



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in
Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali

Tesi di Laurea

**Esperienze artistiche del XXI secolo
tra critica e trasformazione**

Dewey e Marcuse sulle potenzialità dell'arte

Relatrice

Prof.ssa Roberta Dreon

Correlatore

Prof. Diego Mantoan

Laureando

Matteo Savoldelli

Matricola 874049

Anno Accademico

2019 / 2020

Indice

| | |
|--|-----|
| Introduzione | 6 |
| I. Marcuse | 12 |
| 1. Teoria, valori e nuclei critici..... | 12 |
| 1.1 Identità reificate e manipolazione..... | 19 |
| 1.2 Dominio della ragione e svalutazione della sensibilità..... | 21 |
| 1.3 Individualismo e disuguaglianze | 25 |
| 1.4 Unidimensionalità: pensiero scientifico ed esistenza economica | 27 |
| 1.5 Paralisi della critica: disinformazione, disillusione e inerzia..... | 32 |
| 2. Fondamenti biologici per una soggettività radicale | 40 |
| 2.1 La seconda natura repressiva | 44 |
| 2.2 Ricostruzione della soggettività..... | 48 |
| 3. L'arte come esperienza critica e trasformativa | 54 |
| II. Dewey | 71 |
| 1. L'interazione circolare tra soggettività e ambiente..... | 72 |
| 1.1 Il concetto di esperienza..... | 78 |
| 1.2 Dall'esperienza agli abiti | 86 |
| 1.3 Rinnovare soggettività e ambiente..... | 98 |
| 2. L'arte e il completamento dell'esperienza | 115 |
| 2.1 Il superamento delle condizioni repressive | 116 |
| 2.2 Continuità tra esperienza e arti | 119 |
| 2.3 Godimento e strumentalità nell'esperienza artistica | 123 |
| 2.4 L'esperienza artistica come rinnovo circolare | 127 |
| III. Pratiche critiche e trasformative nelle arti del XXI secolo | 135 |
| 1. L'esperienza artistica tra critica e rinnovo circolare..... | 135 |
| 2. Arte e società in tensione: Claire Bishop e le pratiche antagonistiche | 146 |
| 2.1 Formazione e manipolazione massmediatica dell'identità: <i>Don't Hug Me I'm Scared</i> | 166 |
| 2.2 Orientamenti e indirizzi dello sviluppo biotecnologico: Critical Art Ensemble | 177 |
| 2.3 Polarizzazione politica: <i>Them</i> | 191 |
| 2.4 Economia pseudo-razionale e unidimensionale: The Yes Men | 201 |
| 2.5 Attitudine critica e militante: <i>Cátedra Arte de Conducta</i> | 217 |

| | |
|--|-----|
| 3. Convergenza tra arte e processi socio-politici..... | 231 |
| 3.1 Grant Kester e le pratiche SEA..... | 232 |
| 3.2 <i>global aCtIVISm</i> di Peter Weibel..... | 243 |
| Conclusioni | 259 |
| Bibliografia | 267 |
| Sitografia | 276 |
| Riferimenti immagini | 279 |

Introduzione

Il nuovo secolo si apre presentando una moltitudine di questioni critiche e di prospettive alternative che inevitabilmente andranno a dispiegarsi e svilupparsi negli anni a venire. La gran parte delle crisi odierne giunge all'orecchio dei più, in quanto qualsiasi problema analizzato mette in evidenza la complessità e l'interconnessione globale delle proprie dinamiche scatenanti, dei processi di sviluppo e delle conseguenze che lo stesso comporta. La dimensione espansa della condotta individuale, dei rapporti sociali, delle scelte locali e nazionali impone al cittadino critico una presa di coscienza e di responsabilità, ovvero una vigorosa richiesta di cambiamento sociale, politico ed economico. La consapevolezza dei limiti e delle criticità del sistema esistente spesso non si traduce però in una corrispondente visione chiara e strutturata di un modello alternativo efficace e condivisibile, o perlomeno in una collettiva volontà di costruzione di tale orizzonte trasformativo.

Una delle principali crisi emerse nel XXI secolo è la profonda inadeguatezza dell'attuale modello economico capitalistico e neoliberale, spesso considerato causa prima di una serie di questioni ad esso collaterali, dai disastri ecologici e ambientali alla scarsa mobilità sociale, dalla crisi della democrazia alle crescenti e profonde disuguaglianze sociali e, soprattutto, economiche. Risulta di fondamentale importanza studiare tale modello per comprenderne mancanze e insufficienze, così come attivarsi e organizzarsi per una sua ristrutturazione intelligente e produttiva.

