema capitalistico..... | 69 |
| Capitolo terzo: Adorno e la <i>Teoria Estetica</i>: dialettica fra arte e società. | 77 |
| 1. L'opera d'arte nel mondo totalmente amministrato: gratuità e discontinuità | 77 |
| 2. L'opera d'arte come monade senza finestre: tra mimesi e costruzione | 83 |
| 2.1. L'opera d'arte come residuo mimetico nella totalità del dominio razionale della natura | 83 |
| 2.2. L'elemento costruttivo dell'opera d'arte: tra intenzionalità e obiettività.... | 91 |
| 3. Sulla critica adorniana al godimento estetico..... | 100 |
| Capitolo quarto: Dewey e arte come esperienza: una proposta di integrazione tra arte, esistenza quotidiana e comunità. | 107 |
| 1. L'arte come intensificazione e compimento dell'esperienza ordinaria..... | 107 |
| 2. L'opera d'arte e i limiti del dualismo tra spirituale e materiale | 113 |

| | |
|--|------------|
| 2.1. L'opera d'arte come unità di ideale e materiale: continuità con l'esperienza dell'essere vivente | 113 |
| 2.2. Atto e oggetto espressivo: tra "urto" e continuità | 116 |
| 2.3. L'opera d'arte come unione di senso e significato: critica alla scissione tra sensibilità e intelletto..... | 124 |
| 3. Una proposta di integrazione tra arte, prassi quotidiana e vita comunitaria | 129 |
| Conclusioni: prospettiva critica e continuistica oggi | 141 |
| Bibliografia | 153 |

Introduzione

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo molti pensatori hanno discusso il problema della dissoluzione del legame fra arte e vita collettiva quotidiana propria dell'epoca a loro contemporanea. Tale problematica ha origine nella teorizzazione hegeliana della morte dell'arte, secondo la quale l'arte romantica manifesta la dissoluzione dell'equilibrio fra forma e ideale che caratterizzava invece l'arte classica. Per Hegel infatti l'opera d'arte coincide sostanzialmente con l'apparire sensibile dell'idea¹; tuttavia nel caso dell'arte romantica viene alla luce l'impossibilità per questa forma sensibile di manifestare adeguatamente l'assoluto. Più concretamente, come è sottolineato da autori anche culturalmente molto distanti come ad esempio Gadamer e Dewey, mentre in epoche passate l'arte costituiva un'intensificazione della vita collettiva e delle sue ricorrenze, alle soglie della contemporaneità non si ha più quel comune riconoscersi in opere d'arte manifestanti una tradizione per sé evidente². Per gli antichi Greci, ad esempio, l'opera d'arte rappresentava immediatamente la verità del divino, nell'era contemporanea invece la tradizione non risulta più così autoevidente e le opere non riflettono più direttamente l'*ethos* della comunità. Ciò è dovuto a specifiche condizioni storiche, ovvero la nascita di musei e gallerie a partire dal Settecento, e l'affermazione del commercio internazionale e del mercato globale. Il primo fenomeno ha isolato le opere d'arte rispetto alla vita sociale e ai suoi spazi, il secondo con il suo carattere impersonale ha fatto sì che le opere non costituiscano più l'espressione di uno specifico *genius loci* ma al contrario vengano fruite come oggetti d'arte, indipendenti da ogni messaggio o funzione sociale (la cosiddetta differenziazione estetica descritta da Gadamer). Accanto a questi due fattori ne va aggiunto un terzo, ossia lo sviluppo del sistema di produzione industriale, nel quale si assiste a una netta separazione dell'utile dal

¹ Cfr. G. W. F. Hegel, *Estetica*, Tomo Primo tr. it. N. Merker, N. Vaccaro (a cura di), Einaudi, Torino 1997, p. 129.

² Cfr. H. G. Gadamer, *Fine dell'arte? Dalla tesi di Hegel sul "carattere di passato" dell'arte all'anti-arte oggi*, in *Scritti di estetica*, tr. it. di G. Bonanni, Aesthetica Edizioni, Palermo 2002, pp. 41-55.

bello. Mentre nella Grecia antica il concetto di arte era utilizzato per menzionare ogni attività produttiva umana, ed era quindi strettamente correlato alla *praxis* e alla *poiesis*, con la moderna parcellizzazione del lavoro nell'ambito del sistema capitalistico si perde ogni aspetto creativo nel processo di lavorazione, ridotto a ripetizione coatta di gesti sempre uguali finalizzati a una produzione massiva³. Dall'altro lato, le abilità artigianali sono state estromesse dal concetto di arte, per il quale si è istituito una sorta di culto secolarizzato tale per cui l'estetico assume un carattere puramente contemplativo. Una tale divaricazione fra l'esperienza estetica e l'esperienza ordinaria, resa frammentaria e incompleta dalla divisione industriale del lavoro, ha fatto e fa parlare di fine dell'arte, laddove l'arte non funge più da compimento dei rapporti vitali. Per Hegel, l'arte in quanto forma finita e limitata è destinata a finire per lasciar spazio a una più compiuta forma di manifestazione dello spirito (la religione e in seguito la filosofia)⁴. Secondo i pensatori che prenderemo in esame, l'affrancamento dell'arte rispetto al valore celebrativo e comunitario può non comportare necessariamente la morte dell'arte e della sua funzione sociale, ma può dare vita a una nuova concezione e funzione dell'arte nell'ambito della società odierna. Il problema che si pone qui è il seguente: per delineare il ruolo dell'opera d'arte nella civiltà industriale e post-industriale è più adeguata la concezione di matrice adorniana, per la quale l'opera deve costituire una negazione della realtà sociale vigente in quanto amministrata dal capitalismo, rifiutando l'attributo di "socialmente utile"⁵, oppure si mostra più adatta e fruttuosa l'idea, sostenuta tra gli altri da Dewey, del ripristino di una continuità dell'arte e più in generale di aspetti estetici con l'esistenza e le attività umane, al fine di dar vita a un'esperienza più completa e appagante di sé e del mondo ?

La questione è di estrema complessità, per poter tentare di dipanarla è necessaria una focalizzazione su alcuni aspetti fondamentali. In questo senso si cercherà di ricostruire e di mettere a confronto in maniera problematica le posizioni di alcuni pensatori attivi a partire dalla prima metà del Novecento, in particolare di Theodor

³ Cfr. J. Dewey, *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo 2002, pp. 35-39.

⁴ Cfr. G. W. F. Hegel, *op. cit.*, pp. 118-121.

⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 302.

W. Adorno e di John Dewey, e in ultima istanza di comprendere la loro portata riguardo al fenomeno dell'arte nell'epoca contemporanea. Tale analisi si articola in quattro capitoli più una breve parte conclusiva: nel primo capitolo, di carattere introduttivo, viene preso sinteticamente in esame il cambiamento delle modalità e del concetto di esperienza che si ha a partire dall'epoca moderna, attraverso le riflessioni di Georg Simmel e Walter Benjamin; nel secondo capitolo si mettono a confronto le istanze critiche rispetto alla prassi sociale esistente e al declinarsi dell'esperienza estetica all'interno di essa espresse da Adorno e Dewey, in particolare nel testo intitolato *L'industria culturale* tratto dalla *Dialettica dell'illuminismo* di Horkheimer e Adorno e negli scritti deweyani *Natura e condotta dell'uomo*, *Esperienza e natura* e *Individualismo vecchio e nuovo*; nel terzo e nel quarto capitolo si approfondiscono rispettivamente alcune tematiche tratte rispettivamente dalla *Teoria estetica* di Adorno e da *Arte come esperienza* di Dewey circa il rapporto tra arte, esperienza e società, sostanzialmente dialettico per il primo e continuistico per il secondo; infine, nel breve capitolo conclusivo, ci si sofferma sul ruolo e sulla validità delle posizioni del filosofo francofortese e di quello americano rispetto alle modalità di relazione tra opera d'arte, esperienza estetica e quotidianità al giorno d'oggi.

La riflessione di Simmel e Benjamin è utile a inquadrare il problema dell'atrofia dell'esperienza, che si afferma alle soglie del XX secolo e a partire dal quale si ha un radicale cambiamento della dimensione sociale e del ruolo dell'arte all'interno di essa. Simmel in particolare mette in luce i fattori che hanno determinato tale atrofia: la sovrastimolazione sensoriale propria dell'ambiente metropolitano, la parcellizzazione del processo lavorativo e l'alienazione che ne deriva, il prevalere di rapporti di natura quantitativa anziché qualitativa, e in generale l'aumento in estensione dello spirito soggettivo a scapito di quello oggettivo. Tutti questi aspetti concorrono a un ottundimento della sensibilità e a un'indifferenza nei confronti della quantità eccessiva di stimoli che costellano la quotidianità, nell'ambito della quale l'esperienza puntuale (*Erlebnis*) non è più completamente integrabile nella continuità del vissuto individuale (*Erfahrung*). Si ha così un'estensione dell'esperienza in luogo della profondità, considerato positivamente da Benjamin in quanto determinante una rottura con il mito borghese della continuità del flusso esperienziale. In questo senso egli sembra pronunciarsi a favore della coniugazione della riproducibilità tecnica

con la produzione artistica in quanto essa permette una modifica inconsapevole delle abitudini percettive grazie a una modalità di fruizione diffusa, ravvicinata, frammentaria e distratta, antitetica a quella contemplativa e raccolta dell'opera d'arte auratica. D'altronde egli non chiarisce come l'addestramento all'assimilazione degli *choc* propri dell'iperstimolazione della moderna quotidianità da parte dell'opera riproducibile possa accompagnarsi a un risveglio delle masse in senso rivoluzionario grazie all'interruzione straniante dell'esperienza choccante: se tale interruzione avviene al di sotto della soglia della percezione consapevole, non sembra possibile che essa possa dar vita a una presa di coscienza delle condizioni costrittive dell'esistenza che Benjamin auspica in direzione di un rivolgimento sociale. Un altro fondamentale aspetto problematico, messo in luce tra l'altro nella riflessione critica sull'industria culturale di Adorno, è l'idea benjaminiana che la riproducibilità tecnica abbia un valore per sé emancipatore in quanto fonte di fruizione massificata: la massa non in sé rivoluzionaria, e i media tecnologici sono spesso impiegati in direzione della creazione di masse conformistiche e assoggettate al sistema capitalistico.

Nel secondo capitolo viene approfondita proprio la critica adorniana dell'industria culturale, che poi è messa a confronto con tematiche deweyane. In particolare, ci si sofferma sulla denuncia della perdita della gratuità e della vocazione critica della cultura nella società dominata da valori di scambio, e sui meccanismi di addomesticamento, neutralizzazione degli antagonismi e manipolazione attribuiti da Adorno al sistema dell'industria culturale. Lo schematismo di quest'ultima e dei suoi prodotti, infatti, vengono impiegati dal sistema capitalistico per indurre al conformismo e imbonire le masse, manovrando i bisogni degli individui in direzione della ricerca di soddisfacimenti surrogati (rispetto a un più pieno appagamento pulsionale) che tale sistema offre proprio attraverso gli stessi prodotti dell'industria culturale, caratterizzati secondo il filosofo francofortese dalla ripetizione di formule sempre uguali. In questo circolo di bisogni indotti e manipolati e di soffocamento dei bisogni materiali attraverso appagamenti succedanei, l'adeguamento dell'arte e della cultura al bisogno di godimento ne denota l'asservimento al sistema, e il concetto di arte come illuminazione dell'esistente non è che falsa conciliazione con essa. Su un versante apparentemente antitetico, in *Natura e condotta dell'uomo* Dewey parte

dalla considerazione della tendenza naturale all'appagamento propria degli impulsi che muovono l'essere vivente all'azione per arrivare a criticare le condizioni storiche per le quali vige nell'attività umana una separazione tra il processo di lavoro e la fruizione del suo prodotto, tale per cui l'attività lavorativa diviene priva di finalità intrinseca e di soddisfazione estetica. Egli auspica una modifica di tali condizioni storiche in direzione di una prassi lavorativa più consapevole e soddisfacente, nondimeno sottolinea l'importanza dell'arte e dello svago in quanto aventi una funzione ricreativa e riequilibratrice. L'istanza critica rispetto alle condizioni storiche di parcellizzazione e perdita di significato della prassi ordinaria non è molto lontana da quella adorniana, la differenza sostanziale fra le due posizioni è che mentre per Adorno esse sono ineludibili (eccetto che nell'utopia) e ogni integrazione dell'arte con la società e la prassi false costituisce falsa conciliazione e perdita del potenziale critico, Dewey è convinto della possibilità di una modifica della situazione sociale esistente proprio grazie all'integrazione dell'arte con la prassi quotidiana, e per questo egli considera infruttuosa la scissione di bello e utile in tale prassi e l'ascrizione dell'arte a un dominio separato dall'esistenza ordinaria. In particolare, in *Individualismo vecchio e nuovo*, vediamo che la critica sociale del filosofo americano contiene elementi analoghi alla critica adorniana, specie nella denuncia della pianificazione e della socialità artificiosa basata su rapporti quantitativi anziché qualitativi propria di una società dominata da oligarchie industriali. Tuttavia a differenza di Adorno egli individua la problematicità di tale situazione sociale non nell'assenza di spazi di resistenza individuale ma nella mancanza di radicalità nelle forme associative imposte dall'organizzazione industriale, che si limitano a rapporti quantitativi. Per la trasformazione di tali forme in senso qualitativo, Dewey ritiene necessario un controllo della produzione industriale e della distribuzione basato sulla partecipazione cooperativa dei lavoratori, anziché sull'amministrazione oligarchica finalizzata al profitto privato.

Il terzo capitolo presenta alcuni temi fondamentali riguardanti la dialettica tra arte e società delineata da Adorno nella *Teoria estetica*. Qui l'opera d'arte è descritta come ultimo residuo di gratuità in una società dominata dall'utilità intesa come relazione estrinseca fra mezzo e scopo. Essa rinuncia alla prassi per opporsi alla modalità disgregata della prassi vigente, alludendo così alla possibilità di una prassi

radicalmente differente. Per questo l'arte alle condizioni esistenti rifiuta di soddisfare i bisogni indotti e manipolati dal sistema dominante, e si manifesta piuttosto come obiettività urtante rispetto alla soggettività, in direzione di un ridimensionamento di quest'ultima e della trasformazione di bisogni e fini perseguiti in opposizione al culto del sempre-uguale imposto dall'industria culturale. Nella *Dialettica dell'Illuminismo* infatti Horkheimer e Adorno leggono la storia dell'affermazione del dominio della razionalità e della coscienza soggettiva, di cui la totalità dell'industria culturale rappresenta l'apoteosi, come una falsa emancipazione dalla natura pulsionale dell'uomo, la quale ha determinato una violenta repressione dell'elemento pulsionale e sensibile e dei bisogni ad esso correlati. Tale repressione ha comportato una scissione e una gerarchizzazione tra intelletto e sensibilità, nonché tra lavoro intellettuale e manuale. L'utopia di una nuova mediazione tra natura e società, soggetto e naturalezza pulsionale si incarna per Adorno nell'opera d'arte, la quale manifesta la verità del dominio e al contempo allude a una possibilità radicalmente altra dalla totalità di esso. Ciò è dovuto al fatto che l'arte costituisce la sede della dialettica fra autonomia ed eteronomia rispetto alla società vigente, per cui la sua autonomia formale rispetto a un esistente disgregato, frammentario e povero di significato è sempre segnata indirettamente dalla disgregazione in quanto l'opera trae il proprio materiale precisamente da tale esistente empirico. Per questo essa, adornianamente, denuncia l'eccesso di obiettività sociale rispetto allo spirito soggettivo e al contempo corregge l'illusione di autosussistenza dell'io. La sua unità è attraversata dalla tensione dialettica tra costruzione formale e mimesi della società e della natura che allude a una possibile alterità rispetto alla situazione esistente, tale per cui, a differenza che nella concezione deweyana dell'opera d'arte, non si dà mai una totale chiusura formale né quindi una totale trasfigurazione degli elementi frammentari e in tensione. Proprio tale rinuncia all'organicità nella costruzione consente il rinvio mimetico all'alterità, che eccede l'intenzionalità soggettiva: nell'opera d'arte si ha così un primato dell'oggettività dato dall'eccedenza del contenuto di verità rispetto al contenuto intenzionale. Sempre sulla falsariga di questa critica all'intenzionalità della coscienza soggettiva, Adorno propende a favore di un'estromissione dall'arte del godimento estetico, considerato come autoreferenziale nella società che lo utilizza come surrogato dell'appagamento

pulsionale e al fine di impedire la presa di coscienza dell'obiettività. Il filosofo francofortese vi oppone la de-estetizzazione dell'arte, data dalla tendenza alla disgregazione formale, e la felicità della conoscenza che si dà nella coscienza dell'obiettività che avviene attraverso l'opera. Bellezza e piacere sensibile costituiscono infatti una falsa conciliazione con il vigente; una conciliazione "vera" si dà solo nell'utopia negativa che si rivela nell'opera d'arte e nel suo rinvio mimetico a un'alterità non configurabile e non concettualizzabile, e quindi non riducibile alla compiutezza formale che ne determina il carattere estetico. Proprio in tale negazione del momento del godimento estetico nella relazione con l'opera d'arte sembra emergere uno degli aspetti più problematici della riflessione adorniana, poiché qui Adorno sembra misconoscere una componente fondamentale dell'esperienza dell'arte oltre che scindere l'elemento sensibile dalla felicità intellettuale.

Al contrario di Adorno, Dewey non considera la disgregazione dell'esperienza nella società contemporanea come alcunché di ineluttabile, né intende l'opera d'arte come sede della tensione dialettica di polarità duali. Nel quarto capitolo verrà preso in esame come egli si richiami al comune funzionamento dell'essere vivente per delineare un concetto di esperienza estetica come adattamento fruttuoso dell'organismo umano all'ambiente, caratterizzato da compiutezza e pienezza vitale. Tale tipologia di esperienza rappresenta un momento apicale nella continuità di un movimento esperienziale caratterizzato da andamento ritmico, nel quale ogni relazione tra organismo e ambiente è connotata qualitativamente in quanto intessuta di significati sedimentati. La peculiarità dell'esperienza estetica è data dal possedere una qualità prevalente e di essere dotata di un significato compiuto e consapevolmente apprezzabile. L'esperienza dell'opera d'arte segna poi una differenza solo di grado rispetto all'esperienza compiuta ed estetica, in quanto essa costituisce il culmine dell'espansione vitale concentrando in sé i significati deboli e dispersi che caratterizzano altre modalità esperienziali. Pertanto Dewey ritiene che l'ascrizione dell'arte a un regno separato rispetto all'esperienza ordinaria determini un impoverimento di quest'ultima e costituisca il correlato di un'infelice compartimentalizzazione dell'esistenza e delle sue attività, a sua volta interrelata con una scissione tra materia e spirito, intelletto e sensibilità che è fonte di disgregazione esperienziale e sociale. L'opera d'arte invece costituisce, o dovrebbe costituire, il

momento di massima integrazione dell'esperienza, poiché in essa si ha una sintesi unitaria di materiale e spirituale nella prefigurazione che essa offre di possibilità inedite di esperienza a partire da un materiale esperienziale comune. Tale ideale di unità organica porta chiaramente la concezione deweyana dell'opera d'arte a divergere da quella di Adorno: essa è caratterizzata sostanzialmente da comunicabilità anziché da rifiuto della comunicazione come protesta del vigente, da equilibrio della componente soggettiva e di quella oggettiva anziché da primato dell'obiettività rispetto all'intenzionalità soggettiva, da formazione integrale e prefigurazione piuttosto che assenza di totale configurazione al fine di esprimere alcunché di non concettualizzabile. Inoltre, se l'arte è per Dewey un momento di compimento della qualità estetica contenuta nell'esperienza ordinaria, essa è anche perfetta unione di sensibilità e significato, poiché in ogni esperienza la qualità sensoria è intrecciata indissolubilmente con una significatività pre-riflessiva (ed è proprio in questo senso che si parla di qualità estetica). Pertanto, a differenza che per Adorno, nell'esperienza artistico-estetica non si ha scissione tra godimento sensibile e felicità intellettuale.

In direzione della ricomposizione di questi dualismi, Dewey a differenza di Adorno auspica un'immediata integrazione di arte e prassi ordinaria che consenta di illuminare la qualità estetica dell'esperienza e di renderla così più piena e appagante. In particolare, egli ritiene che tale integrazione possa dar vita a una collettività unificata: infatti l'opera d'arte trae il proprio materiale dall'esperienza condivisa dell'essere umano come creatura vivente; inoltre la sua prefigurazione di possibilità inedite di organicità esperienziale funge da elemento critico rispetto alla disintegrazione e all'insoddisfazione che questa comporta, inducendo a una presa di coscienza degli aspetti costrittivi che caratterizzano la situazione esistente, coscienza che costituisce la prima istanza per il cambiamento delle condizioni. In questo senso Dewey è attivo oltre che sul piano teorico, anche su quello politico, sociale ed educativo, e le idee contenute in *Arte come esperienza* saranno di ispirazione per il Federal Art Project, un progetto promosso dal governo statunitense tra il 1935 e il 1943, teso a un ripensamento della funzione della cultura e dell'arte in rapporto alla vita collettiva in senso ricostruttivo. Per questo l'originalità della sua proposta filosofica sta nella ricerca di una continuità dell'orizzonte teorico e di quello pratico,

che accoglie e si confronta con la conflittualità e la contraddittorietà che caratterizzano le situazioni concrete.

Nel capitolo conclusivo della tesi vengono sintetizzate gli aspetti salienti della posizione critico-negativa di Adorno e di quella continuistica di Dewey relative all'arte, richiamandone gli aspetti affini e quelli antitetici. Viene poi sottolineato come per comprendere la complessità del ruolo dell'arte rispetto alla società e all'esperienza odierna occorra tener presente entrambe le istanze, in quanto nella realtà dell'arte e dell'esperienza estetica degli ultimi decenni possiamo riscontrare la presenza di elementi riferibili a ambedue le proposte teoriche. Infatti l'arte di oggi sembra al bivio tra ricerca di un'interazione e impossibilità di assimilazione rispetto all'esperienza ordinaria, in una società sempre più tendente alla disgregazione e alla dispersione piuttosto che all'organicità. D'altro canto si ha un'estetizzazione diffusa dell'esperienza quotidiana dal carattere ambivalente: per alcuni studiosi essa nasce con uno scopo di mercato, che impiega cioè tale estetizzazione per incentivare un consumo privo di funzionalità strumentale tramite la sponsorizzazione e la compravendita di esperienze estetiche, e utilizza inoltre l'integrazione di aspetti estetici e creativi nell'attività lavorativa al fine di incrementare la produzione. Per altri studiosi, tra i quali Richard Shusterman, la diffusione dell'esperienza estetica a livello estensivo piuttosto che intensivo costituisce una fonte positiva di democratizzazione e di ampliamento delle possibilità di soddisfazione estetica; in tal senso egli si esprime a favore di un riscatto del carattere effimero e dell'elemento somatico dell'esperienza estetica. D'altronde qui egli intende comunque l'esperienza estetica come alcunché di avente rilievo fenomenologico nella continuità esperienziale, e non di una stimolazione non percepibile consapevolmente come lo *choc* che modifica le abitudini percettive descritto positivamente da Benjamin. Sussiste quindi in tale esperienza sempre un elemento di discernibilità, che corrisponde alla sussistenza un elemento di formazione ed individuazione nell'esperienza odierna dell'opera d'arte, malgrado questa tenda a una disgregazione formale e a una de-estetizzazione: senza una parziale formazione e possibilità di individuazione, essa perderebbe ogni potenziale critico e/o trasformativo, nonché la capacità di dar luogo a una forma più o meno piena di soddisfazione estetica.

Capitolo primo

ATROFIA DELL'ESPERIENZA E OPERA D'ARTE RIPRODUCIBILE

Le posizioni dei due autori che vengono presentate in questo capitolo sono fondamentali per inquadrare il cambiamento epocale della relazione fra esperienza, società e arte che ha segnato l'epoca contemporanea a partire dalla fine del XIX secolo. Da un lato, ne *La metropoli e la vita dello spirito*, Georg Simmel delinea la problematica del livellamento qualitativo della percezione dovuto all'eccesso di stimoli caratterizzante la vita nella metropoli nascente, emblema dell'esistenza moderna, e dell'alienazione del prodotto dal lavoratore dovuta alla divisione del lavoro. E' la questione dell'atrofia dell'esperienza: a fronte dell'ipertrofia della vita e della cultura oggettive, il singolo individuo è ridotto all'impotenza e non è più in grado di fare diretta esperienza del prodotto del proprio operare. Walter Benjamin, dal canto suo, sembra riallacciarsi all'analisi simmeliana della frammentazione che contraddistingue la moderna vita metropolitana per arrivare ad affermare che le opere d'arte prodotte tramite le nuove tecnologie (cinema, radio, fotografia) possono fungere da "addestramento" delle masse a parare gli choc che pervadono l'esistenza nella metropoli e il lavoro mediato tecnologicamente (caso fra tutti la catena di montaggio). La posizione di Benjamin è qui ambigua: da un lato egli sembra intendere in maniera positiva la perdita dell'aura dell'opera d'arte, retaggio del valore culturale ad essa attribuito nell'antichità. L'impiego della tecnologia moderna sembra accelerare questo processo, consentendo un avvicinamento dell'arte alle masse grazie alla riproducibilità tecnica. In questo senso si potrebbe parlare di una democratizzazione e di una tendenza al ripristino dell'arte nell'ambito dell'esistenza quotidiana: la funzione positiva di addestramento allo choc attribuito all'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica, e l'esaltazione di una fruizione di tipo tattile, che avviene in maniera ravvicinata, disattenta, mediante l'abitudine generata da sguardi occasionali, sembra andare in questa direzione. Dall'altro lato però Benjamin non chiarisce come questa esperienza discontinua, frammentaria, shockante dell'opera d'arte possa essere ricompresa nella continuità dell'esistenza per dar vita a

una nuova comprensione di sé e del mondo. L'interruzione straniante che dovrebbe dar luogo a un risveglio rispetto all'ottundimento della ricettività provocato dall'eccesso di stimoli sembra costituire in realtà solo un risveglio momentaneo, destinato a ricadere nel torpore collettivo. Inoltre, tale choc generato dall'opera d'arte tecnologica fa pensare che quest'ultima vada intesa in senso monadico, come appunto una totale discontinuità piuttosto che una continuità rispetto alla realtà quotidiana. Analogamente, Adorno si farà promotore di questa discontinuità dell'opera d'arte rispetto all'esistente, da lui intesa come una "monade senza finestre" avente la funzione di negazione della società basata sull'utile e sul valore di scambio. Tuttavia, il confronto con la sua posizione mette in luce proprio le criticità della concezione benjaminiana e gli aspetti problematici di un'indiscriminata massificazione della produzione e della fruizione artistica.

1. *Simmel: metropoli ed esperienza nella modernità*

Nel suo saggio *La metropoli e la vita dello spirito* Simmel descrive la metropoli nascente nella sua epoca come emblema della modernità, in quanto luogo di una costellazione di fenomeni e tendenze in continuo mutamento. Per l'autore la configurazione psichica degli individui e gli elementi dell'ambiente circostante si modellano a vicenda incessantemente: pertanto la società moderna, caratterizzata per definizione da discontinuità, instabilità e mutamento incessante, ha come correlato una vita psichica individuale frammentaria e divisa tra assimilazione del flusso discontinuo che la circonda e tentativo mantenere un margine di indipendenza rispetto alle forze storico-sociali oggettive. Nell'ambiente così cangiante che caratterizza la metropoli nascente, l'individuo è sottoposto a un eccesso di stimoli in rapida successione che danno luogo a un'«intensificazione della vita nervosa»⁶. Rispetto alla vita di provincia o di campagna infatti l'esistenza metropolitana si caratterizza per un notevole aumento della quantità e della rapidità delle stimolazioni sensoriali, in prevalenza visive: la presenza di un elevato numero di luci, sguardi, insegne pubblicitarie, mezzi in movimento, edifici di grandi dimensioni costituisce la

⁶ G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Armando, Roma 1995, p. 36.

fonte di un'iperestesia che dà luogo a una destabilizzazione dell'equilibrio psichico e a un sentimento di esposizione permanente dell'individuo. Una tale moltitudine di impressioni discontinue e inattese risulta cioè traumatizzante per la psiche, che non riesce ad assimilarle coscientemente. A fronte di una tale sovrabbondanza di sollecitazioni destabilizzanti si innesca un meccanismo psichico di autodifesa per cui la sensibilità diviene molto meno reattiva rispetto ai fenomeni e la reazione a questi ultimi è delegata piuttosto all'intelletto «organo della psiche che è meno sensibile ed il più lontano dagli strati più profondi della personalità»⁷. Scrive Simmel che:

Nella misura in cui la metropoli crea proprio queste ultime condizioni psicologiche [...] essa crea già nelle fondamenta sensorie della vita psichica, nella quantità di coscienza che ci richiede a causa della nostra organizzazione come esseri che si distinguono, un profondo contrasto con la città di provincia e con la vita di campagna, con il ritmo più lento, più abitudinario e inalterato dell'immagine sensorio - spirituale che queste comportano⁸.

Dunque l'esposizione a continui stimoli richiede una maggior "quantità di coscienza" per poter reagire consapevolmente senza subire traumi continui: pertanto l'abitante della metropoli tende a rapportarsi ai fenomeni tramite la facoltà dell'intelletto, che risponde in maniera più superficiale e dinamica rispetto alla sensibilità, prescindendo da molte delle differenze qualitative tra i fenomeni con i quali si relaziona. L'intelletto ha cioè una funzione di autoconservazione: se l'individuo metropolitano infatti reagisse a ogni stimolo che riceve alla stessa maniera dell'abitante della provincia o della campagna, ossia tramite una risposta connotata affettivamente, si troverebbe in una condizione psichica insostenibile. Egli dunque reagisce piuttosto attraverso una forma di coscienza che si articola in un gioco di attenzione e distrazione, laddove lo sguardo non può ritenere compiutamente il ritmo sostenuto e incoerente delle sollecitazioni: la distrazione costituisce un elemento fondamentale per tener testa a tale ritmo ed evitare una totale dispersione del sé, il quale per Simmel diviene cosciente solo tramite una

⁷ *Ivi*, p. 37.

⁸ *Ivi*, p.36.

momentanea sospensione e presa di distanza dal vissuto⁹. D'altronde l'"intellettualizzazione" come risposta alle sollecitazioni è propria solo di coloro che già possiedono una vita intellettuale e si discosta da una semplice incapacità di prestare attenzione ai fenomeni in brusco cambiamento: la reazione intellettualizzata è invece tipica di quello che Simmel definisce l'individuo *blasé*, ovvero colui che percepisce le differenze qualitative fra i fenomeni ma non vi attribuisce un significato rilevante. Costui diviene indifferente rispetto alle sollecitazioni, con la sensazione di «aver già tutto vissuto»¹⁰, e al contempo è sempre alla ricerca di nuovi stimoli come fonte di svago rispetto all'uniformità dei fenomeni neutralizzati dall'intelletto. Progressivamente, dunque, egli diviene assuefatto e pertanto meno recettivo rispetto alle stimolazioni, al punto che si innalza in lui la soglia al di sotto della quale le distinzioni qualitative fra i fenomeni vengono neutralizzate dall'intelletto.

E' evidente allora che l'incremento quantitativo di stimoli e di vita proprio dell'ambiente metropolitano determina anche un effetto qualitativo sull'individualità che popola tale ambiente: esso dà vita a una specifica personalità urbana, quella del *blasé*, prodotto dal tentativo di distanziamento della psiche dall'ambiente fisico e sociale. Quest'ultima a sua volta è frutto della sensazione di oppressione da parte di un'esteriorità ipertrofica, rispetto alla quale d'altronde si diviene sempre più indifferenti. La modernità metropolitana dà dunque luogo a un gioco dialettico di iperestesia, con l'impatto traumatizzante delle impressioni cangianti sulla ricettività nervosa, e di an-estesia, ossia della diminuzione della sensibilità a scopo difensivo della psiche. Inoltre, tale iperestesia non ha effetto solo sulla psiche individuale, ma anche sui comportamenti sociali degli individui nella moderna metropoli, comportamenti caratterizzati essenzialmente dalla riservatezza, dovuta anche qui alla ricerca di una distanza psichica nell'anonima vicinanza fisica che nella grande città è all'ordine del giorno in strade, edifici pubblici e mezzi di trasporto. A tale atteggiamento esteriore di riserbo e di indifferenza corrisponde secondo Simmel un senso di estraneità e di antipatia sul versante interiore dell'individuo, in quanto

⁹ Cfr. A. Rafele, *La métropole: Benjamin et Simmel*, CNRS, Parigi 2010, pp. 33-35.

¹⁰ P. Jedlowski, *Introduzione* in G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 21.

l'indifferenza non è che la sintesi di sensazioni molteplici, mutevoli e indeterminate. E' per questo che nell'ambito della vita metropolitana moderna la forma più elementare di socialità è proprio la dissociazione¹¹. Ciò è ancor più evidente nell'individualismo e nella personalizzazione esteriore con cui il singolo reagisce all'indifferenza generale: per distinguersi dalla massa anonima e attirare l'attenzione altrui l'individuo metropolitano si serve di eccentricità e peculiarità esteriori.

Se dunque da un lato l'intellettualizzazione funge da protezione della psiche e della vita soggettiva dal bombardamento quotidiano di stimoli, nonché dall'anomia e dal livellamento generati dalla socialità moderna, dall'altro essa tende a un'oggettivazione dei rapporti sociali e dell'esperienza in generale tale per cui questi si caratterizzano per un'obiettività e una neutralità che ne relegano la struttura affettiva e qualitativa a un ruolo marginale e occasionale. In altri termini, la conservazione della soggettività dell'individuo sembra comportare un'oggettivazione e una svalutazione del mondo e degli altri individui nel loro aspetto qualitativo, al fine di garantire la distanza psichica da essi. Ciò avviene perché al fine di tale conservazione l'istanza soggettiva che viene impiegata nelle relazioni sociali e ambientali è appunto l'intelletto, una facoltà che è prevalentemente orientata al calcolo e allo sviluppo dell'atteggiamento strumentale¹². Proprio a causa di questa tendenza l'istanza intellettuale in genere non si sofferma sulle differenze qualitative tra fenomeni, bensì si atteggia con neutralità oggettiva nei confronti di uomini e cose, operando con essi come se fossero elementi indifferenti e privi di interesse se non dal punto di vista del loro valore calcolabile, ossia del rendimento quantitativo oggettivo¹³.

Un analogo atteggiamento di indifferenza rispetto alla varietà qualitativa la ritroviamo nel sistema economico della metropoli di cui il *blasé* è prodotto: il denaro come mezzo degli scambi su larga scala riduce le differenze fra i beni scambiati a differenze puramente quantitative. Allo stesso modo gli attori dell'impersonale mercato moderno subiscono un livellamento qualitativo, venendo trattati con

¹¹ G. Simmel, *op. cit.*, p. 46.

¹² P. Jedlowski, *Introduzione*, in G. Simmel, *op. cit.*, p. 21.

¹³ Cfr. G. Simmel, *op. cit.*, p. 38.

neutralità oggettiva in assenza di relazioni personali fra produttori e clienti. L'economia monetaria dunque converge con la disposizione intellettualistica dando vita a uno spirito calcolatore tipico della modernità, che riduce gli uomini a numeri interscambiabili e priva i rapporti di ogni colorazione affettiva. Tale spirito pervade gli elementi della vita pratica metropolitana di definizione, precisione ed esattezza, laddove per far fronte alla complessità dell'intreccio dei differenti ritmi vitali occorre la massima puntualità e l'esclusione di elementi personali, istintivi e irrazionali nelle relazioni quotidiane.

Ad ogni modo Simmel sostiene anche che l'oggettività impersonale dei rapporti vigenti nella metropoli determinano una maggior libertà degli individui, non più confinati entro un ruolo preciso nella gerarchia sociale, a differenza di quanto avviene in provincia e campagna. Un ambiente sociale più ampio e differenziato permette infatti un maggior sviluppo del senso di autonomia e di unicità dei singoli. E' una tale libertà di movimento e di espressione individuale che consente il realizzarsi del cosmopolitismo della metropoli, dove le relazioni economiche, personali e spirituali aumentano esponenzialmente. Dall'altro lato questo sistema di interdipendenze arriva a trascendere i singoli individui, dando luogo a una sproporzione tra spirito oggettivo - ossia la cultura oggettivata nei prodotti dell'uomo, comprendente un'ampia gamma di oggetti, istituzioni e tecniche - e spirito soggettivo, ovvero la cultura vissuta o elaborata dai soggetti. Il sapere incorporato nelle cose e nelle connessioni fra esse sovrasta la capacità di elaborazione nel singolo, rendendo necessario il ricorso alla divisione del lavoro. A sua volta però la parcellizzazione del processo produttivo fa sì che i soggetti siano estraniati da ciò che producono, in quanto essi non sono consapevoli del loro prodotto e quindi non sono più in grado di comprenderlo responsabilmente. A fronte dell'ipertrofia della vita metropolitana si ha così l'impotenza del singolo e l'atrofia dell'esperienza. Infatti i nuovi metodi di lavorazione comportano una rinuncia al fare esperienza concreta in prima persona dei frutti dell'opera umana dei quali si gode. In altri termini, l'esperienza subisce un impoverimento nel momento in cui si rinuncia al perfezionamento di sé nella piena assunzione di responsabilità del proprio ruolo. Pertanto con la divisione del lavoro l'individuo diviene sempre meno all'altezza di accedere alla cultura oggettiva, poiché essa «richiede al singolo una prestazione

sempre più unilaterale, il cui più alto potenziamento determina spesso un deperimento della sua personalità complessiva» sicché «l'individuo è ridotto a una *quantité négligeable*, ad un granello di sabbia di fronte a un'organizzazione immensa di cose e di forze che gli sottraggono tutti i progressi, le spiritualità e i valori, trasferiti via via dalla loro forma soggettiva a quella di una vita puramente oggettiva»¹⁴. La personalità non può dunque reggere il confronto con la cultura impersonale e fra gli individui tende a predominare la passività, per cui il tedio del lavoro routinario è compensato dalla stimolazione ulteriore e dal divertimento artificiale e consumistico. D'altronde, è proprio a fronte della forza soverchiante della cultura sovra-individuale e dell'uniformità caratteristica del lavoro parcellizzato che si ha una metamorfosi dell'individuo nel tentativo di resistere al livellamento: laddove l'identità individuale ha perso la propria autonomia, si ha di contro un'estrema personalizzazione della soggettività tramite l'adozione di uno stile peculiare. In altri termini, attraverso la stilizzazione la soggettività si esteriorizza a scopo difensivo: è per questo che la metropoli è la sede dello sviluppo delle mode, che rispondono superficialmente a un bisogno di appoggio sociale e al contempo di distinzione personale. La moda cioè costituisce un'istanza sovra-individuale compensatoria rispetto alla frammentazione caratteristica di una socialità complessa, e al contempo rappresenta un tentativo di opporre la peculiarità individuale all'indifferenza dell'ambiente circostante. In tal senso, essa causa uno spostamento di accento dal centro sostanziale alla periferia nell'articolazione della personalità, in quanto la sua pervasività corrisponde a un indebolimento dell'essenziale con un'ipertrofia dell'apparente¹⁵. Nella stilizzazione correlata alla moda infatti l'individualità sussiste solo da un punto di vista esteriore, operando scelte che non riguardano contenuti profondi ma solo l'apparenza. Per questo tale fenomeno è pienamente ascrivibile all'ambito dell'atrofia dell'esperienza: l'*Erfahrung*, l'esperienza concreta dell'individuo intesa come continuità esperienziale unitaria, propria di un'identità stabile, è ridotta a *Erlebnis*, costellazione di molteplici vissuti puntuali di un'individualità che si articola in senso estensionale anziché intensionale.

¹⁴ *Ivi*, p.54.

¹⁵ Cfr. G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale tra Simmel e Adorno.*, Mimesis, Milano 2012, p. 54.

Analoghe considerazioni circa la perdita dell'esperienza concreta si possono rintracciare nell'opera di Benjamin, in particolare a proposito del lavoro dell'operaio alla catena di montaggio nell'ambito del sistema di produzione moderno. Qui l'uomo è asservito al ritmo della macchina in una ripetizione coatta di gesti che non comportano alcuna acquisizione di esperienza, nel senso di elaborazione cosciente dei vissuti. Come per il giocatore d'azzardo, il ritmo della ricezione degli stimoli pone il lavoratore in uno stato d'animo in cui è impossibile apprendere qualcosa da ciò che si esperisce. Per recuperare l'esperienza concreta sarebbe allora necessario (come mostra quella che si vedrà essere la proposta di Dewey) un ripristino dell'aspetto creativo nell'ambito dell'esperienza lavorativa e nella quotidianità.

2. *Benjamin: passaggio dall'aura allo choc nell'esperienza dell'opera d'arte.
Dalla profondità all'estensione dell'esperienza.*

Ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* Benjamin sostiene che, con l'utilizzo dei nuovi media e la possibilità di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, quest'ultima ha perso progressivamente la sua *aura*. Per l'autore, l'aura consiste essenzialmente nell'unicità e nella distanza autorevole rispetto al fruitore propria del prodotto artistico anteriore all'epoca della riproducibilità tecnica. L'opera auratica si caratterizza per uno status di irripetibilità (*hic et nunc*) e per una sorta di guaina, di atmosfera invisibile che respinge a distanza chi ne fruisce. Tutto ciò ha origine nel valore culturale che nell'antichità veniva attribuito alle opere d'arte, le quali erano perlopiù nascoste al pubblico non iniziato e mostrate in occasione di particolari rituali. In questo contesto esse avevano una valenza magico-simbolica che hanno perso parallelamente all'acquisizione di un sempre maggior valore espositivo. Tuttavia il carattere auratico permane nella sua forma secolarizzata nel culto borghese dell'arte per l'arte, il quale comporta una fruizione delle opere di tipo contemplativo, caratterizzata da raccoglimento e rapimento, che Benjamin chiama fruizione ottica. Con la riproduzione tecnica (ovvero l'impiego di mezzi come fotografia, cinema e radio nella produzione artistica) l'esponibilità dell'opera d'arte prevale invece su tutta la linea e si ha una fruizione di tipo "tattile" che comporta un avvicinamento rispetto al pubblico e avviene in maniera distratta e discontinua, a

scatti. L'opera diviene allora una sorta di "proiettile" contro l'osservatore (come è il caso del Dadaismo, del cinema nascente o del teatro brechtiano): si passa così dall'aura allo choc. Si tratta di un passaggio da un'esperienza dell'opera d'arte più "raccolta" ad una più estesa e diffusa, analoga alla trasformazione, descritta da Simmel, dell'esperienza più "profonda" che caratterizza l'abitante originario della campagna e della provincia nell'esperienza quantitativamente più ricca ma più superficiale propria dell'individuo metropolitano. Come vedremo, secondo Benjamin, questa trasformazione apre la possibilità di un nuovo spazio di gioco che può liberare dai vincoli costrittivi della tecnologia concepita in termini capitalistici, di cui la catena di montaggio costituisce l'emblema. In particolare il cinema può avere una funzione di vero e proprio addestramento del pubblico alla neutralizzazione degli choc che pervadono la vita quotidiana nelle metropoli moderne: qui il ritmo della ricezione degli stimoli è analogo a quello che caratterizza il lavoro nella catena di montaggio e l'esistenza metropolitana pervasa dalla tecnologia. L'effetto di choc allora fa sì che l'apparecchiatura tecnologica divenga da strumento di coazione uno strumento di liberazione, finalizzata a quello che Benjamin chiama una "seconda tecnica", non più avente come scopo il dominio della natura ma il gioco combinato di natura e umanità. In particolare il montaggio, tecnica utilizzata nel cinema ma estendibile anche ad altre forme d'arte, con la sua combinazione di frammenti appartenenti a domini spazio-temporali discontinui, costituisce una sorta di "vaccinazione psichica" rispetto allo stile di vita quotidiano. Esso ricostruisce e riassume i frammenti dispersi dell'esistenza conferendo loro una nuova dignità attraverso l'inserimento in una prospettiva differente che ne determina una presa di coscienza attiva.