Un'attenta analisi dimostra infatti come diversi problemi abbiano natura sistemica e strutturale piuttosto che contingente o particolare, a partire dall'incentivo all'incremento del guadagno personale a scapito del bene comune fino all'impossibilità di rispondere ai tanti bisogni dell'essere umano, dallo spreco o sottoutilizzo di risorse alla disoccupazione persistente.¹ Succede così di vedere una moltitudine di immobili vuoti e di persone prive di un'abitazione (in particolare dopo la crisi dei mutui *subprime*), così come milioni di precari alla ricerca disperata e infruttuosa di un lavoro che possa garantire condizioni di vita dignitose. Allo stesso tempo i più alti dirigenti economici e i principali *decision-maker* pubblici vedono crescere prestigio e guadagni non tanto

¹ Stiglitz, Joseph E. (2013). *Il prezzo della disuguaglianza: come la società divisa di oggi minaccia il nostro futuro*. Torino: Einaudi, p. XII

grazie alle proprie abilità e al contributo apportato alla società, come sostenuto dalla teoria economica classica, quanto piuttosto grazie alla capacità di aggirare le regolamentazioni e d' approfittarsi dell'ingenuità e dell'inconsapevolezza altrui.²

Le instabilità e le inefficienze del sistema economico espandono la loro portata alla dimensione politica, andando a inficiare la democrazia e le sue istituzioni portanti. I parlamenti vedono una crescente interrelazione con il capitale, concedendo sempre più voce e possibilità d'azione alle fasce più benestanti (se non soltanto a quel famoso 1%³) che in questo modo ottengono ancora più privilegi e possibilità di accumulazione.⁴ Si è generato così un circolo vizioso che vede la corruzione politica andare di pari passo con l'iniquità economica e sociale, relegando la stragrande maggioranza delle persone a una vita precaria e ampiamente limitata e costretta.

A tutto ciò si aggiunge sicuramente la mancata volontà del sistema politico e giuridico di trovare dei responsabili, così come la difficoltà per il cittadino di districare e interpretare le innumerevoli informazioni che lo travolgono: la maggior parte dei disastri ambientali, economici e sociali causati dalle grandi società di capitali vedono una varietà di cause spesso difficilmente imputabili a singoli soggetti, scatenate piuttosto da un sistema che fa della "responsabilità limitata" una strategia per l'offuscamento e la dispersione della responsabilità stessa. Dove i grandi detentori di potere e capitale fanno della correttezza e del rispetto delle regole degli ideali ormai sorpassati e limitanti l'espansione individuale, ottenendo in questo modo risultati consistenti e difficilmente temperati dalla morale, il sistema di valori del cittadino stesso inizia a vacillare e ad adeguarsi inevitabilmente alla dominante indifferenza per l'altro e per il bene comune.

Non tutti i cittadini però si lasciano travolgere dal generale senso di frustrazione, irrilevanza e impotenza. La mancanza di una direzione chiara, così come di rappresentanti capaci di avanzare e

² Stiglitz, Joseph E. (2013). *Il prezzo della disuguaglianza*, p. XVI

³ Stiglitz, Joseph E. (2011). *OF THE 1%, BY THE 1%, FOR THE 1%*. Articolo disponibile al seguente link: <https://www.vanityfair.com/news/2011/05/top-one-percent-201105>

Mincuzzi, Angelo (2019). *Disuguaglianze, in 26 posseggono le ricchezze di 3,8 miliardi di persone*. Articolo disponibile al seguente link: <https://www.ilsole24ore.com/art/disuguaglianze-26-posseggono-ricchezze-38-miliardi-persone-AEIdC7IH>

⁴ Lessig, Lawrence (2011). *Republic, lost: How money corrupts Congress – and a plan to stop it*. New York: Twelve
Bartels, Larry M. (2008). *Unequal Democracy: The Political Economy of the New Gilded Age*. Princeton: Princeton University Press

realizzare nuove proposte e alternative, porta il cittadino globale e critico⁵ a prendere una posizione decisa e coraggiosa: dove le promesse fatte dal sistema economico e politico appaiono ormai come inevitabilmente tradite, nuove soggettività critiche e nuovi movimenti militanti emergono per chiedere una radicalizzazione della democrazia, ovvero un'estensione e una distribuzione più corretta del potere concesso ai cittadini, finora limitato ad elezioni sempre più prive di peso effettivo.

Alla disintegrazione della rete sociale e alla disgregazione dell'azione collettiva si oppone un nuovo fermento militante, alimentato da un senso d'ingiustizia e d'indignazione e manifestatosi globalmente a più riprese, dalle rivoluzioni nord africane e medio orientali fino ai movimenti *15-M (los indignados)*, *Occupy Wall Street* e *Black Lives Matter*, dalle proteste collettive di Gezi Park fino alle più recenti manifestazioni per la morte di George Floyd o per l'incarcerazione di Aleksej Naval'nyj, per le ingiustizie e le inadeguatezze del sistema politico in Thailandia o in Myanmar. Le richieste dei manifestati, ovviamente diverse dall'occidente al medio oriente, da paese a paese, sono accomunate però da un generale riconoscimento di fallimento delle politiche globali e dei sistemi economici e politici nazionali, così come da una volontà ricostruttiva:

“A un primo livello, [...] la possibilità di mettere a frutto le loro capacità, il diritto a un lavoro decente per una retribuzione decente e un'economia e una società più eque che li trattino con rispetto e dignità. In Europa e negli Stati Uniti le loro richieste non sono rivoluzionarie, ma spingono per un'evoluzione della realtà. A un altro livello, tuttavia, chiedono una cosa importante: una democrazia in cui a contare siano le persone, non i soldi, e un'economia di mercato che faccia quel che dovrebbe.”⁶

Piuttosto che rifiutare in blocco la globalizzazione e le sue conseguenze, così come il sistema democratico e liberale, i cittadini critici ne chiedono la radicale revisione. Le nuove forze in campo, prima fra tutte quella tecnologica, apparentemente nelle mani e sotto la guida delle grandi multinazionali⁷, devono essere messe in discussione attraverso il sapere sociologico, storico e filosofico, così come venire riappropriate intelligentemente dal cittadino critico per dar forma a

⁵ Norris, Pippa (Ed.) (1999). *Critical citizens: Global support for democratic government*. Oxford: Oxford University Press

⁶ Stiglitz, Joseph E. (2013). *Il prezzo della disuguaglianza*, cit, p. XXIII

⁷ Harari, Yuval Noah (2020). *21 lezioni per il XXI secolo*. Roma: GEDI Gruppo editoriale, p. 12

nuove condotte e stili di vita “più adeguati all’attuale *conditio humana*”⁸, capaci di affrontare le sfide emergenti secondo nuovi modelli e paradigmi.

Un vettore trasformativo da sempre presente nel discorso filosofico è sicuramente l’arte, nelle sue diverse manifestazioni e nelle sue molteplici funzioni sociali, dimensione della vita umana costantemente in evoluzione, mai circoscritta o conclusa. Le intersezioni che la stessa ha saputo sviluppare con i processi di trasformazione sociale e politica vedono le loro radici nell’avanguardismo novecentesco e nella sempre maggiore consapevolezza d’azione propria dell’individuo moderno, che nella sua attività creativa dispiega oggi una serie di istanze critiche, etiche e morali sempre più impellenti.⁹ Dove il cittadino contemporaneo si impegna attraverso pratiche che spaziano dal consumo critico all’associazionismo militante, dal whistleblowing all’hackeraggio, l’artista vede il suo operato trasfondersi nell’attivismo, nella *Socially Engaged Art*, nella critica istituzionale o nelle pratiche di *tactical media*.¹⁰ Tali interventi si muovono costantemente tra la dimensione autonoma e quella eteronoma, sviluppandosi da un lato attraverso opere critiche, educative o migliorative inserite entro una certa tradizione estetica, artistica e istituzionale, dall’altro mediante pratiche esorbitanti tali paradigmi e capaci di ampliare gli orizzonti finora conosciuti e accettati.

L’estetica non è nuova a tali istanze critiche e trasformative, impegnata da tempo nella messa in discussione dei modelli moderni e autonomistici, così come nel rifiuto di un sistema dell’arte fortemente intrecciato alle dinamiche repressive, strumento di prestigio e distinzione, di potere e accumulazione. Dove il sistema sociale, politico ed economico sembra disumanizzare la vita individuale e collettiva, dove il sistema artistico pare tramutare in una sorta di mercato speculativo, la filosofia si fa avanti per entrare in dialogo con tali condizioni e per indicare possibilità alternative.

Questa tesi tenta dunque di indagare il fenomeno in esame, in primis dando voce a due pensatori capaci di integrare discorsi sociali, politici ed estetici in maniera coerente e articolata.

Il primo capitolo si focalizza sulla figura di Herbert Marcuse, filosofo tedesco appartenente alla

⁸ Bauman, Zygmunt (2011). *Modernità liquida*. Roma-Bari: Laterza, cit., p. V

⁹ Weibel, Peter (Ed.) (2015). *Global activism: Art and conflict in the 21st century*. ZKM, Center for Art and Media

¹⁰ Rasmussen, Mikkel Bolt (2017). *A note on socially engaged art criticism*. Nordic Journal of Aesthetics, 25(53)

Scuola di Francoforte e impegnato nell'analisi critica del sistema capitalista, repressivo e totalitario. Dopo aver introdotto la sua figura, la formazione e i valori che ne informano il pensiero, si tenterà di indagare e scomporre l'invettiva strutturata entro l'intero suo corpus di opere, analizzando separatamente cinque nuclei tematici fondamentali, inerenti l'autodeterminazione e la manipolazione dell'identità, la separazione tra sensibilità e razionalità e il crescente predominio di quest'ultima, l'individualismo imperante, la disuguaglianza economica e la polarizzazione politica, l'omogeneizzazione unidimensionale e, infine, la stasi dell'attitudine critica e militante. L'ottimismo marcusiano emergerà nelle possibili vie risolutive prospettate, ovvero nel rinnovo radicale della soggettività, permeata e corrotta dalle logiche repressive e necessitante di una riscoperta del nucleo umano più profondo, così come nella desublimazione dell'arte, ovvero nella trasfusione degli ideali trascendenti entro la prassi attiva e trasformativa.

Il secondo capitolo lascerà spazio a John Dewey, filosofo americano ugualmente avverso alle condizioni economiche e sociali a lui coeve, parimenti critico del complice sistema artistico ed estetico moderno. Per comprendere al meglio il pensiero deweyano, è necessario aprire il discorso analizzando il ricorrente concetto di esperienza, biologicamente radicato e pragmaticamente connotato. Dall'esperienza si passerà poi agli abiti e all'influenza circolare tra organismo e ambiente, ovvero alle modalità con cui la condotta e i modelli d'interazione permettono un costante e simultaneo rinnovo della soggettività, dei rapporti e delle istituzioni. L'arte si presenterà allora quale interazione peculiare volta all'unificazione, al completamento e all'armonia ambientale, inserita entro il flusso d'esperienze quotidiane e capace di ristrutturare lo stesso in virtù della propria natura continuistica.