La frammentazione è infatti il carattere tipico della modernità in declino e della post-modernità come dell'opera cinematografica (che "cuce" assieme scene ed episodi girati separatamente in momenti e spazi differenti). E' per questo che Benjamin afferma che il pittore sta all'operatore cinematografico come il mago sta al chirurgo: mentre da un lato il pittore mantiene rispetto al suo soggetto una distanza auratica e lo ritrae nella sua totalità, e il mago si pone autorevolmente di fronte al malato come uomo nella sua interezza, il chirurgo penetra all'interno del corpo del malato rapportandosi ad esso in maniera frammentaria (operando cioè su singoli

organi o tratti). Ma è proprio grazie a questa frammentarietà che la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte penetra domini percettivi altrimenti inaccessibili, consentendo un vero risveglio rispetto alla ricezione passiva: è il caso delle possibilità contenute nell'obiettivo fotografico e nella cinepresa come l'ingrandimento o il rimpicciolimento di particolari, l'allargamento o il restringimento del campo visuale che determinano una "deflagrazione dell'inconscio ottico", dando luogo a un effetto di straniamento e a una conseguente presa di coscienza critica da parte dello spettatore rispetto alla realtà così riprodotta. Scrive a questo proposito Benjamin:

Mentre il cinema, mediante i primi piani di certi elementi del suo repertorio, mediante l'accentuazione di certi particolari nascosti di sfondi per noi abituali, mediante l'analisi di ambienti banali, grazie alla guida geniale dell'obiettivo, aumenta da un lato la comprensione degli elementi costrittivi che governano la nostra esistenza, riesce dall'altro anche a garantirci spazio di gioco enorme e impreveduto. Le nostre bettole e le vie delle nostre metropoli, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e le nostre fabbriche sembravano rinchiuderci irrimediabilmente. Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine. Col primo piano si dilata lo spazio, con la ripresa a rallentatore si dilata il movimento¹⁶.

Allo stesso modo degli ambienti e delle situazioni, anche l'attore cinematografico si sottopone al test dell'apparecchiatura: la sua prestazione rispetto a quella dell'attore teatrale comporta una perdita di aura in quanto essa è scomposta in numerose singole prestazioni che vengono riprese e poi montate. Questo gli impedisce di calarsi nella parte, a differenza di quanto avviene per l'attore sul palcoscenico teatrale. Inoltre il medium dell'apparecchio sottopone l'attore a un test poiché gli richiede di conservare la propria umanità proprio di fronte a quell'apparecchiatura che ha normalmente un carattere disumanizzante per i cittadini nell'ambito delle fabbriche e degli uffici. In qualche modo, con l'affermazione della propria umanità rispetto

¹⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 41, 42.

all'apparecchiatura, l'attore cinematografico vendica la disumanizzazione di quelle masse che assistono al film.

Allo stesso modo, per Benjamin il teatro brechtiano ha il merito di accogliere in sé l'influsso delle novità apportate dalla radio e dal cinema, per esempio utilizzando il metodo del montaggio: egli definisce questo nuovo tipo di dramma come teatro citabile, dove alcuni motivi di una scena possono ripresentarsi in contesti scenici molto diversi con effetto straniante. Un altro effetto di straniamento è dato dall'interruzione dell'azione scenica tramite l'impiego di *songs* o didascalie, che impedisce l'abbandono alla libera associazione e all'illusione teatrale del pubblico, costringendolo a una presa di posizione critica rispetto alla situazione inscenata, la quale si mostra così nella sua determinatezza storica e dunque nella sua possibilità di essere trasformata. Ogni empatia rispetto ai protagonisti è scongiurata da questi espedienti, che contribuiscono a rendere evidente l'ossatura artistica del dramma e favoriscono un distacco critico da parte degli spettatori. Un analogo distacco è richiesto all'attore, che deve mantenere la possibilità di entrare e uscire dal proprio ruolo per poter riflettere sulla propria parte, evitando dunque ogni immedesimazione empatica. Gli spettatori inoltre sono chiamati alla partecipazione e alla collaborazione attiva allo svolgimento dell'opera teatrale. Anche nel dramma brechtiano, come nelle opere cinematografiche, radiofoniche e fotografiche, lo choc prende il posto dell'aura e funge da addestramento del giudizio critico rispetto alle situazioni del vivere quotidiano che vengono rappresentate.

Tuttavia, accanto al potenziale liberatorio dell'iperstimolazione fornita dalle nuove forme d'arte, si constata il problema di come sia possibile integrare l'esperienza puntuale dello choc nella continuità dell'esperienza vitale. Come è illustrato da Simmel, l'apparato psichico dell'essere umano infatti ha difficoltà a sintetizzare efficacemente il sempre maggior numero di informazioni anche contraddittorie che pervadono l'esistenza moderna. Ogni segno regredisce così da una percezione cosciente a una stimolazione nervosa indifferenziata rispetto alle altre. D'altronde è forse proprio questo un aspetto della dimensione tattile della fruizione, che avviene nell'abitudine e nella disattenzione, quindi nella non piena consapevolezza, ma che proprio per questo modifica inconsciamente le abitudini percettive. Ad ogni modo, Benjamin parla dello choc provocato dall'impiego dei

nuovi media come possibilità di un risveglio e di una presa di posizione cosciente delle masse rispetto all'ottundimento della percezione e alla cultura immersa in una dimensione onirica imposta dalla borghesia capitalistica. Affinché si dia una tale presa di coscienza critica è evidentemente necessaria un'esperienza cosciente dello choc, che comporti un ricordo consapevole della sua ricezione e ne elimini così l'aspetto traumatico che tende a ottundere la percezione. Se ci si limita a parare gli choc non si è più in grado di elaborarli e depositarli nella memoria e farne così esperienza. L'esperienza infatti, almeno nel senso tradizionale, non si limita al semplice *training* della risposta agli stimoli, ma implica l'elaborazione dei vissuti soggettivi tramite un linguaggio mediato dalla memoria collettiva. Si ritorna così al problema posto da Simmel: la frammentazione della vita metropolitana determina la fine della tradizione, ossia del sussistere di rappresentazioni culturali condivise e condivisibili, per cui l'uomo della metropoli vive un gran numero di esperienze puntuali (*Erlebnisse*) a fronte di una grande povertà di esperienza (*Erfahrung*) nel senso di un'integrazione della percezione momentanea nella continuità ermeneutica dell'esistenza¹⁷. Si tratterebbe, a detta di Benjamin, di un'estensione dell'esperienza a scapito della sua profondità, che si rispecchia «nel sostituirsi dell'informazione alla più antica relazione, e della sensazione all'informazione»¹⁸. D'altronde egli sembra perlopiù ritenere una tale povertà dell'esperienza come alcunché di positivo, come una sorta di frutto dell'evoluzione che concerne la sensibilità dell'uomo metropolitano, la quale si caratterizza non più per un ritmo continuo ma per un ritmo a scatti che permette un adeguamento agli stimoli e alle modalità del lavoro moderno. L'atrofia dell'esperienza costituirebbe allora un nuovo genere di esperienza, diversa da quella finora conosciuta, e consentirebbe di fare *tabula rasa* della cultura e della tradizione borghese che opprime le masse, riducendo in frantumi la sua falsa continuità grazie allo choc¹⁹. Tuttavia la posizione di Benjamin risulta qui assai problematica, poiché egli stesso sostiene la necessità di scongiurare la dispersione dei frammenti attraverso la ricomposizione di un nuovo ordine, e

¹⁷ Cfr. P. Jedlowski, *Walter Benjamin e l'atrofia dell'esperienza*, in A. Canadé (a cura di), *Benjamin, il cinema e i media*, Pellegrini, Cosenza 2007, pp. 21-31.

¹⁸ W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in *op. cit.*, p. 166.

¹⁹ Cfr. W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, in *op. cit.*, pp. 364 – 369.

sottolinea tra l'altro come la ripetizione senza acquisizione di esperienza sia propria dell'operaio asservito alla macchina simile ad un automa ed estraniato dal proprio prodotto. Quello che egli non chiarisce è come sia possibile il passaggio da uno choc subito passivamente a uno choc percepito consapevolmente: sta qui l'ingenuità che gli rimprovera Adorno, consistente nel riporre troppa fiducia nella capacità critica delle masse e nel potenziale rivoluzionario dei nuovi mezzi tecnologici. Inoltre, come fa notare Paolo Jedlowski nel suo saggio intitolato *Walter Benjamin e l'atrofia dell'esperienza*, rispetto alle modalità effettive del lavoro l'annullamento dell'esperienza nel senso tradizionalmente inteso è meno scontato di quanto appaia: a parte il caso circoscritto della catena di montaggio, proprio dell'epoca di Benjamin, nei decenni successivi troviamo nelle fabbriche squadre di operai responsabili di interi settori del processo produttivo, in linea con l'idea che l'efficienza produttiva e la realizzazione di beni meno standardizzati richieda una valorizzazione dell'esperienza. Ogni discontinuità poi implica una continuità, perciò la routinizzazione talvolta favorisce l'integrazione dell'esperienza puntuale²⁰.

Infine, come farà notare Adorno, la fine dell'esperienza nell'accezione tradizionale coincide con la generalizzazione della figura della merce, tale per cui ogni esperienza puntuale diviene alquanto di mercificabile e scambiabile. È il caso citato da Benjamin dell'informazione che si sostituisce alle altre forme di comunicazione: qui l'esperienza tende a trasformarsi nel segno dell'esperienza stessa. La società capitalistica si serve dei media per proporre in maniera spettacolare il volto sempre nuovo della merce dietro il quale si cela la riproduzione del sempre uguale insita nel valore di scambio (il quale si sostituisce al valore d'uso nella percezione dei prodotti di consumo). Ecco allora che l'esperienza dello choc del nuovo si rivela illusoria e non favorisce alcuna apprensione globale della realtà. L'opera d'arte non è immune da questo processo di mercificazione e da questa riduzione al proprio valore di scambio. Occorre allora chiedersi, con Adorno, se la perdita dell'aura dell'arte in favore del carattere di choc consenta davvero un risveglio per le masse o non ne determini un maggior asservimento alla cultura mercificata imposta dal sistema capitalistico.

²⁰ Cfr. P. Jedlowski, *op. cit.*, pp. 40 – 42.

3. *La caduta dell'aura e l'avvicinamento dell'opera d'arte alle masse*

Come è già stato accennato, per Benjamin il declino dell'aura rappresenta un fenomeno positivo in quanto esso permette un avvicinamento dell'opera d'arte rispetto alle masse. La riproducibilità tecnica consentirebbe cioè di sottrarre l'opera d'arte alla sua condizione di *hic et nunc* e di restituirla alla ricezione collettiva. Ad esigere un tale avvicinamento e una “liberazione dell'oggetto dalla propria guaina” sono le masse stesse, dato che la loro «“ sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere” è cresciuta a un punto tale che essa, attraverso la riproduzione, reperisce l'uguaglianza di genere in ciò che è unico»²¹. Secondo Benjamin, la riproducibilità tecnica di per sé trasforma il rapporto delle masse con l'arte da reazionario a progressivo. In questo senso egli sottolinea il ruolo dell'architettura (nel suo carattere di produzione seriale tipico dell'epoca tecnologica) e del cinema: entrambe queste forme d'arte sono prodotte propriamente per essere riprodotte ed esposte all'osservazione simultanea. Entrambe sono inoltre caratterizzate da una fruizione e da un consumo massificato che condiziona la reazione dei singoli ad esse. La ricezione condizionata dalla massificazione ha carattere anti-contemplativo, discontinuo, superficiale, diffuso, quindi propriamente anti-auratico. Essa si contrappone alla maniera tipicamente borghese di fruire le opere a distanza, in modo puramente contemplativo e raccolto, in quanto «la distrazione e il raccoglimento vengono contrapposti in modo da consentire questa formulazione: colui che si raccoglie davanti all'opera d'arte sprofonda in essa [...] la massa distratta, al contrario, fa sprofondare l'opera d'arte dentro di sé»²². Per Benjamin questa fruizione massificata e anti-auratica contiene la possibilità di un uso politico dell'opera d'arte, che viene desacralizzata e resa utilizzabile in senso rivoluzionario, per la creazione di un nuovo spazio di gioco libero dalle costrizioni della tecnologia asservita agli scopi capitalistici. Egli scrive a tale proposito che «la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria

²¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *op. cit.*, p. 22.

²² *Ivi*, p. 46.

nell'ambito del rituale» e che il venir meno del criterio di autenticità nella produzione artistica ne trasforma anche la funzione sociale, la quale non si fonda più sul rituale ma sulla politica²³.

La riproduzione tecnica, inoltre, non modifica soltanto la maniera di fruire dell'opera d'arte ma anche il ruolo dell'autore, nel momento in cui gli spettatori, come nel caso del teatro brechtiano, partecipano attivamente alla creazione dell'opera. Sembra così perdersi la sostanzialità della distinzione tra autore e pubblico: Benjamin cita il caso della stampa europea, in cui sin dalla sua epoca era abbastanza comune per un lavoratore avere l'occasione di pubblicare un testo che rientrasse nell'ambito della propria competenza: in un contesto di estrema specializzazione del processo lavorativo, la competenza letteraria è parallela a quella politecnica, il che permette al lavoro stesso di prendere parola. Nel giornale dunque i lettori che rivendicano la parola divengono collaboratori. Altro esempio è quello del cinema russo sovietico, in cui gli interpreti sono attori non professionisti che recitano il ruolo di se stessi nella riproduzione del processo lavorativo²⁴. Si tratta di fenomeni che esemplificano come l'aumento dell'esperibilità delle opere d'arte e delle forme letterarie reso possibile dalla riproducibilità tecnica si accompagni a una maggior partecipazione attiva alla produzione artistica da parte delle masse, la cui fruizione disattenta dei prodotti culturali si affianca secondo Benjamin a una competenza critica, e a uno sfumare dei confini fra autore e spettatore, in quanto il primo si trova a dover rinunciare alla propria "autorità". Scrive infatti Benjamin che «Ogni uomo contemporaneo avanza la pretesa di venir filmato»²⁵. Ciò determina quell'aumento in estensione della produzione artistica e in generale dell'esperienza a spese della profondità che Benjamin valuta positivamente, in quanto strumento di coinvolgimento attivo delle masse.

Nonostante la posizione di Benjamin abbia il merito di proporre una visione anti-elitaria e più democratica dell'opera d'arte, restituita alla fruizione collettiva grazie alla riproduzione tecnica, essa presenta notevoli criticità, messe in luce tra l'altro da

²³ *Ivi*, p. 24.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 38.

²⁵ *Ivi*, p. 37.

Adorno nella sua critica all'industria culturale. Innanzitutto, come è già stato accennato, la convinzione benjaminiana che la riproducibilità tecnica abbia di per sé un valore rivoluzionario non è affatto pacifica. Secondo Benjamin, la tecnica cinematografica e in generale i media tecnologici costituiscono un valore in sé in quanto con il loro allenamento della massa alla ricezione degli choc danno vita ad uno spazio di riappropriazione politica per la massa stessa. Per Adorno invece la moderna tecnologia come quella del cinema o della radio si compenetra con i valori propri dell'industria culturale e funge da mero intrattenimento e imbonimento per le masse. Benjamin stesso riconosce che le rappresentazioni illusionistiche messe in scena dall'industria cinematografica capitalistica impediscono la formazione di una coscienza di classe, ma egli sostiene che anche il cinema asservito al capitale ha il merito di promuovere un sovvertimento della nozione tradizionale di arte di matrice borghese (fondata, come abbiamo visto, sul concetto di raccoglimento e contemplazione), in quanto esso determina negli spettatori una reazione immediatamente massificata, ovvero condizionata dall'essere in massa, quasi che quest'ultima abbia una valenza per sé rivoluzionaria. Inoltre, la riproduzione tecnica in generale comporta uno sconvolgimento della tradizione in quanto essa attualizza il riprodotto, ovvero lo sottrae dal contesto originale di produzione per farlo venire incontro al fruitore nella sua particolare situazione. La moltiplicazione di questo riprodotto poi soppianta il suo esserci unico a favore di un esserci in massa²⁶. Ciò fa sì che l'eredità culturale possa essere attualizzata e quindi resa tutta potenzialmente presente, ma privata della propria autorità. L'attualizzazione ha perciò secondo Benjamin un valore distruttivo e catartico poiché sovverte la tradizione e ne fa saltare i nessi usuali, liberando i prodotti culturali dall'aura di autorità e autenticità che li caratterizzava in passato. Tuttavia questo genere di attualizzazione favorito dalla riproduzione tecnica e dalla perdita dell'aura dell'opera d'arte tende a dar luogo a una formalizzazione e a una decontestualizzazione del riprodotto. Ed è proprio una tale formalizzazione ad astrarre ciò che è riprodotto tecnicamente dai nessi significanti con la tradizione, dando luogo a quella mercificazione tanto avversata da Benjamin: la mancanza di nessi, come si è già visto al termine del paragrafo

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 20.

precedente, fa sì che ogni esperienza sia livellata alla ripetizione del sempre uguale che è insita nel valore di scambio. Anche l'esperienza apparentemente meno mercificabile come l'opera d'arte, con la perdita dell'aura e del proprio contesto originale diviene qualcosa di scambiabile, e la proposta benjaminiana di una politicizzazione dell'arte finalizzata alla costruzione di uno spazio di gioco alternativo alla feticizzazione della merce appare debole o quantomeno utopica rispetto alla realtà della società occidentale e del mercato mondiale. E d'altronde Benjamin basa tale politicizzazione proprio sull'addestramento allo choc, che è propriamente dato dall'esperienza di una rappresentazione decontestualizzata: esempio sono le immagini filmiche nell'ambito del montaggio cinematografico, le quali si succedono in un veloce ricambio che prende il posto del pensiero e della libera associazione. Per Benjamin tale emarginazione della libera associazione ha una funzione rivoluzionaria in quanto contribuisce a scardinare il tradizionale modo di pensare, e la decontestualizzazione ha ancora una volta una valenza positiva poiché fa saltare il mito borghese della continuità esperienziale.

Quest'ultimo aspetto risulta assai problematico, poiché non è chiaro come sia possibile per le masse dar forma a una nuova modalità di pensiero a partire dallo choc e dalla distruzione dei nessi significanti tradizionali, e proprio l'impedimento della libera associazione da parte dei prodotti cinematografici sarà uno degli aspetti più discussi da Adorno nella sua critica all'industria culturale. Qui egli denuncia come un tale impedimento sia frutto dello schematismo imposto dall'industria capitalistica, finalizzato al dominio e allo sfruttamento delle masse: i prodotti culturali di quest'industria non consentono alle masse una presa di posizione critica, ma inducono loro una fruizione passiva, non lasciando spazio al pensiero né all'immaginazione. Infatti lo schematismo dell'industria culturale fa saltare da un lato le connessioni logiche e dall'altro non consente nemmeno un abbandono all'assurdità delle libere associazioni: esso mantiene nei suoi prodotti un surrogato di significato coerente imponendo i propri clichés ideologici, che fanno elogio della routine e del grigiore dell'esistenza quotidiana. Qui le reazioni sono già prescritte dal prodotto stesso, e «gli sviluppi devono scaturire ovunque possibile dalla situazione

immediatamente precedente, e non dall'idea del tutto»²⁷. Tale prodotto cinematografico è realizzato in modo da richiedere competenza e prontezza d'intuito, ma anche da far sì che lo spettatore, se vuole seguire i fatti rappresentati nel loro veloce ricambio, debba rinunciare all'attività mentale razionale. Costui inoltre è troppo assorbito dall'universo del film per potersi soffermare sugli effetti del macchinario, il quale peraltro gli richiede delle prove di attenzione che nell'ambito dell'industria culturale risultano tanto familiari da avvenire in automatico²⁸. Ciò sembra corrispondere alla situazione della fruizione disattenta esaltata da Benjamin, che però qui evidentemente non porta a un risveglio ma a un'ulteriore illusione delle masse. Un tale risveglio è poi ulteriormente precluso, a avviso di Adorno, dal fatto che il criterio di produzione dell'opera cinematografica è la riproduzione dell'universo percettivo proprio dell'esperienza quotidiana dello spettatore. In questo senso la posizione adorniana si trova agli antipodi rispetto a quella di Benjamin, per il quale la riproduzione del ritmo imposto dai metodi di produzione moderni nel film fa sì che la massa che vi assiste possa prendere coscienza e al contempo abituarsi agli choc che tale sistema di produzione genera, istituendo un nuovo spazio di gioco dove sia possibile un equilibrio fra uomo e tecnica. Emblematica è la divergenza interpretativa tra i due autori a proposito di un film come *Tempi moderni* di Charlie Chaplin, in cui la gestualità rapida e discontinua del protagonista, rappresentante il frutto della modernità invasa dalla tecnologia, dà luogo a uno choc della ricezione dal ritmo analogo a quello della produzione nella catena di montaggio. Per Benjamin, Chaplin è un innovatore perché, nel riprodurre tale ritmo, consente una presa di posizione nei suoi confronti e una possibilità di sottrarsi ad esso. Per Adorno invece il cinema chapliniano non mostra una valida alternativa alle odierne condizioni di produzione, bensì costituisce un mezzo per indurre le masse a una docile accettazione del proprio sfruttamento. Un fenomeno analogo avviene nei cartoons hollywoodiani, nei quali «fra gli applausi del pubblico il protagonista viene scaraventato da tutte le parti come uno straccio. Così la quantità del divertimento

²⁷ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, tr. it. di L. Vinci, Reprints Einaudi, Torino (1966) 1974, p.148.

²⁸ Cfr. *ivi* p. 37.

organizzato trapassa nella qualità della ferocia organizzata»²⁹. In questo caso i soprusi inferti al protagonista hanno la funzione di abituare lo spettatore ad essere sfruttato e maltrattato, in quanto questa è la condizione di vita in questa società. Inoltre Adorno sostiene che la violenza inflitta al personaggio, generante ilarità e piacere momentaneo nel pubblico, si tramuta in violenza contro lo spettatore stesso, che deve mostrarsi sempre pronto e vigile rispetto alla scaltrezza della rappresentazione, la quale lo sottopone dunque a una continua tensione, perdendo anche quella che l'industria culturale dichiara essere la funzione di svago e distensione dei propri prodotti. Quella diversione violenta che secondo Benjamin costituisce una possibilità di risveglio sembra qui essere piuttosto un mezzo di frustrazione o di imbonimento. In tale contesto Adorno critica anche quel riso collettivo generato da alcuni film che Benjamin considera come una deflagrazione terapeutica che fa esplodere l'illusione di massa: nel saggio adorniano sull'industria culturale tale riso è piuttosto definito come «piacere che si prova alla vista di ogni privazione riuscita», «eco dello scampo al potere», «eco del potere come forza ineluttabile» «bagno ritemprante»³⁰. Il riso collettivo è radicalmente identificato con la derisione di chi non è riuscito a sottrarsi ai soprusi del potere vigente, o con il contentino che il potere offre in cambio di una privazione.

Un'altra fondamentale divergenza tra la concezione di Benjamin e quella di Adorno consiste nella loro opposta maniera di considerare la massa. Per Benjamin, come si è visto, la massa è per sé politica: il fatto che il film preveda una ricezione immediatamente massificata è già di per sé un fattore rivoluzionario, perché sovverte il tradizionale modo di fruire dell'opera d'arte come alcunché di avente valore magico e culturale. Sebbene egli riconosca e denunci l'eventualità di un uso reazionario dei media tecnologici finalizzato a consentire l'espressione della massa senza intaccare i rapporti di proprietà vigenti, ovvero l'estetizzazione della politica di matrice fascista e la feticizzazione delle merci, egli ritiene che un tale fenomeno sia frutto di una società non abbastanza matura da fare della tecnica un proprio organo, ossia di renderla uno strumento di politicizzazione dell'arte grazie alla sua

²⁹ *Ivi*, p. 149.

³⁰ *Ivi*, p. 152.

appropriazione attiva da parte della massa. Al contrario per Adorno il cinema proprio in quanto agente di massificazione esercita un'azione di depoliticizzazione e non di emancipazione. La massa infatti è un prodotto della stessa società capitalista e non costituisce una comunità: anche nel caso del riso collettivo suscitato dal prodotto cinematografico, coloro che ridono in massa non ridono insieme ma sono monadi che abbandonano ogni scrupolo nella derisione. Il pubblico massificato non è che un prodotto dell'azione di certi media: è il caso del cinema ma anche della radio, la quale rende democraticamente tutti spettatori di programmi sempre uguali che non ammettono possibilità di replica. La partecipazione attiva degli spettatori è qui limitata a manifestazioni addomesticate dove non si dà alcuna spontaneità. L'industria culturale pertanto costituisce il proprio pubblico in maniera artificiosa, e quella che Benjamin definisce come sensibilità della massa per ciò che è uguale tale da consentirne il reperimento anche in ciò che è apparentemente irripetibile non è altro che frutto dello schematismo imposto dalla società capitalista, attraverso la costituzione di un sistema in cui a ogni prodotto è conferita un'aria di somiglianza. In questo sistema ogni manifestazione estetica è subordinata all'elogio della realtà vigente e sempre uguale, avente lo scopo ultimo di sottomettere l'individuo al potere totale del capitale. L'industria culturale è perciò caratterizzata dalla ripetizione stereotipa dei propri contenuti, i quali presentano la grigia routine quotidiana come una condizione naturale e immutabile.

Inoltre, un altro aspetto deprecabile che Adorno attribuisce all'industria culturale è quello di adeguare la produzione artistica all'utile, ossia agli scopi del mercato e al bisogno di svago delle masse che deve essere soddisfatto affinché il processo lavorativo possa reiterarsi nuovamente ogni giorno. E' per questo che, secondo Adorno, l'arte perde la propria vocazione autentica di critica e negazione della società basata sul valore di scambio per adattarsi a quest'ultima. Il valore d'uso della merce arte allora diviene un feticcio che nasconde prodotti culturali sempre uguali in quanto incorporati alla sfera dei valori di scambio. Le opere d'arte così adeguate all'industria culturale privano gli uomini dalla liberazione dal principio di utilità che esse stesse dovrebbero garantire. Inoltre esse vengono «incolate a prezzi ridotti a un pubblico riluttante, e il loro uso diventa accessibile al popolo come quello dei

parchi»³¹. Tale svendita dell'arte a avviso di Adorno non costituisce un ampliamento di orizzonti della masse ma la fonte di una barbarica rovina della cultura, poiché l'assoluta vicinanza resa possibile dalla scomparsa del privilegio culturale borghese ne determina l'estraneazione e la reificazione totale. I prodotti culturali sono infatti ora predisposti al consumo ed esposti alla perdita di rispetto e al conformismo dei consumatori, che sono l'antitesi del giudizio critico. Si tratta evidentemente di una concezione elitaria e "auratica" del prodotto artistico: è indicativa in tal senso anche la difesa adorniana dell'autonomia dell'opera d'arte come «interruzione dell'eterno alternarsi di bisogno e soddisfacimento»³² e critica alla società vigente. Tale concezione si colloca agli antipodi rispetto alla concezione dell'"arte per l'arte" formulata da Benjamin, che ne equipara l'astrazione rispetto all'esistenza sociale dell'uomo a quella propria degli svaghi che trasfigurano la merce³³. Infatti nell'analisi benjaminiana l'opera d'arte concepita come autonoma rispetto all'esistente mantiene un residuo di valore magico-culturale, che la separa dalla realtà ponendola idealmente al di sopra di essa e confinandola nell'ambito del rituale, per cui la sua fruizione ha un carattere contemplativo e parassitario. Tuttavia la posizione adorniana va sempre considerata nell'ambito del suo sviluppo dialettico, che la rende più sottile e meno monolitica di quanto possa sembrare se non si considera questo aspetto: proprio nella critica che egli muove a Benjamin circa il carattere controrivoluzionario che questi attribuisce in toto al concetto di opera d'arte autonoma possiamo riscontrare questa dialettica. Qui l'elemento controrivoluzionario è costituito a avviso di Benjamin dall'aura magica dell'opera considerata come autonoma; Adorno però fa notare che l'opera d'arte autonoma possiede un centro non di per sé magico-mitico, ma piuttosto dialettico, in cui si intersecano l'elemento magico e il segno della libertà (dalla feticizzazione del principio dell'utile)³⁴. A proposito dell'opera d'arte auratica e di quella prodotta dalla riproducibilità tecnica, egli scrive:

³¹ *Ivi*, p. 172.

³² Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 327.

³³ Cfr. W. Benjamin, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, in *op. cit.*, p. 382.

³⁴ Cfr. T. W. Adorno, Benjamin W.; *Correspondance Adorno/Benjamin: 1928-1940*, tr. fr. di P. Ivemel, G. Petitdemange, H. Lonitz (a cura di), Gallimard, Paris 2006, p. 147.

Entrambe portano le stimate del capitalismo, entrambe contengono elementi di trasformazione; entrambe sono per metà disgiunte dalla libertà piena ed intera, che tuttavia non sarebbe possibile restituire che per la somma di entrambe: sacrificare l'una all'altra sarebbe romantico, da un lato di un romanticismo borghese proprio della conservazione della personalità con tutta la sua magia, dall'altro il romanticismo anarchico che confida ciecamente nell'indipendenza del proletariato nel processo storico – quel proletariato che risulta esso stesso un prodotto del modo di produzione borghese³⁵.

Vediamo qui che la critica adorniana, pur nella sua radicalità e nel suo carattere apparentemente passatista, nonché nella problematicità di una concezione dell'arte come negazione della società vigente, ha il pregio di mettere in luce le ingenuità e gli aspetti non problematizzati nella posizione benjaminiana. L'approccio dialettico di Adorno inoltre appare forse meno utopico e meno radicale dell'idea che la sola riproducibilità tecnica possa consentire una politicizzazione dell'arte e una liberazione delle masse, oltre che un nuovo concetto di opera d'arte.

Sebbene apparentemente agli antipodi, l'approccio di Benjamin e quello di Adorno hanno in comune almeno un aspetto: il considerare l'opera d'arte come una discontinuità, nel caso di Benjamin discontinuità come decontestualizzazione rispetto al mito borghese della continuità del flusso esperienziale, in quello di Adorno invece discontinuità rispetto alla frammentazione dell'esistente data dall'autonomia e dall'unità dell'opera d'arte. In entrambi i pensatori, l'opera viene concepita in senso monadico: Benjamin parla in tal senso di “immagine dialettica” (propria del procedimento del montaggio), ossia di un momento di «condensazione che consente di riconoscere l'attualità di un frammento del passato»³⁶, Adorno di “monade senza finestre” che comunica con l'esterno tramite la non comunicazione. L'immagine dialettica benjaminiana è un mezzo per comprendere una cultura pervasa da oggetti caratterizzati da complessità temporale, sospesi tra il presente, il passato delle forme

³⁵ *Ivi*, p. 149.

³⁶ W. Benjamin, *Opere complete*, Vol. IX, a cura di R. Tiedemann, ed. it. di E. Ganni (a cura di) p. 937, cit. in W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., p. 400.

a essi precedenti, e il futuro in cui la loro attualità diverrà leggibile³⁷. Si tratta, a detta di Benjamin, di una costellazione immobile in quanto «mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a scatti» in essa «quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità»³⁸. La monade adorniana, d'altro canto, vuol essere discontinuità proprio rispetto alla discontinuità propria della frammentazione dell'esistenza e del ritmo del lavoro alla catena di montaggio. Essa si pone come antitesi sociale della stessa società in quanto contraddistinta dall'utile e dalla centralità del valore di scambio: nella sua negazione del vigente si caratterizza per la mancanza di funzione come critica del predominio del “socialmente utile”.

Al di là della discutibilità di queste posizioni, la difficoltà maggiore è data proprio dalla comune concezione monadica dell'opera d'arte nei due autori: è da chiedersi se una tale concezione possa in qualche modo offrire una soluzione al problema, illustrato da Simmel, dell'estraneazione del lavoratore dal proprio prodotto nell'ambito della parcellizzazione del processo produttivo, o se, per favorire una comprensione del proprio ruolo in tale processo che renda l'individuo cosciente e responsabile del proprio lavoro, non sia più fruttuosa una concezione dell'arte e della qualità estetica come alquanto di integrato e integrabile nell'ambito della lavorazione stessa.

Inoltre, un altro interrogativo di non facile soluzione riguarda il concetto di decadenza dell'aura dell'opera d'arte: è davvero realistico parlare di perdita dell'aura e del valore culturale, anche in riferimento al culto secolarizzato dell'arte per l'arte? Se si volge lo sguardo alle condizioni attuali, sembrerebbe di no: anche i tentativi di realizzare mostre d'arte, concerti o spettacoli didattici o finalizzati a dar vita a una continuità con gli spazi urbani e i contesti sociali ordinari, nell'ennesimo intento di avvicinare l'arte al grande pubblico, non sembrano riuscire ad ovviare al fatto che l'arte considerata come “autentica” rimane almeno in parte confinata negli spazi ad

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 401.

³⁸ W. Benjamin, *Scelta di frammenti da “I passages di Parigi”*, in *op. cit.*, p. 414 – 415.

essa adibiti (musei, teatri, gallerie, sale da concerto, cinema d'*essai*). Vi è ancora una forte divaricazione, sebbene non più così netta, tra la “grande arte” e lo svago di massa, massa alla quale sembrano destinati solo i prodotti culturali di serie B. Il mercato mondiale dell’arte, poi, specie per quanto riguarda le opere figurative e plastiche, contribuisce con i suoi prezzi esorbitanti e inaccessibili ai più a mantenere un alone di esclusività e di “auraticità” delle opere d’arte. In questo caso si ha tutt’altro che la liquidazione e la svendita dell’arte criticata da Adorno, anche se si verifica un’analogia perdita di rispetto nei confronti dell’arte ridotta a merce scambiabile (sebbene a prezzi esclusivi) e valutata in primis dal punto di vista del suo valore di scambio. In tale contesto permane l’interrogativo circa la possibilità di una “democratizzazione” dell’arte e di un ripristino della sua continuità rispetto all’esistenza quotidiana e sociale che non ne sminuisca il valore che possiede se non altro in quanto frutto di un lavoro creativo, e che non costituisca una fonte di omologazione dell’opera d’arte alla merce di scambio né allo svago fine a se stesso.

Capitolo secondo

ADORNO E DEWEY: OPERA D'ARTE E CRITICA SOCIALE. DUE VISIONI ANTITETICHE A CONFRONTO

1. *Adorno e la critica all'industria culturale*

Come si è accennato nel capitolo precedente, le opere d'arte nell'ambito dell'industria culturale descritta e criticata da Adorno sono generalmente assimilate all'*amusement*, ossia a quei prodotti di svago destinati a rendere i lavoratori in grado di reiterare sempre nuovamente la fatica del processo di lavorazione e produzione. Ciò che è apparentemente inutile (o meglio, libero dal principio di utilità) viene perciò ascritto al dominio dell'utile³⁹: è così che anche l'arte entra a far parte del ciclo industriale di produzione e consumo. A tal proposito, Adorno scrive:

L'industria culturale può vantarsi di aver attuato energicamente, ed eretto a principio, la trasposizione – spesso maldestra – dell'arte nella sfera del consumo, di aver liberato l'*amusement* dalle sue ingenuità più moleste [...] La purezza dell'arte borghese, che si è ipostatizzata a regno della libertà in opposizione alla prassi materiale, è stata pagata fin dall'inizio con l'esclusione della classe inferiore, alla cui causa – la vera universalità – l'arte rimane fedele proprio mercé la libertà dagli scopi della falsa universalità. L'arte seria si è negata a coloro cui il bisogno e la pressione dell'esistenza rendono la serietà una beffa [...] L'arte leggera [...] è la cattiva coscienza sociale dell'arte seria [...] gli elementi inconciliabili della cultura, arte e svago, vengano ridotti, attraverso la loro sottomissione allo scopo, a un solo falso denominatore: la totalità dell'industria culturale.⁴⁰

Ad ogni modo il filosofo francofortese non è così ingenuo da credere che si sia data nella storia antecedente all'epoca borghese - capitalistica un'arte completamente autonoma da scopi utilitari : egli riconosce che anche nell'epoca della committenza e del mecenatismo «le pure opere d'arte [...] sono sempre state, nello stesso tempo,

³⁹ Cfr. M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 170.

⁴⁰ *Ivi*, p. 146.

anche merci»⁴¹. Tuttavia, è con la specifica attribuzione di un valore mercantile alle opere, e con la conseguente riduzione di esse a meri valori di scambio nell'ambito dell'anonimo mercato internazionale, che si sviluppa quella che Adorno definisce come liquidazione sociale dell'arte. Trasformandosi in alcunché di integrato alla produzione industriale, di vendibile e scambiabile, la merce arte «che viveva del fatto di essere venduto e tuttavia invendibile, diventa [...] l'affatto invendibile quando il profitto non è più solo la sua intenzione, ma il suo principio esclusivo»⁴². Attribuendo alle opere d'arte un valore di mercato (rispetto al quale il corrispettivo valore d'uso è ridotto a un'appendice) l'industria culturale sopprime quella distanza fra oggetto estetico e fruitore e dà così luogo per Adorno a una falsa riconciliazione tra arte e società che l'arte di un tempo, per quanto fosse testimone di un abisso rispetto al reale e di un'iniqua divisione sociale del lavoro, aveva il pregio di evitare. L'integrazione dell'opera d'arte in una società amministrata e addomesticata tramite l'industria culturale determina dunque uno svilimento accanto a una perdita di specificità da parte dell'arte in quanto arte. Una fruizione più democratica e una maggior integrazione sociale dell'arte non sono pertanto auspicabili secondo Adorno (contrariamente, come si vedrà in seguito, che per la prospettiva riformistica di Dewey), per lo meno non nelle condizioni storiche della sua epoca, in cui a suo avviso la società si basa su una pervasiva menzogna inculcata dai mezzi di diffusione di massa e le relazioni sociali rilevanti sono fondate sugli scambi di denaro.

In tale contesto il privilegio culturale borghese presenta una certa ambivalenza: se da un lato preclude l'emancipazione delle masse tramite il libero accesso all'arte e alla conoscenza, dall'altro il suo decadimento a seguito della mercificazione totale e della svendita dei beni culturali determina, a detta di Adorno, la rovina della cultura e il suo abbandono alla barbarie. Nell'era dell'industria culturale infatti la vicinanza tra opera e fruitore non è più mediata da ingenti somme versate da quest'ultimo per poterne godere (a cui corrispondeva effettivamente, fino a tutto il XIX secolo almeno, un valore d'uso direttamente proporzionale⁴³), ma l'arte è esposta, tramite i

⁴¹ *Ivi*, p. 169.

⁴² *Ivi*, pp. 170-171.

nuovi canali di comunicazione massiva, al consumo di massa e così alla reificazione totale. I media introdotti nel Novecento (come, direi, molti di quelli degli anni Duemila) veicolano le opere d'arte "alta" accanto ai prodotti della cultura industrializzata e mercificata e alla *réclame* di altri tipi di merce. I consumatori qui intuiscono la truffa, tanto che «le opere d'arte pervertite e corrotte sono segretamente respinte dai beneficiati con il ciarpame a cui il mezzo le assimila»⁴⁴. E' il caso, scrive Adorno, dell' esecuzione sinfonica di un grande direttore come Toscanini:

La si ascolta per niente, ed ad ogni accento della sinfonia è allegata, per così dire, la sublime réclame che la sinfonia non è interrotta da réclame [...] La truffa si compie indirettamente attraverso il guadagno di tutti i produttori uniti di automobili e di sapone che finanziano le stazioni e, naturalmente, attraverso l'accresciuto giro d'affari dell'industria elettrica produttrice degli apparecchi riceventi. [...] Incorporando completamente i prodotti culturali nella sfera delle merci, la radio rinuncia addirittura a collocare come merci i suoi prodotti culturali. Essa non riscuote, in America, alcuna tassa di pubblico e assume così l'aspetto ingannevole di autorità disinteressata e imparziale...⁴⁵

E' per questo che secondo il pensatore tedesco le opere d'arte autentiche, per resistere al dominio della totalità onnipervasiva dell'industria culturale, sono costrette a rinunciare all'uso di quei mezzi di comunicazione che potrebbe avvicinarle alle masse e dar così luogo a un sovvertimento della società vigente.

⁴³ E' da notare qui la problematicità e l'ambivalenza del concetto adorniano di valore d'uso: da un lato infatti il filosofo francofortese sostiene che nell'epoca del dominio del sistema capitalistico, esso è completamente assorbito e appiattito sul valore di scambio, ossia esso si misura in base alla scambiabilità dell'oggetto a cui afferisce (assunto di per sé già discutibile laddove è ritenuto come ineluttabilmente necessario). Dall'altro lato Adorno sembra ritenere che nell'epoca antecedente all'affermazione del capitalismo industriale non si dia una totale identificazione dei due tipi di valore, o perlomeno che il valore d'uso non si riduca ancora a mero segno rispetto a quello di scambio ma ne costituisca la premessa; tuttavia il concetto di valore d'uso anche in questo contesto appare difficilmente conciliabile con la concezione adorniana di opera d'arte come gratuità che sospende la logica della funzionalità come relazione estrinseca fra mezzo e scopo. Infatti il filosofo francofortese sostiene che la reificazione dell'opera d'arte si ha quando il suo valore d'uso diviene feticcio, ossia la sua valutazione relativa all'utilità sociale viene confusa con la sua validità oggettiva - data proprio dalla possibilità di liberare gli uomini dal principio di utilità - e viene considerata come il solo valore d'uso dell'opera, determinando nei confronti di quest'ultima quella modalità di fruizione autoreferenziale e quella perdita di rispetto che il filosofo stesso denuncia (cfr. *ivi*, p. 170). Tale feticizzazione del valore d'uso, come è illustrato nella *Teoria estetica* e nei primi due capitoli della *Dialettica dell'illuminismo*, avrebbe origini antecedenti al capitalismo, rintracciabili sin dal passato mitico della comunità umana, sebbene essa veda il suo culmine nell'epoca del dominio capitalistico.

⁴⁴ *Ivi*, p. 173.

⁴⁵ *Ivi*, p.171.

Nell'ambito dell'ideologia totalitaria, l'unica vera e autentica prassi possibile sembra essere la rinuncia a un'azione incisiva sulla coscienza e sulla realtà oggettiva, quindi alla prassi stessa, che nel contesto della società amministrata Adorno sembra talvolta identificare con la violenza. E' in questo senso che la radicalità della musica contemporanea (la moderna musica "colta") si dà solo in quanto essa rimane inaccessibile al grande pubblico per poter sfuggire alla commercializzazione e al compromesso con i moderni mezzi di diffusione. Tuttavia Adorno, diversamente dalla benjaminiana dicotomia non dialettica tra opera d'arte auratica e opera tecnologica - ossia dall'idea che l'opera auratica sia assolutamente controrivoluzionaria e quella riproducibile invece per sé rivoluzionaria, idea che non tiene conto del fatto che entrambe contengono un elemento di feticismo e di strumentalizzazione da parte del sistema capitalistico insieme a un elemento di libertà da quest'ultimo, cfr. capitolo precedente -, auspica una relazione dialettica tra tecnicizzazione estrema e autonomia auratica⁴⁶, sostenendo che «tale modernità (dell'arte) deve mostrarsi all'altezza dell'industrialismo avanzato, non semplicemente trattarne. Il suo modo di comportarsi e il suo linguaggio formali debbono reagire spontaneamente alla situazione oggettiva». L'arte moderna infatti «trae la sua forza dal fatto che quelli che sono i procedimenti più progrediti della produzione materiale e della sua organizzazione non si limitano al campo in cui direttamente sorgono»⁴⁷. La vera arte moderna sarebbe allora quella che riesce a essere rivoluzionaria rispetto allo stato attuale delle forze produttive, adottando forme radicalmente nuove nell'elaborazione del materiale tecnologico. Ma forse è proprio qui che Adorno si pone in antitesi rispetto a Benjamin: la radicalità è insita nella forma nell'opera d'arte che si rende autonoma rispetto alla realtà vigente, non nel suo contenuto. Gli antagonismi irrisolti nell'ambito della realtà sociale sono cioè espressi come problemi immanenti nella forma estetica. L'arte cosiddetta impegnata, come il teatro brechtiano caro a Benjamin, al fine di veicolare il proprio contenuto radicale alle masse rinuncia alla propria autonomia formale rispetto alla società amministrata. Pertanto secondo Adorno l'arte autonoma priva di contenuto esplicito

⁴⁶ Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 81-82

⁴⁷ *Ivi*, pp. 46-47.

sarebbe paradossalmente più impegnata di quella che sposa esplicitamente una causa (questo aspetto sarà poi approfondito nei capitoli successivi). La denuncia manifesta dei conflitti sociali nell'opera d'arte porterebbe infatti a un'eccessiva schematizzazione di tali conflitti nella rappresentazione, che non ne coglierebbe così la complessità.