Alla luce del dialogo instaurato tra le due prospettive estetiche in esame, il terzo capitolo concluderà presentando diversi approcci alla pratica artistica critica e trasformativa odierna. In primo luogo si farà riferimento alla posizione di Claire Bishop, fondata sulla confusione tra autonomia ed eteronomia, ovvero promotrice di pratiche antagonistiche capaci di rimanere ben ancorate al proprio status artistico e, al contempo, di farsi trasversali alla società prelevandone elementi o inserendosi entro le sue proprie dinamiche, mantenendo costantemente una tensione produttiva che ne segni la distanza e la distinzione. Partendo dai nuclei critici marcusiani, si andranno ad analizzare cinque interventi capaci di instaurare un'interazione antagonistica con la

società, assolvendo principalmente alla funzione di svelamento delle criticità, di presa di coscienza e di rinnovo dei modelli incorporati di interpretazione e di condotta.

Al polo opposto troviamo invece i sostenitori della convergenza tra arte e processi socio-politici, spesso avversati e criticati nel loro tentativo di rendere i confini e le separazioni sempre più evanescenti e labili. La posizione assunta da Grant Kester, studioso e promotore delle pratiche di *Socially Engaged Art*, ovvero di quegli interventi prolungati, innestati nella comunità e caratterizzati da prospettive migliorative o riparative, sarà oggetto di critiche da parte della stessa Bishop, dello studioso danese Rasmussen e, indirettamente, di Larne Abse Gogarty. Allo stesso modo, i tentativi volti ad espandere radicalmente le frontiere dell'arte, tanto da considerare l'attivismo e le pratiche militanti quali legittime forme artistiche del nuovo secolo, si muovono entro discorsi dubbi e controversi, così come sottolineato da Sebastian Loewe. A conclusione del percorso si presenterà allora *global aCtIVISm*, proposta avanzata da Peter Weibel capace di rispondere alle precedenti istanze e volta a considerare l'azione civile, creativa, critica e trasformativa quale nuova forma d'arte del XXI secolo, così come a rinnovare i paradigmi di produzione, divulgazione e ricezione artistica.

Senza alcuna pretesa di risoluzione conclusiva, il seguente testo presenterà intersezioni e contrasti tra differenti prospettive estetiche, teoriche e artistiche, invitando alla messa in discussione dei modelli dominanti appresi e spesso difficilmente questionati, aprendo un dialogo capace di offrire spunti di riflessione e d'incentivare il radicale rinnovo delle pratiche esistenti.

I. Marcuse

Herbert Marcuse è stato uno dei maggiori esponenti della scuola di Francoforte e figura chiave per i movimenti di protesta degli anni '60. Se le sue opere svolsero all'epoca un ruolo centrale nella formazione e nello sviluppo di una coscienza critica, ci si interroga ora su quale valenza possano avere nell'analisi della società contemporanea e nella costruzione di nuove prassi radicali.

Questo primo capitolo tenterà di indagare alcuni degli scritti marcusiani riferibili al periodo di mezzo¹, marcatamente militante e ottimista, per tratteggiare un quadro delle critiche e delle soluzioni proposte dal filosofo, con particolare riferimento alla soggettività umana e alle potenzialità dell'arte.

Il primo paragrafo introdurrà alla scuola di Francoforte e alla teoria critica marcusiana, identificandone i valori portanti e il loro fondamento. Verranno poi circoscritte cinque tematiche critiche su cui Marcuse ha concentrato l'attenzione nel suo corpus di opere, così che le stesse possano fungere poi da guida per delinearne gli sviluppi odierni (cap. 3).

Il secondo paragrafo si focalizzerà sulla soluzione più ambiziosa a tali criticità, ossia il progetto di trasformazione utopica prospettato da Marcuse fondato sul rinnovamento della soggettività umana e dei modelli organici di comportamento.

L'ultimo paragrafo tratterà infine della concezione marcusiana dell'arte e del ruolo che essa può svolgere a livello sociale, politico e umano. In particolare si mostrerà come l'arte possa fungere da stimolo al processo di revisione e ricostruzione della coscienza e della condotta umana, così come da strumento per la progettazione e l'attualizzazione di un ambiente di vita rinnovato.