La società, dunque, apparirebbe tanto più chiaramente tanto meno viene rappresentata. D'altronde ciò sembra valere anche per Benjamin: nel suo saggio *L'autore come produttore* egli sostiene che un'opera d'arte è politicamente giusta quando è letterariamente giusta, ovvero relativamente non tanto alla sua posizione rispetto ai rapporti di produzione ma alla sua collocazione *nei rapporti*⁴⁸. Una tale posizione sembra analoga a quella di Adorno quando questi afferma che «è l'immanenza della società nell'opera il rapporto sociale essenziale dell'arte, non l'immanenza dell'arte nella società»⁴⁹. Tuttavia, ciò che per Adorno rimane problematico nella concezione benjaminiana è il suo apprezzamento del realismo sovietico, che si serve di procedimenti tradizionali per veicolare contenuti rivoluzionari, e l'insistenza sul concetto di politicizzazione dell'arte, per il quale al fine di eliminare il feticismo legato alla auraticità dell'arte sarebbe sufficiente un rivolgimento politico o un intervento dall'alto. Secondo Adorno, infatti, oltre al fatto che il concetto benjaminiano di opera auratica non è sufficientemente dialettico, l'idea di una politicizzazione dell'arte in senso concreto e positivo non è realizzabile nel contesto di una società amministrata dalla totalità dell'industria culturale, poiché la potenza integratrice di quest'ultima assorbe in sé anche le forze antagonistiche. La pianificazione totale, cioè, ricomprende in sé anche l'eccentricità e la protesta come parte integrante del sistema. Questo perché, scrive Adorno:

Ciò che resiste, può sopravvivere solo inserendosi. Una volta registrato nella sua differenza dall'industria culturale, fa già parte di essa come il riformatore agrario del capitalismo. [...] Solo l'obbligo di inserirsi continuamente, sotto le minacce più gravi, come esperto estetico nella vita

⁴⁸ Cfr. W. Benjamin, *Aura e Choc*, cit., p.148-149.

⁴⁹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 312.

industriale, ha definitivamente asservito l'artista. [...] Chi non si adegua è colpito da un'impotenza economica che si prolunga nell'impotenza spirituale dell'isolato⁵⁰.

Dunque qui la mercificazione delle opere d'arte è tale da soffocare ogni velleità contestativa e da neutralizzare qualsiasi conflitto in seno alla società vigente. Ciò fa sì che nell'ambito dell'industria culturale, caratterizzata dalla ripetizione, non si possa dare alcunché di veramente nuovo. Il nuovo e il mutamento costante non rappresentano qui che la maschera del sempre uguale delle merci culturali standardizzate, il cui criterio di produzione è costituito dal riprodurre l'universo percettivo quotidiano del fruitore, precludendogli ogni possibilità immaginativa che vada al di là della realtà vigente. La manipolazione del bisogno degli spettatori è tale da dar luogo a bisogni sempre uguali soddisfabili da prodotti standard. L'apparente differenziazione dell'offerta rientra nello schematismo del procedimento e costituisce una mera apparenza della possibilità di scelta, che in realtà è guidata e controllata al fine di classificare e inquadrare i consumatori. I mass media cioè fabbricano su scala industriale beni culturali sulla base di norme di rendimento, standardizzazione e divisione del lavoro identiche a quelle che vigono nella produzione capitalistica, beni peraltro destinati a uno sfruttamento sistematico e programmatico a fini commerciali⁵¹. Come sottolinea allora Adorno nel suo saggio *Cultural Industry reconsidered*, i prodotti dell'industria culturale non rappresentano un'espressione autentica dei bisogni culturali delle masse e pertanto non vanno a costituire una cultura di massa ma per la massa⁵², ovvero sono destinati a un consumo indotto e pianificato. Essi combinano elementi di consuetudine e di apparente novità, senza peraltro violare i modelli percettivi collaudati, per cui l'eventuale innovazione si colloca sempre all'interno dell'uniformità universale della vita sociale. Tale uniformità e massificazione è orchestrata dall'industria culturale tramite l'impiego di modelli standardizzati e *clichés* nei propri prodotti, aventi lo scopo di far apparire

⁵⁰ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *op. cit.*, pp. 142-144.

⁵¹ Cfr. M. Jimenez, *Adorno: arte, ideologia e teoria dell'arte*, tr. it. di R. Mangaroni, Cappelli, Bologna 1979, p. 85.

⁵² Cfr. T. W. Adorno, *Cultural Industry reconsidered*, tr. ing. di A. G. Rabinach, in « New German Critique », n. 6, 1975, p. 12.

come naturali la routine quotidiana e il mondo esistente. Questi stereotipi sono impiegabili a piacere solo nell'ambito dello schematismo già predisposto. E' il caso dei prodotti cinematografici hollywoodiani, in cui ogni particolare è asservito a una formula identica e reiterata all'infinito, che presenta come natura la routine e la "medietà". Elogiando quella vita quotidiana dal cui grigiore e piattezza lo spettatore desiderava sfuggire proprio tramite la visione del film, quest'ultimo promuove, come tutto lo svago proposto dall'industria culturale, la rassegnazione e l'accettazione dell'esistente come alcunché di ineluttabile. Scrive in proposito Adorno:

Il film può arrivare a mostrare Parigi, dove la giovane americana pensa di realizzare i suoi sogni, nella desolazione più completa, per spingerla tanto più inesorabilmente nelle braccia dell'americano *smart* di cui avrebbe potuto far conoscenza già a casa. [...] Sano è ciò che si ripete, il ciclo della natura e dell'industria⁵³.

Anche il tragico viene così liquidato, insieme all'opposizione dell'individuo alla società che lo costituisce, in quanto:

Bello è tutto ciò che la camera riproduce. [...] Questa è la vita, così dura, ma perciò anche così meravigliosa, così sana. La menzogna non arretra davanti al tragico. Come la società totale non abolisce, ma registra e pianifica, il dolore dei suoi membri, così procede col tragico la cultura di massa.⁵⁴

Infatti l'individualità è neutralizzata nel suo potenziale conflittuale in quanto ricompresa negli stereotipi predisposti dall'industria culturale, la quale è la sede della falsa identità di universale e particolare: falsa perché non si dà una tensione antecedente la conciliazione fra i due poli, che risultano perciò intercambiabili, ma anche perché tale conciliazione si basa sulla rassegnazione e la manipolazione delle masse.

E' evidente infatti che l'inculcamento dell'idea di ineluttabilità della realtà sociale vigente costituisce un modo per ingannare e addomesticare le masse da parte di un sistema di produzione e scambio che non si preoccupa realmente dei veri bisogni

⁵³ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *op. cit.*, p. 160.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 160-163.

degli individui⁵⁵. Questi si ritrovano perciò paradossalmente assoggettati rispetto a un complesso sociale che si presenta come una condizione naturale malgrado sia un invece un prodotto degli uomini stessi. In questo senso Adorno sembra portare alle estreme conseguenze la concezione simmeliana della divaricazione tra spirito oggettivo e soggettivo nella modernità, per cui il progresso della cultura dell'umanità è proporzionale all'esclusione dell'individuo dai suoi vantaggi. Egli risulta assai più radicale di Simmel in quanto sostiene che l'avanzamento tecnologico e il progressivo dominio della natura non rappresenta per sé un progresso, perlomeno non laddove la tecnologia è utilizzata nella creazione di prodotti estetici per imbonire le masse e «fa parte del sistema economico che rifiuta l'utilizzazione delle capacità quando si tratta di eliminare la fame»⁵⁶. E' per questo che, come si è visto nel capitolo precedente, Adorno assume una posizione critica rispetto alla teoria benjaminiana dello choc: nell'ambito di una realtà oppressiva e alienante il *training* alle esperienze traumatizzanti ha sì la funzione di modificare la percezione in senso adattivo, ma al contempo consente all'industria culturale di addestrare le masse in modo tale da renderle insensibili al trauma di fronte alle contraddizioni e all'alienazione della società vigente, in modo da fiaccarne la resistenza e indurre alla passività. E' noto infatti che l'eccesso di stimoli, simmelianamente, tende a ottenebrare la sensibilità e a precludere la possibilità di reazione.

La presenza di continue sollecitazioni "choccanti" sommata all'apologia dell'esistente nei prodotti dell'industria culturale ha dunque come scopo primario quello di educare alla passività e indurre a una docile rassegnazione allo sfruttamento

⁵⁵ Sulla natura dei bisogni "autentici" degli individui, cfr. il capitolo terzo di questa tesi. In sostanza Adorno ritiene che i bisogni pulsionali degli individui nell'ambito della società vigente siano sempre falsati, in quanto manipolati attraverso l'offerta di un soddisfacimento surrogato, che induce alla ricerca di un appagamento fittizio. L'opera d'arte valida, in particolare quella avanguardistica, si oppone e spezza tale circolo di manipolazione e bisogno attraverso la propria obiettività urtante che induce a una presa di coscienza della falsità del vigente e della autoreferenzialità propria della ricerca del godimento sensibile nelle opere d'arte. Pur rispondendo così a un bisogno di obiettività e di mutamento della coscienza soggettiva, l'opera d'arte tuttavia dà luogo a una trasformazione di bisogni e fini solo nell'ambito del rapporto con essa, per cui la coscienza dell'obiettività non sembra destinata a tradursi in un cambiamento in direzione di una società non repressiva e di una democrazia realmente partecipata, dal momento che queste ultime costituiscono un'utopia: pertanto il bisogno pulsionale e di godimento sensibile appare destinato a rimanere falsato e manipolato dalla somministrazione di appagamenti surrogati, e l'opera d'arte autentica ad opporsi alla rispondenza a un tale bisogno.

⁵⁶ *Ivi*, p. 150.

e ai soprusi subiti: è il caso già citato dei cartoons, dei quali «un altro effetto oltre a quello di assuefare i sensi al nuovo ritmo, è quello di martellare in tutti i cervelli l'antica verità che il maltrattamento continuo, l'infrangersi di ogni resistenza individuale, è la condizione della vita in questa società. Paperino nei cartoni animati come gli infelici nella realtà ricevono le loro botte perché gli spettatori si abituino alle proprie»⁵⁷. L'ilarità provocata dai cartoni animati hollywoodiani non è che soddisfazione per lo scampato pericolo, per il fatto che i maltrattamenti tocchino per una volta al protagonista e non allo spettatore che vi assiste, quindi eco dell'ineluttabilità del potere. Ciò tanto più quanto i consumatori dei prodotti hollywoodiani sono perlopiù (all'epoca di Adorno almeno) appartenenti al ceto medio dipendente, ovvero la classe sociale più numerosa e più soggiogata rispetto alle istituzioni esistenti. Si tratta cioè, come fa notare Adorno, dello strato sociale più nutrito in quella che si può definire la “civiltà degli impiegati”, in cui tutti divengono irrimediabilmente dipendenti e l'impresa o la proprietà indipendente vengono pressoché cancellate⁵⁸. Tale configurazione sociale determina una masochistica quanto inconsapevole identificazione dei singoli con il potere che li tiene soggiogati, al fine di provare la propria appartenenza morale alla società. E' per questo che le masse, composte dai membri del ceto medio-basso, subiscono senza resistenza tutto quello che viene loro offerto dall'industria culturale, in un conformismo indotto che addita ogni giudizio critico come presunzione di superiorità, apparentemente ingiustificata nella società democratica⁵⁹. In tale contesto la serietà dell'arte “alta” è vissuta come una beffa da coloro che sono completamente soggiogati dalla fatica del lavoro e della vita, e costoro sembrano essere soddisfatti nel trascorrere nella passività il tempo che non passano al lavoro, anche se in realtà sono costretti ad accontentarsi dallo schematismo del sistema. La conciliazione di arte e svago tentata dall'industria culturale non riesce dunque mai completamente, e la cosiddetta arte leggera, l'*amusement*, genera ostilità verso tutto ciò che potrebbe essere più di

⁵⁷ *Ivi*, p. 149.

⁵⁸ *Ivi*, p. 165.

⁵⁹ *Ivi*, p. 144.

esso⁶⁰. Il discorso che parla di ideali e di verità è sempre sospettato di nascondere un fine commerciale. La parola o l'opera che non costituiscono un mezzo per scopi utilitaristici appaiono dunque o come inganno o come prive di senso. Pertanto, come afferma Adorno, l'*amusement* come l'opera d'arte adeguata completamente al bisogno priva gli uomini del possibile affrancamento dal principio di utilità⁶¹ (laddove il concetto stesso di opera d'arte per il filosofo tedesco coincide, come sarà approfondito meglio nei prossimi capitoli, con l'interruzione dell'eterno susseguirsi di bisogno e soddisfacimento, mezzo e scopo). Infatti lo svago prodotto dall'industria culturale ricalca l'automatismo e l'irreggimentazione propri del processo lavorativo, dando luogo al paradosso per cui l'unico modo di sfuggire alla coercizione del lavoro della fabbrica o dell'ufficio è quello di adeguarsi ad esso anche nell'ozio, il quale ha proprio la funzione di consentire la riproduzione del processo lavorativo stesso. A tal fine, l'*amusement* costituisce un piacere privo di sforzo, e perciò i suoi prodotti prescrivono le reazioni dello spettatore, precludendo il pensiero e le deviazioni dalle associazioni mentali consuete. Nelle produzioni cinematografiche hollywoodiane, ad esempio, le connessioni sono pressoché automatiche in assenza di un significato logico globale, tanto che lo spettatore deve accontentarsi del "brivido delle situazioni ormai quasi prive di una connessione necessaria tra loro"⁶². Ma d'altronde l'*amusement* non lascia spazio nemmeno al piacere dell'abbandono all'assurdo delle libere associazioni incontrollate: questo infatti viene tacciato di ingenuità dall'industria culturale, che impone i propri *clichés* attraverso «una ragione pianificatrice che costringe tutto a dichiarare la propria funzione e il proprio significato», la quale «elimina altrettanto radicalmente ciò che è privo di senso in basso come, in alto, il significato delle opere d'arte» svuotando di senso la cultura e spiritualizzando lo svago⁶³.

Adorno sostiene inoltre che, a differenza delle opere d'arte che si rendono autonome rispetto ad essa, i prodotti dell'industria culturale non offrono una

⁶⁰ *Ivi*, p. 147.

⁶¹ *Ivi*, p. 170.

⁶² *Ivi*, pp. 148-150.

⁶³ *Ivi*, p. 154.

possibilità di sublimazione del desiderio erotico ma lo reprimono dopo averlo stimolato. Mentre infatti la sublimazione estetica rappresenta la soddisfazione del desiderio nella sua negazione (che salvaguarda e non soffoca l'istinto), l'industria culturale mostra l'oggetto del desiderio eccitando il piacere non sublimato per poi vietarne il compimento, con «la precisa avvertenza che non si deve mai e poi mai arrivare a questo punto». E' per questo che Adorno afferma che «le opere d'arte sono ascetiche e senza pudori, l'industria culturale è pornografica e *prude*»⁶⁴. Nell'ambito dell'industria culturale dunque al bello e alla felicità si sostituisce lo *humor*, ossia il piacere della derisione di fronte alla privazione altrui. Ciò serve a eliminare ogni pensiero di resistenza, in quanto la “frustrazione gioviale” prodotta dall'*amusement* si sostituisce alla presa di coscienza del dolore e della sofferenza, che sono invece parte integrante di ogni piacere autentico tanto quanto di ogni opera ascetica. Poiché infatti l'*amusement* coincide con l'apologia della società, il divertimento viene associato all'accordo universale e quindi alla dimenticanza del dolore provocato dall'alienazione vigente nella società stessa. Anche la catarsi tragica descritta nella *Poetica* aristotelica come “purificazione delle passioni”, specialmente se adattata al contesto della società amministrata, è propria, secondo Adorno, di un'ideale di sublimazione che ascrive all'arte una funzione esclusiva di soddisfazione surrogata di quella dei bisogni materiali degli spettatori. Più che di una sublimazione si tratterebbe dunque di una repressione in quanto i membri del pubblico si identificano con le passioni dei personaggi della scena, precludendo così lo straniamento necessario per poter innescare una prassi rivoluzionaria o quantomeno una forma di resistenza, a differenza di quanto avviene ad esempio nel teatro brechtiano o nell'assurdo beckettiano⁶⁵. Le opere d'arte non assimilate all'industria culturale, invece, rifuggono la conciliazione e il compromesso con la realtà vigente, e costituiscono una promessa di felicità al di là delle compensazioni, accanto alla denuncia indiretta della sua impossibilità nell'ambito della situazione attuale. Mentre cioè l'*amusement* nega assolutamente il momento della prassi, alienandosi rispetto al processo sociale, l'arte comprende in sé la prassi seppur

⁶⁴ *Ivi*, p. 151.

⁶⁵ Cfr. M. Jimenez, *Adorno: arte, ideologia e teoria dell'arte*, cit., p. 137.

negandone la possibilità nelle condizioni attuali, e proponendo l'immagine di una prassi migliore in una dimensione utopica in cui vigono condizioni radicalmente differenti rispetto a quelle della realtà alienata. Nelle condizioni storiche vigenti, infatti, l'arte non può che rinunciare alla prassi se vuole sottrarsi alla manipolazione commerciale e all'asservimento agli scopi dell'industria culturale di profitto e mantenimento dello status quo, altrimenti rischia di essere impiegata da quest'ultima nel proprio circolo di condizionamento e soddisfacimento surrogato dei bisogni continuamente indotti e riprodotti nei consumatori. Come scrive Adorno, «al bisogno obiettivo di un mutamento di coscienza che possa trasformarsi in mutamento della realtà le opere d'arte corrispondono con un affronto ai bisogni dominanti» poiché all'interno della totalità falsa del mondo amministrato non è possibile una soddisfazione autentica del bisogno e quindi «l'idea delle opere d'arte vuole interrompere l'eterno alternarsi di bisogno e soddisfacimento, non far violenza al bisogno non acquietato con soddisfacenti surrogati»⁶⁶. Dunque per Adorno nel contesto della realtà dominata dall'industria culturale anche lo stesso bisogno di godimento estetico è corrisposto solamente da quelle opere d'arte che sono asservite alla macchina dell'*amusement*, pertanto mantengono una funzione manipolativa e non emancipatrice. Al bisogno estetico manipolato viene fatta corrispondere una gratificazione perlopiù deludente, che le masse accettano solo perché senza di essa la vita quotidiana non sarebbe tollerabile.

In conclusione, l'analisi adorniana della complessità dell'ideologia capitalistica alla base dell'industria culturale, per quanto lucida e puntuale, presenta una situazione priva di via di uscita se non nell'utopia di una società non alienata che le “vere” opere d'arte lasciano intravedere accanto alla critica della realtà vigente. Sicuramente influenzata dall'impatto con il capitalismo americano in piena espansione nel periodo dell'esilio del pensatore francofortese negli Stati Uniti, la posizione di Adorno è fortemente pessimistica e non di rado elitaria e antidemocratica (specie laddove egli addita la nuova vicinanza delle masse all'opera d'arte come causa di «barbarie» e «perdita di rispetto»⁶⁷), sulla falsariga della cultura

⁶⁶ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 326-327.

⁶⁷ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *op. cit.*, pp. 172-173.

borghese europea. La stessa cultura, peraltro, in cui affonda le proprie radici l'industria culturale americana, frutto della crisi dell'illuminismo e del suo rovesciamento nell'anti-illuminismo denunciati proprio da Adorno: il progressivo dominio tecnico della natura, iniziato con l'intento di rendere gli individui più liberi ed indipendenti, si è trasformato in strumento di repressione e sottomissione che ne preclude l'autonomia.

Apparentemente del tutto agli antipodi rispetto alla riflessione adorniana troviamo il pensiero, di pochi anni anteriore, del pragmatista americano John Dewey: questi esprime considerazioni analoghe a quelle del filosofo tedesco sulla problematica dell'alienazione nell'ambito della società capitalista (in particolare nel testo intitolato *Individualismo vecchio e nuovo*), tuttavia egli diverge sostanzialmente dalla concezione adorniana nel considerare l'opera d'arte non come radicalmente autonoma rispetto alla realtà vigente e ai bisogni umani ma come alquanto di integrato e di integrabile rispetto all'esperienza ordinaria proprio in quanto rispondente a un bisogno di conferire un significato pieno alle attività quotidiane. In tal senso Dewey propende, al contrario di Adorno, per una compenetrazione di bello e utile nell'arte, in linea con una concezione democratica e riformista che mira a favorire un'integrazione di arte e società.

2. Dewey: integrazione dell'arte nel quotidiano come unione di bello e utile

La riflessione di Dewey nel testo del 1922 intitolato *Human nature and conduct* prende avvio dalla descrizione di come alla base dell'agire umano vi siano impulsi (oggi chiamati in psicologia piuttosto istinti o appetiti), ossia energie cieche e messe in moto da stimoli ambientali, forze grezze che ricevono significato e direzione tramite l'interazione con l'ambiente e la società. Si tratta, molto sinteticamente, di risposte istintive, inarticolate e perciò facilmente plasmabili, derivanti da un bisogno generato da un momentaneo squilibrio adattivo tra organismo e ambiente, il cui modo di manifestarsi viene modellato e indirizzato dallo stesso ambiente naturale o sociale e dalle esperienze pregresse. Essi dunque tendono naturalmente all'appagamento al fine di restaurare l'equilibrio dell'io con l'ambiente, e per

ottenere questo necessitano di un motivo ovvero di un fine in vista, cioè di un'idea delle conseguenze dell'azione suscitata dall'impulso, altrimenti inefficace in quanto non mirata. Pertanto un'azione intelligente si dà qualora essa sia guidata dalla percezione consapevole dei suoi risultati.

Tuttavia Dewey constata come nel contesto produttivo della modernità, e in particolare nel sistema di produzione e distribuzione americano, vige una separazione tra produzione/lavorazione e consumo tale che i lavoratori non sono più consapevoli del significato sociale del proprio lavoro né sono coscienti di come tale lavoro concorra alla realizzazione del prodotto finale. E' per questo che, nell'era della meccanizzazione, gli uomini sono indotti a dedicarsi a un'attività lavorativa per sé insoddisfacente da un fine estrinseco ed escogitato artificialmente: quello dell'ottenimento di una paga per sostenersi. Ciò fa sì che il lavoro venga comunemente identificato con la fatica e la pena per poter conseguire una soddisfazione esteriore al suo svolgimento: ma, come fa notare Dewey, tale identificazione è legata alle specifiche condizioni storiche di un'epoca in cui per molti l'attività lavorativa è scissa da quella creativa e lascia perciò inappagato il bisogno tipicamente umano di attribuire un significato intrinseco alla propria azione. E d'altronde ogni attività tende a ricercare il proprio compimento in quanto mossa da un impulso. Proprio a tal fine quest'ultimo può essere effettivamente soddisfatto dall'oggetto che corrisponde direttamente a ciò che esso richiede per il proprio appagamento, oppure può essere deviato verso un oggetto che favorisce una crescita sul piano educativo, come ad esempio un'opera d'arte o un'attività creativa. Qualora esso invece venga represso, semplicemente negandogli l'oggetto che può soddisfarlo, non viene tuttavia eliminato e tende a generare fantasie surrogate all'oggetto di appagamento, talvolta patologiche. Laddove dunque le modalità produttive costringono a una separazione dell'attività lavorativa dal proprio fine tale per cui il lavoratore non è portato a provare interesse per il prodotto finale che contribuisce solo in minima misura a creare, costui ricerca un appagamento fittizio in forme di stimolazione artificiale come ad esempio la droga e l'alcol o altre forme di dissipazione, oppure in fantasie o diversivi privi di costrutto.

Una tale dissolutezza e ricerca di eccitazioni artificiali ed effimere è dovuta dunque alla repressione di impulsi e bisogni dei quali non è tenuto conto nell'attività

lavorativa, ed è spesso causata da due forme di alienazione : una è quella caratteristica di coloro che sono obbligati a svolgere un lavoro duro e monotono costituito da gesti sempre uguali e ripetuti, e a condurre perciò un'esistenza fatta di grigiore e routine, l'altra invece è quella propria di coloro che svolgono un lavoro intellettuale ad alto livello di specializzazione, il quale li costringe a focalizzare il proprio pensiero su un'attività molto settoriale. Se nella prima forma si ha una carenza di responsabilità e consapevolezza rispetto al proprio lavoro e un'assenza di stimoli per l'immaginazione, nella seconda si ha piuttosto un eccesso di responsabilità a carico di un singolo individuo e una carenza di socialità nell'ambiente lavorativo. Secondo Dewey, per poter inserire elementi creativi e "umanizzare" questo tipo di attività occorre modificare le condizioni sociali in cui esse si svolgono e il modo nel quale queste ultime plasmano gli impulsi formando quelli che egli chiama abiti, ossia disposizioni che direzionano gli impulsi stessi tramite l'incorporazione di fini e idee socialmente condivise. Per il filosofo americano, infatti, sono le specifiche condizioni storico-sociali, di natura contingente, a formare quegli abiti che tendono a escludere la creatività dalla produzione industriale e la percezione globale nel lavoro specializzato. Egli asserisce in tal senso che il fatto che il lavoro industriale sia destinato a produrre oggetti utili non ne diminuisce il pregio più di quanto l'utilizzo di un ponte escluda la componente artistica dal suo progetto e dalla sua costruzione architettonica⁶⁸. Quello che lo differenzia semmai rispetto ai lavori del passato è lo spostamento di accento dal compimento dell'attività nel corso del suo svolgimento alla soddisfazione procrastinata e circoscritta all'ottenimento di un compenso per il contributo (minimo e perciò vissuto come inessenziale) alla realizzazione di un prodotto del quale spesso non si fruisce nemmeno. E' per questo che Dewey propone, come soluzione per contrastare l'alienazione e la ricerca di diversioni non costruttive, l'impiego di modalità produttive tali da rendere significativo e godibile il processo lavorativo, accanto alla stimolazione della conoscenza del processo stesso nella sua globalità e del suo prodotto finito da parte di chi vi contribuisce anche in minima misura con la propria mansione specializzata, in modo che i lavoratori possano divenire

⁶⁸ Cfr. J. Dewey, *Human nature and conduct*, Henry Holt and Company, New York 1928, p. 143.

consapevoli e quindi responsabili del proprio lavoro e di conseguenza apprezzarlo maggiormente. In merito a tale problematica egli arriva ad esprimere posizioni anche molto radicali e vicine al socialismo, sostenendo che «il controllo oligarchico dall'esterno sui processi e sui prodotti del lavoro è la principale forza che impedisce al lavoratore di nutrire quell'interesse personale in ciò che egli fa e realizza che è un prerequisito essenziale della soddisfazione estetica»⁶⁹. Dewey sembra cioè ritenere che di per sé il lavoro meccanizzato e parcellizzato non escluda necessariamente la componente estetica, ma che tale tipologia di lavoro divenga insoddisfacente dal punto di vista del bisogno estetico qualora esso sia sottoposto al controllo da parte di alcuni soggetti che ne traggono un profitto personale senza partecipare al suo processo⁷⁰. Il filosofo americano afferma allora che, per poter risolvere il problema di fornire un'esperienza quotidiana più piena ed appagante nell'ambito del lavoro industriale moderno, occorre una trasformazione sociale radicale tale per cui le masse lavoratrici siano messe in condizione di godere dei frutti del lavoro collettivo e di guidare i processi di produzione e distribuzione.

Tuttavia, egli riconosce che anche nelle migliori condizioni sociali e lavorative vi sarà sempre uno squilibrio tra le richieste adattive dell'ambiente e l'organismo umano, tale per cui le attività cosiddette "utili" di quest'ultimo sono sempre accompagnate da fatica e una certa misura di coercizione, e conseguentemente anche dal bisogno di alternarsi con attività ricreative. Infatti appare evidente come sin dagli albori della storia l'uomo, questi sembra essere più interessato al consumo dei beni che alla loro preparazione: ne sono testimonianza le feste e le celebrazioni che caratterizzano sin dall'epoca preistorica i riti religiosi e le particolari ricorrenze della vita, quasi che questi ultimi costituiscano un pretesto per l'abbandono allo svago, alla fantasia e all'ozio, o anche la realizzazione di oggetti di lusso che fin dall'antichità ha prevalso su quella dei beni di prima necessità (com'è il caso della costruzione di templi, statue e palazzi quando ancora gli uomini vivevano in

⁶⁹ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 325.

⁷⁰ Sebbene infatti Dewey riconosca che di fatto, quantomeno alle condizioni della sua epoca, il meccanico sembra escludere generalmente l'estetico e che la libertà di scelta e il piacere di cui godeva un tempo l'artigiano sono scomparsi nell'ambito della produzione industriale, egli constata come sempre di più i prodotti dell'industria subiscano trasformazioni in direzione di una maggiore armonia delle parti finalizzata non solo a determinarne un uso più efficiente ma anche una condizione più favorevole alla fruizione estetica (cfr. *ivi*, pp. 323, 324).

abitazioni di legno o fango). Altrettanto evidente appare la componente coercitiva del lavoro utile, tanto che una delle mitologie più diffuse è quella secondo cui il lavoro e la fatica costituiscono una punizione per una qualche trasgressione dell'uomo a una qualche imposizione divina: ciò dimostra come da sempre la festività sia vissuta come spontanea e naturale, mentre il lavoro e la fatica siano sentiti come innaturali e gravosi e perciò richiedano una giustificazione. Dunque, come scrive Dewey «l'uomo è più preoccupato di abbellire la vita che di vivere; sicché il senso della vita quando accompagna il lavoro e l'attività produttiva non è intrinseco, ma è preso a prestito, essendo derivato dai periodi di riposo in cui l'attività era meramente rappresentativa»⁷¹.

E' per questo che il filosofo americano sottolinea l'importanza dell'arte tanto quanto dello svago in quanto aventi una funzione equilibratrice nell'ambito dell'attività quotidiana. Egli perciò critica sia coloro che, animati da spirito puritano, avversano categoricamente l'arte e il divertimento come diversioni pericolose rispetto al lavoro e al dovere che devono essere amati per se stessi, sia quegli studiosi che ritengono che l'arte non debba avere niente a che vedere con la morale e con intenti edificanti o educativi perché altrimenti sarebbe asservita al potere vigente (dando per scontato che la moralità sia necessariamente alcunché di estrinseco e imposto dall'alto). A tal proposito Dewey sostiene che l'arte e lo svago, in quanto distensione e diversivo rispetto alla continua attività morale e pratica intesa nel senso convenzionale del termine (ovvero come ambito circoscritto e distinto rispetto alle altre attività umane), costituiscono essi stessi una necessità morale, poiché essi portano a compimento gli impulsi in maniera molto diversa dalle occupazioni ordinarie, svolgendo la loro funzione riequilibrante e illuminando di un significato nuovo le attività quotidiane.

Fin qui, la posizione di Dewey sembra costituire la perfetta antitesi di quella adorniana che sostiene l'autonomia dell'opera d'arte rispetto al circolo di bisogno e soddisfacimento, che nella società alienata è manipolato tramite i mezzi di comunicazione di massa asserviti all'industria culturale. Come si è visto infatti, per Adorno l'adeguamento dell'arte al bisogno nell'ambito della falsità vigente ne

⁷¹ J. Dewey, *Esperienza e natura*, tr.it. di P. Bairati, Milano 1973, Mursia, p. 75.

determina l'assoggettamento al sistema capitalistico e rappresenta un soddisfacimento surrogato dei reali bisogni delle masse; di conseguenza per assolvere alla propria funzione critica rispetto alla prassi fondata sul predominio del valore di scambio, l'opera d'arte deve paradossalmente rinunciare alla prassi stessa. In tale contesto l'equiparazione dell'arte allo svago e alla distensione sotto l'etichetta di "attività ricreative" costituisce, nell'ottica di Adorno, un misconoscimento del rapporto dialettico che l'opera d'arte intrattiene con la società esistente. Lo svago offerto dall'industria culturale, infatti, non costituisce una reale sublimazione degli impulsi ma una loro frustrazione nell'elogio della routine e del sempre uguale, quindi l'arte che gli è assimilata viene meno alla propria funzione canonica di sublimazione degli istinti e supporta il sistema vigente, anziché costituire una diversione autentica rispetto alla monotonia e alla durezza del lavoro quotidiano. Proprio in questo senso Adorno critica apertamente, nel suo saggio intitolato *Cultural Industry reconsidered*, quegli intellettuali a lui contemporanei che si schierano in difesa dei prodotti dell'industria culturale in quanto fonte di distensione e godimento, facendo così il gioco della stessa industria e del conformismo da essa indotto, che in assenza di una dialettica interna continuano a perpetuare il sempre uguale delle merci e delle condizioni esistenti. Qui Adorno sottolinea ancora come non vi sia nulla di realmente democratico nella corrispondenza dei prodotti culturali ai bisogni delle masse, qualora tali bisogni siano indotti e /o le masse siano costrette ad apprezzare lo svago insoddisfacente che gli viene offerto per rendere la propria esistenza più tollerabile, solo perché esse non hanno alternative per ottenere una piena gratificazione della loro necessità di godimento e creatività⁷². Inoltre, come verrà meglio approfondito nel prossimo capitolo, Adorno si mostra sospettoso anche nei confronti di una concezione dell'arte come illuminazione dell'essente e del suo significato anziché denuncia e negazione del vigente, poiché tale illuminazione priva di contrapposizione con la realtà e di tensione dialettica costituirebbe una forma di conciliazione con l'esistente e di consolazione rispetto al grigiore del quotidiano.

E tuttavia, la riflessione di Dewey presenta più punti di contatto con quella adorniana di quanto non sembri al primo sguardo. Innanzitutto, anche per il

⁷² Cfr. T. W. Adorno, *Cultural Industry reconsidered*, cit., p. 16.

pensatore americano la funzione pratica dell'arte è indiretta: la nuova vitalità che essa conferisce alle pratiche ordinarie e "utili" poiché finalizzate a usi particolari è data proprio dal suo essere altro da tali pratiche. L'arte e lo svago sono pertanto utili proprio laddove rispondono al bisogno umano di significato e godimento, ossia di ciò che è fecondo non in quanto volto ad uno scopo specifico ed estrinseco bensì all'intensificazione dell'esperienza immediata, e che pertanto differisce dal concetto tradizionale di utile come avente finalità funzionale diretta a un esito particolare. Qui la posizione di Dewey non sembra molto distante dalla concezione adorniana dell'opera d'arte come luogo della dialettica fra necessità e libertà, prassi e autonomia. Egli fra l'altro sostiene che, se l'arte si fa carico di un impegno morale esplicito, fallisce nel suo ruolo ricreativo e di diversione costruttiva rispetto all'attività pratica ordinaria, svolgendo invece in modo inadeguato un ruolo di supplenza rispetto a una funzione che un altro tipo di attività potrebbe ricoprire in maniera più consona⁷³. Inoltre egli asserisce che l'arte è generalmente più morale dei sistemi morali, in quanto offre un'esperienza immaginativa di possibilità radicalmente diverse dalle condizioni reali, anziché sostenere i costumi vigenti e l'ordine costituito⁷⁴. Su questo punto la riflessione del filosofo americano sembra ancora una volta convergere con quella di Adorno, secondo il quale è nella forma dell'opera d'arte e nella sua radicalità rispetto all'essente che traspare la sua presa di posizione rispetto alla società, non nella rappresentazione contenutistica di messaggi morali o nell'ottenimento di effetti morali⁷⁵. Come per Dewey, anche dal punto di vista di Adorno allora l'arte è meno che prassi e più che prassi, poiché essa rifugge e nega la prassi vigente in quanto falsa e al contempo ne denuncia l'essenziale non-verità, mostrando la possibilità utopica di una prassi radicalmente diversa e migliore tramite l'inusuale e innovativa maniera di dar forma al proprio materiale. Analogamente anche secondo Dewey l'arte consiste nel dare una forma al materiale grezzo costituito dagli impulsi, ed è proprio in quest'azione formatrice e modellatrice che egli distingue l'arte dalle eccitazioni artificiali e dalle fantasie sterili e impotenti:

⁷³ Cfr. *ivi*, p. 162.

⁷⁴ Cfr. J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 329.

⁷⁵ Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 311.

l'opera d'arte infatti non è frutto della repressione ma della sublimazione degli impulsi, che incanala verso forme costruttive di soddisfazione. Dall'altro lato però il filosofo americano, a differenza di Adorno, sembra non approfondire la distinzione tra gli svaghi e le opere d'arte che rispondono in maniera autentica al bisogno di immaginazione la cui soddisfazione è negata nell'attività lavorativa, e la falsa diversione imposta dal sistema capitalistico, che non appaga la necessità di elementi immaginativi bensì la reprime riproducendo all'infinito la routine quotidiana.

Ma d'altronde una delle differenze fondamentali tra il pensiero di Dewey e quello di Adorno sta proprio nella diversa maniera di considerare la problematicità delle condizioni sociali attuali: mentre per il pensatore francofortese esse sono, almeno per il momento in cui egli scrive, in qualche modo ineluttabili, per cui l'arte non può che denunciarle e fornire una visione totalmente utopica di una situazione alternativa, per il filosofo americano la visione immaginativa di possibilità irrealizzate non è avulsa dalla realtà contemporanea, ma si basa sulla rielaborazione del materiale proveniente dall'esperienza quotidiana e dagli impulsi. Pertanto secondo Dewey la frammentazione e l'impoverimento dell'esperienza quotidiana non è insuperabile, e le possibilità di pienezza e unitarietà di significato prefigurate dall'opera d'arte sono realizzabili fin dal presente. Infatti egli ritiene che ogni concezione di un mondo migliore, anche se radicalmente differente da quello vigente, si basi sull'esperienza di quello stesso mondo in cui è concepita e non è altro che l'immagine di una maggior pienezza e profondità del significato presente in questo mondo, portata alla luce nell'opera d'arte⁷⁶. Quest'immagine, come l'opera d'arte secondo Adorno, ha una forte funzione critica perché ci rende consapevoli delle costrizioni a cui siamo soggetti nella routine quotidiana; tuttavia, come vedremo meglio in seguito, per Dewey tale critica non vuole costituire una rottura radicale rispetto all'esperienza ordinaria ma semplicemente mostrare che certi aspetti avviliti e coercitivi dell'attività quotidiana sono frutto di una peculiare contingenza storico-sociale e pertanto sono modificabili, e dunque è possibile istituire una sintesi delle nuove possibilità che si aprono con il passato e la realtà vigente, mentre per Adorno la

⁷⁶ Cfr. T. M. Alexander, *John Dewey's theory of art, experience and nature*, State University of New York press, Albany 1987, p. 258.

critica e la prefigurazione di possibilità proprie dell'opera d'arte si collocano in una totale discontinuità rispetto al mondo esistente. L'utopia infatti è per costui promessa e possibilità dell'impossibile, a fronte di una sistema di amministrazione e inquadramento della società onnipervasivo che attualmente pare ineludibile, includendo in sé anche ciò che lo critica. Secondo Dewey, invece, le condizioni storiche non sono di per sé ineluttabili, e sebbene sia giusto denunciare la routine imposta dal sistema vigente alla vita pratica e la banalità di molte diversioni abituali, nondimeno una tale critica non può essere equiparata a una definizione della vita quotidiana in quanto tale, né condannare in toto ogni forma di divertimento, altrimenti rischia di trasformarsi in avversione puritana per la felicità⁷⁷. Ed è proprio qui che la riflessione del filosofo americano si pone agli antipodi rispetto a quella adorniana: egli ascrive un ruolo marcatamente operativo all'arte, la cui funzione non si limita alla critica né alla presentazione di un'alternativa immaginaria rispetto alla realtà, ma tende al cambiamento anche esponendosi al rischio di farsi "contaminare" dalla banalità e dalla piattezza delle diversioni quotidiane. Infatti egli considera come l'utopia, in quanto irrealizzabile concretamente o realizzabile solo in un futuro ideale, tende a svuotare il presente del significato, riducendolo a un mero strumento per un fine estrinseco e remoto, tanto da provocare sospetto nei confronti delle soddisfazioni e del godimento estemporanei che si danno nel presente, visti perlopiù come appagamento surrogato e compromissorio. Ciò che viene perso di vista nel porre un fine ideale esterno rispetto all'attività presente è il fatto che proprio una tale operazione fa sì che per il presente si ricerchino diversioni facili e senza costrutto, per poter acquietare il bisogno umano di godimento. L'unico modo per ottenere un cambiamento delle condizioni vigenti in futuro è invece quello di sfruttare appieno le possibilità di arricchimento del significato vitale contenute nel presente. Solo a partire dall'esperienza presente infatti è possibile formulare un'anticipazione concreta di un futuro migliore e conferire così significato all'attività produttiva presente, mentre l'ideale di un'utopia non realizzabile se non in un futuro astratto e indefinito non fornisce che una via di fuga immaginaria e momentanea rispetto alle difficoltà e agli squilibri di un presente segnato da complessità e contraddizioni. Ogni

⁷⁷ Cfr. J. Dewey, *Esperienza e natura*, cit., p. 259.

fine astratto ed estrinseco rispetto all'attività pratica umana, infatti, non stimola l'azione e il progresso ma la conservazione e la staticità, impoverendo il significato dell'azione presente, poiché nella sua idealità risulta troppo remoto e troppo perfetto per essere realizzato, sicché la vita e l'attività attuale appaiono sempre come una situazione compromissoria rispetto a tale idealità. Quelli che invece Dewey chiama "fini-in-vista" sono fini concreti e posti in continuità rispetto all'attività presente, alla quale conferiscono significato e direzione. Per il filosofo americano dunque non vige una reale scissione fra fini e mezzi, ma anzi la loro funzione è intimamente compenetrata. Infatti, per raggiungere un fine-in-vista a lungo termine, occorre fissare più fini a breve termine che guidino l'azione tendente alla realizzazione del fine ultimo in ogni sua fase. Questi fini parziali sono al contempo mezzi per il fine terminale, il quale a sua volta è anche mezzo di conferimento di senso per l'attività presente. Pertanto, come scrive Dewey, mezzi e fini sono in realtà due denominazioni diverse per la stessa realtà: "fine" si riferisce alla serie di azioni viste da una prospettiva globale, "mezzi" fa riferimento alla stessa sequenza da un punto di vista distributivo⁷⁸. Si tratterebbe cioè di una distinzione analitica e formale, poiché il fine in vista è di fatto presente in ogni fase del processo strumentale, il quale è a sua volta sempre organo di quel fine che gli dà forma e significato. La tradizionale separazione di fini e mezzi è allora, come illustra Dewey nel testo *Esperienza e natura*, frutto di specifiche condizioni storiche, che hanno origine agli albori della filosofia, ovvero nell'ambito del pensiero greco in cui viene per la prima volta delineata la scissione tra arte e scienza speculativa e tra arte bella e arti utili. Alla base di tale scissione ve ne è una ancor più fondamentale, costituente l'origine di tutti i dualismi che caratterizzano la società occidentale e che concerne lo stesso concetto originario di essere: il dualismo metafisico tra cose perfette, permanenti, concluse e auto-fondate e quelle imperfette, mutevoli e relative. Alla prima categoria corrispondono i puri fini, autosufficienti e liberali, alla seconda, i meri mezzi, servili e subordinati in quanto mancanti della pienezza d'essere che invece caratterizza i fini in sé. Tale dualismo costituisce il riflesso della divisione in una classe agiata e dedita alla contemplazione, condizione propria degli uomini liberi, e una classe lavoratrice

⁷⁸ Cfr. J. Dewey, *Human nature and conduct*, cit., p. 36.

costituita da schiavi che operano per la necessità estrinseca della sopravvivenza e producono beni destinati ad essere fruiti dalla prima classe. La filosofia greca nasce nel contesto della classe benestante, ed è per questo che essa ascrive un carattere puramente finale alle arti belle e alle arti utili uno puramente strumentale. La necessità di queste ultime è allora attribuita all'esistenza di una mancanza e di un'imperfezione nelle cose, la cui prova sarebbe la stessa intrinseca possibilità di trasformazione e manipolazione contenute nei materiali. Ciò che comporta un processo in divenire o che contiene una possibilità inattuata è infatti mancante di qualcosa: è cioè essere *meno* qualcosa, di contro al regno ideale delle pure forme, in cui vige un significato stabile e auto-costituito e un'attività eternamente auto-prodotta. L'arte bella allora si colloca, per la filosofia greca, a un livello superiore rispetto alle arti utili, poiché nella celebrazione della compiutezza e dell'eternità la sua forma tende a quel regno perfetto e imperituro, malgrado il materiale che la forma elabora sia perituro e contingente. Per i lavoratori delle arti utili, invece, concentrati sul gravoso lavoro dei materiali, la forma sarebbe estranea o comunque un prodotto terminale della fatica. E tuttavia arte e artigianato sono spesso considerati sullo stesso piano dagli antichi greci, poiché esse comportano un lavoro manuale di trasformazione della materia e costituiscono entrambe il prodotto di un bisogno e di un'insufficienza: il secondo di un bisogno di beni materiali, la prima di un bisogno di consolazione e compiutezza all'interno di una società segnata da prove e difficoltà. E' per questo che esse vengono considerate come appartenenti a un livello inferiore di perfezione rispetto all'attività teoretica, alla scienza speculativa non contaminata dalla contingenza del mondo esterno e dalla transitorietà dei fenomeni ma caratterizzata dalla contemplazione delle pure essenze. In qualche modo dunque il pensiero filosofico riproduceva l'atteggiamento dello spettatore di oggetti artistici dati, in opposizione a quello di chi partecipa ai processi produttivi. Analogamente, le arti sembrano essere belle e liberali solo per l'osservatore che le contempla nell'ozio agiato, mentre il processo di creazione è asservito al lavoro, alla fatica e alla necessità estrinseca (il che denoterebbe, così, un'ulteriore scissione fra creazione e ricezione artistica). Eppure, come fa notare Dewey, i greci hanno mutuato la loro concezione di "pura forma" proprio da quegli oggetti estetici dotati di armonia, proporzione e finalità che costellavano la loro esperienza quotidiana, come

anche il concetto di causalità di matrice aristotelica è tratto dal mondo delle arti. Persino il concetto di contemplazione e di teoresi, come si è visto, ricalca l'atteggiamento spettatoriale tipico della modalità di fruizione che caratterizzava le opere d'arte di quell'epoca storica. Lo stesso dualismo metafisico fra mezzi e fini, tra oggetti dipendenti e imperfetti e forme stabili e compiute, che è alla base della presunta superiorità della scienza rispetto all'arte, riflette la separazione sociale tra i lavoratori di condizione servile e gli uomini liberi che vivevano nell'ozio e potevano dedicarsi alla speculazione. Quindi, l'attività teoretica non è così discontinua rispetto alle pratiche artistiche, né così pura rispetto alla contingenza mondana. Ma d'altronde è proprio l'identificazione dell'attività pratica con la fatica servile e la necessità estrinseca a determinare non solo la scissione fra mezzi e fini, ma anche fra attività speculativa e prassi, dal momento che quest'ultima è considerata meno nobile della prima e non-libera. Tale identificazione ha fatto sì che nell'antichità la scienza, al contrario dell'arte, escludesse la processualità, l'esperienza mondana e la manipolazione dei materiali. Ed è proprio per tale motivo che la scienza moderna, a partire dal XVII secolo, ha per reazione espulso da sé le cause finali, ritenute da allora fuori dalla portata della conoscenza umana. Le qualità finali e immediate caratterizzanti gli oggetti sono state ritenute ineffabili e irriducibili rispetto alla discorsività scientifica, per sua natura processuale e procedente per prove ed errori. I fini infatti vennero indiscriminatamente identificati con l'idea di uno stato permanente di quiete e di perfezione, fonte di sterilità per la scienza sperimentale. Dal momento che tutte le connotazioni qualitative (forma, colore, consistenza, proprietà estetiche, eccetera) in natura sono conclusioni, momenti terminali di un processo, esse sono dunque considerate indifferenti rispetto alla conoscenza scientifica, dedita piuttosto alla descrizione di sequenze, relazioni causali e dell'ordine processuale che caratterizza il divenire della natura. Tuttavia, sostiene Dewey, le qualità finali sono conclusioni *di un processo*, per cui la scienza non si occupa di un ordine naturale diverso rispetto a tali qualità immediate, ma ne indaga di fatto le condizioni di esistenza, le relazioni quantitative che rendono possibile il loro sussistere. Appare perciò immotivata la scissione ancora vigente tra scienza e arti, e più in generale tra scienza e dimensione qualitativa dell'esistenza, tale per cui la scienza si arroga la definizione di comprensione dell'essere in quanto tale mentre

gli altri tipi di esperienza vengono ritenuti imperfetti e arbitrari. Ciò a maggior ragione se si considera come in natura le cose qualitativamente connotate sono dotate anch'esse di potenzialità strumentale, oltre che di immediatezza e finalità. Lo stesso vale per i fini-in-vista, ovvero quei risultati finali che vengono consapevolmente anticipati e perseguiti: quando essi vengono effettivamente raggiunti, si ha da un lato «la conclusione di un processo di organizzazione di certi materiali ed eventi in mezzi operativi, ma questi materiali ed eventi esistono ancora in rapporto di interazione con altre cose»⁷⁹. Pertanto l'obiettivo raggiunto entra a far parte dei mezzi per un nuovo fine in vista; mezzi e fini dunque si compenetrano intimamente e non sono discernibili che a seguito di una riflessione a posteriori. Ciò dimostra, secondo Dewey, che gli oggetti estetici possono essere anche utili e che ciò che è utile può avere qualità estetica e finale. Egli esclude, tra l'altro, che si possa stabilire un fine in sé, ossia un fine supremo e totalmente definitivo in quanto indipendente dagli eventi e dalle relazioni, e ritiene che il giudizio circa la nobiltà o la bontà di un fine sia determinabile solo in funzione delle circostanze contingenti della sua realizzazione. L'idea di un fine isolato e puro rispetto alla strumentalità infatti non è altro che un prodotto della separazione fra una produzione non avente nulla di intrinsecamente finale e un consumo immediato slegato dalla produzione, tipico della civiltà greco-antica, e più che costituire un'ideale di natura superiore alla contingenza umana sembra avere caratteristiche simili a quelle soddisfazioni che avvengono in modo cieco e casuale per una combinazione fortuita di causa ed effetto che si dà al di fuori dalla nostra volontà. Secondo Dewey è proprio quest'ultimo tipo di soddisfazioni non ricercate attivamente ad essere tipica della condizione servile ed analoga al genere di appagamento che si verifica nel mondo animale, al contrario di quanto afferma Aristotele, ossia che sono gli appagamenti derivanti dall'attività pratica quelli di natura animale, in quanto prodotto della condizione servile. Per il filosofo americano invece, la caratteristica delle attività intelligenti dell'uomo, tra cui la produzione artistica, è quella di trasformare i legami causali in connessioni consapevoli di mezzi e fini, ossia in significati, mentre la condizione servile è propria di quell'attività meccanica che non impiega consapevolmente i mezzi, e di coloro che

⁷⁹ J. Dewey, *Esperienza e natura*, cit., p. 268.

non perseguono con coscienza un fine ma vivono in balia delle forze che li conducono verso conseguenze impreviste. Quest'ultima condizione è peraltro storica e perciò contingente, non metafisica e ineluttabile.