1. Teoria, valori e nuclei critici

Il pensiero di Marcuse si inserisce all'interno del dibattito filosofico sviluppatosi entro l'Istituto per

¹ Come si vedrà nella trattazione dell'estetica marcusiana (I.3), la produzione del filosofo può essere suddivisa in tre momenti, secondo l'approccio sviluppato da Charles Reitz in *Art, alienation and the humanities*. Si individueranno dunque tre fasi caratterizzate da diverse concezioni dell'arte e delle relative potenzialità di trasformazione sociale: primo periodo (1922-31), periodo di mezzo (1932-70) e ultimo periodo (1972-78).

la ricerca sociale di Francoforte, scuola di pensiero neo-marxista nata negli anni '20 in Germania e composta da filosofi, sociologi e studiosi tedeschi di origine ebraica. Il loro proposito di fondo consisteva nell'analisi della società capitalista e delle sue proprie dinamiche avverse allo sviluppo di una coscienza critica. In particolare essi si focalizzarono sullo studio della cultura di massa, delle strutture gerarchiche e di potere e dell'influenza esercitata dall'ideologia capitalista; in un secondo momento l'attenzione si spostò sul pensiero occidentale e sulla critica alla razionalità positivista legata al dominio tecnologico dell'uomo sulla natura e sui suoi simili. Essi riconobbero infine come le dinamiche oppressive e manipolatorie fossero giunte a livelli talmente elevati da poter essere contrastate solo attraverso dei rifiuti radicali verso il sistema nel suo complesso.

Per poter comprendere ed indagare tali fenomeni, la scuola di Francoforte si avvale della teoria critica, un sistema di pensiero ed analisi basato sul presupposto che la realtà sociale sia una struttura complessa superiore alla somma delle sue parti², plasmata congiuntamente dalla struttura economica e dalla sovrastruttura culturale. Per comprendere la società nel suo complesso la filosofia come scienza autonoma non basta: è necessario sviluppare un'analisi capace di un approccio sfaccettato e multidisciplinare, in grado di comprendere che ogni fenomeno economico interagisce con le dinamiche umane, sociali e politiche ("i fatti rimandano oltre sé stessi, perché possono essere organizzati e compresi solo in quanto inseriti nella società nella sua totalità"³). Complementarmente, il cambiamento sociale dovrà essere interpretato alla luce della complessità sociale e naturale umana, piuttosto che indagato autonomamente dalle singole scienze.⁴

Marcuse concentra dunque i suoi sforzi sull'identificazione delle criticità della società a lui contemporanea, stabilendo però al contempo fondamenti valoriali, prassi rivoluzionarie e orizzonti utopici di trasformazione. Il contributo particolare offerto dal filosofo consiste nel riconoscere che i problemi di ordine materiale, dati dal perpetrarsi della miseria e dello sfruttamento entro il sistema capitalistico avanzato, sono in ultima analisi riconducibili alle strutture di pensiero e di

² Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*. Traduzione di Luciano Gallino e Tilde Giani Gallino. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., p. 203

³ Galeazzi, Umberto (1975). *La scuola di Francoforte. "Teoria critica" in nome dell'uomo*. Roma: Città Nuova, cit., p. 66

⁴ Marcuse, Herbert – Neumann, Franz (2004). *A history of the doctrine of social change*. In *Technology, War and Fascism: Collected Papers of Herbert Marcuse, Volume 1* (a cura di Douglas Kellner). Taylor & Francis e-Library, p. 95

condotta umana e, dunque, risolvibili solo attraverso il rinnovamento delle stesse. Il cambio di paradigma si esprime attraverso la riformulazione del significato di alienazione in termini di unidimensionalità e di *Verdinglichung*: non più feticismo delle merci, accumulazione di capitale e distribuzione ineguale dei mezzi di produzione, bensì distorsione di pensiero e azione, reificazione della coscienza causata dal predominio del pensiero unidimensionale meccanicistico e positivista sull'approccio critico filosofico e umanistico.⁵

Marcuse si appoggia alla tradizione *materialista* (Cartesio, Hume), alle intersezioni con il *vitalismo* (Dilthey, Nietzsche) e alla sua declinazione *storica* (Hegel, Marx)⁶; il pensiero del filosofo sarà inoltre fortemente caratterizzato da un approccio *umanistico* e *ontologico* (riconducibile alle teorie estetiche e sociali di Heidegger, Lukacs, Dilthey)⁷ e da una particolare attenzione per gli aspetti *sensibili* dell'esistenza umana (Schiller, Freud).

La compenetrazione delle diverse teorie è riscontrabile ad esempio nella reinterpretazione del concetto heideggeriano di *Dasein*⁸, quale particolare concezione dell'essere umano. L'essere-nel-mondo acquisisce in ottica marcusiana portata politica: il coinvolgimento dinamico tra individuo e ambiente circostante non si fonda sulla coscienza o il pensiero, bensì sul lavoro, sull'espressione oggettuale del sé e sulla partecipazione materiale. Se già Heidegger mostra una concezione concreta del soggetto, quale individuo vivente e non solo pensante (influenzato anch'egli da Dilthey), Marcuse ne sottolinea il carattere terreno, sostenendo che i bisogni materiali dell'essere umano non sono complicazioni accidentali ma elementi che ne definiscono ontologicamente la natura. L'essere-nel-mondo non si realizza dunque attraverso la progettazione astratta dell'esistenza, bensì mediante la concretizzazione della stessa nella trasformazione della natura; tale compartecipazione pratica con il mondo non si limita agli strumenti direttamente disponibili all'individuo, ma si sviluppa anche e soprattutto nella dimensione sociale del lavoro, nella sua riorganizzazione e nella definizione delle sue condizioni di svolgimento.