Inoltre il concetto di fine sommo, sotteso alla scissione di attività pratica e teoretica, va in parallelo con l'idea che lo stato naturale, o quantomeno quello più proprio dell'uomo, sia quello della quiete e della stabilità, mentre per Dewey appare evidente che sin dalla prima infanzia la caratteristica più peculiare dell'uomo è quella di essere attivo, e che tale attività si alterna a momenti di quiescenza ed equilibrio rispetto all'ambiente di natura transitoria. La posizione di un fine ideale ed estraneo a ogni attività pratica pertanto ha l'effetto di de-responsabilizzare la prassi umana: dato che tale fine sarebbe irraggiungibile tramite la prassi, in quanto troppo elevato rispetto alla contingenza e alla finitezza della condizione umana, ogni impegno per il suo conseguimento risulta insufficiente e dunque non sembra valere nemmeno lo sforzo di affrontarlo. Ogni fine-in-vista, cioè ogni scopo alla portata dell'uomo, perderebbe inoltre valore e significato in quanto compromesso rispetto all'ineffabile bene supremo. L'esperienza e l'attività quotidiana vengono così equiparate alla fatica priva di finalità intrinseca, non solo per coloro che svolgono un lavoro manuale e meccanico subordinato ma anche per coloro che si dedicano al pensiero e alla conoscenza, che sono pur sempre attività umane. Dewey pertanto contesta l'idea di un fine supremo come regolativo della condotta dell'uomo e sostiene che l'unica distinzione che può essere fatta nell'ambito dell'esperienza umana e contingente non è quella tra strumentale e finale ma tra pratiche povere o prive di intelligenza, in cui manca la consapevolezza del fine dell'attività che si svolge, e pratiche intelligenti e consapevoli che conferiscono intenzionalmente agli eventi una direzione verso significati immediatamente fruibili, come il pensiero, la scienza e l'arte⁸⁰.

La divisione di quest'ultima in arte utile e arte bella è dunque se non erronea quantomeno problematica, poiché come scrive Dewey «le arti meramente utili non sono arti ma *routines*, e le arti che sono puramente finali non sono arti ma divertimenti e distrazioni passive che differiscono da altri tipi di abbandono e di dissipazione solo in quanto dipendono dall'acquisizione di una certa raffinatezza o

⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 258.

“cultura”»⁸¹. Egli critica l’esaltazione dell’aspetto consumatorio e finale nella cosiddetta arte bella in quanto essa deriva dal tradizionale dispregio per ciò che è strumentale e utile, associato convenzionalmente alla dipendenza e alla coercizione. Sembrerebbe qui infatti che l’idea di utilità giustifichi un’azione coatta che dal punto di vista delle effettive conseguenze ha ben poco di utile, ma anzi risulta dannosa per la qualità della vita e dell’esperienza umana (dato che il prodotto che realizza non è direttamente fruito). Per Dewey le condizioni causali non possono definirsi mezzi se non sono utilizzati liberamente per dei fini-in-vista, ossia fini per la cui realizzazione sono scelti autonomamente e consapevolmente i materiali e i procedimenti. L’opera d’arte è allora per il filosofo americano una perfetta compenetrazione di fini e mezzi, ed è utile in quanto appaga il bisogno più caratteristicamente umano che è quello di significato e di godimento, perlopiù ignorato dalla concezione tradizionale di utile. Egli osserva come qualora si ponga l’accento sul carattere non strumentale dell’arte, si finisce per sottolineare proprio la sua fecondità strumentale: le opere d’arte considerate come fine in sé si autogiustificano proprio per il fatto di costituire mezzi per soddisfacenti immediati, ovvero di svolgere il compito di ravvivare la percezione e la consapevolezza. L’esperienza consumatoria dell’arte infatti, oltre all’appagamento di un bisogno, include anche la rivelazione della possibilità di dar vita a ulteriori configurazioni e relazioni vitali: la combinazione inedita degli elementi attraverso la forma dell’opera d’arte infatti dà luogo a un’apertura di possibilità inaspettate⁸². E’ per questo che Dewey afferma che ciò che caratterizza l’arte è «la quiete del riposo nell’eccitazione dello stimolo» e che «la qualità *eterna* della grande arte è la rinnovata strumentalità in funzione di ulteriori esperienze consumatorie»⁸³. Dunque la divaricazione tra arti utili e arti belle risulta oziosa e

⁸¹ *Ivi*, p. 260.

⁸² In questo contesto Dewey fa notare come una funzione analoga sia svolta dalla conoscenza e dalla scienza, le quali proprio come l’opera d’arte, investono le cose di proprietà che precedentemente non erano loro proprie, dando vita a un nuovo ordine di relazioni, seppure con modalità differenti (cfr. *Esperienza e natura*, pp. 255, 256). Dunque anche la conoscenza può essere considerata un’arte, in quanto disvelamento di nuove potenzialità all’interno dell’esperienza, nonché impiego consapevole e intelligente dei mezzi per raggiungere uno scopo. Di conseguenza la scissione tradizionale di scienza e arte risulta ancora una volta problematica e infruttuosa.

⁸³ *Ivi*, pp. 259, 262.

sottende ragioni di status sociale, mentre per il filosofo americano l'unica distinzione fondamentale è quella tra buona e cattiva arte, basata sul diverso livello di pienezza nel conferire all'esperienza un significato in cui si compenetrano fruizione e strumentalità posseduto dai vari oggetti estetici.

Egli sostiene inoltre che «ogni arte [...] è un processo volto a fare del mondo un miglior posto per viverci e prevede un momento di protesta e di reazione compensatoria»⁸⁴. In tal senso le opere d'arte avrebbero la funzione di educare gli organi della percezione ad una visione più ampia del mondo e dell'esperienza umana, attraverso la novità delle forme percettive che propone. Pertanto l'arte bella possiede una funzionalità strumentale di natura eminentemente educativa accanto a quella consumatoria o di godimento. Essa rielabora l'esperienza e la percezione usuale per illuminarla di una nuova consapevolezza, e così facendo opera una sintesi di ideale e sensibile, oltre che di necessità e libertà, strumentale e finale.

Un tale concetto di funzione dell'arte, molto vicino a quello benjaminiano, appare invece assai distante rispetto a quello di Adorno. La posizione di Dewey infatti è chiaramente più continuista che critico-dialettica e in essa l'arte funge immediatamente da risoluzione dei dualismi di natura storica, mostrando come essi siano frutto di interpretazioni erranee o superficiali della realtà e dei rapporti sociali. Al contrario Adorno, sebbene critichi la separazione tra lavoro fisico e spirituale, prassi e cultura, ritiene che nelle condizioni vigenti alla propria epoca, in cui la prassi è degenerata a ripetizione della produzione del sempre uguale manovrata dal sistema capitalistico, sia falso e disonesto negare semplicemente e immediatamente i dualismi, primo fra tutti quelli fra cultura e natura e fra arte e società. Egli afferma che «solo lo spirito che nel delirio della sua assolutezza si distanzi totalmente dal meramente esistente definisce in verità il meramente esistente nella sua negatività», e che laddove la cultura resta connessa con la riproduzione della vita favorisce l'assoggettamento degli uomini proprio alla forma vigente e alienante di un'attività asservita alla necessità estrinseca della sopravvivenza⁸⁵. In questo contesto, Adorno scrive delle opere d'arte che:

⁸⁴ *Ivi*, p. 261.

⁸⁵ T. W. Adorno, *Prismi : saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, pp. 12-13.

Sempre esse sono state in rapporto col reale processo della vita della società, da cui si separavano. Proprio il rifiuto del nesso colpevole con la vita che cieca e indurita si riproduce, proprio il tener fermo all'indipendenza e all'autonomia, alla separazione dal vigente regno dei fini implica, come inconsapevole elemento almeno, il rinvio ad una situazione in cui la libertà sia realizzata. Resta quest'ultima l'ambigua promessa della cultura, finché la sua esistenza dipende dall'affatturata realtà di fatto, in ultima istanza del poter disporre del lavoro altrui. [...] Appena la punta acuminata dello spirito viene sviata dalla realtà di fatto contro cui era rivolta, subito il senso di quello si modifica, ad onta della più strenua conservazione del senso.⁸⁶

Pertanto egli considera con sospetto l'assorbimento e l'integrazione delle opere d'arte nel sistema attuale, in quanto determinanti una perdita della potenza del negativo, nonché della tensione ideale verso condizioni totalmente altre, tendendo perciò a lasciarsi manipolare a fini di dominio.

Al contrario Dewey ritiene che l'unico modo per modificare le condizioni esistenti sia favorire l'integrazione dell'arte in tutte le sue forme con la vita quotidiana e collettiva, in maniera da offrire una visione di nuovi significati e inedite possibilità vitali. In tal senso egli critica la cosiddetta "concezione museale dell'arte" tale per cui la fruizione di prodotti artistici è confinata in luoghi e in momenti specifici e circoscritti dell'esistenza ordinaria. La discontinuità rispetto a quest'ultima fa infatti sì che l'arte rappresenti una diversione insignificante rispetto alle occupazioni quotidiane, e che essa non possa in alcun modo comunicare l'immagine di uno scenario esperienziale diverso da quello vigente. A questo proposito il filosofo americano asserisce che «l'idea che la percezione estetica sia una questione a cui dedicarsi solo a tempo perso è una delle ragioni dello stato arretrato delle arti fra noi». Egli sostiene che se non vi è un'interazione continua con le opere d'arte non vi può essere una reale percezione estetica, ossia non può esservi un'estrazione di ciò che è significativo in esse per dar vita a un'esperienza più appagante⁸⁷. Sta proprio qui l'altra differenza fondamentale fra Dewey e Adorno: sebbene anche quest'ultimo si mostri spesso critico nei confronti della riduzione dell'arte ad occupazione per il "tempo libero", perlopiù strumento per rendere i lavoratori più docili rispetto alla

⁸⁶ *Ivi*, pp. 8-9.

⁸⁷ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., pp. 64-65.

produzione meccanica, egli rifiuta l'idea di una possibile continuità dell'arte con il mondo empirico, perlomeno alle condizioni vigenti. L'unico legame possibile delle arti per Adorno con l'esperienza e la società è quello di natura dialettico-negativa, in cui la comunicazione può darsi solo come non comunicazione, altrimenti rischia di trasformarsi in banalità o manipolazione. Gli oggetti estetici prodotti dalle arti "utili" (artigianato e arti applicate), poi, non sono che decorazioni e ornamenti finalizzati a mascherare le contraddizioni sociali con una parvenza di conciliazione, mentre per Dewey, come si approfondirà in seguito, possono costituire anch'essi, come le opere d'arte e non in maniera surrogata, l'appagamento del bisogno estetico proprio dell'uomo. E d'altronde il filosofo americano non è così ingenuo da ipotizzare la possibilità di una perfetta integrazione tra l'arte e tutti i modi di produzione della società, poiché quest'ultima è sempre imperfetta e almeno parzialmente contraddittoria; ma proprio per questo egli non disdegna il compromesso di un'arte e di un'esperienza estetica intesa come diversione o evasione, per quanto costruttiva, dalle attività lavorative. Compito dell'arte, in questo senso, non è allora quello di vagheggiare la realizzazione di una società utopicamente perfetta ma quello di rielaborare l'esperienza collettiva nella direzione di un ordine e una coesione più soddisfacenti⁸⁸. Le condizioni attuali non sono ineluttabili, e l'arte in primis può contribuire significativamente a migliorarle. Se essa rinuncia a svolgere questa funzione, è inevitabile che, come mostra George Mead nel suo articolo *The nature of aesthetic experience*, il bisogno estetico venga appagato da una produzione cinematografica o da una stampa sensazionalistica, le quali anziché stimolare la consapevolezza e l'immaginazione di possibilità inedite si sostituiscono a quest'ultima proponendo sequenze immaginifiche prefabbricate e fruibili passivamente⁸⁹.

Tuttavia, malgrado la divergenza di fondo nel concepire la funzione dell'arte rispetto alla società e alla vita quotidiana, la critica di Dewey rispetto al capitalismo in espansione presenta non pochi punti di contatto con quella adorniana, con accenti

⁸⁸ *Ivi*, p. 100.

⁸⁹ Cfr. G. Mead, *The nature of aesthetic experience*, in «International Journal of Ethics», vol. 36, n. 4, University of Chicago Press, 1926, pp. 389-393.

radicali non dissimili da quelli che caratterizzano il pensiero del filosofo francofortese.

3. Individualismo vecchio e nuovo: *Dewey e la critica al sistema capitalistico*

In questo testo del 1930 Dewey, come Simmel e come Adorno, constata il predominio delle relazioni regolate dal denaro e dal valore di scambio nell'ambito della società capitalistica, e in particolare nella forma peculiare che questa ha assunto negli Stati Uniti. Qui si va affermando una forma di individualismo diversa da quella tradizionale di matrice europea (basata sulla convinzione della preminenza dei diritti e della libertà del singolo rispetto a quelli della società) assumendo una sfumatura esclusivamente pecuniaria ed economica, laddove la società non è in grado di offrire valori condivisi se non quelli legati alla competizione per il guadagno monetario. La combinazione di meccanizzazione e prevalere dei valori di scambio fa sì che l'elemento "spirituale" alla base della tradizione americana, fondata su un ideale di libertà ed eguaglianza degli individui, sia affossato dalla preminenza dei rapporti fondati su di un parametro quantitativo anziché qualitativo (il denaro appunto). Caratteristici della società americana sono allora divenuti l'ideale dello scambio su base quantitativa, della meccanicità, del tipo "standard". Il conformismo, l'adattabilità e la flessibilità delle masse lavoratrici, ignare o indifferenti rispetto al prodotto finale della loro fatica, costituiscono l'obiettivo principale di un sistema che impiega i mezzi di cui dispone per mantenere lo status quo anziché dar vita a una società più equa. Laddove dunque si inneggia alla libertà e all'opportunità di migliorare la propria condizione sulla base delle proprie capacità e dei propri meriti, di fatto si pratica proprio quel determinismo economico idealmente tanto avversato, a causa dell'asservimento dell'uomo ad un apparato meccanico e tecnologico non utilizzato a scopi morali o umanitari. In questo contesto gli abitanti delle città sono sempre alla ricerca dei nuovi stimoli per non trovare altro che le stesse cose celate sotto una nuova facciata esteriore.

Dewey denuncia inoltre l'influenza pressoché onnipervasiva delle grandi società anonime per azioni sulla società americana e in tutti gli aspetti della vita, in cui gli

interessi personali sono soverchiati dalle forze impersonali. Qui i grandi trust industriali hanno il controllo delle trasmissioni radio, delle produzioni teatrali e cinematografiche, attraverso la combinazione associativa di numerose grandi aziende. Essi sono responsabili, tra l'altro, del declino dell'agricoltura, inquadrata in società anonime e costretta ad assumere i mezzi e le caratteristiche dell'industria, e dell'artigianato, estromesso dalla produzione di massa in quanto richiedente tempi troppo lunghi e una specializzazione troppo elevata rispetto al lavoro parcellizzato nelle fabbriche di prodotti standardizzati. In questo contesto gli artisti, compresi quelli che lavorano a servizio delle grandi organizzazioni di affari, sono considerati come eccentrici e *déplacés* all'interno di una società pervasa da forme associative impersonali e anonime. Secondo Dewey, dunque, il sistema capitalistico gestito in questo modo ha creato un piano collettivistico che ingloba tutti gli aspetti dell'esistenza, resi tra loro interdipendenti, dando vita a una socialità meccanica e artificiosa e a un'individualità di natura atomistica e pertanto intercambiabile e identificata con il valore economico da essa rappresentato. Testimonianza di questo spirito collettivistico e di questo controllo accentrato sono le modalità di svago e di informazione offerte nella società statunitense, le quali impiegano metodi di massificazione e indottrinamento per creare artificialmente una vita intellettuale comune e associata⁹⁰. Si tratta di un meccanismo di suggestione collettiva che risponde a un bisogno di valori e sentimenti comunitari e condivisi attraverso la pubblicità e la propaganda. Pertanto Dewey può affermare a ragion veduta che l'industria offre i simboli più significativi e suggestivi⁹¹. Tuttavia tali simboli non possono offrire un rinnovato senso del valore sociale e comunitario, poiché coloro che governano l'industria operano sostanzialmente per un profitto privato, e i risultati associativi del loro agire costituiscono un semplice effetto collaterale, che eventualmente ha la funzione di accrescere il loro prestigio agli occhi delle masse. Quello che essi promuovono è inoltre un mero surrogato artificioso delle forme associative e non una spontanea manifestazione della vita comunitaria. Conseguentemente, i singoli non trovano appagamento nella loro partecipazione alla

⁹⁰ Cfr. J. Dewey, *Individualismo vecchio e nuovo*, tr. it. di R. Gronda, R.M. Calcaterra (a cura di), Diabasis, Parma 2013, p.25.

⁹¹ Cfr. *ivi*, p. 26.

società, e ciò contribuisce a far sì che essi siano continuamente insoddisfatti e alla ricerca del sensazionale e della novità fonte di distrazione.

Fin qui, la posizione di Dewey e le critica adorniana al sistema capitalistico e all'industria culturale appaiono, per molti versi, simili. E tuttavia, il pensiero di Dewey si discosta radicalmente da quello di Adorno laddove quest'ultimo considera la situazione del proprio tempo come priva di soluzione, e l'eventuale possibilità di una società più giusta come alquanto di totalmente discontinuo e utopico rispetto al contesto a lui contemporaneo. Nella sua riflessione Dewey critica proprio due atteggiamenti che saranno presenti negli scritti adorniani: la negazione rispetto alle condizioni attuali accanto all'intima convinzione che esse siano ineludibili⁹², o perlomeno non modificabili attraverso un processo riformistico. Per il filosofo americano è infatti assurdo pensare di contrastare l'iniquità e l'irreggimentazione della società attuale semplicemente negandola in quanto basata su un accordo fittizio e artificioso e criticando le storture del progresso. D'altronde nemmeno Adorno è convinto che si possa e si debba arrestare l'avanzamento tecnologico in nome delle contraddizioni sociali che esso provoca, anzi sostiene che l'opera d'arte in quanto critica delle condizioni vigenti debba condurre alle estreme conseguenze l'impiego della razionalità tecnologica, al fine di rivelarne il vero potenziale e prefigurarne la possibilità di un utilizzo radicalmente diverso da quello consueto. Ma d'altro canto il rifiuto di ogni compromesso con la situazione vigente, accanto alla constatazione dell'assenza di vere aree di resistenza in un sistema che ingloba e neutralizza ogni forma di conflitto, fa pensare che per il filosofo francofortese non sussista una reale possibilità di miglioramento delle condizioni sociali "dall'interno", ossia in continuità e non in rottura radicale e utopica con la società esistente. Al contrario, Dewey è convinto che il problema dell'assetto sociale nel proprio tempo non sia tanto la mancanza di resistenza individuale e l'idea di complesso associativo proposta dall'organizzazione industriale, quanto il fatto che questo concetto associativo non è abbastanza radicale perché si fonda su legami estrinseci e non su un sentimento o un pensiero realmente condiviso. Egli scrive a proposito di tale concezione che:

⁹² Cfr. *ivi*, p. 19.

Va abbastanza lontano per sopprimere la qualità originaria del pensiero, ma non sufficientemente lontano da raggiungere un'unità duratura. Il suo carattere superficiale si evince dalla sua instabilità. Sono necessariamente superficiali tutti quegli accordi sul piano del pensiero ottenuti attraverso mezzi esterni, attraverso la repressione e l'intimidazione, per quanto sottile, e attraverso la propaganda pianificata e la pubblicità. E qualsiasi cosa superficiale è in continuo cambiamento. I metodi usati producono credulità di massa e quest'ultima salta da una cosa all'altra a seconda delle proposte del giorno prevalenti. Pensiamo e sentiamo allo stesso modo, ma soltanto per un mese o per una stagione. Poi sopraggiunge qualche altro evento o personaggio sensazionale a generare un'ipnotizzante uniformità delle risposte.⁹³

L'idea associativa vigente, estrinseca e superficiale, produce dunque secondo Dewey folle atomistiche in cui la personalità del singolo è limitata e soverchiata dal sistema, proprio in quanto essa è frenata nella sua naturale espansione. Ciò sarebbe testimoniato dal fatto che essa rimane circoscritta al livello di relazioni di natura economica: gli uomini si associano al fine di investire denaro in società per azioni, oppure dietro l'imposizione della produzione e dello svago di massa finalizzata al profitto degli azionisti. Perciò di fatto l'associazione è dettata da motivi privati ed egoistici e non certo da uno spirito comunitario, ovvero «un individualismo economico di motivi e fini è alla base dei nostri attuali meccanismi associativi. Questo individualismo distrugge l'individuo»⁹⁴. La situazione di tale modello associativo è pertanto «talmente incompleta che non la si può accogliere nella sfera affettiva, [...] tuttavia talmente pervasiva da essere impossibile sfuggirne: una situazione che definisce l'individuo diviso in se stesso»⁹⁵. Questo stato di cose però a avviso di Dewey non può essere semplicemente respinto a causa della sua inautenticità e contraddittorietà, in nome di una salvaguardia dell'individuo in senso tradizionale o di una condizione totalmente "altra" rispetto all'attualità. Ciò significherebbe condannare in toto la società identificandola con il conformismo indotto, provocando ancora un maggior disorientamento dell'individuo all'interno di un contesto sociale sempre più complesso. Occorre piuttosto formare un individuo di

⁹³ *Ivi*, pp. 51.

⁹⁴ *Ivi*, p. 36.

⁹⁵ *Ivi*, p. 30.

tipo nuovo, che sia in grado di far fronte con intelligenza e consapevolezza alla nuova complessità sociale. In tal senso il filosofo americano critica l'idea che il caos e le contraddizioni della società siano un prodotto specifico della meccanizzazione e della tecnologia, e che l'ordine sia ottenibile solo tramite un lavoro interiore dei singoli; al contrario egli sostiene che l'ordine interiore può essere raggiunto solo qualora le forze organizzative esterne, comprese quelle tecnologiche, trovino riflesso in corrispondenti schemi intellettivi, immaginativi ed emotivi⁹⁶. Affinché la vita emotiva, ossia gli impulsi e i bisogni, possano essere appagati nel corso delle occupazioni ordinarie, è necessaria una nuova sintesi tra individuo e società, e per questo è indispensabile che l'idea associativa diventi interiore e sia attuata consapevolmente, ovvero si trasformi da quantitativa a qualitativa (qui Dewey si discosta ancora una volta da Adorno, per il quale l'arte non deve favorire una sintesi o una conciliazione con la società vigente ma piuttosto metterne a nudo l'inconciliabile frammentazione e disintegrazione). Per ottenere tale sintesi occorre che le condizioni attuali, associative e tecnologiche, siano convertite a mezzi per realizzare una vita libera e appagante. Infatti l'industria e la tecnologia di per sé non possono essere imputate dei mali della società, e l'idea che le associa direttamente al profitto pecuniario egoistico è frutto di modelli interpretativi arcaici in contrasto con la situazione di fatto. Se le tecniche industriali e meccaniche sono attualmente impiegate per il profitto di pochi privati anziché fungere da strumento di liberazione e miglioramento dell'esistenza umana è perché la società rimane confinata nel perseguimento dei fini e dei valori tradizionali, malgrado possieda uno strumento di trasformazione rivoluzionaria, di cui pertanto non si può dire al momento se l'uomo sarà in grado di sfruttare a fondo le possibilità emancipatrici⁹⁷. Ad ogni modo, Dewey è convinto che la cultura della società contemporanea e in particolare americana possa e debba svilupparsi non come sovrastruttura estrinseca, né tantomeno in contrapposizione rispetto all'economia e alla politica industriale, ma proprio in seno a queste specifiche condizioni materiali, quale prodotto della trasformazione dell'era meccanica in un nuovo abito mentale e in un sentire

⁹⁶ Cfr. *ivi*, p. 39-40.

⁹⁷ Cfr. *ivi*, pp.58-59.

condiviso⁹⁸. A tale scopo è necessario che le masse possano partecipare liberamente e attivamente a una vita collettiva soddisfacente anche dal punto di vista del godimento estetico. Per realizzare ciò, secondo il filosofo americano occorre che alla gestione oligarchica delle associazioni economiche si sostituisca un controllo dell'industria basato sulla partecipazione cooperativa, ossia che l'industria venga socializzata e perciò organizzata a partire dal punto di vista di chi fa effettivamente uso dei beni e servizi prodotti, ponendo l'accento sui valori d'uso anziché su quelli di scambio. In questo contesto l'industria eserciterebbe una funzione educativa ed emancipatrice, e l'arte avrebbe il compito di contribuire alla creazione di un nuovo tipo di individualità, fornendo alla tecnologia un'indicazione circa i fini culturali e sociali da perseguire.

Qui Dewey esprime una concezione molto vicina a quella socialista e collettivista, tuttavia egli ritiene che un tale cambiamento radicale all'interno della società industrializzata si possa effettivamente realizzare attraverso un processo di riforma e di cambiamento della sensibilità piuttosto che con una rivoluzione e una rottura con le condizioni socio-economiche esistenti (anche perché una svolta radicale e repentina non farebbe altro che dar vita a un'altra forma di socializzazione superficiale, in quanto non consentirebbe la sedimentazione di nuovi abiti condivisi, che richiede tempo e gradualità). In ogni caso si tratterebbe di una trasformazione che non ha nulla di utopico, poiché si basa su un miglioramento e un arricchimento della situazione sociale vigente.

Ovviamente, questa riflessione del filosofo americano non è aliena da criticità, e si presta facilmente a fraintendimenti. Fra tutti, rimane il problema di come effettivamente si possa realizzare questo progresso partecipato e la gestione socializzata della produzione industriale, nonché di come formare un'individualità più idonea a far fronte alla complessità della società vigente. Certo l'arte può suggerire possibilità inedite di appagamento e può costituire fonte di consapevolezza ed emancipazione, oltre che dar voce a significati socialmente condivisi, tuttavia rimane non chiaro, nella società frammentaria, come si possa dar vita in maniera spontanea a un sentimento collettivo unificato, ed appare utopico pensare che le

⁹⁸ Cfr. *ivi*, p. 79.

opere d'arte e gli oggetti estetici siano sufficienti a creare un tale spirito comunitario. D'altronde Dewey è consapevole di questo e sottolinea come accanto all'arte e all'appagamento del bisogno estetico siano necessarie riforme sociali per ridurre l'iniquità esistente; infatti egli riconosce che non vi è «nulla di più sciocco e futile che il tentativo di portare in modo superficiale l'arte e il godimento estetico a masse che lavorano nei luoghi più ripugnanti e che abbandonano le loro orribili fabbriche soltanto per tornare, attraverso strade deprimenti, nelle loro sporche e squallide case dove mangiano, dormono e sbrigano le loro faccende domestiche»⁹⁹. Un miglioramento delle condizioni dei lavoratori e del paesaggio urbano sarebbe peraltro possibile proprio grazie alle risorse messe a disposizione dall'industria e la tecnologia. Sorge proprio qui però un ulteriore problema, ossia quello di chi può e deve promuovere tali riforme: da un lato infatti un piano riformistico messo in atto dal governo o dagli oligarchi industriali sembrerebbe ancora una volta destinato alla produzione di una socializzazione e di un conformismo indotto avente fini eterogenei, come l'ottenimento di un maggior prestigio sociale, oppure l'ulteriore assoggettamento delle masse lavoratrici ancora una volta attraverso l'induzione esteriore di un pensiero e un gusto uniforme, accanto alla "fidelizzazione" dei cittadini direttamente o indirettamente coinvolti nei piani di riforma. Dall'altro lato, non sembra pensabile che le riforme partano da una gestione politica e industriale esercitata attivamente da una partecipazione cooperativa, poiché questa è possibile solo come un prodotto successivo dal cambiamento di mentalità generato da un contesto sociale migliorato. Questa contraddizione rimane irrisolta nella trattazione di Dewey, il quale comunque auspica un impiego delle risorse scientifiche e tecniche, accompagnato dalla funzione educativa dell'arte, al fine di creare le condizioni per una società più armonica, la quale non implica un appiattimento e un soffocamento dei conflitti e della diversità, ma è anzi preconditione per lo sviluppo dell'originalità e della creatività individuali. Infatti il filosofo asserisce che l'accordo dell'individualità con le forze sociali determinanti «non significa che il pensiero dei singoli sarà passivamente modellato sulle esistenti condizioni sociali come se queste fossero inalterabili o statiche» ma che «l'energia positiva e costruttiva degli

⁹⁹ *Ivi*, p. 83.

individui, quale si manifesta nel ricostruire e dar nuovi indirizzi e forze ed alle condizioni della società, è essa stessa una necessità sociale». Inoltre egli è convinto che una cultura esprime le possibilità immanenti nella società industriale e meccanizzata consenta la liberazione del potenziale creativo degli individui, che potranno così dar vita a un continuo rinnovamento sociale¹⁰⁰.

Non si ha qui dunque, come Dewey tiene a precisare, una visione ottimistica del presente come se esso fosse definitivo, ma una volontà di assumersi la responsabilità di contribuire a un'opera di ricostruzione e integrazione della società, attraverso l'unica via per la quale tale opera risulta realizzabile: ovvero non quella della negazione e del rifiuto ma quella dell'accettazione cosciente e della continuità con la complessa situazione vigente, accettazione che peraltro non costituisce tanto un compromesso quanto un positivo punto di partenza per l'acquisizione di una maggior consapevolezza e per un miglioramento delle condizioni. Ed è proprio una tale prospettiva continuistica a costituire il fondamento di tutte le divergenze del pensiero di Dewey rispetto a quello di Adorno: come si approfondirà nei prossimi capitoli, se il primo pensatore può essere considerato un fautore della continuità e delle conciliazioni dei dualismi (tra natura e cultura, spirituale e materiale, mente e corpo, esperienza quotidiana e arte), il secondo si potrebbe definire al contrario il filosofo della discontinuità, per il quale le polarità e le differenze, fra tutte quella fra arte e società, anche se in costante relazione dialettica sono in fin dei conti irriducibili.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 91.

Capitolo terzo

ADORNO E LA *TEORIA ESTETICA*: DIALETTICA FRA ARTE E SOCIETÀ

1. *L'opera d'arte nel mondo totalmente amministrato: gratuità e discontinuità*

Come accennato nel capitolo precedente, l'unica funzione dell'opera d'arte nella società amministrata e manipolata tramite l'industria culturale è per Adorno la gratuità, ossia la mancanza di funzione, laddove questo termine indica una funzionalità caratteristica della relazione fra mezzo e scopo, generalmente di natura pecuniaria. Nella *Teoria estetica* infatti egli definisce l'opera d'arte come interruzione del circolo di bisogno e soddisfacimento, nel momento in cui i bisogni culturali vengono indotti dal sistema capitalistico. Ancora una volta il pensiero del filosofo francofortese sembrerebbe esprimere una posizione di tipo elitario, ma una tale apparenza è almeno in parte smentita dalla concezione dialettica dell'opera d'arte delineata da Adorno nella sua opera pubblicata postuma: qui egli infatti denuncia la volontà borghese di ascrivere l'arte a una sfera specifica separata e incontaminata dalla realtà sociale, al fine di preservarla dalla disgregazione e dalla frammentazione che caratterizza l'esperienza vigente. Una tale autonomia non dialettica sarebbe parte integrante dell'ideologia del dominio veicolata dall'industria culturale e propria della società capitalistica, che tende a neutralizzare il potenziale critico dell'opera d'arte nei confronti dei rapporti di produzione esistenti. Scrive Adorno a tal proposito che «la preoccupazione ideologica di tener pura la cultura obbedisce al desiderio che nella cultura feticizzata tutto in tal modo resti immutato. Tale indignazione va non poco d'accordo con quella abituale dell'estremo opposto, standardizzata nel luogo comune della torre d'avorio da cui l'arte dovrebbe uscire in un'epoca che dichiara con fervore di essere quella della comunicazione di massa»¹⁰¹.

¹⁰¹ T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p.331.

La proposta di Adorno è dunque quella di un'opera d'arte come dialettica tra autonomia ed eteronomia, ossia quello che egli denomina come carattere ancipite dell'arte: questa cioè costituisce un fatto sociale proprio nella misura in cui assume una posizione di rottura radicale rispetto alla stessa società nella sua configurazione vigente. Essa si cristallizza nella propria autonomia, rifiutando un ruolo di utilità sociale nell'ambito di un sistema dominato dai valori di scambio. E' proprio questo aspetto di inutilità sociale che restituisce agli uomini quella gratuità funzionale a loro negata nella società di scambio. Adorno tiene a sottolineare che l'asocialità dell'arte è negazione determinata di una società determinata¹⁰². Egli dunque critica l'ascrizione di una funzione sociale all'arte nelle specifiche condizioni storiche proprie dei rapporti di produzione a lui contemporanei (sebbene, come si è visto in precedenza, egli non sembri intravedere concrete possibilità di cambiamento positivo a partire dalla situazione del suo presente), e in questo peculiare contesto sostiene che l'unica funzione sociale dell'opera d'arte coincide con la sua mancanza di funzione. Si tratta qui dunque di una funzione sociale indiretta e non immediata, stante proprio nell'autonomia delle opere che testimonia la possibilità di sussistenza di alcunché di non degradato dalla logica dello scambio economico e del profitto. E' per questo motivo che, come si è già detto l'arte rinuncia alla prassi: laddove la prassi è inserita in un contesto che la identifica con una razionalità di tipo mezzo-scopo (dove lo scopo è di dominio e di guadagno), l'unica prassi possibile per l'opera d'arte che critica le condizioni vigenti consiste nella negazione della prassi stessa (intesa qui come produzione e realizzazione di un utile). Come critica alla prassi infatti «essa sbugiarda la produzione per sé stessa, opta per uno stato della prassi al di là della signoria del lavoro. *Promesse du bonheur* significa più del fatto che la prassi fin qui esercitata contraffà la felicità: la felicità sarebbe al di là della prassi»¹⁰³. Da questa concezione emerge un'idea dell'arte che nel suo carattere contemplativo antitetico alla prassi immediata costituisce la prefigurazione di una società utopica, libera dal dominio e da una forma di prassi degradata¹⁰⁴. E d'altronde, l'idea di

¹⁰² Cfr. *ivi*, p. 302.

¹⁰³ *Ivi*, p. 19.

¹⁰⁴ Qui, ancora una volta, alludendo a una prassi radicalmente diversa da quella comunemente intesa (una sorta di non-prassi), libera dalla signoria del lavoro, la posizione di Adorno sembra ancora

un'assoluta autosussistenza dell'opera d'arte anche per lo stesso Adorno è alquanto illusorio: se da un lato l'opera d'arte costituisce un mondo antitetico a quello empirico, è proprio dall'empiria che essa trae il suo materiale. La forma dell'opera d'arte è contenuto sedimentato: «lotte sociali, rapporti di classe, lasciano l'impronta sulla struttura delle opere d'arte»¹⁰⁵. Il suo stesso essere luogo di una dialettica fra autonomia ed eteronomia è correlata a una specifica configurazione sociale: ossia lo squilibrio fra lo sviluppo delle forze produttive, cioè delle moderne tecnologie di produzione e comunicazione, e dei rapporti di produzione, basati su una relazione di dominio oligarchico degli organi del sistema capitalistico sulle masse assoggettate e manipolate dall'industria culturale. A monte di tale squilibrio ve ne è uno ancor più fondamentale, dal quale trae origine la stessa costituzione dell'opera d'arte come autonoma, ovvero la scissione del lavoro spirituale rispetto a quello materiale. Ma è proprio contro questa scissione che l'arte tramite il suo rendersi autonoma rispetto alla società iniqua volge la sua critica, in una costante lotta dialettica contro il proprio concetto: infatti per poter denunciare i conflitti sociali e prefigurare la prospettiva di una società liberata e pacificata le opere d'arte si servono, come abbiamo visto, di quelle stesse forze produttive tecnologiche che vengono impiegate a scopi di profitto nel mondo empirico vigente, portando alle estreme conseguenze le loro potenzialità intrinseche al fine di mostrarne una possibilità d'impiego radicalmente altra da quello consueto, libera dalla finalità funzionale. Inoltre la trasfigurazione del materiale empirico non è mai integrale poiché questo resiste alla sua totale formazione: l'artista che deve dar forma al materiale proveniente dal mondo empirico esistente mette in atto una vera lotta dialettica con la dispersione e la frammentazione che lo caratterizzano in quanto derivante da una realtà sociale disgregata¹⁰⁶. Forze

antitetica rispetto a quella di Dewey, in quanto parrebbe attribuire al lavoro un'irrimediabile e definitivo carattere di fatica finalizzata alla produzione di un utile estrinseco. In realtà, come si vede in seguito, la concezione di Adorno rispetto al lavoro è molto più complessa, in quanto va letta nel contesto di una dialettica fra forze produttive e rapporti di produzione in atto nella società a lui contemporanea, nonché tenendo presente l'origine della scissione tra lavoro spirituale e materiale.

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 311.

¹⁰⁶ E' per questo che nell'ottica adorniana il concetto di genio artistico tende a una sopravvalutazione disonesta: l'immaginazione dell'artista non nasce dal nulla, ma agisce all'interno di rapporti preesistenti all'opera d'arte e sulla base di un materiale esperienziale tratto dall'empiria. Egli non è perciò creatore assoluto della propria opera ma un agente sociale, e la regola che egli conferisce al

divergenti spingono dunque contro la “chiusura” dell’opera, per cui la dialettica fra autonomia ed eteronomia non arriva mai ad una soluzione. Ciò determina il fatto che, malgrado l’opera d’arte tenda a un’alterità radicale rispetto alla società e alla prassi vigente, essa implichi in sé la sfera sociale che contesta, per cui essa non è mai puramente autonoma e contemplativa né scissa dalle forze produttive: si può dire che la protesta contro l’assoggettamento al vigente sia da ascrivere più alla sua costruzione formale, che tende all’autonomia, piuttosto che al materiale empirico e al contenuto attraversato da forze centrifughe che tendono all’eteronomia (in realtà la questione è molto più complicata di così, ma ci si ritornerà a breve). La critica all’ideologia che permea la società da parte dell’opera d’arte si dà nella sua partecipazione alla configurazione dello spirito, e non, come si è visto, nell’invettiva diretta contro la società amministrata e il suo feticismo del principio di scambio. Pertanto è attraverso la forma dell’opera indirettamente segnata dalla conflittualità e dalla disgregazione del materiale che essa elabora, che vengono denunciati i conflitti sociali in attesa di soluzione. Infatti l’impegno sociale diretto è esso stesso suscettibile di manipolazione da parte dell’ideologia dominante. Scrive in proposito Adorno che «le opere d’arte che vogliono spogliarsi del feticismo attraverso interventi politici di fatto discutibili, sul piano sociale si perdono regolarmente in una falsa coscienza per una inevitabile e inutilmente lodata semplificazione»¹⁰⁷. Questo perché qualora l’elemento eteronomo dovesse prevalere nella sua immediatezza, non mediato dall’autonomia dell’opera rispetto a una funzione sociale diretta, diverrebbe facilmente soggetto a razionalizzazioni positive o derive irrazionalistiche di matrice totalitaria¹⁰⁸. E’ per questo che secondo Adorno «sociale nell’arte è il suo movimento immanente contro la società, non la sua presa di posizione manifesta»¹⁰⁹, ovvero «è l’immanenza della società nell’opera il rapporto sociale essenziale dell’arte, non

proprio operare artistico non è prodotto di un’interiorità privata ma della relazione dialettica tra spontaneità e temporalità storico-sociale. Cfr. M. Jimenez, *Adorno, ideologia e teoria dell’arte*, cit., p. 110.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 305.

¹⁰⁸ Cfr. F. Desideri, G. Matteucci, *Introduzione*, in T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. XXVI.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 304.

l'immanenza dell'arte nella società»¹¹⁰. E d'altronde per il filosofo francofortese l'arte non costituisce un semplice riflesso sovrastrutturale della società e dei suoi fermenti, ma un potenziale agente di trasformazione sociale proprio nella sua impotenza, che non è quella derivante dall'iscrizione a una dimensione separata dal contesto vitale per mano dell'ideologia dominante, ma quella propria di una consapevole rinuncia all'impegno diretto come protesta contro la modalità della prassi vigente. E' appunto questo il significato della «partecipazione allo spirito» e del «cambiamento della società in processi sotterranei»¹¹¹ che caratterizza la prassi latente dell'opera d'arte: come scrive Adorno, «l'arte di per sé è obiettivamente prassi in quanto formazione della coscienza; però essa lo diventa in quanto non impone nulla»¹¹², né costituisce un appello diretto alla coscienza stessa.

A questo punto però è da chiedersi come sia possibile per l'arte operare in maniera indiretta un mutamento di coscienza tale per cui ad esso corrisponda un mutamento radicale della realtà analogo a quella prefigurato per via negativa dalle opere d'arte con il loro sottrarsi alla finalità funzionale. La risposta di Adorno è che l'opera d'arte corrisponde a «un affronto ai bisogni dominanti, con un'illuminazione diversa di ciò che è familiare»¹¹³. E' ancora il tema della gratuità come discontinuità rispetto alla società di scambio e alla sua manipolazione dei bisogni : la rottura radicale rispetto a quest'ultima propria dell'opera d'arte comporta una trasformazione dei bisogni e dei fini perseguiti, perlomeno all'interno dell'opera e nel suo processo di formazione, se non in quello della ricezione. L'opera cioè risponde al bisogno obiettivo di un mutamento di coscienza rifiutando di soddisfare i bisogni esistenti, in quanto questi ultimi secondo Adorno sono indotti e inculcati dall'industria culturale. Infatti egli sostiene che i bisogni estetici e culturali sono generalmente indeterminati, e pertanto non si manifestano concretamente in maniera separata dall'offerta di soddisfacimento e dai meccanismi di diffusione¹¹⁴. La peculiarità dei bisogni presenti nella società

¹¹⁰ *Ivi*, p.312.

¹¹¹ *Ivi*, p. 324.

¹¹² *Ivi*, p. 326.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Cfr. *Ibidem*.

dominata dall'industria culturale è quella di non oltrepassare il circuito della riproduzione della vita e di ciò che viene inculcato come essenziale (e quindi sostanzialmente legato all'autoconservazione e alla perpetuazione dell'esistente). L'opera d'arte che si pone dialetticamente in antitesi rispetto alla società vigente non costituisce dunque una risposta ai bisogni soggettivi manovrati dall'amministrazione totalitaria, ma dà luogo a un'esperienza di irruzione dell'oggettività nella coscienza soggettiva. Si tratta di un'esperienza veritativa che supera ogni vissuto soggettivo, poiché «il vissuto è solo un momento di tale esperienza, e un momento difettivo, qualificato dal venir persuasi»¹¹⁵ dalla forza di suggestione delle opere, ossia dalla loro componente ideologica ed eteronoma. Adorno peraltro ritiene che quello che si intende come vissuto sia un surrogato modellato dall'industria culturale, i cui prodotti impediscono pertanto la totale identificazione a cui tendono. E' per questo motivo che egli definisce la totalità come falsa, in quanto costellata da antagonismi misconosciuti e repressi tramite una falsa sublimazione. E d'altronde la commozione che si dà come reazione spontanea e immediata di fronte all'opera d'arte non è frutto di un'identificazione ma di una mediazione in quanto rammemorazione della finitezza e della limitatezza dell'io, e non costituisce dunque un modo di riferire il contenuto dell'opera al proprio vissuto soggettivo. Nondimeno, Adorno afferma che tale esperienza si colloca in antitesi rispetto all'indebolimento dell'io promosso dall'industria culturale: essa infatti richiede la partecipazione dell'intera coscienza, al contrario di quei prodotti che generano stimoli e reazioni circoscritte. In questo senso, scrive Adorno, «l'io per guardare anche solo un pochino al di là della prigione che esso stesso è, ha bisogno non della distrazione ma della tensione più estrema; ciò preserva la commozione, peraltro un comportamento non arbitrario, dalla regressione»¹¹⁶. Tramite l'irruzione dell'obiettività, cioè, l'io può rendersi conto della possibilità di superare la propria autoconservazione, sebbene tale possibilità non possa essere immediatamente realizzata¹¹⁷. E tuttavia Adorno fa notare come il

¹¹⁵ *Ivi*, p. 328.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Qui si ripresenta uno degli aspetti più problematici della riflessione adorniana, ossia il fatto che la presa di coscienza dell'obiettività tramite l'opera d'arte sembra destinata a rimanere sterile nell'ambito della totalità falsa che domina l'esistente: una mediazione tale da riconciliare sé e alterità,

primato dell'oggetto rispetto al soggetto nell'arte, in quanto libertà potenziale dal dominio, si manifesti nella libertà dell'arte stessa rispetto agli oggetti, ovvero all'eteronomia e all'inconciliato, di cui essa nega la negatività presente, lasciando però al contempo trasparire tale oggettualità anche nella propria apparente autonomia e conciliazione¹¹⁸. Pertanto, se da un lato l'opera d'arte per Adorno denuncia l'eccesso di obiettività sociale nello spirito soggettivo, dall'altro essa corregge l'illusione di autosussistenza e perciò di onnipotenza del soggetto¹¹⁹. A questo punto occorre però esaminare più a fondo il peculiare concetto di oggettività dell'arte proprio del pensiero adorniano.

2. *L'opera d'arte come monade senza finestre: tra mimesi e costruzione*

2.1 - *L'opera d'arte come residuo mimetico nella totalità del dominio razionale della natura*

Secondo Adorno, quando l'arte nella sua cosalità monadica irrompe nella soggettività, essa si fa «portavoce storico della natura oppressa, critica alla fin fine del principio dell'io, l'agente interno dell'oppressione»¹²⁰. Alla base dell'oppressione esercitata dall'organizzazione totalitaria e dei conflitti fra forze produttive e rapporti di produzione si trova infatti un'originaria oppressione della natura da parte della razionalità, che nasce agli albori della società occidentale e di cui il sistema dell'industria culturale costituisce l'apoteosi.

Nella *Dialettica dell'Illuminismo* infatti, Adorno e Horkheimer sostengono che fin dal principio della storia, l'uomo ha cercato di controllare e dominare la natura, sia

società e natura, che si traduca a livello politico in una forma di democrazia non repressiva e basata su un'auto-determinazione degli uomini realmente partecipativa, resta infatti per Adorno un'utopia. Pertanto anche il bisogno umano di godimento e significato appare destinato a rimanere falsato, in quanto a esso nella realtà vigente non viene dato libero corso ma esso viene piuttosto soffocato e deviato tramite i soddisfacimenti surrogati dispensati dall'industria culturale.

¹¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 347.

¹¹⁹ Cfr. G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale tra Simmel e Adorno.*, cit., p. 98.

¹²⁰ *Ivi*, p. 329.

intesa come mondo empirico esterno che come naturalità interna (ovvero come insieme delle pulsioni inconse). Tale volontà di disciplinare e soggiogare la natura traspare già dai miti preistorici, che cercano una prima spiegazione per ciò che appare incomprensibile: in questa tendenza ordinante gli uomini sono mossi fondamentalmente dalla paura dell'ignoto proprio dell'elemento naturale, sentito dunque come un'alterità minacciosa che occorre ricondurre all'identità tramite la manipolazione e la coercizione¹²¹. Tuttavia nel mito e nella magia, accanto al tentativo di controllare tale alterità, si ha ancora in relazione a quest'ultima un momento mimetico, per cui l'oggetto non è riconducibile totalmente all'identità unitaria del soggetto che lo manipola, ed è dotato di qualità specifiche che lo rendono insostituibile. L'elemento simbolico cioè non si rapporta all'oggetto tramite una relazione di intenzionalità, ma di affinità e somiglianza¹²². Al contrario, nel percorso che va dall'avvento della scienza moderna all'illuminismo sino all'affermazione dell'industrializzazione, si ha un sempre maggior distacco del soggetto rispetto all'oggetto, ossia rispetto alla natura e all'alterità, ridotte al rango di materia caotica e indifferenziata. Questa viene considerata solo dal punto di vista della fungibilità e dei rapporti quantitativi e ritenuta in sé priva di significato: è infatti la potenza ordinante del soggetto a conferire senso all'oggetto che ne è privo. Attraverso la matematizzazione e la purificazione rispetto alla magia e al mito, la natura viene così ricondotta a unità, correlato dell'identità dello spirito, con un progressivo misconoscimento della sua peculiarità qualitativa, ritenuta priva di interesse e significato in quanto non è riconducibile alle griglie categoriali del soggetto. Queste ultime sono caratterizzate da una forma di razionalità di tipo mezzo-scopo (relazione qui evidentemente intesa come estrinseca), per cui ciò che conta è l'efficacia del procedimento, ossia la fungibilità dell'oggetto rispetto al fine prefissato dal soggetto, e non le sfumature e le differenze qualitative che lo connotano. In questo contesto anche il linguaggio è ridotto a segno, privato di ogni carica simbolica e di qualunque connotazione mimetica rispetto all'oggetto che designa. Scrivono Horkheimer e Adorno che «come segno, il linguaggio deve limitarsi a essere calcolo per conoscere

¹²¹ Cfr. L. Cortella, *Dal Soggetto al linguaggio*, Cafoscarina, Venezia 2010, p. 214.

¹²² Cfr. M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 19.

la natura, deve abdicare alla pretesa di somigliarle»¹²³. Eppure l'apparente emancipazione della razionalità rispetto alla natura è profondamente segnata dalla naturalità stessa: infatti essa ha origine dalla paura primitiva dell'incomprensibile e dalla pulsione propria dell'uomo preistorico che tende a fargli considerare il mondo come una preda. Nello stesso atto di emancipazione, che è un atto di violenza e assoggettamento brutale, è implicata la naturalità pulsionale. E' per questo che all'affermazione della razionalità si accompagna l'irrazionalità del dominio e della barbarie¹²⁴. Illuminismo e mito allora sono accomunati dal fatto che il loro tentativo di spezzare il vincolo costrittivo della naturalità ricade nella coazione. La ragione illuminista in particolare ha rinnegato e dimenticato quest'origine naturale attraverso un processo di rimozione, tale per cui la natura repressa torna a manifestarsi nei meccanismi coercitivi della razionalità calcolante e nell'amministrazione totale. Qui l'illuminismo si volge in anti-illuminismo: il misconoscimento del vincolo dialettico fra ragione e natura fa sì che l'illuminismo da strumento di liberazione ed emancipazione si trasformi in strumento di oppressione, oppressione da un lato della natura pulsionale propria di ogni individuo e dall'altro delle masse assoggettate al dominio. L'industria culturale, attraverso la repressione delle pulsioni (in luogo della sublimazione) e l'impedimento dello sviluppo autonomo delle coscienze individuali, rappresenta l'apoteosi di tale capovolgimento, in quanto non utilizza i propri mezzi per formare individui moralmente adulti e indipendenti al fine di dar vita a una società realmente libera e democratica, ma al contrario si serve dello sviluppo tecnologico per indurre le masse alla passività e alla regressione in modo da assoggettarle più facilmente¹²⁵.

E d'altronde la stessa divisione iniqua del lavoro e la scissione del lavoro spirituale da quello manuale, alla base del soggiogamento delle masse, è frutto della separazione dell'intelletto dall'esperienza sensibile (in quanto legata alla naturalità), al fine di sottomettere e inquadrare quest'ultima entro precisi schemi categoriali. Questa divisione determina un impoverimento sia del pensiero che dell'esperienza:

¹²³ *Ivi*, p. 26.

¹²⁴ Cfr. L. Cortella, *op. cit.*, p.215.

¹²⁵ Cfr. T. W. Adorno, *Cultural Industry reconsidered*, cit., pp. 12-19.

mentre il primo viene ridotto all'espletamento di compiti procedurali e organizzativi, la seconda è neutralizzata e uniformata entro le categorie imposte dal primo, che tengono conto solo dei rapporti quantitativi e non delle specificità qualitative che la caratterizzano; inoltre il dominio esercitato dall'intelletto sui sensi dà luogo alla repressione di questi ultimi e conseguentemente alla regressione, anziché alla presunta emancipazione del sé. Dal punto di vista dell'organizzazione sociale del lavoro, ciò si traduce nella razionalizzazione scientifica dei suoi metodi, per cui i lavoratori vengono ridotti a esseri generici, ossia a elementi sostituibili di un ingranaggio diretto coattivamente. Se la sostituibilità e la divisione delle mansioni sono dunque da un lato fonte di progresso (la prima come strumento di ottimizzazione della produzione, la seconda in quanto mezzo di specializzazione e di diversificazione di conoscenze e abilità), dall'altro alimentano la regressione, con la polarizzazione di dominanti e dominati. Tale situazione è rappresentata secondo Horkheimer e Adorno già nell'episodio omerico di Odisseo al cospetto del canto delle Sirene: qui l'eroe epico, per poter assistere al canto senza essere irrimediabilmente perduto, escogita lo stratagemma di farsi legare dai compagni marinai all'albero della nave, prescrivendo loro di tenere le proprie orecchie tappate con la cera. Si tratta per i filosofi francofortesi di una vicenda emblematica: ai compagni di Odisseo come ai lavoratori nella società contemporanea vengono imposti (dai superiori o dal sistema vigente) dei paraocchi affinché possano essere concentrati esclusivamente sul proprio compito e ogni loro impulso potenzialmente deviante venga represso. Odisseo d'altro canto si espone alla tentazione della promessa di appagamento pulsionale, ma quando chiede di essere slegato trova chiaramente i compagni sordi alla sua richiesta. Egli dunque non solo si auto-nega la felicità apparentemente a portata di mano, ma si trova a non potersi svincolare dal ruolo sociale che si è auto-imposto (allo stesso modo dei compagni – sottoposti, che scelgono di salvarlo per salvare se stessi con lui). La tentazione a cui il protagonista omerico si espone è quindi neutralizzata e sublimata in contemplazione intellettuale. Inoltre è da notare che Odisseo non partecipa direttamente al lavoro (la navigazione a remi), nel quale è sostituito dai compagni rematori, e d'altronde questi ultimi non possono godere del lavoro che si compie sotto il giogo della coercizione che ottenebra i sensi. Per Horkheimer e Adorno, ciò rappresenta l'emblema della

scissione di godimento artistico e lavoro manuale, per cui il lavoratore subordinato è schiavo nel corpo e nell'intelletto, ma anche il padrone non è libero, in quanto nell'angoscia di perdere l'identità del proprio sé recide il legame con la naturalità di matrice pulsionale, materiale e sensibile. Hegelianamente cioè è lo schiavo a svolgere l'attività formatrice del lavoro nei confronti dell'oggetto del desiderio; tuttavia egli rimane soggiogato dalla dipendenza dal padrone (nella scelta dell'oggetto da lavorare, nell'imposizione del metodo e nella sottrazione del godimento del frutto del proprio lavoro), il quale a sua volta dipende dal servo per poter godere della cosa desiderata. La dialettica tra razionalità e natura qui ancora una volta ha come esito la coazione e la repressione degli istinti, al cui rafforzamento concorre lo sviluppo tecnologico che nelle condizioni vigenti è anch'esso fonte di oppressione e regressione anziché di liberazione. Tuttavia, per i filosofi francofortesi una via d'uscita dalla necessità della dialettica del dominio esiste (sebbene alle condizioni attuali appaia utopica): essi infatti sostengono che «oggi il macchinario mutila gli uomini che li sostiene. Ma nella forma delle macchine la ratio estraniata si muove in direzione di una società che concilia il pensiero, cristallizzato in apparato materiale e intellettuale, con l'essere vivente liberato, e lo riferisce alla società stessa come al suo soggetto reale»¹²⁶. Nel momento in cui il pensiero si riconosce come dominio nel suo vincolo con la natura, esso diviene capace di venire a patti con quest'ultima e di ridimensionare la propria pretesa di dominio che lo soggioga alla natura stessa¹²⁷. Il dominio può dunque essere sciolto tramite un processo di anamnesi della natura immemore di sé che costituisce il soggetto. Non si tratta qui però della prefigurazione di un'armonica riconciliazione di soggetto e alterità oggettuale, né tantomeno, come argomenta lo studioso Martin Jay nel saggio *Is experience still in crisis?*¹²⁸, di un utopico ritorno a una mitica età dell'oro primordiale di assoluta innocenza in cui si dia una totale comunione dell'uomo con la natura. Innanzitutto l'esperienza e la presa di coscienza dell'alterità è dolorosa e faticosa, non un processo armonico di idilliaca conciliazione ma propriamente

¹²⁶ M. Horkheimer, T.W. Adorno., *op. cit.*, p. 46.

¹²⁷ Cfr. *ivi*, p. 48.

¹²⁸ Cfr. M. Jay, *Is experience still in crisis?*, in T. Huhn (a cura di), *Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 129-147.

un'“irruzione dell'obiettività nella coscienza soggettiva”. In secondo luogo, Adorno e Horkheimer non auspicano certamente un ritorno alla natura, che comporterebbe una ricaduta nel dominio, stavolta delle forze cieche e dell'irrazionalità pulsionale che caratterizzano la natura stessa: l'idea di un mitico stato di natura perduto non è infatti che un'idealizzazione e una trasfigurazione consolatoria, volta a indurre gli individui alla passività e alla conservazione dello status quo, se non addirittura soggetta a strumentalizzazioni di matrice reazionaria. L'utopia di una società liberata non è pertanto quella di un ritorno a una presunta natura incontaminata dal dominio, ma una riconfigurazione del rapporto dell'uomo e della razionalità con la natura, attraverso una mediazione naturale della società e una mediazione sociale della natura¹²⁹, per cui quest'ultima è trasformata da oggetto di manipolazione a partner di gioco. Razionalità e dominio infatti non sono coincidenti, al contrario il dominio è il prodotto di un misconoscimento del vincolo dialettico che lega la razionalità alla natura. Di conseguenza è possibile superare la dialettica dell'illuminismo tramite una razionalità di tipo nuovo, libera dal dominio e caratterizzata da forme radicalmente nuove di relazione con la natura, a cui corrisponderebbe, a livello sociale, un processo di produzione guidato in maniera veramente democratica attraverso l'azione di individui consapevoli. Per proseguire nel confronto iniziato nel capitolo precedente, qui Adorno (con Horkheimer) sembra esprimere una posizione analoga a quella di Dewey, anch'egli sostenitore dell'idea di un legame circolare (sebbene non dialettico in senso adorniano) tra la coscienza soggettiva e la natura, nonché della non-verità della scissione tra spirito e natura e conseguentemente dell'infruttuosità della divaricazione tra lavoro intellettuale e lavoro manuale. Tuttavia ancora una volta Adorno ritiene che la mediazione, oltre a costituire un'esperienza dolorosa e a richiedere una lotta dialettica (l'irruzione dell'obiettività), sia alle condizioni attuali alcunché di utopico, poiché la ragione occidentale nel momento in cui accoglie un elemento pre-razionale ed extra-razionale, tende a inglobarlo in quella manipolazione che costituisce l'unica maniera in cui essa si declina nella società vigente¹³⁰. Pertanto allo stato di cose vigente l'unico punto di vista possibile di tale forma di razionalità è

¹²⁹ Cfr. P. Pellegrino, *Teoria critica e teoria estetica in Th. W. Adorno*, Argo, Lecce 2004, p. 103.

¹³⁰ Cfr. L. Cortella, *op. cit.*, p. 217.

la critica immanente, che si dà, hegelianamente, per negazioni determinate, per cui la verità positiva non è presupposta al processo critico, ma è risultante da esso.

In questo contesto, l'opera d'arte è non solo negazione determinata della società esistente, ma proprio in quanto tale costituisce, secondo Adorno, l'ultimo baluardo contro la totalità dominante. Essa infatti incarna e manifesta proprio quel vincolo di natura e razionalità che viene progressivamente dimenticato nello sviluppo della ragione e della società occidentale: ciò è possibile grazie alla sua costituzione come dialettica di mimesi e costruzione razionale. Come illustrato da Martin Jay nel suo testo dedicato al pensiero del filosofo francofortese¹³¹, la componente mimetica dell'opera d'arte consta di due accezioni: una è identificabile con la mimesi della realtà sociale del momento nelle sue contraddizioni interne, l'altra con la relazione a una realtà naturale che è in parte trasformata dalla società ma ancora irriducibile ad essa.

Per quanto riguarda il primo aspetto della mimesi, lo si può rintracciare generalmente nella dialettica di forma e materiale empirico, ma più in particolare nell'incontro dell'opera d'arte assoluta con la merce assoluta: nell'arte moderna, l'astrattezza richiama quella del dominio del valore di scambio (basato appunto su misure di valore astratte e intercambiabili) e dei rapporti che si fondano su di esso¹³². In qualche modo qui l'opera d'arte, per resistere alla mercificazione, corre il rischio di essere contaminata dallo stesso carattere di merce piuttosto che rendersi totalmente estranea alla realtà sussistente e autocondannarsi così all'evanescenza (tanto più che l'astrattezza rischia spesso di essere scambiata per ornamento e decorazione e venire neutralizzata così nel suo potenziale critico)¹³³. La mimesi in questo senso coincide dunque con la componente riferita all'eterogeneità nella dialettica di autonomia ed eteronomia che caratterizza le opere: il calco spietato dell'esistente tende a ricadere nell'empiria, in quanto trae il proprio materiale dalle lotte e dalle contraddizioni sociali.

¹³¹ Cfr. M. Jay, *Theodor W. Adorno*, tr. it di S. P. Rosso Il Mulino, Bologna 1987, p. 164.

¹³² Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 31.

¹³³ Cfr. G. Matteucci, *L'artificio estetico*, cit., pp. 97-98.

Il secondo aspetto della mimesi consiste invece nella relazione all'arte della natura, dalla quale traspare l'eredità della magia nella modalità della prima di influenzare la seconda: l'opera d'arte cioè non si rapporta alla natura tramite il dominio; piuttosto prefigura una possibile assimilazione dell'uomo rispetto alla natura, la stessa che è stata messa al bando dall'affermazione della ragione calcolante e procedurale.

Per questo secondo Adorno l'opera d'arte è utopia in maniera duplice: utopia di conciliazione delle lotte sociali (mediante la negazione e la denuncia dei conflitti presenti nella società vigente) e utopia di una riconfigurazione del rapporto tra razionalità e naturalità. Inoltre nella componente mimetica, con il suo rimando all'alterità naturale, risiede l'elemento auratico delle opere, analogo a quello della magia, che attraverso il simbolo (nel quale segno e immagine non sono ancora separati) istituisce un legame della parte con il tutto, o del simbolico con il simboleggiato. La mimesi qui infatti evoca ciò che è stato rimosso, ossia si fa espressione delle sofferenze causate dall'ingiustizia sociale come dall'oppressione della natura. L'opera d'arte quindi non è solo costruzione razionale a opera di un soggetto che la produce, ma è anche rinvio ad altro: è qui che sembra risiedere quell'irruzione e quell'urto dell'oggettività che mette in discussione il dominio della soggettività. Tuttavia è proprio la costruzione che conferisce quel carattere di «cerchio proprio in sé concluso, che si sottrae al contesto della realtà profana» che rende l'opera d'arte simile alla magia e ne determina l'auraticità: come scrive Adorno «come il primo atto del mago nella cerimonia era quello di definire e isolare, da tutto il mondo circostante, il luogo in cui dovevano agire le forze sacre, così, in ogni opera d'arte, il suo ambito si stacca dalla realtà»¹³⁴. L'unità dialettica dell'opera è data proprio dalla costruzione che dà forma alla frammentarietà del materiale empirico, ed è grazie ad essa che dunque si dà la manifestazione del tutto nella parte che coincide con l'aura magica. E' allora proprio l'elemento costruttivo che conferisce all'opera d'arte il carattere che Adorno chiama «monade senza finestre», per cui essa assume una posizione determinata nei confronti dell'empiria sottraendosi dal suo predominio «non una volta per tutte ma sempre di nuovo concretamente»¹³⁵

¹³⁴ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *op. cit.*, p. 27.

¹³⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 9.

in relazione ai diversi momenti storici in cui si concretizza il dominio. La sua peculiare rappresentatività è data da una relazione di somiglianza e non di imitazione della natura empirica. L'immagine monadologica costituisce cioè un'individuazione storica della totalità, un frammento di rivelazione della verità storica, caratterizzato da una struttura temporale che riunisce un passato immemorabile con un'attesa utopica. La relazione con l'universalità, nell'arte come nel rito magico, si dà quindi solo nella chiusura monadologica, nella particolarizzazione che si realizza tramite la componente coercitiva della costruzione. Per questo Adorno afferma che la costituzione monadologica rinvia in sé al di là da sé¹³⁶, ed è proprio in tale caratteristica dell'opera d'arte come monade che si manifesta la sua aura.

Ma a questo punto risulta opportuno analizzare più a fondo il concetto adorniano di costruzione nell'opera d'arte, e la relazione dialettica fra forma (frutto della costruzione) e contenuto di verità dell'opera delineata nella *Teoria Estetica*.

2.2 - *L'elemento costruttivo nell'opera d'arte: tra intenzionalità e obiettività*

Dal punto di vista della costruzione, l'arte è, adornianamente, conformità a scopi senza scopo: la forma, che conferisce unità alla molteplicità dei frammenti del materiale empirico, è il prodotto di una razionalità diversa da quella strumentale. Essa infatti non consiste in una pianificazione esteriore che uniforma i momenti eterogenei entro il proprio schematismo, ma in «una totalità dinamica nella quale tutti i singoli momenti esistono in funzione del proprio scopo, l'intero, e così pure l'intero esiste in funzione del proprio scopo, il soddisfacimento o il riscatto negativo dei momenti». Nella coerenza dettata dalla propria legge formale immanente, l'opera è pertanto «solo l'ombra della conformità a scopi all'esterno»¹³⁷, rigore estremo nel sottrarsi a ogni rigore. Nella costruzione assoluta, quella chiusura in sé dell'opera che resiste alla conformità a scopi propria della società vigente, si manifesta proprio la stessa componente mimetico-espressiva, stante nella denuncia dell'oppressione e dunque dell'intrinseca irrazionalità che è alla base della ragione strumentale e

¹³⁶ Cfr. *ivi*, p. 241.

¹³⁷ *Ivi*, pp. 186-187.

procedurale. In altre parole, tramite la costruzione l'opera d'arte si rende impermeabile rispetto al suo stesso essere frutto del lavoro sociale e della sedimentazione della natura empirica, per segnare una differenza radicale rispetto alla realtà amministrata. E d'altronde, il contenuto di verità dell'opera rimanda oltre la sua datità, in quanto l'estrema integrazione degli elementi si capovolge in disintegrazione (a immagine di quanto avviene nella società del dominio): Adorno in proposito afferma che il contenuto di verità nell'arte si rivolta contro l'arte¹³⁸. Ciò significa semplicemente che nella costruzione che dà forma all'arte i frammenti dell'empiria non sono mai completamente integrati in una concordanza assoluta, ma l'unità costruttiva è piuttosto una totalità dinamica in cui i frammenti sono salvaguardati e riconfigurati in una prospettiva differente che ne lascia trasparire potenzialità diverse da quelle che si estrinsecano nell'ambito del mondo amministrato. A questo proposito il filosofo francofortese distingue tra montaggio e costruzione formale: mentre il primo non forza gli elementi che trae dall'empiria, la seconda «strappa gli elementi del reale dalla connessione primaria e li trasforma in sé a tal punto che diventano poi per conto proprio capaci di una nuova unità, in quanto imposta eteronomamente a loro all'esterno e non di meno vissuta da loro all'interno»¹³⁹. L'emancipazione della forma rispetto all'empiria vigente si dà allora proprio nella disgregazione della struttura formale stessa dell'opera d'arte: attraverso la destrutturazione gli elementi tratti dalla realtà esistente si emancipano da quest'ultima e acquisiscono nuova vitalità. Ciò implica la negazione del proprio concetto da parte dell'opera d'arte, la quale si oppone qui all'ideale della formazione e dell'unità integrale che la ha caratterizzata per secoli.

In questo senso l'arte costituisce un rifugio per il comportamento mimetico, al di là dell'integrazione totale dell'alterità basata sulla razionalità strumentale¹⁴⁰; tuttavia la componente espressiva sarebbe impensabile senza quella razionale che le dà forma; questa però non prevede una completa integrazione e conciliazione degli elementi che ne neutralizzerebbe la capacità d'urto, ma anzi tende a potenziare quest'ultima.

¹³⁸ Cfr. *ivi*, p. 62.

¹³⁹ *Ivi*, p. 77.

¹⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 72.

E' chiaro allora come il legame tra costruzione razionale e mimesi/espressione, forma e contenuto di verità non sia di natura dicotomica ma dialettica, per cui i due poli sono indissolubilmente intrecciati. L'opera d'arte come monade è infatti un campo energetico in cui si dà una tensione dinamica fra forze eterogenee e divergenti, come attualità e possibilità, mediazione e immediatezza, soggettività e obiettività, logicità ed espressione, che vengono trasfigurate proprio per il fatto di costituire una monade, uno spazio in sé concluso. La peculiare obiettività dell'opera d'arte in quanto monadica non è data dalla conformità a contenuti esterni all'opera, ma dalla sua determinazione in sé delle misure della propria necessità¹⁴¹ e del proprio processo costitutivo. La monade cioè è unità processuale che dà corso agli antagonismi, in essa la costruzione formale opera come un magnete che ordina e trasfigura gli elementi empirici sottratti alla realtà extraestetica. Qui viene meno la stessa contrapposizione tra soggetto e oggetto vigente nella razionalità occidentale, poiché i due poli subiscono una trasformazione radicale. La stessa forma, risultato della lotta dialettica dell'artista con il materiale empirico, non è una formazione di tipo totalitario e oppressivo in quanto non è prodotto di un'organizzazione arbitraria degli elementi da parte della soggettività dell'artista: essa è piuttosto contenuto sedimentato, prodotto del lavoro sociale dal quale ogni operare soggettivo risulta segnato. Inoltre la costruzione che produce la forma delimita la soggettività, rinunciando alla totalità organica e circoscrivendo il ruolo del soggetto a funzionario dello stesso processo di formazione, il quale è dunque un processo auto-costitutivo di un'organizzazione di elementi eterogenei¹⁴². Nell'opera monadica pertanto la mediazione dialettica di materiale empirico e articolazione formale dà luogo a un reciproco plasmarsi della componente soggettiva e di quella oggettiva.

A questo proposito diversi studiosi, tra i quali Elena Tavani, leggono una distinzione, sempre nell'ambito dell'unità dialettica dell'opera d'arte delineata da Adorno, tra un contenuto intenzionale dell'opera (*Inhalt*) e un contenuto spirituale obiettivo (*Gehalt*)¹⁴³. La significatività dei due tipi di contenuto non è coincidente:

¹⁴¹ Cfr. F. Desideri, G. Matteucci, *op. cit.*, p. XXIII.

¹⁴² Cfr. T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 78.

¹⁴³ Cfr. E. Tavani, *L'apparenza da salvare: saggio su Theodor W. Adorno*, Guerini studio, Milano 1994, pp. 95-178.

quella propria del contenuto spirituale obiettivo, ossia dell'insieme degli elementi che vengono articolati nella specifica compagine dell'opera, sarebbe eccedente rispetto a quella del contenuto intenzionale, ovvero di quell'intenzione, veicolata dalla soggettività, che dà forma all'articolazione costruttiva dell'opera d'arte. Ciò implica che l'effettivo carattere espressivo dell'opera sia per gran parte inconscio, in quanto dà voce non tanto a intenzioni soggettive ma a forze sotterranee oggettive, il che è confermato dallo stesso testo adorno, il quale parla di polemica inconsapevole dell'opera d'arte rispetto alla signoria della realtà empirica e di volontario nell'involontario come suo elemento vitale¹⁴⁴. Secondo Tavani, l'intreccio dialettico dei due aspetti contenutistici darebbe luogo a una "trascendenza immanente" dell'opera d'arte: mentre infatti il contenuto intenzionale partecipa alla costruzione e quindi al momento di immanenza dell'opera d'arte (ciò che ne circoscrive e definisce il rinvio mimetico all'alterità), il contenuto spirituale è prevalentemente affine all'obiettività espressiva dell'opera, ossia al momento della trascendenza mimetica della sua compagine formale, che dà voce non a intenzioni soggettive ma a forze sotterranee oggettive (tutto ciò sempre nell'orizzonte della reciprocità dialettica dei momenti). La studiosa chiama tale trascendenza, oltrepassante proprio quell'immanenza logica che la rende possibile, eloquenza o esperienza di immagini. Tuttavia qui si tratta di un'eloquenza muta, poiché il linguaggio dell'opera d'arte non possiede un linguaggioificante primariamente destinato a designare concetti. Ciò non significa che essa tenda all'ineffabilità, al contrario essa ricerca una nuova linguisticità, che dia voce alla particolarità senza sussumerla entro le categorie omologanti proprie della razionalità dominante. Inoltre, l'espressione propria dell'opera d'arte si può definire mutismo eloquente in quanto il suo essere esperienza di immagini oltre la compagine dell'opera non implica la rappresentazione di un contenuto immaginato, ma consiste piuttosto nell'esperienza di un'eccedenza, di una differenza radicale rispetto a ogni possibile configurazione o determinazione¹⁴⁵. L'atteggiamento mimetico che si articola nella compagine

¹⁴⁴ Cfr. T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 9, 154.

¹⁴⁵ Cfr. E. Tavani, *L'esperienza estetica come esperienza di immagini: Walter Benjamin e Theodor W.*, in *Aisthesis*, Anno II, n. 2, Firenze University Press, 2010 pp. 163-169.

strutturale, in altre parole, non fa riferimento a una figura o ad una forma, ma al privo di forma, ossia all'energia naturale non incanalata. L'immagine estetica è quindi immagine di un'assenza, di un non esserci, ovvero di un non identico rispetto a contenuti già determinati. Più che di manifestazione espressiva allora si tratta di un rinvio all'oscurità che non è sostituibile tramite una chiarificazione concettuale. Non si ha però qui un'attestazione di immediatezza a sé stante: affinché si dia un'esperienza di immagini è necessaria una "determinatezza dell'indeterminato". L'opera non è infatti priva di contenuto di verità, anche se questo è piuttosto un'estrinsecazione di forze che un significato esplicito; di conseguenza l'espressione di questo contenuto oscuro ed enigmatico richiede una strutturazione specifica, ossia una manifestatività che differisca dalla comunicazione intesa come linguaggio segnico, e che dia forma agli impulsi mimetici nell'unità dialettica che è condizione proprio dell'eloquenza enigmatica dell'opera. Tale enigmaticità, infatti, è frutto del dissidio dialettico tra la para-linguisticità e la para-iconicità dell'arte, che è insieme promessa di senso e rottura della stessa promessa di immediatezza manifestativa. Questa tensione dialettica è dovuta proprio alla differenza tra contenuto intenzionale o interno (*Inhalt*) rispetto al contenuto complessivo o spirituale (*Gehalt*), per cui il contenuto di verità dell'opera d'arte sta proprio nell'eccedenza del secondo rispetto al primo e pertanto risulta irriducibile allo stessa manifestatività dell'opera¹⁴⁶. Tale eccedenza però non risiede soltanto nel rinvio a un'ulteriorità rispetto al manifestarsi dell'opera, ma è costituita anche dallo stesso processo immanente di costruzione cui l'intenzionalità soggettiva partecipa: quest'ultima infatti è solo una delle componenti in gioco nella costruzione della forma, la quale è, come abbiamo visto, contenuto sedimentato, e quindi frutto di un auto-costituirsi in compagine obiettiva. E' quindi proprio l'eccedenza rispetto all'intenzionalità propria dell'elemento costruttivo, ossia

¹⁴⁶ In quanto eccedente l'intenzionalità e la razionalità soggettiva, l'enigma dell'opera d'arte è per Adorno insolubile, e pertanto il contenuto di verità dell'opera d'arte sembra implicare un rinvio ad alcunché di ineffabile. A conferma di ciò può esser letta la sua critica ad una certa ermeneutica che tende a sciogliere tale contenuto oscuro ed enigmatico tramite una chiarificazione di natura discorsiva. In realtà qui la posizione di Adorno è molto più vicina all'ermeneutica filosofica di quanto possa apparire: per il filosofo francofortese, l'eloquenza muta dell'opera d'arte non costituisce l'ultima istanza per la sua interpretazione, ma essa può e deve essere letta attraverso una riflessione estetico-filosofica, che ha il compito di dare ragione del senso non discorsivo della creazione artistica, ovvero di concretizzarne il carattere di enigma che ne contraddistingue l'intrinseca normatività (cfr. *Teoria Estetica*, p.164). Tale posizione risulta dunque affine, ad esempio, a quella dell'ermeneutica dell'opera d'arte heideggeriana e gadameriana.

dell'immanenza logica dell'opera, che consente la trascendenza del rinvio mimetico e la sua eccedenza rispetto all'*Inhalt*. Pertanto è nel carattere di enigma che si determina il rovesciamento del dominio nell'opera d'arte: il primato passa dal soggetto, la cui partecipazione alla costituzione dell'opera è per gran parte inconscia e comunque parziale, all'oggetto, ridimensionando così il ruolo della coscienza soggettiva nella manipolazione del reale.

Richiamando qui il confronto iniziato nel capitolo precedente fra la concezione adorniana dell'opera d'arte e quella di Dewey, è opportuno segnalare in questo contesto almeno due fondamentali differenze tra le due posizioni. La prima consiste nel fatto che il concetto di enigmaticità dell'opera in Adorno implica che la sua forza espressiva consista nella non-comunicazione, ossia nel sottrarsi alle modalità comunicative vigenti e nel rinviare ad alcunché di non attualmente configurabile nell'ambito della realtà alienata, mentre per Dewey l'opera d'arte costituisce la modalità comunicativa per eccellenza e l'espressività propria delle opere consiste propriamente nel loro essere comunicative¹⁴⁷. Con questo egli d'altronde non intende sostenere che le creazioni artistiche siano veicolo di un messaggio particolare dell'artista traducibile in un linguaggio di natura discorsiva, né che la peculiare comunicatività di esse coincida con un'immediatezza comunicativa. Qui piuttosto si tratta della capacità dell'opera di "fare comunità", ovvero di creare un pubblico con cui comunicare, e di favorire una comunicazione più libera e completa fra gli uomini¹⁴⁸. Adornianamente, si potrebbe allora affermare che il filosofo americano tende a risolvere il dissidio dialettico tra para-linguisticità e para-iconicità a favore del primo dei due poli. Ed è forse questo aspetto che determina una seconda importante differenza fra la riflessione estetica di Dewey e quella di Adorno: per quest'ultimo infatti l'unità processuale dell'opera d'arte, determinata dalla costruzione formale, non è mai chiusa, in quanto nella sua specifica dialettica i frammenti dell'empiria non vengono mai trasfigurati completamente. L'opera è infatti al contempo processo e attimo, laddove il processo corrisponde al polo della formazione immanente e tendente all'integralità, mentre l'attimo è un'esplosione,

¹⁴⁷ Cfr. J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 119.

¹⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 120.

fuoco d'artificio che frantuma l'unità e ne rivela la molteplicità dinamica¹⁴⁹. E' proprio questo aspetto a determinare il carattere aperto, inconciliato, "disintegrato" che conferisce una nuova vitalità al materiale empirico, creando una tensione dinamica tra questo e la forma e consentendo quella "trascendenza immanente" che costituisce l'enigmaticità, nonché l'aura dell'opera d'arte. Per Dewey al contrario soggetto e oggetto, materia e forma, attualità e possibilità sono completamente integrati e trasfigurati nell'unità dell'opera, che egli intende evidentemente, all'opposto di Adorno, come sede della composizione e del compimento dell'integrazione dei diversi agenti. Ciò determina nella riflessione del filosofo americano una posizione affine a quella adorniana nel momento in cui egli sostiene che l'arte funge da emancipazione degli elementi del reale poiché li astrae dalle relazioni convenzionali che ne impediscono l'espressività, e tuttavia agli antipodi rispetto ad Adorno nel considerare l'opera come luogo della trasfigurazione dei frammenti in unità compiuta. Secondo quest'ultimo infatti è il carattere dialetticamente aperto, per il quale la costruzione non si risolve in unità di senso, a far sì che l'arte resista all'integrazione nella totalità falsa della società amministrata. La frammentazione, il polo mimetico rispetto alla realtà disgregata, contribuisce alla presa di coscienza e quindi al distanziamento critico rispetto alla "falsità della totalità". Dewey invece, con l'idea di un'opera d'arte come integrazione compiuta e completa trasfigurazione degli elementi, vuole delineare un modello esperienziale di organicità e di coesione da assimilare alle relazioni sociali, in modo da dar vita a un sentire comune attraverso un'unione immaginativa condivisa (questo aspetto verrà diffusamente approfondito nel prossimo capitolo). Si potrebbe parlare in questo senso di una ricostruzione della vita comunitaria a seguito della disintegrazione, o, adornianamente, della realizzazione di una totalità vera. Questo *ideal-typus* proposto dal filosofo americano sembra però coincidere con la promessa irrealizzata di emancipazione propria dell'illuminismo (inteso qui nel senso adorniano del termine) ovvero con quella verità dell'illuminismo che consiste per Adorno nella presa di coscienza del suo aspetto coattivo dovuto alla repressione della naturalità, e nella conseguente possibilità di una rinegoziazione tra natura e società per cui la

¹⁴⁹ Cfr. E. Tavani, *L'esperienza estetica come esperienza di immagini*, cit., 114-115.

cultura andrebbe a costituire un'espressione naturale della vita collettiva. Tuttavia, di fronte all'esito del rovesciamento dell'illuminismo in anti-illuminismo e regressione, nell'ottica del filosofo francofortese un'emancipazione "vera" appare un'utopia, e pertanto l'ideale deweyano secondo un punto di vista adorniano sembrerebbe destinato a rimanere tale. Sebbene una simile posizione possa apparire dogmatica, ascrivendo una necessità destinale a una situazione contingente e suscettibile di cambiamento, non si può fare a meno di constatare che in molta parte del mondo occidentale, almeno per quanto riguarda un livello sociale macrologico, la disgregazione permane (e anzi sembra aumentare sempre di più nel carattere di *melting-pot* etnico e culturale assunto dalle società occidentali odierne) e le opere d'arte ne sono spesso testimonianza. L'ideale deweyano dell'opera come piena realizzazione dell'unità di ideale e materiale appare infatti smentito dallo stesso sviluppo delle arti dall'epoca delle avanguardie storiche, vissuta in prima persona da Adorno, sino ai giorni nostri: da allora in avanti infatti le ricerche artistiche si sono perlopiù svolte in direzione della proposta di forme critiche rispetto al medium comunicativo, nell'intento di dar voce al carattere informe che pervade la quotidianità, anziché cercare di "dar forma" compiuta a quest'ultima¹⁵⁰. E' proprio questa incompiutezza formale che costituisce l'opera d'arte come frammento, ossia come parte della totalità che resiste alla totalità stessa: il frammento è in grado di citare il tutto in quanto non è particolarità chiusa, dal momento che la sua forma mutila lascia spazio ad una possibilità aperta oltre la totalità falsa. Per tale motivo Adorno, nei suoi scritti dedicati alla filosofia della musica, critica l'evoluzione della ricerca musicale del secondo Schönberg, che passa dall'espressionismo atonale alla tecnica dodecafonica: qui la dissonanza è integrata in una totalità formale che la neutralizza, chiudendosi in una costruzione razionale che aspira a una nuova legalità posteriore alla disgregazione del sistema tonale. La costruzione totale infatti tende al totale disincanto, che coincide con l'asservimento dell'eterogeneità al dominio uniforme della razionalità di matrice illuministica. Il mantenimento di uno spazio per l'alterità nella tensione dialettica interna alla forma è proprio ciò che consente, secondo Adorno, la persistenza di una componente auratica dell'opera d'arte, dove

¹⁵⁰ Cfr. F. Carmagnola, *Arte ed esperienza. Dopo Dewey*, in L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica : a partire da John Dewey*, Aesthetica Pre-print, Palermo 2007, pp. 175-190.

l'aura non è intesa tanto come feticismo magico o valore culturale nell'opera, né tantomeno come culto dell'irrazionale, ma come enigmaticità in cui risiede la mimesi espressiva della natura oppressa e quindi la denuncia dell'intima irrazionalità dell'illuminismo. Né re-mitizzazione né totale de-mitizzazione dunque: piuttosto un carattere enigmatico in cui i residui mimetici resistono alla totale trasparenza del medium (costruttivo, formale, tecnologico, linguistico) non per riferirsi a un'ulteriorità rispetto all'esperienza sensibile ma esprimere una frattura rispetto all'intenzionalità della verità¹⁵¹. In altri termini, Adorno sembra perlopiù ricercare una terza via alternativa sia all'aura benjaminianamente intesa come valenza sacrale e magica attribuita all'esperienza della distanza e della lontananza nell'opera d'arte, sia a una totale assimilazione di questa nella quotidianità (distorta e manipolata) a cui la riproducibilità tecnologica sembra condurre inevitabilmente, attraverso la totale integrazione di estetico e mediale. Entrambe queste opzioni infatti sembrano strumentalizzabili da parte dell'industria culturale, che è in grado di rendere scambiabile e consumabile anche il momento auratico dell'arte. In questo senso per Adorno nella situazione vigente a onorare tale momento sono le opere che vi rinunciano¹⁵². La sua proposta alternativa è allora quella di un'aura intesa semplicemente come rimando a una dimensione veritativa de-sacralizzata attraverso la muta eloquenza dell'arte, non riducibile alla comunicazione mediale. Qui si ha però uno degli aspetti più problematici e paradossali della riflessione adorniana, poiché per il filosofo francofortese la de-sacralizzazione e de-mistificazione dell'aura, accanto al permanere della sua componente di resistenza rispetto alla totale penetrazione delle forze esterne di produzione, implica come unica possibilità una de-estetizzazione dell'arte: egli arriva qui a considerare la bellezza come illusione di organicità e conciliazione, soggetta a strumentalizzazione da parte del sistema vigente che se ne serve come consolazione per mascherare la sofferenza generata dall'oppressione che esso esercita. Pertanto Adorno si pronuncia a favore dell'inserimento del brutto e del dissonante nell'arte, rifiutando ogni bellezza conciliatoria in quanto illusoria, analogamente alla magia e alla superstizione, che

¹⁵¹ Cfr. E. Tavani, *L'esperienza estetica come esperienza di immagini*, cit., p. 177.