⁵ Reitz, Charles (2000). *Art, alienation and the humanities. A critical engagement with Herbert Marcuse*. Albany: State University of New York Press, pp. 52-77

⁶ Riferimenti che emergono ad esempio nel saggio *Sul carattere affermativo della cultura* e che caratterizzeranno poi il periodo di mezzo dell'autore.

⁷ Reitz, Charles (2000). *Art, alienation and the humanities*, p. 51

⁸ Feenberg, Andrew (2013). *Heidegger and Marcuse: On Reification and Concrete Philosophy*. In Raffoul François – Eric S. Nelson, *The Bloomsbury Companion to Heidegger*. A&C Black

Se da un lato Marcuse si affida al materialismo per riportare l'individuo entro la sua propria dimensione terrena, dall'altro è importante notare come certi concetti e fondamenti del marxismo classico vadano ad essere rivisti, dando maggior rilevanza all'essere umano quale chiave di volta per la comprensione e risoluzione delle ingiustizie sociali. Secondo il filosofo i fatti economico-politici e la lotta di classe non potranno essere colti se non partendo dalle loro vere fondamenta, ovvero comprendendo a fondo il modo di essere dell'uomo, sia sotto il punto di vista storico che ontologico. Se per Marx il ruolo politico-economico e il potenziale rivoluzionario della classe lavoratrice sono necessari per creare le basi materiali e le precondizioni oggettive dell'emancipazione umana, Marcuse porrà invece l'accento sul fondamento *biologico-umano* della rivoluzione. Il cambiamento dei rapporti economici e delle condizioni effettive d'esistenza dovrà dunque essere necessariamente accompagnato da un processo di educazione estetica e politica in grado di dar forma a una nuova sensibilità e a una consapevolezza critica. La resistenza si svilupperà sia contro le costrizioni materiali che contro i limiti imposti alla coscienza, in vista di una piena realizzazione dell'essere umano.⁹

Si pone quindi una prima questione, relativa all'individuazione di valori che possano essere a pieno titolo "umani" e ai quali possa essere conferita una consistente legittimità, così da evitare accuse di relativismo o di preferenza soggettiva.¹⁰

Innanzitutto, la centralità dell'essere umano può essere dedotta dai primi studi del giovane Marcuse. Come detto, egli sarà fortemente influenzato dagli scritti e dal pensiero di Dilthey (filosofo e insegnante all'università di Berlino, interessato alla filosofia dell'arte e allo studio delle cosiddette materie dello spirito), il quale rifiuta la filosofia storica di Hegel e Marx, richiamando l'autonomia e la centralità dell'individuo kantiano. Secondo Marcuse il marxismo può imparare ed evolvere grazie alle lezioni di Dilthey, in particolare restituendo il giusto posto alle *Geisteswissenschaften* e al loro carattere introspettivo, autoriflessivo e interpretativo. Dilthey crede infatti che la vita e le attività umane siano la base concreta e sostanziale della storicità, la quale può essere compresa solo attraverso un'interpretazione dell'esistenza umana (in quanto

⁹ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione. Dall'«uomo a una dimensione» all'utopia*. Traduzione di Luca Lamberti. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., p. 98

¹⁰ Galeazzi, Umberto (1975). *La scuola di Francoforte. "Teoria critica" in nome dell'uomo*. Roma: Città Nuova, pp. 61-62

solo l'interesse umano rende storicamente rilevanti certi oggetti). Egli sostiene che l'accesso alla realtà storica non avviene per mezzo del positivismo o empirismo, ma al contrario attraverso un'estetica della storia: la storia è qui vista come una disciplina interpretativa che estrapola senso dalla vita. Solo le discipline dello spirito possono afferrare la profondità, la complessità e l'ambivalenza dell'esistenza storica (piuttosto che utilizzare categorie e oggetti chiusi e fissi, ideali e convenzioni statiche), permettendo all'essere umano di comprendere e trasformare la realtà.¹¹ Marcuse frequenterà inoltre il Ginnasio umanistico di Berlino, dove verrà preparato alla carriera universitaria attraverso lo studio dei classici dell'arte, della letteratura e della filosofia. Una formazione di questo genere influenzerà abbondantemente il suo pensiero, volgendolo verso un approccio anti-relativista e legato ai grandi valori formati nel corso della storia dell'occidente.¹² Oltre ai pensatori già citati è importante sottolineare come la concezione marcusiana dell'essere umano vada a poggiare sulla dimensione sensuale e sensibile dell'esistenza, in particolare dando risalto alla ricerca del piacere, agli istinti vitali ed erotici della teoria freudiana, così come al progetto schilleriano di felicità terrena basato sulla liberazione dell'impulso umano sensuale dalle costrizioni impostegli dalla ragione.¹³

La riformulazione degli ideali umani operata da Marcuse si esprime dunque nella sua intera produzione, all'interno della quale si possono identificare quali valori supremi la felicità e la libertà, concretizzabili nella possibilità di realizzare i propri bisogni e sviluppare liberamente le proprie capacità e facoltà.¹⁴ La portata della proposta dev'essere estesa a tutti gli uomini, promuovendo una diffusa solidarietà che sappia armonizzare scopi sociali e individuali. È pertanto necessario realizzare le condizioni materiali per una vita libera da paura, violenza e lotta per l'esistenza, dalla fatica fisica e dalle costrizioni economiche e mentali.