¹⁵² Cfr. T. W. Adorno, *Teoria Estetica*, cit., p. 423.

egli non desidera assolutamente reintegrare nel mondo disincantato, ritenendo che il disincanto vada piuttosto estremizzato fino al limite della rottura per esprimere la dolorosa frattura che attraversa la realtà vigente. La sua riflessione tende così a individuare una negazione radicale e pressoché inappellabile della componente sensibile del piacere nell'ambito della produzione e della fruizione veritativa dell'opera d'arte nell'epoca contemporanea.

3. *Sulla critica adorniana al godimento estetico*

La critica di Adorno al piacere estetico si basa sull'idea che esso sia un prodotto della tendenza del soggetto a riferire a sé l'opera d'arte, misconoscendone il carattere di obiettività irriducibile alle proprie categorie e ai propri desideri. In questo senso egli critica sia la teoria estetica kantiana che quella freudiana: se la prima si basa sul concetto di piacere disinteressato in relazione al soggetto trascendentale, nella seconda l'opera d'arte in quanto sublimazione del principio di piacere è sempre considerata dal punto di vista del soggetto, per quanto si tratti di un soggetto empiricamente psicologico e dunque attraversato da forze eteronome. Analogamente, nella società di scambio che riduce l'opera a merce e bene di consumo, il valore d'uso di quest'ultima risulta modellato sul piacere sensibile, che sarebbe frutto, in fin dei conti, della neutralizzazione del carattere disturbante e di resistenza dell'eterogeneo rispetto alla psicologia dell'osservatore, neutralizzazione che si realizza compiutamente nell'omologazione imposta dall'amministrazione totale. Qui l'opera d'arte diviene eco standardizzata di una soggettività uniformata¹⁵³; inoltre la piacevolezza immediata e l'apparente vicinanza dell'opera d'arte agli uomini nella consumabilità è impiegata nell'industria culturale come risarcimento eteronomo per ciò che è estraniato rispetto ai soggetti umani (ossia l'appagamento della naturalità pulsionale). In questo contesto, la sublimazione freudiana da libertà del soggetto nei confronti dell'oggetto (del desiderio pulsionale) si capovolge in illibertà: le opere d'arte, ridotte a vicari dell'appagamento dei moti sensoriali, appianano resistenze e

¹⁵³ Cfr. *ivi*, p. 25.

tensioni in una falsa conciliazione armonica. La conciliazione è infatti sempre falsa per Adorno laddove misconosce i conflitti e funge da surrogato rispetto alla soddisfazione dei bisogni materiali, cioè nell'ambito della totalità falsa che impedisce di fatto ogni esperienza di piacere non surrogato, soffocando nella repressione e nella sublimazione fittizia la naturalità pulsionale. Ricapitolando, dunque, il piacere sensibile attribuito alla bellezza formale delle opere d'arte, data dalla trasfigurazione e dalla conciliazione di elementi eterogenei, è il prodotto di un misconoscimento della natura pulsionale da parte dell'ideologia dominante, nella quale non si può dare un piacere non falsato poiché essa reprime ogni appagamento pulsionale proprio servendosi di un surrogato. La conciliazione estetica è perciò uno strumento del dominio totale per imporre la propria ideologia falsamente armonicistica, in quanto impedisce quell'irruzione di obiettività necessaria per prendere coscienza dell'inconciliabile alterità della naturalità non domata rispetto all'identità del soggetto. Nella società esistente dunque non si può dare un vero godimento estetico, poiché esso è impiegato dall'industria culturale come mascheramento rispetto all'obiettività (naturale, pulsionale, sociale) ed è pertanto corresponsabile del capovolgimento della sublimazione in repressione e regressione. Per Adorno infatti, la vera sublimazione estetica coincide con il primato dell'oggettività nell'opera d'arte, in cui la soggettività si dimentica o quantomeno si ridimensiona, in un'identificazione del sé con l'opera, e non dell'opera con il sé¹⁵⁴, come avviene invece nella ricerca in essa del piacere sensibile come valore d'uso succedaneo alla soddisfazione di bisogni materiali. A tale piacere compromissorio e consolatorio, ritenuto fonte di inganno e repressione, il filosofo francofortese contrappone perciò la coscienza obiettiva dell'alienazione tramite l'opera d'arte, la cui esperienza autentica è di conseguenza, almeno alle condizioni vigenti, traumatica e dolorosa, nonché segnata dalla fatica del concetto: non si tratta qui pertanto di contemplazione estatica e pacificata, ma di un vero e proprio "scuotimento" del soggetto. Ciò è dovuto al fatto che nell'ottica adorniana l'arte che resiste alla totalità del dominio è linguaggio della sofferenza, ovvero dà voce ad alcunché di refrattario al concetto, cioè in fin dei conti fondamentalmente irrazionale. A tal proposito

¹⁵⁴ Cfr. *ibidem*.

Adorno scrive che «l'oscuramento del mondo rende irrazionale l'irrazionalità dell'arte»¹⁵⁵: in altri termini, la razionalità intrinseca dell'arte di fronte alla crisi del senso e alla disgregazione dell'esperienza sta proprio nella sua oscurità, nel suo accogliere il rimosso nonché il principio di rimozione e la sofferenza provocata dall'identificazione coatta dell'alterità al sé, anticipando il depotenziamento di quest'ultimo. E' per questo che il filosofo francofortese parla di ideale del nero, per cui a fronte dell'implosione e dello stravolgimento del senso che si verifica nella totalità falsa «per sussistere circondate da ciò che è quanto mai estremo e cupo nella realtà, le opere d'arte che non vogliono prostituirsi come conforto devono mettersi sul suo piano»¹⁵⁶. Egli paragona le opere, in particolare quelle avanguardistiche, a fuochi d'artificio su fondo nero, poiché «le arti più progredite danno slancio a quant'è sul punto di ammutolire»¹⁵⁷. Nell'attimo dell'esplosione (dell'unità processuale della costruzione formale) esse infatti mettono a nudo la «disperazione storica», e ciò è possibile secondo Adorno solo attraverso il «postulato dell'oscurato», il volontario impoverimento dei mezzi artistici che ricalca la povertà dell'esperienza. Qui non c'è spazio per la componente del piacere estetico inteso come appagamento sensoriale, tanto che Adorno scrive che «il concetto di godimento artistico in quanto costitutivo dell'arte è da abolire». A esso viene contrapposta la «felicità della conoscenza», la quale al contrario del piacere sensibile autoreferenziale coincide con un «improvviso essere-evasi», oltre che con una presa di coscienza sia dell'aspetto di verità che di non-verità della proiezione psicologica rispetto all'oggetto estetico¹⁵⁸.

E' in questo senso che il filosofo francofortese tende a riscattare la categoria del brutto e del dissonante, in cui la natura non domata si mostra agli uomini nel proprio

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 27.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 54.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 55.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 23. Qui Adorno sembra però non negare completamente la componente sensibile, affermando il carattere effimero dell'arte "nera" e ammettendo la possibilità di una esito diverso rispetto alla disperazione storica. Parallelamente, egli sembra accogliere la possibilità di una felicità della resistenza che si irradia nella manifestazione sensibile, e che è fonte del piacere e dell'attrattiva insiti nella dissonanza. Tuttavia questo aspetto sembra poca cosa nell'economia della sua trattazione, dove il suo concetto di opera d'arte è più prossimo a quello di asceti, laddove nella realtà sussistente la piacere è sempre falsato e fonte di inganno.

carattere inconciliato rispetto al dominio totale. Nel brutto trovano espressione la memoria della temibile natura arcaica repressa accanto ai segni dell'umiliazione umana dovuta al lavoro non libero¹⁵⁹, ossia quella verità che il dominio rispettivamente della coscienza soggettiva e della razionalità illuministica tendono a misconoscere e neutralizzare nell'arte tramite la ricerca della conciliazione armonica delle potenze disgregatrici e della bellezza formale. Tuttavia in questa stessa bellezza l'appianamento delle tensioni è illusorio: la violenza ordinante della composizione armonica è infatti mimesi della crudeltà e della terribilità propria del dominio e della natura mitica che esso tende ad soggiogare, ovvero «il terribile traluce dalla bellezza stessa come quella costrizione che si irradia nella forma»¹⁶⁰. Qui si dà quello che Adorno identifica come il nesso di colpa ed espiazione delle opere d'arte nei confronti dell'extraestetico: la tendenza all'integrazione e alla conciliazione in esse si mostra come illusoria, segnata dalle forze centrifughe dell'inconciliato. Qualora la totalità inglobi completamente la tensione e elimini così la sostanzialità delle parti eterogenee, uniformandole all'ideologia dominante, si ha secondo Adorno la crisi del bello e dell'arte, correlativa a quella dell'esperienza e del senso. Il bello compromette infatti l'arte con la totalità falsa, è per questo che le avanguardie tendono a rinunciarvi per non misconoscere le tensioni derivanti dalle forze disgregatrici. Di conseguenza secondo il filosofo francofortese si può prevedere «una rinuncia all'arte per amore dell'arte» che «si profila in quelle creazioni d'arte che ammutoliscono o svaniscono»¹⁶¹. La de-estetizzazione implica dunque una rinuncia dell'arte al suo proprio concetto, l'ideale dell'integralmente formato, ossia in sostanza il bello nella sua concezione tradizionale.

La possibilità di un'integrazione più veritiera, rispettosa dell'eterogeneità, e parallelamente di una bellezza che non implichi uniformità omologante e falsa conciliazione, è infatti per Adorno utopia. Alle condizioni vigenti all'arte non rimane che mimare la propria morte per poter restare in vita, parteggiando per l'inconciliato

¹⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 66.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 71.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 72.

pur nella differenza radicale rispetto ad esso¹⁶². Differenza radicale poiché l'opera d'arte è pur sempre costruzione oltre che espressione e mimesi, e quindi, nella dialettica dei due aspetti, prelude a un poter essere altro (rispetto alla realtà e all'esperienza disintegrata). E' qui che si ha l'utopia, che nell'arte è utopia negativa, negazione dell'assetto immediato della realtà, non prefigurazione positiva ma luogo dell'assenza, assenza in cui si rivela quell'oscura alterità rispetto all'immediatezza del reale vigente che resiste a ogni formazione e configurazione, ossia il contenuto di verità dell'opera che eccede ogni intenzionalità (vedi sopra). In questo contesto l'arte come felicità della conoscenza non può essere estasi dei sensi, né illuminazione positiva dell'essente, essa è piuttosto luce nera, che mette a nudo la negatività dell'esistente e al contempo ne lascia trasparire l'origine solo attraverso un velo (quello della costruzione formale). Proprio come un fuoco d'artificio, l'opera d'arte è destinata a ricadere nell'oscurità: la polarità di possibile e reale appare destinata a rimanere irrisolta, in quanto il possibile non è un correttivo rispetto al reale ma un assolutamente altro, quindi a conti fatti alcunché di irreale, un'assenza rispetto al presente reale. I due poli pertanto non sembrano attualmente conciliabili e l'utopia resta irrealizzabile, dunque l'opera d'arte non può abbandonare la propria irriducibile negatività, se vuole resistere al falso positivo della conciliazione con la realtà vigente. Per questo, come sottolinea Tito Perlini nel saggio su tematiche adorniane dal titolo *Il velo nero*, ogni festa e ogni consolazione sono secondo il filosofo francofortese nemiche dell'arte, la quale deve auto-precluderle per evitare di trasformarsi in un mero ornamento e/o rifugio rispetto al mondo esistente, distogliendo dai conflitti e dalla sofferenza generati dall'ideologia dominante.

A questo punto risulta evidente che la riflessione di Adorno circa il godimento nell'arte nella sua radicalità presenta non poche criticità. Volendo provare a elencarne alcune, si può partire dalla considerazione del fatto che nella polarità dialettica tra uniformità ed eterogeneità il filosofo francofortese sembra individuare ancora una volta una necessità ineluttabile per cui i due poli sono destinati a rimanere in lotta fra di loro e ogni soluzione di compromesso non può che risultare falsa, dato che una conciliazione "vera" che non sacrifichi uno dei due contendenti a favore

¹⁶² Cfr. T. Perlini, *Il velo Nero*, in L. Cortella, M. Ruggenini, A. Bellan (a cura di), *Adorno e Heidegger: soggettività, arte, esistenza*, Donzelli, Roma 2005, pp. 269-276.

dell'altro può darsi solo nell'utopia. La dialettica tra necessità e libertà che si manifesta nell'opera d'arte sembra tendere (anche se in maniera asintotica) a una soluzione per il polo della necessità: infatti nella società vigente in quanto totalitaria Adorno non sembra assolutamente individuare possibili spazi di libertà e di resistenza tali da consentire una configurazione differente dall'amministrazione e dall'omologazione totale, se non appunto nel momento dell'opera d'arte che contrasta con la stessa empiria sussistente per poi, come si è visto, ricadervi fatalmente. Ciò appare in contrasto con la stessa proposta adorniana di intendere la verità (della società come dell'opera d'arte) come alquanto di divenuto e di non separato dalla configurazione storica, misconoscendo di fatto ogni concreta possibilità eteronoma rispetto una necessità coattiva. L'intento del filosofo francofortese di salvaguardare e rendere giustizia all'eterogeneità del non-identico sembra allora qui destinato al fallimento, in quanto l'eterogeneo appare interamente assorbito in una totalità ineluttabile. Ovviamente tale osservazione non rende completamente giustizia alla complessità della dialettica adorniana, tuttavia l'aspetto problematico che emerge dai suoi stessi scritti sta nel fatto Adorno tende a considerare falso ogni piacere sensibile nell'ambito della totalità falsa (in quanto surrogato di un appagamento sensuale più soddisfacente, che però non si può dare nell'ambito della stessa totalità priva di via di uscita), e dato che quest'ultima non è eludibile se non nell'utopia, di fatto qui è misconosciuta e liquidata in toto la componente sensibile del godimento estetico ed artistico, cioè una parte importante dell'esperienza dell'opera d'arte, anche per quanto concerne le opere avanguardistiche e "nere", come possono essere ad esempio i monocromi di Malevič o i quadri cubisti o le composizioni del periodo espressionista schoenberghiano: non è chiaro infatti perché tali opere, che sembrano avvicinarsi all'adorniano ideale del nero, non possano essere fonte di godimento proprio nella loro carattere dissonante e disorganico. Qui Adorno sembrerebbe scindere il piacere dei sensi da un godimento più intellettuale e ascetico, quella felicità della conoscenza che è frutto dell'esperienza dolorosa dell'irruzione dell'obiettività nella coscienza soggettiva. Egli non chiarisce perché l'esperienza traumatica non possa accompagnarsi a una gioia del conoscere che coinvolga anche i sensi, ovvero per quale motivo la felicità intellettuale non potrebbe essere intrecciata a un godimento sensibile.

Inoltre, un altro problema direttamente correlato a quest'ultimo sta nel concetto di utopia negativa dell'arte, ovvero nel fatto che l'arte non possa prefigurare un'utopia positiva, un totalmente altro non per via negativa, ossia l'immagine di una libertà e di una felicità compiute, senza ricadere nella conciliazione con il vigente. Sicuramente, la trattazione adorniana è intrecciata con elementi biografici legati alle catastrofi di portata storica che hanno generato l'implosione e la disgregazione del senso dell'esperienza e soppresso ogni illusione della possibilità di coniugare ideale e reale (di cui il celebre divieto di produrre poesia dopo Auschwitz). Eppure, tenendo presente anche la profondità di tale riflessione, quello che essa sembra non voler vedere è la possibilità concreta e reale di una nuova integrazione positiva che faccia seguito alla disintegrazione. Possibilità che sembra prefigurarsi oggi sempre di più non come unità organica (dell'opera d'arte come della società) ma come sistema complesso dai molteplici centri, ossia di una pluralità che può costituire la base di una comunità pacificata ma cosciente e rispettosa delle differenze. Sebbene infatti la conflittualità e la frammentazione sia sempre presente, non è detto infatti che l'esperienza della differenza, anche radicale, debba essere sempre dolorosa e non comporti anche gioia e piacere e nuove possibilità di coesione, a cui l'arte possa dar voce e immagine.

Di certo una riflessione più inclusiva rispetto alle differenti forme di godimento estetico e alle possibilità positive contenute nella complessità del presente è quella di Dewey, che al contrario di Adorno pone l'accento sulla componente ludica dell'arte, ossia sul fatto che nell'opera, come nel gioco, la spontaneità del sé e la legge oggettiva si possano coniugare felicemente e consapevolmente, in modo tale che la necessità non prevalga sulla libertà né viceversa, ma che si dia una sintesi dei due aspetti, ossia una conciliazione "vera", intesa però come concreta e non utopica. Come si vedrà nel capitolo che segue infatti Dewey definisce l'arte come «esperienza della pressione sul sé di condizioni necessarie e della spontaneità e novità dell'individualità», in cui il sé assume piena consapevolezza dei propri impulsi e atti proprio nell'ordinamento del materiale oggettivo secondo le sue proprie possibilità¹⁶³, in un'integrazione fruttuosa di coscienza soggettiva e obiettività, resa possibile proprio grazie all'opera d'arte.

¹⁶³ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., pp. 271-273.

Capitolo quarto

DEWEY E ARTE COME ESPERIENZA: UNA PROPOSTA DI INTEGRAZIONE TRA ARTE, ESISTENZA QUOTIDIANA E COMUNITA'

1. *L'arte come intensificazione e compimento dell'esperienza ordinaria*

La proposta filosofica di Dewey relativa all'arte, al contrario di quella adorniana, non lascia l'ultima parola alla disgregazione e alla frammentazione dell'esperienza. Per giudicare un'esperienza come frammentaria, atrofizzata e svuotata di significato, nell'ottica deweyana, occorre innanzitutto aver presente l'esperienza intesa in senso pieno e completo, soddisfacente dal punto di vista della qualità estetica e del significato. Secondo il filosofo americano, l'attività umana tende naturalmente a una tale compiutezza, e il fatto che molta parte dell'esperienza attuale si dia come disintegrata, costellata di sofferenze, conflitti e fratture non giustifica la convinzione diffusa che la disgregazione costituisca una verità eterna circa la natura dell'esistenza umana. Spesso infatti la ricerca di una spiegazione univoca per le frustrazioni e le sofferenze che costellano la vita umana dà luogo al credo culturale diffuso che ascrive a questa dolorosa condizione un carattere di assolutezza e ineluttabilità e induce così alla passività e al fatalismo, tanto da trasformarsi in una *self-fulfilling prophecy*¹⁶⁴. Per Dewey una possibilità di ricomposizione dell'esperienza sembra essere contenuta nella traccia mnestica dell'esperienza unitaria presente nella stessa constatazione della dispersione esperienziale: per sapere qualcosa di ciò che è perso e disperso, occorre serbarne una traccia¹⁶⁵. Tale traccia deriverebbe dalla

¹⁶⁴ Cfr. T. M. Alexander, *John Dewey's theory of art, experience and nature : the horizons of feeling*, cit., p. 184.

¹⁶⁵ Cfr. S. Velotti, *E' ancora possibile un'esperienza estetica?*, in L. Russo (a cura di) *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, cit., pp. 68-69. Si tratterebbe qui di una possibilità di tipo normativo, che non fornisce regole di condotta o qualsivoglia ricetta per una prassi effettiva, in quanto Dewey riconosce che l'esistenza di un presupposto anamnastico non garantisce la possibilità di una nuova esperienza piena e integrata, né tantomeno egli intende guardare al passato per ricercare

riconducibilità dell'eterogeneità, anche di quella che appare incomponibile, a «un'unica creatura vivente», i cui atti «sono in qualche modo legati insieme al di sotto del livello di intenzione»¹⁶⁶.

Il filosofo americano infatti, nel suo testo *Arte come esperienza*, descrive l'esperienza estetica come parte di un processo di interazione dinamica con l'ambiente e di adattamento proprio dell'uomo come di tutti gli organismi viventi. Qui il processo vitale, coincidente con l'esperienza generale degli esseri viventi, è delineato come uno sviluppo ritmico basato sull'alternarsi di momenti di squilibrio e tensione tra organismo e ambiente e momenti di equilibrio, che può essere dato da una contrazione e da un accomodamento passivo e compromissorio o costituito da un adattamento organico e fruttuoso, ma in ogni caso è sempre dinamico e in divenire. In entrambi i casi l'equilibrio è prodotto da una reazione adattiva dell'organismo all'ambiente a seguito di una rottura o un contrasto; nel caso di un adattamento fruttuoso si ha il ripristino di un ordine armonico che genera espansione vitale, ovvero favorisce lo sviluppo dinamico e integrato della vita dell'organismo. Questo tipo di relazione ordinata tra organismo e ambiente contiene in sé «i germi di una perfezione simile all'estetico»¹⁶⁷. Infatti, per Dewey ogni relazione dell'«animale vivente»¹⁶⁸ e in particolare dell'essere umano con l'ambiente in cui vive è connotata qualitativamente da una tonalità emotiva prima ancora di essere qualificata da intuizioni di natura cognitiva e da categorizzazioni intellettuali. Tale qualità emotiva o estetica informa circa la natura immediata della relazione dell'organismo con il mondo in cui vive, in cui il secondo può essere più o meno favorevole o ostile rispetto all'esistenza del primo, e non sarebbe possibile se l'ambiente non presentasse un potenziale di resistenza da superare e se l'interazione dell'essere vivente con esso non fosse caratterizzata da un andamento ritmico tra squilibrio e riequilibrio. Dewey scrive in proposito che

un'unità esperienziale che forse non c'è mai stata e che in ogni caso non può costituire un modello nelle mutate condizioni storiche.

¹⁶⁶ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 93.

¹⁶⁷ *Ivi* p. 41.

¹⁶⁸ *Ivi* p. 42.

Il contrasto tra mancanza e pienezza, tra lotta e successo, dell'adattamento che segue a una irregolarità che era stata vinta, costituisce il gioco drammatico che unisce azione, sentimento e significato [...] In un mondo di mero flusso, il mutamento non sarebbe progressivo, non si muoverebbe verso una conclusione. Non ci sarebbero stabilità e quiete. Egualmente, però, è vero che un mondo compiuto, finito, non avrebbe elementi di incertezza e di crisi e non offrirebbe opportunità per una soluzione. Dove ogni cosa è già compiuta non c'è compimento.¹⁶⁹

Per il filosofo americano, la chiave di questo compimento sta proprio nella connotazione qualitativa della relazione fra organismo e ambiente, che nell'uomo è propriamente qualità estetica in quanto intersecata con esperienze pregresse, valori trasferiti e significati sedimentati, che rendono la relazione con il mondo immediatamente significativa. E' proprio a questa significatività pre-riflessiva a rendere possibile quella che secondo Dewey costituisce la peculiarità dell'essere umano, ossia quella di acquisire consapevolezza della qualità estetica dell'esperienza e di estrarre da quest'ultima un significato compiuto. Laddove si ha uno squilibrio, infatti, l'essere umano tende a ricercare un adattamento fruttuoso e una nuova unità con l'ambiente tramite l'incanalamento dell'impulso, segno della frattura in corso o imminente, verso la produzione di atti od oggetti significanti. Ciò è possibile proprio grazie al fatto che l'impulso cieco (si veda a proposito il capitolo secondo di questa tesi), tramite la consapevolezza derivante dalla sedimentazione di esperienze e significati, viene trasformato in emozioni significative, che tendono a legarsi ad oggetti significanti. Scrive Dewey che «la disarmonia è l'occasione che spinge alla riflessione. Il desiderio di ripristino dell'unione trasforma la mera emozione in interesse per alcuni oggetti in quanto condizioni per la realizzazione dell'armonia»¹⁷⁰. L'ostacolo dell'ambiente alla prassi vitale in corso viene così assimilato come sollecitazione immanente alla condotta umana¹⁷¹, dando luogo a un'espansione vitale. Tuttavia, sebbene il filosofo americano asserisca che «l'esperienza accade continuamente, poiché l'interazione tra la creatura vivente e le condizioni ambientali è implicata nello stesso processo del vivere» e che «in

¹⁶⁹ *Ivi* p. 43.

¹⁷⁰ *Ivi* p. 41.

¹⁷¹ Cfr. G. Matteucci, *L'antropologia dell'esperienza estetica in Dewey*, in L. Russo (a cura di), *op. cit.*, p.8.

condizioni di resistenza e conflitto, aspetti ed elementi del sé e del mondo che sono implicati in questa interazione qualificano l'esperienza con emozioni e idee facendo emergere un'intenzione consapevole», egli stesso riconosce che molta parte dell'esperienza umana ordinaria è priva di questa consapevolezza e tende piuttosto alla frammentazione e alla dispersione e quindi alla mancanza di organicità e unitarietà. Egli perciò distingue tra questo tipo di esperienza e *una* esperienza dal carattere unitario e compiuto, che si ha laddove «il materiale esperito porta a compimento il proprio percorso»¹⁷². Quest'ultimo genere di esperienza si caratterizza cioè per una specifica qualità estetica individualizzante che la rende discernibile all'interno del movimento ritmico proprio dell'esperire quotidiano. Si può dire allora che l'esperienza estetica assuma una peculiare autonomia in quanto nella sua completezza rappresenta il culmine dell'espansione vitale. In essa l'unità è data dal prevalere di una particolare qualità estetica, che conferisce una tonalità preminente all'esperienza, lasciando sullo sfondo tutte quelle qualità che risultano trascurabili o comunque meno significative, onde evitare la dispersione dell'esperienza stessa. Va notato qui che Dewey, quando parla di *una* esperienza, si riferisce sia al processo che porta al compimento sia alla sua conclusione, che ne rappresenta la compiutezza e la perfezione, preceduta dunque da «un movimento di anticipazione e accumulazione»¹⁷³. L'esperienza in questione è data pertanto da un circuito energetico che tende alla chiusura e al compimento. Tale compimento è costituito da un equilibrio raggiunto tra agire e subire: l'eccesso di uno dei due poli per Dewey rende l'esperienza incompleta e parziale, priva di consapevolezza. Entrambi gli squilibri sono rappresentati da atteggiamenti molto comuni in epoca contemporanea: dal lato dell'eccesso di attività si ha l'impazienza e l'azione cieca o violenta, l'eccesso di ricettività invece è correlato all'eccesso di stimolazioni effimere che disperdono l'esperienza consapevole e significativa, impedendo così ogni compimento e appagamento e generando un'ulteriore ricerca di eccitazioni momentanee.

¹⁷² J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit. p. 61.

¹⁷³ *Ivi*, p. 63.

In questo contesto è evidente che la differenza tra esperienza ordinaria, *una* esperienza e l'esperienza estetica intesa come esperienza dell'opera d'arte è solo una differenza di grado di intensità e compiutezza. In particolare, l'esperienza dotata di qualità estetica unitaria e l'esperienza estetica in senso stretto hanno in comune il fatto di essere costituite entrambe da un movimento ordinato che rielabora materiali eterogenei in direzione di un'unità qualitativa, dando luogo a una conclusione completa e appagante¹⁷⁴. L'esperienza dell'arte qui non è che «lo sviluppo chiarificato e intensificato di tratti che appartengono a ogni esperienza normalmente compiuta»¹⁷⁵, la punta di iceberg dell'esperienza dotata di qualità estetica. Non si danno allora per il filosofo americano differenze sostanziali o contrapposizioni tra esperienza artistico-estetica e esperienza intellettuale o pratica, laddove in queste ultime si dà un'integrazione delle parti in direzione di un compimento soddisfacente. Una differenza più profonda si dà invece tra esperienza estetica, stavolta intesa in senso lato, ed esperienze an-estetiche, che costituiscono gran parte della quotidianità e non sono costituite da un processo ordinato verso una conclusione appagante, bensì da interruzioni, dispersioni e divagazioni, i cui casi estremi sono rappresentati da un lato da una costrizione dei momenti del processo esperienziale in una connessione meccanica, dall'altro da una successione che rimane indeterminata nel suo principio e nella sua fine¹⁷⁶. D'altronde tale differenza non vuole essere un'opposizione tale per cui le esperienze an-estetiche vadano ritenute come alcunché da eliminare a favore di una costante compiutezza estetica dell'esperienza: anch'esse infatti sono dotate di qualità estetica, sebbene dispersa, e ad ogni modo Dewey tiene a

¹⁷⁴ Cfr. *ivi*, p. 64.

¹⁷⁵ *Ivi* p. 70. A questo proposito Dewey discute il problema della differenza che si ha nella lingua inglese tra estetico e artistico, in cui il primo termine fa riferimento all'esperienza legata alla fruizione dell'arte, mentre il secondo si riferisce piuttosto alla creazione. Il filosofo americano ritiene che qui non si possa parlare di una distinzione netta, in quanto l'esperienza dell'arte rappresenta eminentemente l'equilibrio di fare e subire nell'intersezione dei due aspetti: nella creazione infatti l'artista ha un'esperienza estetica, in quanto ha presente il punto di vista del fruitore e rielabora un materiale proveniente da un mondo comune, rimodellando la propria opera sulla base della percezione di ciò che è già stato realizzato; d'altro canto l'esperienza del fruitore, qualora si tratti di un'esperienza eminentemente estetica e quindi compiuta, comporta non una prevalenza della ricettività, che darebbe luogo a una sopraffazione delle passioni e dunque a uno squilibrio e a una dispersione, ma appunto un equilibrio dell'elemento passivo con un'attività controllata, consistente nella ricreazione del processo di organizzazione dell'opera per estrarne un significato compiuto.

¹⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 65.

sottolineare l'aspetto ritmico del processo esperienziale e vitale in cui si alternano momenti di dinamismo e altri di staticità, per cui non è possibile e nemmeno auspicabile che l'esperienza compiutamente estetica abbia una durata indefinita, poiché la compiutezza in quanto tale si dà solo in quanto circoscritta e conclusa e come equilibrio dinamico, non statico e definitivo¹⁷⁷.

E' chiaro allora come queste considerazioni siano volte a mettere in questione la concezione diffusa dell'arte come regno separato rispetto all'esperienza ordinaria. Dewey innanzitutto constata come una tale concezione abbia radici storico-sociali, in quanto nell'antichità o in popolazioni primitive le creazioni artistiche erano generalmente un'espressione spontanea della vita e dello spirito della comunità ed erano volte a intensificare o celebrare fatti e momenti della vita quotidiana. In questo senso egli menziona gli esempi dei templi greci come il Partenone e delle forme artistiche che accompagnano la vita quotidiana di determinate etnie primitive, come l'elaborazione di ornamenti, utensili e arredi o la musica e il canto che si eseguivano nell'ambito di riti religiosi collettivi: in entrambi i casi l'arte è parte integrante dell'ethos comunitario. Secondo il filosofo americano è a partire dalla nascita di musei e gallerie, parallela all'affermazione dell'imperialismo europeo che tende a istituire questi spazi adibiti per celebrare la propria identità nazionale, che si afferma una concezione dell'arte come separata rispetto alla vita quotidiana e comunitaria. Se qui poi vi è un'ostentazione della ricchezza tramite l'arte al fine di esaltare una grandezza nazionale, con l'avvento del capitalismo, del collezionismo e del mercato mondiale si perde inesorabilmente il legame dell'arte con il proprio *genius loci*, tanto che «avendo perso la loro condizione nativa, le opere d'arte ne hanno acquistato una nuova - quella di essere esemplari di arte bella e null'altro» (il che le rende definitivamente scambiabili a livello di mercato globale esattamente come altri generi di merce)¹⁷⁸. Con il processo di industrializzazione e di meccanizzazione del lavoro, inoltre, l'attività artistica è considerata sempre di più come estranea rispetto al lavoro e all'esperienza comune. Infatti, poiché la produzione artistica non è assimilabile rispetto al lavoro meccanico finalizzato alla produzione massiva, gli

¹⁷⁷ Cfr. T. M. Alexander, *op. cit.*, p. 243.

¹⁷⁸ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 36.

artisti tendono a essere considerati e ad autoconsiderarsi come figure eccentriche rispetto al lavoro sociale, sicché la loro attività diviene scissa rispetto a quella lavorativa ordinaria, tanto che «i prodotti artistici assumono in misura ancora maggiore l'aspetto di qualcosa di indipendente ed esoterico»¹⁷⁹ rispetto alla realtà sociale comune. Ad ogni modo, qui Dewey non intende proporre un ritorno al passato, inattuabile nelle mutate condizioni storiche, ma mettere in discussione quelle teorie che ascrivono l'arte a un regno separato, mostrando come esse costituiscano il correlato di specifiche condizioni materiali contingenti e al contempo siano corresponsabili del perpetuarsi di tali condizioni, in quanto esse hanno una profonda influenza sulle pratiche e le istituzioni vitali e pertanto concorrono a creare una divaricazione tra l'esperienza ordinaria e quella dell'arte che determina un impoverimento dell'esperienza in generale. Infatti, queste teorie tendono a considerare tale scissione come un dato naturale e ineluttabile, non riconoscendo il suo carattere di prodotto storico nonché la sua infruttuosità rispetto al funzionamento della "creatura vivente", laddove quest'ultima tende naturalmente al compimento e all'adattamento soddisfacente, che si dà al massimo grado proprio nell'esperienza dell'opera d'arte. Allontanare questo tipo di esperienza da quella ordinaria allora tendenzialmente impoverisce l'esistenza quotidiana e dà luogo alla ricerca di stimolazioni compensatorie facili ed effimere. L'origine delle teorie che relegano l'arte a un regno separato non è, secondo Dewey, da ricercare nella natura dell'arte stessa, bensì nell'idea diffusa che lo spirituale e il culturale siano scissi dal materiale e dal naturale.

2. *L'opera d'arte e i limiti del dualismo di spirituale e materiale*

2.1- *L'opera d'arte come unità di ideale e materiale: continuità con l'esperienza dell'essere vivente*

L'ascrizione dell'arte a un dominio separato è, nell'ottica del filosofo americano, correlata a una divisione della società e del lavoro di natura statica e infruttuosa che

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 37.

ostacola il pieno dispiegamento delle possibilità umane. Tale compartimentalizzazione colloca in settori separati le attività e le esperienze sensibili, estetiche, morali e intellettuali, e in particolare tende a scindere l'esperienza legata ai sensi dalle altre tipologie esperienziali. Ciò costituisce al contempo il prodotto e l'origine (in un processo circolare e continuo di azione e retroazione) di quelle teorie che considerano sensi e intelletto, e parallelamente spirito e materia, come domini separati se non antitetici. Queste attribuiscono all'esperienza sensibile un carattere di eccitazione vaga e superficiale, e tendono così a condannarla a rimanere tale nell'ambito della vita quotidiana e dell'organizzazione delle sue attività. Dewey assume una posizione critica nei confronti di tali concezioni dualistiche, sostenendo che «i sensi sono gli organi attraverso i quali la creatura vivente partecipa direttamente ai processi del mondo che le sta intorno»¹⁸⁰ e che non è possibile contrapporli all'intelletto poiché quest'ultimo rappresenta il mezzo per rendere piena e consapevole la partecipazione al mondo tramite i sensi attraverso l'estrazione da essi di significati e valori, i quali a loro volta impregnano la partecipazione sensibile dell'organismo umano all'ambiente. La separazione di esperienza sensibile ed esperienza spirituale e intellettuale allora non fa che misconoscere una parte fondamentale dell'esperienza umana, che viene così parcellizzata e non considerata nella sua integralità. Ma d'altronde questo misconoscimento e questa parcellizzazione a livello teorico si ripercuotono a livello della prassi quotidiana, che diviene abitualmente gravosa, disgregata e povera di significato, tanto da accogliere come assunto corrente l'idea che vi sia antagonismo tra l'esperienza ordinaria e quella della creazione e del godimento dell'opera d'arte. L'idea che sussista una separazione fra esperienza quotidiana e artistico-estetica non si dà cioè solo sul piano teorico, ma è al contempo causa e prodotto degli infelici risvolti sul piano socio-politico della concezione dualistica che dà luogo a una prassi innaturale e degradata, laddove tale concezione da un lato concorre alla riduzione del lavoro fisico-manuale ad automatismo meccanico e privo di significato e riflessione, dall'altro induce coloro che si occupano di attività intellettuali a non ricercare o addirittura a evitare una traduzione delle proprie idee in azione pratica mediante

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 48.

l'impiego di mezzi materiali¹⁸¹. Dewey dunque si oppone a un dualismo così infruttuoso, auspicando una nuova integrazione tanto sul piano teorico che su quello pratico (essendo i due aspetti correlati), e afferma che l'arte rappresenta in maniera eminente la realizzazione dell'unità di materiale e spirituale, in cui la materia sensibile non costituisce un ostacolo all'idealità ma il mezzo per attuarla liberamente¹⁸²; inoltre egli ritiene che, se la civiltà sussiste e continua a progredire anche malgrado la frammentazione, ciò è dovuto al suo essere supportata dalla natura dell'organismo umano, che come gli altri viventi è posto in continua interazione con l'ambiente. La cultura stessa è allora prodotto di tale interazione (in quanto esito di un processo adattivo), ossia si dà in continuità con l'esperienza della creatura vivente, non in un regno estraneo o antitetico alla natura di quest'ultima. Gli stessi concetti dell'intelletto sono interrelati con l'esperienza sensibile immediata (che in un certo senso è sempre anche mediata nel suo essere impregnata di significati e valori pregressi), poiché essi non possono sorgere che dall'immaginazione originantesi dall'esperienza sensibile: ogni astrazione e ogni simbolo richiedono un astratto o un simboleggiato, la differenza fra i primi e i secondi si dà solo nella riflessione a posteriori.

Secondo il filosofo americano dunque, al contrario di quanto è sostenuto da una concezione di natura esoterica dell'arte, nell'opera d'arte sono evidenti i limiti del dualismo tra materiale e ideale, sensibile e intellettuale, in quanto essa costituisce la prefigurazione di possibilità inedite e mai espresse in precedenza tramite l'elaborazione di un materiale esperienziale comune. Nell'opera infatti si concentrano i significati contenuti in modo debole e frammentario nelle esperienze non estetiche¹⁸³: è proprio questo aspetto che smentisce la concezione esoterica dell'arte, che considera quest'ultima come priva di riferimenti significativi ad altre modalità esperienziali e quindi come avente un contenuto incomunicabile. Anche nel caso dell'arte cosiddetta "astratta", dove non si ha la rappresentazione di un oggetto

¹⁸¹ Cfr. J. Dewey, *Body and Mind*, in «Bulletin of The New York Academy of Medicine», vol. IV, n. 1, 1928, pp. 5-7.

¹⁸² Cfr. *ivi*, p. 53.

¹⁸³ Cfr. *ivi*, p.103.

«di percezione»¹⁸⁴, i rapporti fra gli elementi dell'opera sono carichi di significati e valori provenienti dalle esperienze pregresse dell'artista, che vengono trasformate e riconfigurate. Per questo Dewey ritiene che l'opera d'arte sia espressiva in quanto immediatamente significativa, non nel senso che essa rimandi a un'esperienza tramite una "riproduzione letterale", un'esposizione descrittiva o un rinvio segnico, bensì nel senso che essa stessa costituisce una nuova esperienza. Quest'ultima trae il proprio materiale da un mondo esperienziale comune; pertanto l'opera d'arte come esperienza «dice qualcosa a coloro che ne fruiscono sulla natura della propria esperienza del mondo»¹⁸⁵ attraverso la presentazione di un'esperienza inedita di tale mondo, data dalla trasformazione del materiale sedimentato tramite l'elaborazione espressiva del creatore e del fruitore.

2.2– *Atto e oggetto espressivo: tra "urto" e continuità*

L'espressività propria dell'opera d'arte nella costituzione di una nuova esperienza si articola in due istanze: l'atto espressivo e l'oggetto espressivo. Dewey tiene a precisare che l'atto di espressione non consiste, a differenza di quanto costituisce convinzione comune, nell'esternazione di un contenuto interiore dell'artista, bensì come ogni esperienza e attività implica un'interazione tra essere vivente e ambiente: esso infatti ha origine da un impulso organico, il quale, come si è visto in precedenza, nasce da un momentaneo squilibrio nella relazione dell'organismo con l'ambiente e richiede una riconfigurazione di tale relazione in direzione di un nuovo equilibrio che ne consenta la soddisfazione. Inoltre, tale atto implica che l'impulso dal quale proviene non trovi soddisfazione o sfogo immediati, ma che incontri una resistenza dell'ambiente che induca a una deviazione della mera estrinsecazione energetica e a una riflessione circa il rapporto tra l'attrito delle condizioni ambientali e le precedenti esperienze. L'atto espressivo cioè richiede per essere tale un impiego degli oggetti appartenenti all'ambiente al fine di rielaborare le esperienze passate in direzione della costituzione di un'esperienza che risponda più fruttuosamente alle

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 108.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 102

condizioni ambientali stesse. Ciò è reso possibile da un urto con le condizioni oggettive tale per cui l'impulso iniziale si trasforma in emozione, laddove per Dewey questo termine indica una qualità significativa in quanto comporta un «interesse per gli oggetti e i loro esiti»¹⁸⁶, che nell'opera d'arte funge da forza unificante del materiale esperienziale eterogeneo. L'emozione costituisce pertanto una prima forma di consapevolezza della situazione oggettiva e del suo elemento impedente, a partire dalla quale è possibile dare inizio a una riflessione e un'eventuale riconfigurazione del rapporto tra materiale esperienziale pregresso e condizioni attuali. Per divenire espressione, l'emozione a sua volta necessita di una trasformazione che avviene attraverso la fusione con il materiale oggettivo che essa stessa rielabora in direzione di un uso ordinato finalizzato al suo appagamento oggettivo¹⁸⁷: in tale maniera un'idea vaga viene trasformata in opera tramite un medium definito¹⁸⁸. Come sottolinea il filosofo americano, dunque, l'opera d'arte in quanto atto espressivo non consiste (a differenza da quanto sostenuto da diverse tradizioni interpretative), nello sfogo di un'emozione puramente interiore, né nella manifestazione di un'idealità preformata in anticipo rispetto alla sua materializzazione; al contrario l'espressione artistica richiede, come ogni esperienza completa, una reciprocità di individuo e condizioni oggettive, in cui la novità dell'esperienza che si costituisce tramite l'azione individuale è frutto della riorganizzazione di esperienze e significati sedimentati, nonché della rielaborazione di materiali fisici appartenenti a un mondo condiviso. Di conseguenza, è evidente che nella concezione deweyana la soggettività che agisce nell'elaborazione dell'opera d'arte (sia quella dell'artista che quella del fruitore) ha un ruolo di mediazione tra l'esperienza abituale del mondo comune e la nuova esperienza che si costituisce nell'opera, e non dà vita a una creazione *ex nihilo*¹⁸⁹, al contrario di quanto sostenuto da molte teorie estetiche precedenti che delineano la figura, divenuta convenzionale, dell'artista come genio: infatti il filosofo americano scrive che «l'immaginario è proprio del mezzo oggettivo che viene

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 67.

¹⁸⁷ Cfr. *ivi*, pp. 97-98.

¹⁸⁸ Cfr. *ivi*, p. 95.

¹⁸⁹ Cfr. R. Dreon, *Fuori dalla torre d'avorio, l'estetica inclusiva di John Dewey oggi*, Marietti, Genova, Milano 2012, p.80.

sviluppato»¹⁹⁰. E' questo aspetto che fa sì che nell'arte si dia la facoltà di comunicare, ossia che essa costituisca un oggetto espressivo: sebbene il significato di tale oggetto sia individuale e particolare in quanto frutto dell'elaborazione personale dell'artista¹⁹¹, quest'ultimo condivide con gli altri esseri umani l'esperienza propria di ogni creatura vivente, basata sull'interazione di organismo e ambiente, ovvero su un processo continuo di azione dell'ambiente sull'individuo e dell'individuo sull'ambiente. Pertanto l'esperienza del mondo pregressa è parte integrante dell'individuo anche quando questi dà vita a un'esperienza nuova e radicalmente altra rispetto alla consuetudine¹⁹². In questo senso la posizione di Dewey appare molto prossima a quella di Adorno, il quale scrive che «il complesso di forze portate all'interno dell'opera d'arte, apparentemente qualcosa di puramente soggettivo, è la presenza potenziale del collettivo nell'opera»¹⁹³ e perciò l'artista opera, più o meno consapevolmente, come agente della società, ricoprendo un ruolo mediano nel processo di costruzione dell'opera. Ciò implica che la pluralità di scelte che egli ha a disposizione per elaborare la propria opera è finita e limitata poiché anche e proprio nell'ambito di una critica trasformatrice delle condizioni vigenti dei rapporti di produzione, nell'opera d'arte si dispiegano le forze produttive di un determinato momento storico a cui tali rapporti appartengono. Pertanto la concezione del filosofo francofortese, come quella di Dewey, si allontana dall'idea tradizionale di opera d'arte come creazione dal nulla da parte di un individuo geniale, ritenendo piuttosto che l'opera costituisca un nodo dialettico tra libertà e necessità in cui «la spontaneità viene garantita dal rapporto con il reale extraestetico: resistenza determinata ad esso attraverso adattamento»¹⁹⁴.

Tuttavia la posizione di Dewey diverge radicalmente da quella di Adorno laddove, come si è accennato, il primo attribuisce un carattere specifico di comunicabilità all'opera d'arte, data proprio dal suo materiale, proveniente dall'esperienza comune

¹⁹⁰ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 95.

¹⁹¹ Cfr. *ivi*, p. 108.

¹⁹² Cfr. *ivi*, p. 119-120.

¹⁹³ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 59-60.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 259.

degli esseri umani in quanto creature viventi: mentre per Adorno, nell'ambito della dialettica tra empiria vigente e alterità utopica, la comunicazione e l'espressione dell'opera d'arte può essere costituita solo dalla rinuncia e dal rifiuto della comunicazione (nella critica al vigente e nell'allusione a una realtà totalmente altra non configurabile e non concettualizzabile), per il filosofo americano l'opera invece è immediatamente comunicazione in quanto esperienza continua rispetto alla costituzione dell'essere vivente, poiché essa comunica un'esperienza nuova del mondo comune agli esseri umani, consentendo una percezione inedita dei significati di quello stesso mondo¹⁹⁵. Ciò non significa peraltro che l'artista attraverso l'opera tenda a veicolare un messaggio particolare, né tantomeno che la comunicabilità implichi la ricerca intenzionale della popolarità, anzi Dewey sostiene che «l'indifferenza nei confronti della risposta del pubblico immediato è un tratto necessario di tutti gli artisti che hanno qualcosa di nuovo da dire». L'artista piuttosto «lavora per creare un pubblico con cui comunicare»¹⁹⁶ e che possa accogliere la novità della sua creazione, d'altronde ciò è possibile grazie alla comunanza esperienziale dell'essere vivente umano. Se la comunicazione non è immediata è perché inizialmente il pubblico rimane momentaneamente attaccato all'abitudine esperienziale e ama ricordarsi di ciò che è familiare, al punto che un rivolgimento inatteso dell'esperienza lo disturba. Infatti se da un lato l'opera d'arte trae il proprio materiale dal mondo comune e costituisce perciò un'esperienza continua con l'ordinario, dall'altro essa si serve di tale materiale per presentare un'esperienza inedita di quello stesso mondo e dei suoi significati, avente una valenza critica nei confronti dell'esperienza ordinaria che ne facciamo. Per questo l'opera «toglie il velo che nasconde l'espressività delle cose esperite, ci distoglie dall'indolenza della routine»¹⁹⁷ e sebbene ciò tenda a un'espansione dell'esperienza, di fatto è difficile contrastare l'inerzia dell'abitudine in un pubblico assuefatto all'automatismo dall'osservazione di sequenze meccaniche¹⁹⁸. Nondimeno, per Dewey (a differenza

¹⁹⁵ Cfr. J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., pp.101-102.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 120.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 119.

¹⁹⁸ Cfr. *ivi*, p. 264.

che per Adorno) l'espansione esperienziale tramite l'opera d'arte e il conseguente riconoscimento del lavoro dell'artista che esprime possibilità inedite è realizzabile, malgrado si tratti di un processo lento e tortuoso, proprio grazie all'esistenza di una comune natura umana, condivisa tanto dall'artista quanto dal pubblico.

Tale espansione dell'esperienza è data dal fatto che l'opera d'arte emancipa dall'«idea che gli oggetti abbiano valori fissi e inalterabili»¹⁹⁹. Nell'opera cioè, secondo il filosofo americano, gli oggetti e gli elementi tratti dall'esperienza ordinaria vengono astratti dalle loro associazioni abituali e subiscono una completa trasfigurazione nell'inserimento entro nuove relazioni che ne mettono in luce l'espressività propria. Ciò avviene, come si è visto, grazie al portato peculiare dell'individuo che partecipa all'esperienza dell'opera d'arte, portato che interagisce con il materiale delle esperienze pregresse dando vita a qualcosa di nuovo. Questa novità si dà per Dewey tanto nella creazione che nella fruizione, in quanto l'opera d'arte viene ricreata ogniqualvolta è sperimentata esteticamente²⁰⁰. Il nuovo inoltre in un primo momento dà luogo a un urto e a uno sconvolgimento rispetto alle abitudini consolidate in quanto presenta gli oggetti entro configurazioni inconsuete; proprio tale urto tuttavia costituisce il punto di partenza per un'esperienza più intensa e più consapevole. Infatti, proprio come avviene nel processo di adattamento tra organismo e ambiente, l'elemento di resistenza è necessario affinché l'io divenga consapevole di sé: senza un attrito l'impulso energetico derivante dal bisogno rimarrebbe cieco e privo di riflessione; la trasformazione dell'energia in un'azione mirata e consapevole richiede un'assimilazione di significati derivanti da esperienze pregresse accanto alla necessità di affrontare una nuova situazione²⁰¹. E' dunque proprio l'esistenza di un ostacolo alla manifestazione diretta di un impulso a costituire il punto di partenza per un atto di espressione, che si realizza al massimo grado nell'arte (sia nella sua creazione che nella fruizione intesa come ri-creazione): qui la resistenza del materiale disperso proveniente dall'esperienza ordinaria viene convertita in mezzo in vista della formazione di un nuovo oggetto e di conseguenza

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 112.

²⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 123.

²⁰¹ Cfr. *ivi*, p. 83.

acquista essa stessa un nuovo significato e una nuova espressione alla luce della consapevolezza data dalla modellazione in direzione di uno scopo. Pertanto nell'atto espressivo, che raggiunge il suo culmine nell'opera d'arte, si ha una piena compenetrazione di individuo e condizioni oggettive, poiché l'impulso grezzo viene modellato tramite l'elaborazione del materiale oggettivo alla luce delle esperienze pregresse dell'artista, che condivide la medesima natura con gli altri esseri umani²⁰².

Il frequente richiamo di Dewey ai concetti di urto e di scuotimento delle associazioni convenzionali in riferimento all'opera d'arte presenta notevoli affinità con la concezione adorniana dell'opera come irruzione dell'obiettività nella coscienza soggettiva, di cui si è parlato nel capitolo precedente. Anche per Adorno infatti tale urto dà luogo a una presa di coscienza, e in particolare ad una rammemorazione della limitatezza dell'io, a partire dalla quale è possibile ripensare una relazione tra essere umano e natura non in termini di dominio ma di compartecipazione e mediazione reciproca. Tuttavia, come si è visto, tale possibilità per il filosofo francofortese sembra essere contenuta solo nell'utopia negativa, e perciò di fatto destinata a rimanere inattuata. E' per questo che nella sua riflessione la frammentazione appare incomponibile e l'opera d'arte la ricalca nella sua tensione dialettica mai risolta. In definitiva dunque nell'ottica adorniana la dialettica fra coscienza soggettiva e obiettività rimane aperta, senza mai raggiungere un momento di sintesi e di equilibrio, che per Dewey invece si ha proprio nell'esperienza dell'opera d'arte. Si potrebbe ritenere che tale equilibrio non possa darsi nella concezione dell'opera d'arte adorniana in quanto essa tende ad ascrivere un primato all'obiettività rispetto all'intenzionalità soggettiva (tale di ridimensionare il ruolo del soggetto nella manipolazione del reale), tanto da considerare la partecipazione soggettiva come perlopiù inconscia e altrettanto inconscio il carattere espressivo dell'opera nel manifestare forze sotterranee oggettive anziché intenzioni del soggetto²⁰³. In Dewey invece l'esperienza dell'opera d'arte è un'esperienza di piena

²⁰² Cfr. *ivi*, p. 87-88.

²⁰³ Si potrebbe pensare qui che l'elemento inconscio nella costruzione dell'opera presenti un'affinità con il concetto kantiano di genio artistico come colui che istituisce inconsciamente una regola per la produzione della propria opera; tuttavia ritengo che non sia questo il caso: il carattere inconscio dell'operare artistico in Adorno è dato piuttosto dal fatto di costituire un momento di mediazione dialettica tra forze oggettive (pulsionali e sociali) e soggettività, in cui il sedimentarsi delle prime nella

consapevolezza in quanto non si dà primato di uno dei due poli ma un completo equilibrio di materiale oggettivo e contributo individuale. Inoltre per quanto riguarda il pensiero del filosofo americano non si può parlare di dialettica (nel senso adorniano del termine) fra coscienza soggettiva e oggettività o tra io e natura, né fra autonomia ed eteronomia, ma piuttosto di continuità fra questi elementi, che non costituiscono polarità dualistiche. Qui sta la fondamentale differenza fra la posizione di Dewey e quella di Adorno, e forse proprio sullo sfondo di questa continuità il filosofo americano può parlare dell'opera d'arte come completa trasfigurazione degli elementi provenienti dall'esperienza ordinaria e dispersa. Infatti egli ritiene che nell'arte e in generale in ogni esperienza compiuta si dia una perfetta sintesi di spontaneità dell'io e necessità oggettiva (non quindi, a differenza di Adorno, una tensione dialettica) in quanto la libertà non va intesa come assenza di vincoli rispetto all'oggettività, ma si realizza proprio nell'affrancamento dalla prospettiva del sé nella trasformazione del materiale oggettivo secondo le possibilità proprie di quest'ultimo, analogamente a quanto avviene per esempio nel gioco, in cui la spontaneità non è opposta alla legge oggettiva ma «segna il completo assorbimento in uno sviluppo ordinato»²⁰⁴. Per questo Dewey è convinto che l'esperienza artistico-estetica non possa che essere continua rispetto all'esperienza ordinaria: essa fa parte del processo vitale della creatura vivente in cui non si ha una reale contrapposizione tra soggetto e oggetto né fra libertà e necessità, poiché il desiderio e l'impulso si realizzano solo tramite il materiale oggettivo e l'individualità stessa si origina dalla presa di coscienza della natura del sé che si acquisisce nell'interazione con l'ambiente e con le resistenze poste da quest'ultimo. La differenza specifica dell'esperienza dell'opera d'arte è data dal fatto che l'oggetto espressivo è presente

forma eccede l'intenzionalità della seconda. Non si tratta dunque qui di una creazione assoluta mossa da una forza inconscia che quasi magicamente fa apparire l'opera dal nulla, istituendo inconsapevolmente una regola non concettualizzabile nella sua produzione: questa concezione è anzi fortemente avversata da Adorno, che considera l'attribuzione all'artista di un ruolo di creatore assoluto circondato da un'aura magica come una feticizzazione tendente alla glorificazione dell'idea dell'uomo quale creatore delle proprie opere e del soggetto come dominatore del mondo oggettivo. Il filosofo francofortese tende piuttosto ad ascrivere al soggetto un ruolo di funzionario alla produzione dell'opera, condizionato da forze sociali e naturali (cfr. M. Jimenez, *op. cit.*, pp.110-111). D'altronde neanche Dewey, come si è visto, considera l'artista come un creatore assoluto e geniale, né sembra identificare la soggettività con un'intenzionalità consapevole che domina la componente inconscia.

²⁰⁴ *Ivi*, pp. 271-272.

sin dall'inizio come obiettivo consapevole del processo di elaborazione dei materiali, ed è per questo che nell'opera si ha per il filosofo americano una «totale integrazione di ciò che la filosofia distingue come soggetto e oggetto», a cui corrisponde l'integrazione tra materia e forma²⁰⁵. In questo senso egli afferma che la specificità dell'esperienza estetica è data dal fatto che «organismo e ambiente cooperano per istituire un'esperienza ove entrambi sono così pienamente integrati che ciascuno di loro scompare»²⁰⁶: è evidente che qui si parla di completa trasfigurazione degli elementi, in una concezione dell'arte intesa come unificazione e «trasformazione di resistenza e tensioni, di eccitazioni che in loro stesse sono tentazioni alla diversione, nel movimento verso una conclusione completa ed appagante»²⁰⁷. Ciò implica dal punto di vista della forma dell'opera che «le parti che costituiscono un intero hanno l'unico fine di contribuire al perfezionamento di un'esperienza cosciente»²⁰⁸ e che «questa fusione reciproca di tutte le proprietà del medium è necessaria perché l'oggetto in questione possa servire alla creatura intera nella sua vitalità unificata»²⁰⁹. Ancora, Dewey cita in proposito una considerazione di uno storico e critico d'arte a lui contemporaneo riguardante la pittura moderna, in cui quest'ultimo asserisce che nella visione creativa «gli oggetti come tali tendono a scomparire, a perdere le loro distinte unità, e a prendere il loro posto come altrettanti frammenti nel mosaico intero della visione»²¹⁰. Questa concezione di opera come unità organica in cui gli elementi sono completamente trasfigurati è molto lontana da quello che sono effettivamente le opere d'arte a partire dalle avanguardie fino alle ricerche dei giorni nostri, che sembrano piuttosto, come si è visto, essere più affini al concetto adorniano di opera come frammento. Le opere contemporanee appaiono infatti corrispondenti piuttosto a un ideale di non finito che a quello di una formazione unitaria ed integrale, di cui il loro carattere “aperto” analogo a quello delineato nella dialettica adorniana tra

²⁰⁵ *Ivi*, p. 269.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 246.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 78.

²⁰⁸ *Ivi* p. 140.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 131.

²¹⁰ *Ivi*, p. 105.

espressione e costruzione, intenzionalità e obiettività inconscia. D'altronde Dewey in *Arte come esperienza*, testo del 1934, si rifà ad esempi di opere ottocentesche come le liriche di Keats e Wordsworth o al massimo a creazioni del primo novecento come la pittura di Cézanne, pertanto è chiaro che egli non ha ancora presenti le sperimentazioni avanguardistiche che hanno inizio proprio in quegli anni in Europa. Inoltre il testo è anteriore alla Seconda Guerra Mondiale, momento di cesura nella storia, specie in quella europea, che ha segnato quella catastrofe del senso denunciata da Adorno a partire dal dopoguerra, catastrofe determinante nell'ambito di quel processo di disintegrazione dell'esperienza che al filosofo francofortese appare ineluttabile. L'opera come frammento intesa in senso adorniano costituisce nel suo carattere aperto la mimesi di tale disgregazione e al contempo di una nuova possibilità di senso dell'esperienza. Tuttavia tale possibilità si manifesta in tale ottica solo *per via negationis*, ed è per questo che Adorno non ammette l'idea che l'opera-frammento possa prefigurare un'utopia positiva e essere fonte di godimento sensibile. Come si è visto infatti, secondo il filosofo francofortese la presa di coscienza della disgregazione tramite l'irruzione dell'obiettività dell'opera d'arte non può dar luogo a un piacere sensibile, che è sempre falso e auto-referenziale nell'ambito della totalità falsa dell'industria culturale, ma solo a una felicità intellettuale. Egli sembra ritenere che l'opera non soggetta a formazione integrale non possa includere l'attributo della bellezza e parallelamente che l'arte come linguaggio della sofferenza non possa dar luogo a un godimento dei sensi nemmeno come correlato della felicità del conoscere che essa genera. Ciò risulta assai problematico se non riduttivo rispetto all'esperienza dell'opera d'arte, e parrebbe ascrivibile proprio a quella separazione dualistica fra sensi e intelletto che viene messa in discussione da Dewey.

2.3– L'opera d'arte come unione di senso e significato: critica alla scissione tra sensibilità e intelletto

La critica del filosofo americano a tale concezione dualistica prende avvio dalla considerazione del fatto che le qualità di cui facciamo esperienza attraverso i sensi (le cosiddette qualità sensorie) sono immediatamente dotate di qualità estetica in

quanto vengono primariamente sperimentate non come dati isolati ma in riferimento ad oggetti e significati noti in precedenza. Al contrario di quanto è stato sostenuto da molta parte della gnoseologia moderna, dunque, le qualità sensibili intese come “pure” e isolate non coincidono con l’esperienza immediata ma sono il prodotto di una riflessione a posteriori. Esse pertanto non sono mai primariamente esperite come entità semplici e separate dal contesto di cui fanno parte né dai valori trasferiti di cui sono impregnate²¹¹. Ciò significa, in altri termini, che ad esempio non si fa esperienza immediata di un colore senza riferirlo a un oggetto e alle altre qualità sensibili di quest’ultimo, né di un suono non associato a una fonte, e che non si dà immediatamente nemmeno l’esperienza di qualità sensorie derivante dall’operazione di un singolo senso (non si hanno cioè immediatamente qualità puramente ottiche o puramente tattili o esclusivamente uditive). Infatti le qualità sensorie sono organicamente connesse in quanto «l’azione di qualunque senso comporta atteggiamenti e disposizioni che si devono all’intero organismo»²¹². Anche nel caso di esperimenti di laboratorio, che peraltro costituiscono un tipo di esperienza artificiale e mediata per antonomasia, si rivela impossibile un’esperienza di una singola qualità sensoria pura (per esempio o un colore o un suono puro) poiché tale qualità risulta sempre intrecciata per associazione immediata con significati e rapporti (con gli oggetti e con le altre qualità ad essi inerenti) sedimentati nella memoria di esperienze pregresse; l’individuazione di una specifica qualità è data da un’analisi successiva. E’ in questo senso che Dewey sostiene che anche di ciò che è convenzionalmente mediato, come le idee e i concetti, si dia innanzitutto un’esperienza immediata: dato che relazioni e significati sono indissolubilmente intrecciati con le qualità sensorie ed estetiche, è chiaro che anche i concetti sono immediatamente connotati da tali qualità. Idee, categorie e processi di pensiero infatti non sono, secondo il filosofo americano, un prodotto di un’azione sintetica estrinseca operata dal pensiero a partire da dati sensibili isolati, bensì sono anch’essi

²¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 131-132.

²¹² *Ivi* p. 134.

caratterizzati da aspetti qualitativi immediati che li direzionano²¹³. Egli scrive in proposito che:

Idee differenti hanno i loro differenti “tocchi”, i loro aspetti qualitativi immediati, proprio come ogni altra cosa. Chi riflette a suo modo una direzione lungo questa sua strada grazie a tale proprietà delle idee [...] se chi pensa dovesse elaborare dettagliatamente il significato di ogni idea, si smarrirebbe in un labirinto senza fine né centro. Ogni volta che un’idea perde la propria qualità immediatamente sentita, smette di essere un’idea e diventa, come un simbolo algebrico, un mero stimolo a eseguire un’operazione senza bisogno di pensare. Per questa ragione certe sequenze di idee che portano al loro adeguato perfezionamento (o alla loro adeguata conclusione) sono belle ed eleganti²¹⁴.

Anche l’esperienza intellettuale dunque è dotata di qualità sensoria e di conseguenza estetica. Ciò è dovuto essenzialmente al fatto che essa come ogni esperienza si dà nell’interazione con l’ambiente i cui organi nella creatura vivente sono proprio i sensi. E’ per questo che, se da un lato l’esperienza sensibile è immediatamente impregnata di significati, valori e relazioni (con qualità, oggetti e idee provenienti da esperienze pregresse), dall’altro idee e concetti si incarnano immediatamente in immagini sensibili (derivanti cioè dall’esperienza sensoriale). In tal senso, richiamando le parole del poeta Keats, Dewey afferma che i filosofi non possono trattare problemi inerenti alla definizione di concetti come il vero o il bello senza dipendere da intuizioni immaginative²¹⁵.

Se dunque l’arte è intensificazione della componente estetica dell’esperienza ordinaria, nella quale qualità sensorie e significati sono intrecciati immediatamente e indissolubilmente, è chiaro che di essa non si ha un’esperienza puramente intellettuale o puramente sensibile, esperienze che peraltro non sono mai completamente distinte se non nella riflessione analitica, ma al contrario l’opera d’arte costituisce la più piena compenetrazione di senso e significato e pertanto anche di organismo e ambiente, nonché di godimento sensibile e conoscenza. E’ per questo che Dewey critica quelle teorie estetiche che, come quella kantiana, associano l’esperienza dell’opera d’arte con il concetto di contemplazione: in tali teorie, che

²¹³ Cfr. *ivi*, p. 132.

²¹⁴ *Ivi*, pp. 132-133.

²¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 58.

identificano l'esperienza dell'arte con un "sentimento puro" o con una conoscenza intellettuale scevra da piacere sensibile, si ha un'infruttuosa scissione dell'esperienza sensoriale rispetto al desiderio e al pensiero, che non corrisponde alla realtà dell'esperienza ordinaria né di quella eminentemente estetica, nella quale piuttosto si realizza un equilibrio tra impulso, percezione sensibile e significato²¹⁶. E' proprio questo equilibrio a dar luogo a quell'unione integrale di qualità sensibile e significato che si manifesta compiutamente nell'opera d'arte in quanto intensificazione dell'esperienza ordinaria, tale per cui in essa non si ha separazione tra "felicità intellettuale" e soddisfazione dei sensi. Siamo qui evidentemente agli antipodi rispetto alla posizione adorniana, che contrappone la felicità della conoscenza all'appagamento sensibile, non tenendo in considerazione il fatto che i due aspetti non sono scindibili né nell'esperienza ordinaria né tantomeno in quella dell'opera d'arte. Adorno opera questa scissione nella sua riflessione in quanto ritiene che il godimento sia un prodotto della tendenza del soggetto a riferire a sé l'esperienza dell'opera d'arte misconoscendone il portato di irriducibile obiettività, e perciò sia sempre falso, ingannevole e surrogato (perlomeno nella totalità vigente). Questa concezione è molto simile a quella che Dewey critica nella psicologia kantiana, secondo la quale il piacere non ascrivibile alla contemplazione disinteressata consiste esclusivamente in una soddisfazione personale ed egoistica. Il filosofo americano fa notare che in quella che è qui chiamata contemplazione si ha in realtà l'appagamento di "molte oscure tendenze attive"²¹⁷ e conseguentemente non si può parlare di disinteresse nel senso kantiano; d'altronde l'opera d'arte non dà nemmeno luogo ad impulsi tendenti al suo consumo o appropriazione fisica ma piuttosto a un equilibrio degli impulsi tale da non far prevalere nessun interesse particolare. Ciò è reso possibile dalla partecipazione piena, consapevole e compiuta del sé e in generale di tutte le componenti dell'essere umano e della sua esperienza (sensibile, pratica intellettuale), ed è proprio grazie a tale consapevolezza che l'individuo può accogliere coscientemente l'obiettività dell'opera senza ridurla a sé. Qui emerge ancora una volta la problematicità di una posizione che sembra ascrivibile sempre al

²¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 250.

²¹⁷ *Ivi*, p. 251.

concetto deweyano di opera d'arte come trasfigurazione totale degli elementi che concorrono alla sua realizzazione, il quale contrasta con la realtà dell'opera come frammento diffusa nella contemporaneità. L'idea di un equilibrio perfetto nella partecipazione delle componenti che si dà nella completa consapevolezza del sé propria dell'esperienza estetica infatti fa pensare a un'armonia e a una pacificazione degli elementi che non può avere nulla a che vedere con l'idea di un'opera "aperta" e non integralmente formata e richiama piuttosto l'adorniana "falsa conciliazione". Inoltre l'insistenza sull'unione integrale di senso e significato che si dà grazie alla partecipazione consapevole sembra porre in secondo piano la componente inconscia che è sottesa a ogni esperienza e che Adorno attribuisce proprio a quell'obiettività naturale che il soggetto autoreferenziale tende a misconoscere. Tuttavia, Dewey sottolinea che con il termine equilibrio egli non fa riferimento a una situazione di contemplazione pacificata, ma a un reciproco rafforzamento di molteplici impulsi (e quindi non un sopimento) in modo da evitare la dispersione esperienziale. La sua trattazione ha poi l'indubbio merito di mettere in luce l'immediata correlazione tra sensi e significato e quindi tra esperienza sensibile e esperienza pratica o di pensiero, mettendo in luce il ruolo fecondo di quest'immediatezza che si potrebbe definire, se vogliamo, inconscia, o perlomeno non consapevole in senso cognitivo. La messa in rilievo di tale relazione immediata e indissolubile infatti mostra come la parcellizzazione dell'esperienza e i dualismi fra natura e cultura, materia e spirito, soggetto e oggetto tendano a impoverire l'esperienza ordinaria, privandola di consapevolezza e di compiutezza. In particolare, emerge qui l'infruttuosità della scissione dell'esperienza estetica rispetto a quella quotidiana, che impedisce a quest'ultima «di essere un'esperienza in cui l'intera creatura è viva e possiede la sua vita con piacere»²¹⁸. E' in questo senso che Dewey afferma che «una filosofia aperta basata sulla comprensione della relazione costante fra sé e mondo nel variare dei loro contenuti concreti renderebbe la fruizione più ampia e più simpatetica»²¹⁹.

²¹⁸ *Ivi* p. 52.

²¹⁹ *Ivi*, p. 248.

3. *Una proposta di integrazione di arte, prassi quotidiana e vita comunitaria*

Come si è visto, secondo Dewey il fatto che l'esperienza ordinaria sia monotona, meccanica e povera di significato è dovuto proprio alla divaricazione tra la prassi quotidiana e l'esperienza artistico-estetica, che provoca la perdita di consapevolezza della qualità estetica e del significato delle attività usuali, ridotte così a mero automatismo, tale per cui l'impulso energetico è costretto a ripiegare in direzione di fantasie e diversioni effimere al fine di appagare il bisogno umano di godimento. Ciò determina fra l'altro anche quella scissione del bello dall'utile che è alla base dell'anesteticità di molti prodotti industriali, creando un circolo vizioso che alimenta il grigiore quotidiano e l'impoverimento dell'esperienza ordinaria. La proposta filosofica di Dewey tende allora alla ricerca di un'integrazione della componente estetica nell'ambito della prassi usuale e dell'arte nella quotidianità individuale e sociale. In questo senso va intesa la sua critica rispetto alla concezione museale dell'arte e alla sua ascrizione a un regno separato rispetto sia all'esistenza ordinaria sia alla realtà storico-sociale in cui le opere vengono prodotte. Il filosofo americano è convinto che per ripristinare la continuità dell'esperienza dell'opera d'arte con quella quotidiana, in modo che essa illumini e accentui la qualità estetica presente in tutti gli oggetti di ordinario godimento e in tutte le usuali attività produttive, occorra lavorare per creare una società organica ovvero libera da scissioni e compartimentalizzazioni infruttuose che impediscono la coesione²²⁰. Sebbene sia consapevole del fatto che l'ideale di una società perfettamente coesa costituisca un'utopia, egli sostiene anche che le opere d'arte possono contribuire a dar vita a un'esistenza collettiva più integrata²²¹. Infatti, egli afferma che il materiale dell'arte e dell'esperienza estetica è, secondo quanto delineato in precedenza, umano in senso ampio (ossia si basa sulla struttura esperienziale comune a tutti gli esseri umani), e in quanto tale è sociale, dato che la natura di cui l'essere umano è parte è immediatamente tale²²². Pertanto l'opera d'arte e l'esperienza estetica rappresenterebbero la manifestazione della vita

²²⁰ Cfr. *ivi*, pp. 38, 99.

²²¹ Cfr. *ivi*, p. 100.

²²² Cfr. *ivi*, p. 311.

di una civiltà, oltre che un mezzo per promuoverne la coesione. E' bene precisare che qui Dewey, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, non fa necessariamente riferimento a una civiltà intesa in senso locale, etnico o nazionale, ma piuttosto alla comunità umana: infatti egli ritiene che l'influenza di arti provenienti da culture lontane sulla nostra, laddove non costituisca una mera decorazione esteriore, consenta una fusione organica di aspetti dell'esperienza appartenenti a culture diverse, dando luogo a una continuità e a un'espansione della significatività dell'esperienza stessa²²³. L'arte come espressione di un adattamento felice e consapevole dell'uomo all'ambiente è allora il mezzo per eccellenza per accedere simpaticamente all'esperienza di civiltà remote sia dal punto di vista storico che da quello geografico, determinando un arricchimento della nostra stessa esperienza proprio attraverso la partecipazione a modalità esperienziali che sono diverse dalle nostre ma al contempo si basano sulla medesima natura umana. Tuttavia il filosofo americano constata come in epoche passate (ad esempio in quella della civiltà greco antica o nel periodo dello sviluppo della Chiesa) forma estetica e azione pratica, sociale ed educativa costituivano un'unità organica, mentre nell'epoca a lui contemporanea (e si potrebbe dire anche nel nostro presente) si ha piuttosto «l'assenza di una palese connessione organica tra le arti e le altre forme di cultura»²²⁴. Egli considera riduttivo spiegare una tale diffusa disgregazione richiamandosi a una complessità della vita moderna i cui molteplici centri sono legati da relazioni superficiali ed esteriori, perlopiù basate sullo scambio di prodotti, e perciò non danno vita a un intero organico complessivo. L'attuale dispersione e mancanza di integrazione sarebbe dovuta piuttosto al potenziale disgregante della scienza e della sua applicazione nell'industria, che hanno rivoluzionato la nostra concezione relativa alla natura fisica, scindendo le qualità estetiche dall'esperienza di oggetti e situazioni. D'altronde per Dewey la disgregazione è dovuta al fatto che nell'esperienza immediata e di conseguenza nella cultura della civiltà di cui l'opera d'arte è manifestazione non si ha una piena integrazione ed assimilazione del metodo scientifico. Egli infatti è convinto che, malgrado la problematicità di un

²²³ Cfr. *ivi*, pp. 316-319.

²²⁴ *Ivi*, p, 320.

atteggiamento scientifico che pone gli uomini di fronte a oggetti ritenuti completamente indifferenti rispetto ai loro desideri e aspirazioni, la scienza sia foriera di possibilità positive nel momento in cui mette in luce il legame intrinseco tra uomo e natura e la resistenza che l'ambiente oppone rispetto all'essere vivente (dato che «né un mondo completamente ostile e astioso nei confronti dell'uomo, né un mondo congeniale ai suoi voleri al punto da gratificare tutti i desideri è un mondo in cui può nascere l'arte»²²⁵). Inoltre «essa ha suscitato una curiosità più avida e ha fortemente risvegliato, almeno in alcuni, un vivo interesse per l'osservazione relativamente a cose della cui esistenza prima non eravamo nemmeno consapevoli» e «il metodo scientifico tende a suscitare rispetto per l'esperienza» recando in sé «la promessa di un nuovo tipo di esperienze che richiederà espressione»²²⁶. Pertanto nell'ottica deweyana la forza disgregatrice della scienza non è alcunché di definitorio e ineluttabile, ma al contrario l'assimilazione dell'atteggiamento sperimentale è auspicabile al fine di «riorganizzare la nostra eredità del passato e ciò che ha colto la conoscenza attuale in un'unione immaginativa coesa e integrata» in cui sia possibile «restituire il posto organico dell'arte all'interno della civiltà»²²⁷. Ad ogni modo, al momento il potere disgregante della visione scientifica sull'esperienza ordinaria si manifesta nell'arte come assenza di sintesi organica e diversificazione di materiali e forme, tale per cui alla sintesi dell'immaginazione si sostituisce «un rinnovato senso del valore per l'esperienza estetica di moltissime cose in precedenza tenute fuori dalla porta», che compensa la disorganicità degli oggetti artistici con l'inclusione di «materia che un tempo era considerata o troppo comune o troppo eccentrica per

²²⁵ *Ivi* p. 321.

²²⁶ *Ivi*, p. 322. In altri scritti, come *The Quest of Certainty* ed *Esperienza e natura* Dewey sottolinea ulteriormente il carattere positivo del metodo scientifico, il quale ha il pregio di non considerare oggetti e qualità dell'esperienza come sostanze isolate e indipendenti dall'uso che se ne fa e dai rapporti che essi intrattengono col mondo e con gli altri oggetti. Infatti la scienza si dedica proprio allo studio dei processi sequenziali e dei rapporti quantitativi in cui sono implicati gli oggetti e da cui dipendono le stesse qualità finali che appaiono immediate. D'altronde, il filosofo americano riconosce che spesso la scienza, come nel caso della meccanica newtoniana, tende a ipostatizzare tali relazioni strumentali e quantitative, ritenendo che esse costituiscano le sole proprietà conoscibili degli oggetti e identificando ciò che è conoscibile scientificamente con l'unica vera essenza e legge della realtà: proprio questo aspetto ha dato luogo a una svalutazione dell'immediatezza qualitativa dell'esperienza, ritenuta irrilevante nell'ambito della conoscenza della natura. Ad ogni modo, il metodo scientifico nel suo impiego migliore ha per Dewey l'indubbio merito di non assolutizzare i propri assunti teorici, bensì di rielaborare costantemente l'istanza teorica alla luce del suo riscontro nell'esperienza concreta.

²²⁷ *Ivi*, p.320.

meritare un riconoscimento artistico»²²⁸. Ciò costituisce per Dewey un aspetto positivo in quanto prodotto di una nuova visione che contiene in germe la possibilità di una nuova integrazione di materia e forma delle arti²²⁹.

Più problematico è il versante delle applicazioni industriali della scienza, in cui la divaricazione del bello dall'utile è portata alle sue estreme conseguenze dalla polarizzazione tra l'aspetto meccanico della produzione e quello estetico. Qui il lavoratore manuale è privato della libertà di scelta circa i prodotti da realizzare e i metodi di lavorazione, e la produzione di oggetti che possano appagare il bisogno di godimento e esprimere valori individuali è divenuta alquanto di collaterale e marginale rispetto al processo produttivo stesso²³⁰. Tuttavia Dewey sostiene che anche nell'ambito della produzione industriale siano contenute le possibilità per la realizzazione di un'esperienza estetica: sebbene l'organizzazione adeguata delle parti in direzione della costituzione di un oggetto efficiente non sia di per sé estetica, essa comunque dà luogo ad una forma, ossia alla condizione di possibilità per l'esperienza estetica. Il filosofo americano constata tra l'altro come il miglioramento dei prodotti industriali si muova in direzione di una maggiore esteticità dal punto di vista della forma e del colore, adattandosi alla necessità umana di godere di esperienze estetiche; inoltre egli ritiene che le condizioni degli ambienti e dei prodotti industriali contribuiscano essi stessi a modificare le abitudini percettive, consentendo un'assimilazione delle loro caratteristiche al punto che essi si rivelano idonei a dar vita ad esperienze estetiche. Nondimeno egli ammette che i prodotti e gli ambienti dell'industria moderna «sono meno soddisfacenti e più repellenti che in qualsiasi

²²⁸ *Ivi*, p. 322.

²²⁹ Qui Dewey, sul versante opposto a quello adorniano, sembra giungere a un misconoscimento analogo a quello del filosofo francofortese rispetto alla positività dell'opera d'arte come frammento: viene da chiedersi per quale motivo una sintesi organica di materia e forma possa offrire un'esperienza estetica più piena e più appagante di un'opera aperta, che non riduce i propri elementi eterogenei ad unità. Se Adorno non ammette la possibilità di prefigurazione positiva e di godimento sensibile in tale tipo di opera, Dewey invece sembra considerarla come un momento di passaggio in direzione di una compiutezza esperienziale che è necessariamente data da un'unità conclusa. Sarebbe allora qui da interrogarsi sulla validità di un'idea di appagamento e compiutezza nell'arte intesa come chiusura, anche se si tratta di una conclusione momentanea e in divenire.

²³⁰ Cfr. *ivi*, p. 323.

epoca precedente»²³¹ ed è convinto, come si è visto in precedenza, che per risolvere tale problema occorra un rivolgimento della società tale per cui i lavoratori possano partecipare direttamente alle scelte circa la produzione e la distribuzione delle merci che loro stessi realizzano. Ciò consentirebbe infatti al lavoratore di essere cosciente del significato della propria produzione, e di modificare così l'esperienza del lavoro e del prodotto in direzione della realizzazione di un'esperienza estetica.

E' chiaro qui che per Dewey l'arte svolge una funzione morale e politica, anche se indiretta: in questo senso egli asserisce che «i valori che portano a produrre l'arte e goderne in maniera intelligente devono essere assimilati nel sistema delle relazioni sociali»²³². Tale funzione è svolta dall'esperienza immaginativa che nell'arte si manifesta al massimo grado: essa mette in luce le possibilità di un'esperienza più completa e appagante contenuta nella realtà presente, ovvero rivela possibilità che contrastano con le condizioni reali ma che sono effettivamente realizzabili, e di conseguenza rende consapevoli gli uomini degli elementi costrittivi della realtà, prerequisite indispensabile per modificarne le condizioni²³³.

Tale proposta teorica di integrazione di arte e società al fine di migliorare le condizioni dell'esistenza quotidiana viene tradotta da Dewey in una concreta azione pratica, tramite i canali dell'attivismo politico e della sperimentazione di nuovi metodi educativi nelle scuole. Fondamentali in questo senso sono le esperienze compiute dal filosofo americano presso la Hull House di Chicago, la Laboratory School e la fondazione Barnes²³⁴.

Già convinto sostenitore della necessità di una maggiore accessibilità della fruizione delle opere d'arte e contrario a una concezione elitaria delle cosiddette belle arti, presso la Hull House Dewey ebbe modo di espandere la propria idea di arte arrivando ad includere l'artigianato e l'arte popolare. Qui infatti la progressista Jane Addams aveva dato vita ad uno spazio politico e artistico destinato

²³¹ *Ivi*, p. 324.

²³² *Ivi*, p. 326.

²³³ Cfr. *ivi*, pp. 327-328.

²³⁴ Cfr. V. Grieve, *The Federal Art Project and the creation of middlebrow culture*, University of Illinois Press, Chicago 2009, pp. 16-27.

all'organizzazione di attività finalizzate ad alleviare la miseria e l'alienazione del proletariato urbano. A tale scopo, oltre all'attività strettamente politica e di volontariato sociale, venivano organizzate mostre d'arte, concerti e corsi di musica in cui erano coinvolti, anche nella gestione e nell'organizzazione oltre che nella fruizione, lavoratori residenti nella zona (il South Side di Chicago, tuttora nota come una delle aree più degradate della città). Inoltre, erano tenuti laboratori d'arte e artigianato nell'ambito dei quali le donne del posto potevano realizzare manufatti che venivano esposti all'Hull House Labor Museum. Dewey collaborò per anni con Addams alla realizzazione di progetti educativi ed artistici della Hull House e sicuramente ciò contribuì alla formazione della sua riflessione sull'arte in direzione di una maggior democratizzazione sia dal punto di vista della fruizione che da quello della produzione. A partire da quest'esperienza egli ideò un originale progetto pedagogico che vide la propria concreta realizzazione nella Laboratory School, una scuola caratterizzata da metodi radicalmente anticonvenzionali per l'epoca, che fra le numerose istanze progressiste comprendeva l'apprendimento dell'arte tramite la pratica artigianale anziché la copia delle opere d'arte della tradizione, e lo studio delle tecniche utilizzate dai grandi artisti in funzione delle necessità dettate dal lavoro creativo stesso degli studenti (ossia, in altri termini, questi ultimi studiavano le grandi opere del passato per ricercare le tecniche necessarie alla realizzazione dei propri lavori, e non semplicemente per contemplarne la bellezza e conoscerne la storia). Ciò era finalizzato a evitare la scissione tra contemplazione e pratica dell'arte, ovvero tra ricezione e creazione, nonché lo sviluppo di un concetto di arte scisso da quello di utilità.

Un'altra collaborazione fondamentale allo sviluppo e all'applicazione della concezione dell'arte di Dewey fu quella con Albert Barnes, grande collezionista di opere appartenenti alla tradizione africana e alla pittura francese moderna, che coinvolse il filosofo americano nella realizzazione di mostre e progetti educativi all'interno della propria fondazione. L'obiettivo di Barnes era quello di consentire la più ampia accessibilità alle opere della propria collezione, che comprendeva oggetti artistici appartenenti a diversi periodi e culture e accostava manufatti ad opere d'arte riconosciute, in una modalità fino ad allora inedita in ambito museale.

Queste esperienze unitamente alla riflessione teorica di Dewey costituirono una delle principali fonti di ispirazione del Federal Art Project, un progetto promosso dal governo federale statunitense tra il 1935 e il 1943, sostenuto attivamente dallo stesso Dewey, che favorì la messa in pratica su scala nazionale di diverse istanze presenti all'interno della società americana tendenti a un ripensamento della funzione della cultura e dell'arte in rapporto alla vita collettiva in senso ricostruttivo. In un periodo di grande emergenza sociale, immediatamente successivo alla crisi economica del 1929, l'intento era quello di promuovere una democratizzazione della cultura che riducesse l'alienazione sociale e favorisse l'educazione delle masse, oltre che di creare occupazione impiegando artisti e altri lavoratori nella realizzazione delle attività e delle opere legate al progetto. In sintesi, le principali linee di azione perseguite da tale progetto furono le seguenti: in primo luogo, l'ampliamento dell'accessibilità dell'arte al pubblico medio attraverso l'agevolazione dell'accesso agli spazi espositivi, la realizzazione di opere negli spazi pubblici e il coinvolgimento in progetti educativi; in secondo luogo, l'avvicinamento di arte, artigianato e design industriale in direzione di un'estetizzazione dei beni di consumo che contrastasse con la standardizzazione dei prodotti dell'industria moderna e contribuisse a formare il gusto del consumatore medio; in terzo luogo, l'integrazione di arte "alta" e arte popolare locale al fine di creare un'arte che rafforzasse l'unità nazionale; infine, la creazione di mercato dell'arte americana²³⁵. In questo senso vennero messe a punto iniziative che coinvolgevano artisti e cittadinanza su vari fronti: creazione di opere murali per edifici pubblici, mostre itineranti, istituzione di spazi espositivi in zone disagiate, corsi e laboratori d'arte gratuiti per ragazzi e adulti in condizioni di svantaggio economico e sociale, sperimentazioni di arte-terapia con reduci di guerra, esposizioni di oggetti di design in centri commerciali, realizzazione di poster pubblicitari dalle caratteristiche "estetiche", introduzione di prodotti dell'arte e dell'artigianato popolare in musei e gallerie, percorsi educativi all'interno degli spazi espositivi.