Perché tali valori possano acquisire un'universale accettabilità, Marcuse ne sviluppa le fondamenta su diversi livelli.

¹¹ Reitz, Charles (2000). *Art, alienation and the humanities*, pp. 42-50

¹² Varner, Iris (1975). *The educational thought of Herbert Marcuse* [tesi di dottorato]. The University of Oklahoma, pp. 10-12

¹³ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*. Traduzione di Lorenzo Bassi. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., p. 209

¹⁴ Emerge qui chiaramente l'influenza di Schiller e del suo progetto d'educazione estetica volto all'emancipazione e alla realizzazione dell'essere umano.

In primo luogo viene sottolineato in più punti come tali valori risiedano nella natura umana, nella sua *struttura biologica e istintuale* (come si avrà modo di approfondire nel paragrafo I.2.2). Tali riferimenti si rintracciano in *Eros e civiltà*, per essere poi ripresi e sviluppati nel *Saggio sulla liberazione*:

“Prima ancora di essere un comportamento adeguato a specifici criteri sociali, prima di essere un’espressione ideologica, la moralità è una “disposizione” dell’organismo, che ha forse le radici nell’impulso erotico ad opporsi all’aggressività, per creare e preservare “sempre più grandi unità” di vita. Avremo allora, a monte di tutti i “valori”, un fondamento istintuale per la solidarietà tra gli esseri umani [...]”¹⁵

In seconda battuta, Marcuse si rifà a un *empirismo guidato dalla ragione*, sostenendo che ogni persona in grado di pensare razionalmente e autonomamente, “nella “maturità delle sue facoltà” in quanto essere umano”¹⁶ sia in grado di identificare le più alte espressioni di quei valori capaci di promuovere l’effettivo miglioramento della vita umana.¹⁷ Se l’impulso morale è radicato nella struttura umana più profonda, la sua veridicità deve continuamente essere posta in discussione secondo un approccio razionale e critico, che sappia discernere gli impulsi progressivi e solidali dai falsi impulsi costruiti dalla società totalitaria e inconsapevolmente assimilati dall’individuo. Per fare ciò, l’uomo potrà empiricamente mettere alla prova i propri ideali e le relative realizzazioni pratiche, constatando la migliore o peggiore qualità della vita che essi promuovono all’interno dell’esistenza individuale e sociale.¹⁸

Marcuse sostiene infine che gli ideali umani e le prospettive utopiche debbano essere considerati entro una *dimensione storica*, non tanto in riferimento alla storicizzazione e relativizzazione dei valori, bensì in merito alle forme e alle modalità di realizzazione degli stessi. Tale concezione emerge in particolare in *Etica e rivoluzione*, dove Marcuse costruisce un discorso volto alla difesa della violenza rivoluzionaria quale strumento per assicurare forme più elevate di libertà umana. Perché la rivoluzione possa essere considerata moralmente accettabile (e dunque conforme ai valori umani che essa promuove), questa deve dare dimostrazione empirica delle reali possibilità

¹⁵ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 22

¹⁶ Marcuse, Herbert (2011). *Critica della tolleranza*. Milano – Udine: Mimesis edizioni, cit., p. 32

¹⁷ Marcuse, Herbert (1967). *L’uomo a una dimensione*, p. 9

¹⁸ Marcuse, Herbert (2011). *Critica della tolleranza*, p. 31

di cambiamento attraverso calcoli e raffronti storici, in quanto “la sua prevedibile direzione, progressiva o regressiva, è dimostrabile, con la certezza propria di una ragionevole possibilità, ante factum, nella stessa misura in cui sono dimostrabili le condizioni storiche del progresso”¹⁹. Egli richiama dunque esempi legati alla Rivoluzione francese, così come all’ascesa delle dittature europee, sottolineando come lo sviluppo e l’indirizzo di tali fenomeni fosse ragionevolmente prevedibile. Inoltre la conoscenza storica permette, secondo Marcuse, un confronto dinamico, aperto e continuo tra condizioni, presupposti e sviluppi di eventi apparentemente estranei, generando una consapevolezza più ampia e profonda in merito agli attuali pericoli e alle attuali possibilità.

Potremmo dunque riassumere sostenendo che l’obbiettivo marcusiano della massima espansione del piacere e della libertà rimane stabile e fissato a principi umani e biologici. Tale nucleo valoriale dovrà essere sviluppato e declinato socialmente e storicamente (attraverso un’analisi delle attuali possibilità materiali e degli effettivi tentativi di attualizzazione), costantemente messo in discussione e rimodulato secondo un approccio critico e razionale.²⁰

Chiarito il sistema di valori proposto da Marcuse, è possibile addentrarsi nell’analisi critica mossa verso la società che sistematicamente tradisce ciò che per il filosofo risulta essere la prospettiva utopica verso cui l’umanità dovrebbe tendere. La ricerca marcusiana risulta particolarmente ricca sul versante critico-negativo, ovvero nell’individuazione delle problematiche caratterizzanti il sistema socio-economico vigente. Un altro punto focale della teoria critica è infatti la sua capacità di trascendere i fatti e di elaborarne una negazione efficace, ovvero il suo approccio oppositivo alla realtà: ciò che è non è ciò che dovrebbe essere. Il compito che la coscienza critica dovrà svolgere sarà quello di penetrare più a fondo la realtà per capire fino a che punto le possibilità umane abbiano trovato espressione e quando invece esse siano state represses e necessitino di essere liberate.