Ora, se da un lato è indiscutibile il contributo del progetto federale all'ampliamento della diffusione della cultura e dell'arte in senso democratico e anti-elitario, nonché

²³⁵ Cfr. *ivi*, p. 85.

all'emancipazione e al miglioramento delle condizioni della vita quotidiana dei lavoratori e delle loro famiglie grazie al potenziale educativo dell'arte, d'altro canto risulta immediatamente evidente la presenza di notevoli problemi, che si possono riassumere in due ordini di criticità. Il primo è dato sostanzialmente dalla questione del nuovo legame tra arte ed economia di mercato, il quale tende a porre sullo stesso piano e quindi a ridurre la divaricazione tra arte "alta", arte popolare, artigianato e prodotti di design industriale, includendo nell'ambito di ciò che è vendibile e acquistabile una gamma di oggetti comprensiva di opere d'arte come di utensili per l'uso quotidiano. Se ciò ha contribuito a una desacralizzazione e quindi a una democratizzazione dell'arte e un suo avvicinamento ai bisogni vitali quotidiani, dall'altro lato ha dato e dà luogo a una tendenza a un'equiparazione dell'arte a tutti gli altri beni di consumo, riducendo il suo potenziale critico rispetto alla superficialità e al conformismo che sono caratteristici delle società consumistiche (emblematico è il caso dei manifesti pubblicitari realizzati da artisti). E' d'altronde un dato di fatto che gli artisti e i loro prodotti non sono mai stati totalmente avulsi dal mercato e dal sistema economico, se non altro in quanto gli artisti come tutti gli uomini necessitano di mezzi economici di sostentamento, che consistano nella protezione di un mecenate o nella vendita delle opere. In questo senso l'affermazione del mercato dell'arte americano contribuì a sfatare il mito dell'artista come genio che si colloca al di sopra dell'esperienza e del lavoro ordinario e quindi a indebolire la concezione dell'arte come sfera esclusiva e scissa rispetto alla quotidianità²³⁶. Inoltre la creazione di un mercato dell'arte di più ampio respiro consentì l'accesso all'acquisto e al possesso di oggetti artistici a una fascia molto più ampia di popolazione rispetto a quanto avveniva in precedenza. Tuttavia, quello che qui risulta problematico è il rapporto tra ampliamento delle possibilità di acquisto e democratizzazione della fruizione delle opere d'arte: il rischio è non solo che l'aumento delle possibilità di appropriazione delle opere alimenti una relazione superficialmente consumistica con esse, ma soprattutto che tale aumento non consista in una reale partecipazione democratica della popolazione all'arte e alla cultura,

²³⁶ Cfr. R. Dreon, *Was Art as Experience Socially Effective? Dewey, the Federal Art Project and Abstract Expressionism*, in «European Journal of Pragmatism and American Philosophy», vol. V, 2013, p. 174.

bensì in un semplice ampliamento della cerchia di coloro che, grazie al proprio potere d'acquisto, hanno accesso a una sfera di consumo tuttora preclusa alle fasce più svantaggiate. Di fatto allora qui si manterrebbero quelle divisioni sociali e quell'esclusività dell'accesso alla fruizione artistica che una visione pienamente democratica dovrebbe avversare.

La seconda categoria di problemi è costituita dal fatto che non solo le iniziative perseguite dal FAP sono delineate da un piano governativo e perciò frutto di una pianificazione dall'alto, ma in particolare che tale piano prevede che tali iniziative artistico-culturali contengano elementi atti a favorire il rafforzamento dell'identità culturale americana in direzione del consolidamento dell'unità nazionale. Nel momento in cui l'attività artistica dipendeva almeno in parte dall'iniziativa e dal finanziamento del governo, il rischio messo in luce da molte critiche del progetto era quello di una politicizzazione dell'arte in senso demagogico e totalitario che mescola arte, coesione comunitaria e patriottismo, analogamente a quanto avveniva negli stessi anni nella Germania hitleriana e nella Russia staliniana. Un esempio fra tutti è la commissione ad artisti della realizzazione di poster pubblicitari, che sponsorizzavano non solo eventi culturali o beni di consumo, ma erano utilizzati anche per propagandare l'attività dell'esercito americano e incoraggiare il reclutamento volontario. In secondo luogo, sebbene il FAP fosse da più parti criticato per non investire sufficientemente nell'istanza di consolidamento di un'identità americana, è pur vero che quest'istanza ha influenzato le scelte degli amministratori del progetto in direzione della creazione di un'unità culturale nazionale in opposizione a quella europea. In questo contesto si colloca la polemica degli espressionisti astratti, polemica che contribuì, accanto all'emergenza della Seconda Guerra Mondiale, al risanamento dell'economia americana e all'aumento dell'occupazione dovute proprio allo sforzo bellico, all'interruzione del FAP nel 1943. Gli artisti legati al movimento espressionista astratto reagirono alla tendenza del progetto governativo a favorire la realizzazione di opere dalla funzione immediatamente educativa - caratterizzata da realismo, elementi didascalici e legati alle culture regionali - con uno stile completamente anti-rappresentativo. Costoro, insieme ai critici legati al movimento, temevano che il supporto governativo alle attività artistiche potesse portare a lungo andare ad un controllo statale della

produzione artistica, e quindi a forme di censura più o meno dirette. Essi ritenevano tra l'altro che l'insistenza sulla formazione dell'identità culturale nazionale da parte dell'amministrazione del FAP conducesse all'isolamento dell'arte americana rispetto alle avanguardie europee e quindi ostacolasse il sorgere di sperimentazioni analoghe nell'arte statunitense. D'altronde, se è vero che tra le opere finanziate dal FAP quelle degli espressionisti astratti furono una minoranza, è da riconoscere anche che l'istanza di base del progetto era quella di una completa libertà artistica, e soprattutto che esso promosse indirettamente lo sviluppo e alla diffusione dell'arte astratta americana proprio grazie alla sua azione di sensibilizzazione della popolazione all'arte e di sostegno all'affermazione del mercato dell'arte in America²³⁷. Inoltre, se l'arte rappresentativa e realistica era criticata in quanto ritenuta fonte di inculcamento di contenuti ideologici ai fruitori, quella astratta per certi versi non fu meno ideologica: infatti, anche con il supporto teorico di alcuni artisti e critici del movimento espressionista, essa divenne ben presto l'arte-simbolo della democrazia americana poiché basata sulla libera espressione individuale, e durante il periodo della Guerra Fredda vide la sua massima affermazione anche grazie al sostegno che ebbe da parte del governo federale in quanto corrente artistica opposta al realismo sociale di matrice sovietica.

E' chiaro a questo punto che un progetto come il FAP dal punto di vista di Adorno incarnerebbe proprio quella manipolazione e quella strumentalizzazione dell'opera d'arte ai fini della conservazione e del dominio che egli denuncia nella sua critica dell'industria culturale. Ad ogni modo, quello che è da tener presente qui è che sebbene le iniziative del FAP si ispirassero direttamente alla proposta filosofica di Dewey contenuta in *Arte come esperienza*, gli aspetti più critici del progetto appena delineati esulano dalle intenzioni del filosofo americano. Infatti, il suo concetto di democrazia e di comunità come unione integrata non sottintendono certo un'idea di coesione intesa come omogeneizzazione della sensibilità, né come superficiale conformismo dei consumi, ma piuttosto quella di una reale partecipazione democratica e consapevole che non soffochi bensì valorizzi l'originalità individuale, in direzione di una massima espansione dell'esperienza²³⁸. E' proprio in questo senso

²³⁷ Cfr. V. Grieve, *op. cit.*, pp. 173, 180.

che egli individua il potenziale critico e trasformativo delle opere d'arte in quanto prefigurazione di possibilità inedite delle abitudini consolidate: l'educazione attraverso l'arte non ha il compito di uniformare il gusto e la mentalità degli uomini per mantenere lo status quo, bensì quella di renderli consapevoli delle costrizioni del mondo presente per poterlo modificare in modo da creare condizioni di vita più libere e soddisfacenti. Per quanto riguarda poi la questione dell'identità culturale della collettività, Dewey non sembra intendere quest'ultima in senso nazionalistico né campanilistico, dal momento che una simile interpretazione dell'identità collettiva tenderebbe alla separazione e non all'inclusione e pertanto a limitare e non a espandere gli orizzonti dell'esperienza. A questo proposito sono indicative le sue affermazioni a favore della fusione di elementi provenienti da culture eterogenee nell'esperienza dell'opera d'arte, oltre che la sottolineatura dell'elemento nazionalistico alla base della creazione dei primi musei europei, a partire dalla quale si è affermata la concezione museale ed elitaria dell'arte come regno separato dall'esistenza quotidiana²³⁹.

Tuttavia, se considerata da una prospettiva adorniana, la proposta teorica di Dewey non potrebbe che tradursi, nell'ambito della totalità falsa, in una strategia del sistema capitalistico per addomesticare e manipolare le masse: infatti la falsa totalità dell'industria culturale tende inevitabilmente ad inglobare ogni progetto controcorrente, trasformandolo in strumento di dominio e mantenimento dello status quo. Da un lato dunque Dewey sembra talvolta propendere, nell'ottica di una dialettica di matrice adorniana, a favorire il polo della libertà piuttosto che quello della necessità: egli parrebbe nutrire un'incrollabile fiducia nell'umanità e nella sua capacità di divenire cosciente dei propri vincoli costrittivi e di modificarli, in nome di un comune funzionamento della natura vivente ed umana. Dall'altro lato Adorno, come si è già visto, sembra risolvere la propria dialettica a favore del polo della necessità, in quanto la totalità del dominio appare insuperabile se non nell'utopia, e proprio per tale motivo egli considera ogni piacere estetico sensibile come falsato e strumento di manipolazione. Una tale visione tende generalmente all'inazione,

²³⁸ Cfr. R. B. Westbrook, *John Dewey and American Democracy*, Cornell University Press, Ithaca (New York) 1991, pp. 42-51.

²³⁹ Cfr. R. Dreon, *op. cit.*, p. 172.

ovvero all'astensione dalla prassi che per evitare il compromesso con il vigente rinuncia di fatto a modificarne le condizioni. Se quello che sembra mancare allora alla riflessione estetica di Dewey è una problematizzazione approfondita delle derive interpretative che possono sorgere sia a livello pratico sia teorico da una lettura superficiale della sua trattazione, la sua elaborazione filosofica ha il merito, a differenza di quella adorniana, di mettere in immediata correlazione l'esperienza artistico-estetica con il bisogno umano di appagamento e godimento (senza cioè misconoscere l'urgenza di quest'ultimo in nome di una denuncia della sua manipolazione da parte del sistema capitalistico), e di confrontarsi costantemente con la concreta situazione storico-sociale, ricercando una continuità tra l'orizzonte teorico e quello pratico malgrado tutta la conflittualità e la contraddittorietà che caratterizza quest'ultimo.

Conclusioni: prospettiva critica e continuistica oggi

Da quanto esaminato nei capitoli precedenti, è evidente che la dialettica adorniana e il continuismo deweyano costituiscono posizioni antitetiche e difficilmente conciliabili. Se Dewey tende a un'immediata ricomposizione dei dualismi tra natura e cultura, materiale e spirituale, illustrandone l'infruttuosità a livello pratico e l'inconsistenza rispetto al reale funzionamento della "creatura vivente", nonché la matrice storica e quindi modificabile, la riflessione estetica di Adorno, per quanto critica rispetto a tali dualismi che impoveriscono l'esperienza, si basa proprio sul mantenimento e sulla sottolineatura della relazione dialettica di polarità antitetiche (quali arte e società, autonomia ed eteronomia, naturale e sociale, mimesi e razionalità, soggetto e oggetto). Per il filosofo francofortese infatti la chiusura della dialettica e la completa trasfigurazione dei suoi poli in un'unità costituirebbe una conciliazione dei conflitti e un completo riassorbimento dell'elemento di resistenza posta dall'opera d'arte alla società vigente in quella che egli considera la totalità falsa di quest'ultima. In altri termini, la soluzione della dialettica tra autonomia ed eteronomia decreterebbe il totale appiattimento della prima sulla seconda; per questo Adorno concepisce l'opera d'arte come dialettica aperta e unità processuale che dà corso a tensioni e conflitti. In tal senso egli considera l'autonomia dialettica dell'opera d'arte come ultimo baluardo contro la società amministrata, laddove quest'ultima ingloba ogni antagonismo nel proprio schematismo onnipervasivo, e per questo egli sostiene che la funzione sociale dell'arte si dà proprio nella sua mancanza di funzione, dal momento che essa rinuncia alla prassi per mantenere la radicalità della critica nei confronti della falsità della prassi vigente. Sul versante opposto Dewey considera l'opera d'arte come unità compiuta e conclusa, da un lato processo esperienziale dinamico ma dall'altro anche conclusione del processo stesso in cui gli elementi eterogenei vengono completamente trasfigurati e la scissione di ideale e materiale è ricomposta (poiché il materiale esperienziale è impiegato e rielaborato per la prefigurazione di nuove possibilità). Ad ogni modo, proprio in quanto la trasfigurazione nell'opera d'arte non fa che astrarre oggetti propri dell'esperienza quotidiana dalle relazioni usuali ricollocandoli entro nuovi rapporti e

riconfigurandoli per dar vita a possibilità inedite, l'esperienza artistico-estetica segna una differenza solo di grado rispetto ad altre esperienze di pienezza vitale che si hanno nel corso dell'esistenza quotidiana. Pertanto, al contrario che per Adorno, non si può ravvisare nella concezione deweyana una discontinuità né un'autonomia dell'opera d'arte rispetto alla prassi usuale: è invece proprio il confinamento dell'arte in un regno autonomo e scisso tramite la circoscrizione in spazi specificamente adibiti che appare come un prodotto di determinate condizioni storico-sociali che possono e devono essere superate. Per tale motivo Dewey auspica, a differenza del filosofo francofortese, una piena integrazione dell'arte all'interno della prassi ordinaria al fine di modificare le condizioni dalle quali hanno origine dicotomie infruttuose, condizioni che in quanto storiche sono modificabili e non ineluttabili.

Nondimeno, le posizioni dei due filosofi presentano notevoli punti di contatto, perlomeno per quanto concerne l'istanza critica presente nella loro riflessione sul rapporto tra arte e società. Entrambi infatti considerano la scissione tra lavoro intellettuale e materiale come fonte di impoverimento del significato dell'esperienza e di modalità di prassi insoddisfacenti, basate sulla parcellizzazione delle attività e sull'automatismo e tendenti alla repressione di impulsi e bisogni. Inoltre ambedue criticano l'impiego delle tecnologie ai fini del profitto privato dei membri di oligarchie industriali e il conformismo di una società in cui i rapporti sono basati su valori di scambio. Entrambi ancora auspicano una riconfigurazione delle relazioni tra natura, cultura e società in una relazione non dicotomica e non conflittuale. Tuttavia, mentre Adorno considera tale riconfigurazione un'utopia in quanto ritiene che la totalità dell'amministrazione capitalistica non lasci spazio per un cambiamento, Dewey è convinto che il cambiamento possa darsi all'interno e a partire dalle condizioni della società vigente grazie a una presa di coscienza dei suoi elementi costrittivi tramite l'educazione e l'arte. E' per questo che la loro concezione della modalità di critica propria dell'opera d'arte diverge radicalmente: se tale critica ha per Dewey natura anticipatrice, con l'immediata prefigurazione positiva di possibilità nuove rispetto all'ordinario (dal quale trae comunque il proprio materiale) che rivela le costrizioni presenti in quest'ultimo e ne consente una modifica in direzione di una società migliore, per Adorno la critica nell'opera d'arte è prevalentemente dialettico-negativa, in cui l'opera mostra la negatività e la disgregazione dell'esistente e al

contempo vi oppone la propria autonomia formale. In quest'ultimo caso l'utopia di una nuova integrazione si può rivelare solo in un'anticipazione che si dà per via negativa nella dialettica fra costruzione e mimesi, in cui l'elemento mimetico allude a una situazione radicalmente altra dal vigente, la quale esula da ogni configurazione e concettualizzazione: per questo la dialettica adorniana dell'opera d'arte non può trovare soluzione nella completa trasfigurazione formale.

Un altro aspetto su cui i due filosofi divergono, come si è visto, è il rapporto tra arte e appagamento del bisogno umano di godimento sensibile. Secondo Dewey l'esperienza dell'opera d'arte costituisce l'appagamento più pieno e compiuto di tale bisogno, tramite l'intensificazione della componente sensibile dell'esperienza e l'espansione della consapevolezza del significato in essa contenuto. Infatti per il filosofo americano senso e significato sono indissolubilmente intrecciati in ogni esperienza - quindi a maggior ragione nell'esperienza massimamente compiuta che è quella artistico-estetica - e pertanto il dualismo tra sensibilità e intelletto è un prodotto artificioso di teorie che si intersecano con specifiche condizioni storico-sociali in cui vige una compartimentalizzazione infruttuosa delle attività umane. Anche Adorno d'altronde denuncia la falsità del misconoscimento dell'elemento sensibile e somatico in nome di una presunta emancipazione dell'intelletto soggettivo dalla naturalità, emancipazione che di fatto si trasforma in dominio e regressione in quanto comporta una repressione violenta della natura pulsionale. Tuttavia, il filosofo francofortese è convinto che nella totalità falsa del vigente non sia possibile una rinegoziazione con l'elemento naturale e pulsionale dell'uomo, che viene represso e addomesticato tramite la falsa sublimazione offerta da forme di piacere e soddisfazione surrogati, i quali vengono utilizzati a loro volta per manipolare e falsificare lo stesso bisogno di godimento e appagamento sensibile. Per interrompere tale circolo di bisogni indotti e appagamenti succedanei e svolgere così la propria funzione critica rispetto alla società esistente, è necessario dunque secondo Adorno che l'opera d'arte non si presti al godimento sensibile, sempre falso e manipolatorio nell'ambito della prassi vigente, ma al contrario che si ponga in contrasto con quest'ultimo per consentire la presa di coscienza dell'obiettività pulsionale e sociale. Tale urto dell'obiettività consente un'assunzione della consapevolezza dei limiti della coscienza soggettiva e scardina la concezione dell'arte come fonte di piacere

sensibile, laddove quest'ultimo ha secondo il filosofo francofortese sempre (nella totalità falsa) un carattere autoreferenziale e neutralizzante nei confronti della resistenza di ciò che è eteronomo alla riduzione al vissuto soggettivo. Alla falsa conciliazione del godimento sensibile Adorno oppone un concetto di felicità della conoscenza tramite l'opera d'arte che dà voce all'inconciliato, felicità che ha poco o nulla a che vedere con l'appagamento dei sensi. Questo è l'aspetto forse più problematico della sua riflessione, specie se la si mette a confronto con quella di Dewey; infatti a differenza del filosofo americano qui Adorno sembra misconoscere un aspetto fondamentale di quella che è di fatto l'esperienza dell'opera d'arte come anche la stessa esperienza intellettuale, entrambe sempre intrecciate con l'elemento sensibile (a sua volta sempre significante), ossia la deweyana qualità estetica propria di ogni esperienza.

Ad ogni modo, è mia convinzione che le due posizioni, così distanti tra loro e non di rado antitetiche, vadano considerate insieme in quanto sono entrambe fondamentali per comprendere il rapporto tra arte, esperienza e società che ha caratterizzato l'ultimo secolo. Adorno, da un lato, ha il merito di denunciare i sempre più pervasivi meccanismi di manipolazione messi in atto dal sistema capitalistico, oltre che di mettere in luce la portata epocale della coniugazione di tale sistema economico con i media tecnologici. Infatti, se è vero che l'arte non è mai stata estranea ai rapporti politici ed economici, è anche vero che le specifiche condizioni economiche e di mercato che si sono affermate a partire dall'inizio del Novecento hanno determinato un profondo rivolgimento sociale, dando luogo proprio a quella disgregazione esperienziale che viene problematizzata sia da Adorno che da Dewey. L'opera d'arte è allora per il filosofo francofortese critica di tale disgregazione e insieme testimonianza dell'esperienza perduta nella salvaguardia dei suoi frammenti. Dall'altro lato il merito della proposta di Dewey è sostanzialmente quello di un'integrazione dell'opera d'arte con la prassi quotidiana per modificarne le condizioni in direzione di una ricomposizione dell'esperienza che superi la compartimentalizzazione tra esperienza sensibile, pratica e intellettuale. Egli dunque ascrive all'arte un ruolo marcatamente operativo e non autonomo rispetto alla società, al fine di rendere l'esperienza quotidiana più completa ed appagante, anche a costo di comprometersi con le contraddizioni che attraversano la realtà sociale.

Infatti la funzione che egli attribuisce all'arte è quella di determinare una massima espansione vitale, rispondendo in maniera pienamente soddisfacente e fruttuosa all'urgenza del bisogno umano di significato e godimento: se si misconosce la funzione dell'arte rispetto alla soddisfazione di tali bisogni naturali, si lascia inevitabilmente spazio alla ricerca e alla somministrazione di forme surrogate di appagamento.

Per quanto riguarda l'arte contemporanea, si potrebbe affermare che molte ricerche degli ultimi cinquant'anni contengono in sé elementi contrastanti riferibili a entrambe le proposte filosofiche. Da un lato infatti le sperimentazioni formali sembrano muoversi in direzione di una maggior interazione col pubblico tramite il coinvolgimento multisensoriale di quest'ultimo e la disposizione di specifiche modalità spaziali (è il caso per esempio dell'happening o di determinati videoambienti o opere ambientali) in cui, deweyanamente, «atti, episodi, eventi differenti si fondono in unità, e tuttavia quando ciò accade essi non scompaiono e non perdono il loro carattere specifico»²⁴⁰. Qui si ha la ricerca di una continuità con l'esistenza attraverso il dialogo autore-pubblico, che d'altronde è reso possibile proprio alla labilità formale e dalla non-unitarietà dell'opera. E tuttavia, accanto alla disorganicità, si ha un tentativo di ricomporre i frammenti eterogenei dell'esperienza in un nuovo mosaico esperienziale: è proprio questo insieme di disgregazione formale e di proposta di una nuova organicità in un'unità dai molteplici centri a determinare una resistenza nel pubblico e una mancata assimilazione delle opere contemporanee nell'attuale vita collettiva²⁴¹, in quanto il ritorno di ciò che andato perduto, ovvero l'integralità dell'esperienza, tende a risultare traumatico. La consapevolezza della perdita di organicità che accompagna la prefigurazione di possibilità di un'inedita integrazione esperienziale sembra far sì che l'opera d'arte, più che una nuova fonte di coesione sociale, costituisca un'esperienza traumatica di irruzione e urto dell'obiettività di adorniana memoria, che sembra generare ulteriore deflagrazione e disgregazione, piuttosto che il recupero di una «vita significativa di

²⁴⁰ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 62.

²⁴¹ Cfr. M. Senaldi, *Art as experience e l'arte contemporanea*, in L. Russo (a cura di), *op. cit.*, p. 57.

una comunità organica»²⁴². Questo aspetto di urto e di resistenza all'assimilazione - peraltro messo in luce anche da Dewey, che ne sottolinea la positività in quanto fonte di riconfigurazione di abitudini infruttuose consolidate - è precisamente quello che lascia sospeso l'interrogativo circa la possibilità una piena integrazione dell'arte "alta" nelle sue forme attuali nell'ambito dell'esperienza quotidiana della comunità, comunità la cui composizione che è sempre più distante dall'idea di organicità. La produzione artistica odierna sembra dunque ferma al bivio tra autonomia e continuità rispetto all'esistenza ordinaria.

Altrettanto problematica risulta la questione del rapporto tra esperienza estetica (nel senso deweyano del termine, che fa riferimento alla compiutezza dell'esperienza) e la prassi lavorativa contemporanea. Da un lato, l'integrazione di elementi creativi ed estetici nell'ambito del processo di produzione e la conoscenza globale di tale processo accanto a quella del suo prodotto finale appaiono insufficienti a rendere il lavoro realmente soddisfacente dal punto di vista del bisogno umano di godimento e significato. Lo stesso vale per la maggior organicità e trans-disciplinarietà che caratterizzano le professioni intellettuali e di responsabilità oggi: la componente gravosa e an-estetica del lavoro è tuttora presente anche in questo ambito, in cui permangono elementi di parcellizzazione e routine procedurale analogamente a quanto avviene nella produzione materiale. Inoltre va considerato il fatto che in genere l'introduzione di modalità di lavoro e di produzione atte alla soddisfazione estetica non ha come scopo primario quello di incrementare la coesione sociale né l'espansione della vitalità individuale, quanto quello di creare condizioni favorevoli all'aumento della produttività dei lavoratori al fine di accrescere il profitto privato dei vertici delle aziende e di altri organismi produttivi. Qui si è ben lungi da realizzare quella partecipazione diretta alla gestione del lavoro e della produzione auspicata da Dewey, a partire dalla quale sarebbe possibile una più piena integrazione dell'arte e dell'esteticità con tutte le modalità produttive che consentirebbe una piena soddisfazione estetica nell'attività lavorativa. E d'altronde è proprio nella coscienza dell'impossibilità della realizzazione di una società perfettamente integrata e organica in tutte le sue componenti e attività che il filosofo

²⁴² J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 81.

americano sostiene la necessità di attività ricreative o di svago in quanto aventi funzione di riequilibrio e di appagamento del bisogno naturale di godimento. In questo senso la sua riflessione estetica è sicuramente più inclusiva rispetto a quella adorniana nei confronti di quell'estensione dell'esperienza in luogo della sua profondità che è delineata da Benjamin come caratteristica della modernità: anche ciò che non è pienezza esperienziale al massimo grado, costituisce comunque espansione vitale, ed è a buon diritto per Dewey esperienza estetica.

Tuttavia, sul versante opposto rispetto a quello appena considerato, l'attuale tendenza alla quotidianizzazione dell'esperienza estetica ha fatto parlare alcuni studiosi, tra i quali Fulvio Carmagnola, di realizzazione dell'ideale deweyano di organicità e inclusione con segno cambiato. Si parla in questo senso di realizzazione ironica in quanto la piena integrazione con il sistema della comunicazione mediale tenderebbe alla neutralizzazione proprio dell'istanza critica presente nella concezione continuista ed anticipatrice dell'arte e della cultura espressa dal filosofo americano, in una società tuttora dominata da rapporti e forme associative basati su un legame di natura prevalentemente quantitativa e di scambio e quindi superficiale e conformistico. In questa realizzazione ironica, molto prossima alla concezione adorniana del dominio dell'industria culturale come totalità falsamente democratica, l'arte non costituisce più un momento culminante dell'esperienza, bensì una regione di un "immaginario mediale" inestricabilmente connesso con il mondo delle merci²⁴³. Carmagnola cita in questo senso la tendenza alla popolarizzazione della cultura e dell'arte, realizzazione con segno cambiato dell'«espressione naturale della vita collettiva»²⁴⁴, che si declina nella ricerca di una presentazione facilmente fruibile, agevole e divulgativa nei confronti del pubblico. Altro esempio significativo è la traduzione del concetto deweyano di forma estetica dei prodotti industriali intesa come svincolata da una finalità funzionale specifica, eccetto quello di dar vita un'esperienza immediata e vitale²⁴⁵, in una pratica di consumo scollegata rispetto alla funzionalità strumentale che si dà nello spazio di gioco proprio del cosiddetto

²⁴³ Cfr. F. Carmagnola, *Arte ed esperienza. Dopo Dewey* in L. Russo (a cura di), *op. cit.* pp. 180.

²⁴⁴ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 36.

²⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 130.

marketing esperienziale: a partire da qui nasce infatti l'insistenza mediatica sull'esperienza estetica che si vende o si acquista piuttosto che sulla funzionalità del prodotto, ed è proprio all'interno di tale ambito di compravendita esperienziale che l'esperienza estetica si quotidianizza. Ancora, la ricomposizione della separazione tra lavoro e creatività volta alla soddisfazione estetica sembra realizzarsi nell'imperativo alla creatività proprio delle dimensioni lavorative del capitalismo di ultima generazione²⁴⁶. D'altro canto, come sottolinea lo stesso Carmagnola, una tale realizzazione esula dalle intenzioni di Dewey, la cui idea di continuità dell'arte con l'esperienza quotidiana non fa certo riferimento a un rapporto consumistico con l'esperienza estetica né a un suo sfruttamento a livello di mercato per incrementare la produzione e la compravendita di oggetti estetici. L'estetizzazione diffusa dell'esperienza oggi sembra anzi contrastare con il concetto deweyano di esperienza artistico-estetica come massima compiutezza esperienziale. La concezione di esperienza estetica del filosofo americano, si richiama infatti piuttosto alla continuità vitale nel senso della *Erfahrung*, per cui tale esperienza illumina il significato del processo esperienziale di cui fa parte essa stessa, che non all'idea di una costellazione di *Erlebnisse*, vissuti puntuali e discontinui, alla quale sembra avvicinarsi la modalità di estetizzazione dell'esperienza nell'odierna società dei consumi. In questo senso allora Dewey sembra propendere per una visione dell'esperienza estetica più prossima al lato della profondità che a quello della diffusione e dell'estensione superficiale, considerata positivamente da Benjamin in quanto rottura con la falsa continuità borghese: di ciò è testimonianza l'affermazione dell'esistenza di una differenza di grado nella compiutezza dell'esperienza ascritta alla fruizione e alla creazione dell'opera d'arte, e più in generale l'equivalenza tra esteticità e compiutezza per cui l'esperienza disgregata, frammentaria e debolmente significativa viene chiamata dal filosofo americano an-estetica (sebbene egli attribuisca anche a quest'ultima qualità estetica, per quanto dispersa e non unitaria).

Volendo riassumere, dunque, da un lato la tendenza inclusiva dell'estetica deweyana sembra poter comprendere anche i fenomeni attuali di estetizzazione estesa e diffusa dell'esperienza quotidiana (e di ciò è testimonianza la sua inclusione

²⁴⁶ Cfr. F. Carmagnola, *op. cit.*, p. 181.

nell'ambito dell'esperienza estetica di prodotti delle arti industriali, dell'esperienza dell'arte popolare e in generale di tutte quelle esperienze di piena soddisfazione estetica che costellano l'esistenza); dal lato opposto, attribuendo all'esperienza estetica il carattere specifico di compiutezza e consapevolezza, nonché la possibilità di individuazione in quanto tale esperienza sarebbe dotata di una qualità estetica unitaria, la riflessione deweyana tenderebbe ad ascrivere una peculiare profondità a tale modalità esperienziale, profondità indispensabile alla sua integrazione nella continuità vitale (intesa come movimento ritmico continuo di interazione fra organismo e ambiente) che l'estetizzazione effimera di elementi dispersi e frammentari invece non sembra consentire. Tale ambiguità sembra ricalcare, con segno opposto, il paradosso adorniano di un'arte intesa come critica alla disgregazione e al contempo salvaguardia della frammenti dispersi dell'esperienza. La lettura della riflessione deweyana dello studioso americano Richard Shusterman tende a focalizzarsi sul suo aspetto inclusivo, ponendo l'accento sul carattere processuale e dinamico dell'esperienza estetica delineata da Dewey²⁴⁷, per cui il concetto stesso di arte è considerato dal punto di vista di tale esperienza dinamica più che dell'idea di oggetti artistici a sé stanti. E' precisamente tale concezione dell'arte come movimento esperienziale piuttosto che come insieme di artefatti a costituire la base della critica deweyana al suo confinamento nella sfera delle "belle arti"; d'altro canto l'esperienza estetica non è limitata a quella artistica ma include una più vasta gamma di tipologie esperienziali significative e appaganti. Proprio a partire da quest'ultima considerazione Shusterman può sostenere che la specificità dell'arte "alta" si dà semplicemente nella sua peculiare modalità di produzione e distribuzione e nei suoi caratteristici modi di ricezione (e non tanto, quindi, nel maggior grado di compiutezza esperienziale come voleva Dewey), che peraltro si intersecano con esperienze e istituzioni non artistiche²⁴⁸. In questo senso egli sembra perfettamente in linea con la regionalizzazione dell'arte rispetto all'estetizzazione diffusa e all'"immaginario mediale" messa criticamente in luce da Carmagnola. Inoltre,

²⁴⁷ Cfr. R. Shusterman, *The end of aesthetic experience*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 55, No. 1, 1997, p. 33-34.

²⁴⁸ Cfr. R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: living beauty, rethinking art*, Rowman and Littlefield Publishers, Lanham (Maryland) 2000, p. 143.

proprio a partire da una rivalutazione di tale estetizzazione diffusa, lo studioso americano propone un ampliamento dell'ambito di ciò che viene denominato arte al fine di includere anche la *popular art* (termine con il quale egli si riferisce in particolare ai prodotti della cultura mass-mediatica), in direzione di una maggior democratizzazione dell'esperienza artistico-estetica e della realizzazione della concezione deweyana dell'arte come espressione della vita della comunità organica. Shusterman infatti è convinto che il riconoscimento di legittimità estetica alla *popular art* possa trasformare il concetto elitario di arte circoscritto alla sola arte "alta", consentendo tra l'altro una migliore integrazione tra arte e prassi vitale²⁴⁹. In particolare, tra le numerose critiche alla *popular art* che egli contesta, troviamo quella contro il suo carattere effimero e quella dell'assenza della richiesta di sforzo mentale e indipendenza di pensiero per la sua fruizione, per cui ad essa viene ascritto il carattere di soddisfacimento surrogato che impedisce l'assunzione di consapevolezza rispetto ai bisogni pulsionali. Nel contestare la prima critica, lo studioso americano osserva che ogni forma di gratificazione è effimera, compresa quella fornita dalle belle arti, e che proprio il pregiudizio intellettuale contro l'effimero che permea l'esistenza attuale ne ostacola l'integrazione, etichettandolo come privo di valore estetico e neutralizzando così il suo potenziale vivificante rispetto al significato dell'esistenza ordinaria. Per quanto riguarda la seconda istanza critica, di matrice adorniana, Shusterman vi risponde sostenendo che anche se la *popular art* può non richiedere uno sforzo intellettuale e lo sviluppo di un pensiero indipendente nella sua fruizione (sebbene essa possa essere fruita anche in questo senso), essa nondimeno comporta forme meno contemplative, più somatiche e immediate di soddisfazione estetica (egli cita il caso della rock music)²⁵⁰.

Qui la lettura dello studioso americano sembra allontanarsi dalla concezione deweyana dell'arte intesa come momento culminante dell'esperienza, in cui la pienezza e la consapevolezza proprie dell'esperienza estetica si realizzano al massimo grado nell'unione equilibrata di senso e significato dell'opera. E tuttavia, malgrado la sua propensione per l'idea di un'esperienza estetica "estesa" piuttosto

²⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 145.

²⁵⁰ Cfr. *ivi*, pp. 179-185.

che “profonda” (sempre nel senso benjaminiano), egli riconosce che tale esperienza non può che essere discernibile, in quanto dotata di qualità individuante, all’interno del continuum del movimento esperienziale di cui pure fa parte. In altri termini, anche se essa non si caratterizza sempre per una piena e profonda consapevolezza in senso cognitivo del suo significato, nondimeno essa si connota per un peculiare ed immediato rilievo fenomenologico, altrimenti perderebbe proprio il suo carattere estetico, che è precisamente quello che fa sì che essa illumini e intensifichi il significato dell’esperienza ordinaria²⁵¹. L’esperienza estetica è allora irriducibile al concetto benjaminiano di estensione dell’esperienza, che sembra piuttosto far riferimento alla diffusione di stimolazioni puntuali al di sotto della soglia della percezione, le quali concorrerebbero a modificare le abitudini percettive in direzione di una riconfigurazione dell’esperienza. L’esperienza infatti, per essere estetica, implica una qualche forma di coscienza e di significatività che permetta di coglierne la specificità e al contempo la relazione con il continuum esperienziale, altrimenti perde ogni funzione critica e trasformativa, nonché di soddisfazione del bisogno umano di significato e godimento. Per quanto concerne l’esperienza specifica dell’opera d’arte, ciò sembra valere non solo per il concetto deweyano di opera come compiuta trasfigurazione e integrazione degli elementi nell’unità di forma e contenuto, ideale e materiale, concetto ancora basato sull’esperienza di opere anteriori alle avanguardie artistiche del Novecento, ma anche per la concezione adorniana di un’arte de-estetizzata e an-estetizzata, segnata dalla disgregazione e dall’atrofia dell’esperienza: anche in questo caso la “mimesi del falso” si accompagna sempre a una costruzione formale, sebbene non finita e non chiusa, e quindi a una possibilità di individuazione (e anzi, nel caso specifico, di radicale differenziazione) rispetto all’esperienza dispersa e disgregata. Questo aspetto sembra valevole anche per l’arte degli ultimi decenni, in cui la tendenza all’an-estetizzazione in molte sue modalità di presentazione si interseca sempre con una specifica cornice ambientale e contestuale che permette un’individuazione all’interno dello scorrere inconsapevole dell’esperienza frammentaria e an-estetica.

²⁵¹ Cfr. R. Shusterman, *The end of aesthetic experience*, cit., p. 30, 38.

In breve, quindi, credo che per comprendere la complessità e l'ambivalenza dell'esperienza estetica e in particolare del fenomeno dell'arte nella società contemporanea, sia necessario tener presente sia la riflessione adorniana che quella deweyana, laddove entrambe si misurano con gli elementi antitetici presenti nel rapporto attuale tra arte, esperienza e società: la prima considera l'opera d'arte come differenziazione dialettica *dalla* continuità dell'esperienza frammentaria e dispersa, con tutto il suo portato critico rispetto a un sistema socio-economico onnipervasivo che genera disgregazione, e al contempo con un tentativo di riscatto dei frammenti dispersi dell'esperienza nella de-estetizzazione dell'opera; la seconda concepisce l'opera d'arte come differenziazione *nella* continuità dell'esperienza intesa come relazione organica di essere vivente e ambiente, differenziazione che svolge al contempo funzione di critica rispetto alla frammentazione e di proposta positiva di una nuova integrazione in direzione di una maggiore soddisfazione estetica e di una maggiore
pienezza
vitale.

Bibliografia

- Alexander T. M., *John Dewey's theory of art, experience and nature*, State University of New York press, Albany 1987.
- Adorno T. W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970, 1973, F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.
- Adorno T. W., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Berlin - Frankfurt am Main 1955, tr. it. di aa. vv., *Prismi: saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972.
- Adorno T. W., *Résumé über Kulturindustrie*, in *Ohne Leitbild*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, tr. ing. a cura di A.G. Rabinach, *Cultural Industry reconsidered*, in «New German Critique», n. 6, 1975, pp. 12-19.
- Adorno T. W., Benjamin Walter, *Briefwechsel 1928-1940*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994 tr. fr. di P. Ivement e G. Petitdemange, H. Lonitz (a cura di), *Correspondance Adorno/Benjamin: 1928-1940*, Gallimard, Paris 2006.
- Benjamin W., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini. Einaudi, Torino 2012.
- Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit in Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, tr. it. di E. Filippini, C. Cases (a cura di), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica : arte e società di massa*, con una nota di P. Pullega, Einaudi, Torino 2000.
- Borsari A. e Mele S. (a cura di), *Th. W. Adorno: mito, mimesi e critica della cultura*, in «Nuova Corrente: rivista di letteratura», 121-122, a. 45, 1998.
- Canadé A., *Benjamin, il cinema e i media*, Pellegrini, Cosenza 2007.
- Cortella L., *Dal soggetto al linguaggio: un percorso nella filosofia contemporanea* Cafoscarina, Venezia 2010, pp. 213-218.

- De Simone A. (a cura di), *Leggere Simmel: itinerari filosofici, sociologici ed estetici*, Quattroventi, Urbino 2004.
- De Simone A., *Georg Simmel: i problemi dell'individualità moderna*, Quattroventi, Urbino 2004, pp. 91-148.
- Dewey J., *Art as experience*, in J. A. Boydston (a cura di), *The Later Works, 1925-1953*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1989, tr. it. di G. Matteucci, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2012.
- Dewey J., *Body and Mind*, in «Bulletin of The New York Academy of Medicine», vol. IV, n. 1., 1928, pp. 3-19.
- Dewey J., *Experience and Nature*, George Allen & Unwin, London 1929, tr. it. di P. Bairati, *Esperienza e natura*, Mursia, Milano 1973.
- Dewey J., *Human nature and conduct*, Henry Holt and company, New York (1922) 1928.
- Dewey J., *Individualism, Old and New*, in J. A. Boydston (a cura di), *The Later Works, 1925-1953*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1989, tr. it. di R. Gronda, R. M. Calcaterra (a cura di), *Individualismo vecchio e nuovo*, Diabasis, Parma 2013.
- Di Giacomo G.: *Sul rapporto arte-vita a partire dalla Teoria Estetica di Adorno*, in «Idee», n. 58, 2005, pp. 93-112.
- Dreon R., *Aesthetic issues in human emancipation between Dewey and Marcuse*, handout 2015.
- Dreon R., *Fuori dalla torre d'avorio, l'estetica inclusiva di John Dewey oggi*, Marietti, Genova, Milano 2012.
- Dreon R., *Was Art as Experience Socially Effective? Dewey, the Federal Art Project and Abstract Expressionism*, in *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, vol. V., 2013, pp. 279-292.
- Frisby D., *Frammenti di modernità: Simmel, Kracauer, Benjamin*, tr. it. di U. Livini, Il Mulino, Bologna 1992.

- Frisby D., *Georg Simmel*, tr. it. di A. Izzo, Il Mulino, Bologna 1985.
- Füzessery S., Simay P. (a cura di) *Le choc des Métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*, Editions de l'Eclat, Paris, Tel Aviv 2008.
- Gadamer H. G., *Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute* in *Gesammelte Werke*, Mohr, Tübingen, 1993, tr. it. di G. Bonanni, *Fine dell'arte? Dalla tesi di Hegel in Scritti di Estetica*, Aesthetica, Palermo 2002, pp. 41-56.
- Grieve V., *The Federal Art Project and the creation of middlebrow culture*, University of Illinois Press, Chicago 2009.
- Hegel G. W. F., *Ästhetik, 1817-1829*, N. Merker, N. Vaccaro (a cura di), *Estetica*, Tomo primo, Einaudi, Torino 1997.
- Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*, Querido Verlag, Amsterdam 1947, tr. it. di L. Vinci, *Dialettica dell'illuminismo*, Reprints Einaudi, Torino (1966) 1974.
- Jay M., *Is experience still in crisis?* In T. Huhn (a cura di) *Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 129-147.
- Jay M., *L'immaginazione dialettica: storia della Scuola di Francoforte e dell'Istituto per le ricerche sociali 1923-1950*, tr. it. di N. Paoli, Torino 1979.
- Jay M., *Theodor W. Adorno*, tr. it. di S. P. Rosso, Il Mulino, Bologna 1987.
- Jimenez M., *Adorno: arte, ideologia e teoria dell'arte*, tr. it. di R. Mangaroni, Cappelli, Bologna 1979.
- Matteucci G., *L'artificio estetico. Moda e bello naturale tra Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano 2012.
- Mead G., *The nature of aesthetic experience*, in «International Journal of Ethics», vol. 36, n. 4, University of Chicago Press, 1926, pp. 383-393.

- Pasqualotto G., *Avanguardia e tecnologia : Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica*, Officina, Roma 1971, pp. 103-213.
- Pellegrino P., *Teoria critica e teoria estetica in Th. W. Adorno*, Argo, Lecce 2004.
- Pentucci P., *La costellazione dell'estetico: un'ipotesi di lettura in quattro movimenti su Theodor W. Adorno*, Di Salvo, Napoli 2004.
- Perlini T., *Il velo nero*, in L. Cortella, M. Ruggenini, A. Bellan (a cura di) *Adorno e Heidegger: soggettività, arte, esistenza*, Donzelli, Roma 2005, pp. 267-294.
- Petrucciani S., *Introduzione ad Adorno*, Laterza, Roma 2007.
- Rinaldi G., *Dialettica, arte e società. Saggio su Theodor W. Adorno*, Quattro Venti, Urbino 1994.
- Russo L. (a cura di), *Esperienza estetica: a partire da John Dewey*, Aesthetica, Palermo 2007.
- Schiavoni G., *Walter Benjamin: Sopravvivere alla cultura*, Sellerio, Palermo 1980, pp. 272-289.
- Shusterman R., *Pragmatist Aesthetics: living beauty, rethinking art*, Rowman and Littlefield Publishers, Lanham (Maryland) 2000.
- Shusterman R., *The end of aesthetic experience*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 55, n. 1., 1997, pp. 29-41.
- Simmel G., *Die Großstädte und das Geistesleben*, in M. Landmann e M. Susman (a cura di) *Brücke und Tur*, K. F. Koehler Verlag, Stoccarda 1957, pp. 227-242, tr. it. di P. Jedlowski e R. Siebert, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma 1995.
- Simmel G., *Die Mode*, Pan, Berlin 1905, tr. it. di D. Formaggio e L. Perucchi, *La moda*, Editori Riuniti, Roma 1985.
- Simmel G., *Excursus über die Soziologie der Sinne*, in *Soziologie*, Duncker e Humblot, Berlin 1908, pp. 483-493, tr. it. di G. Giordano, *Excursus sulla sociologia dei sensi*, in *Sociologia*, Edizioni di Comunità, Milano 1998, pp. 550-559.

Tavani E., *L'apparenza da salvare: saggio su Theodor W. Adorno*, Guerini studio, Milano 1994.

Tavani E., *L'esperienza estetica come esperienza di immagini: Walter Benjamin e Theodor W.* , in «Aisthesis», a. II, n. 2, Firenze University Press, 2010.

Westbrook R. B., *John Dewey and American Democracy*, Cornell University Press, Ithaca (New York) 1991.

Vozza M., *Introduzione a Simmel*, Laterza 2003.