L’analisi di Marcuse si articola nel tempo secondo diversi approcci; nonostante ciò è possibile individuare alcuni nuclei critici persistenti all’interno della sua teoria complessiva. Si tenterà quindi

¹⁹ Marcuse, Herbert (1969). *Etica e rivoluzione*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., p. 275

²⁰ Varner, Iris (1975). *The educational thought of Herbert Marcuse*, p. 42

di circoscrivere cinque aree d'indagine che possano in seguito tornare utili quali categorie d'analisi della società contemporanea.

1.1 Identità reificate e manipolazione

Un primo problema che il filosofo analizza riguarda la soppressione della libertà e la reificazione dell'identità. Vi è infatti secondo Marcuse un meccanismo perverso che attraverso la produzione amministrata dei bisogni e delle aspirazioni va a minare radicalmente le possibilità di autodeterminazione del singolo.

Egli crede che la società industriale avanzata sia stata in grado di promuovere un ideale di realizzazione umana che consiste nell'accumulazione di prodotti e nell'identificazione con gli articoli posseduti. L'esistenza diviene dunque un *affare commerciale* e ogni individuo è in grado di costruirla solamente acquistandone i frammenti sul mercato delle merci²¹. Tali prodotti si caricano di valori, sentimenti, aspirazioni e atteggiamenti, che in ultima analisi risultano però preconfezionati e limitanti, divenendo quindi vettori primi dell'indottrinamento.²² Non solo quindi l'identità appiattisce la sua complessità su di un piano meramente merceologico, tralasciando qualsiasi altra dimensione umana, relazionale, culturale; essa viene ancor più compressa dalla produzione concentrata nelle mani di pochi grandi produttori, che definiscono a priori le "alternative identitarie", dando una parvenza di scelta e proponendo di fatto modi di vita simili e preconfezionati.²³ L'autodeterminazione viene così spacciata per la libertà di scegliere tra varie marche e prodotti della stessa qualità e veicolanti i medesimi valori, tra diverse fonti di informazione che divulgano gli stessi ideali, tra vari partiti diretti sempre e comunque da minoranze che detengono capitali e potere²⁴. La deviazione rispetto alla norma viene riassorbita dal sistema; le alternative rese disponibili sono falsamente originali, non conformiste solamente all'apparenza.

Oltre che sul versante commerciale, il sistema opera anche e soprattutto attraverso la

²¹ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, p. 24

²² Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione*, p. 32

²³ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, p. 133

²⁴ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, p. 85

comunicazione massmediatica per veicolare atteggiamenti e comportamenti predeterminati e omogeneizzanti. Le tecniche sono molteplici e perverse: utilizzo di un linguaggio personalizzato che spacci per familiare ciò che in realtà non lo è (“[...] si tratta sempre del “vostro” deputato, della “vostra” strada, del “vostro” negozio favorito, del “vostro” giornale; ogni cosa viene portata a “voi”, “voi” siete l’invitato, ecc. In questa maniera cose e funzioni affatto generali, prodotte in serie ed imposte al pubblico, sono presentate come se fossero create “specialmente per voi”²⁵); costruzione di strutture fisse di associazioni, atteggiamenti, reazioni; invasione dello spazio casalingo attraverso slogan martellanti e autovalidanti; creazione di un linguaggio omogeneo attraverso musica, film, bestseller, annunci pubblicitari e comizi politici.

Da ultimo è importante riconoscere come una delle prime tecniche analizzate e criticate da Marcuse fosse la manipolazione e il soddisfacimento sublimato degli istinti sessuali e dell’aggressività. In particolare nella prefazione politica di *Eros e civiltà* egli sottolinea come i prodotti vengano sistematicamente tramutati in oggetti di libido, così da essere facilmente venduti e piacevolmente consumati; allo stesso tempo i nemici dello stato e del sistema vengono distorti e ingigantiti in modo da incanalare e dar libero sfogo all’odio e agli istinti aggressivi.²⁶

La tecnologia massmediatica diviene uno strumento di manipolazione e tanto più l’apparato tecnico evolve, quanto più le possibilità di controllo si ampliano e perfezionano. I bisogni vengono definiti esternamente e introiettati dall’individuo, che con il tempo li fa propri, riproducendoli e rafforzandoli, senza più riconoscerne la natura artificiale ed estranea:

“L’apparato produttivo, i beni ed i servizi che esso produce, “vendono” o impongono il sistema sociale come un tutto. I mezzi di trasporto e di comunicazione di massa, le merci che si usano per abitare, nutrirsi e vestirsi, il flusso irresistibile dell’industria del divertimento e dell’informazione, recano con sé atteggiamenti ed abiti prescritti, determinate reazioni intellettuali ed emotive che legano i consumatori, più o meno piacevolmente, ai produttori, e, tramite questi, all’insieme. I prodotti indottrinano e manipolano; promuovono una falsa coscienza che è immune dalla propria falsità. E a mano a mano che questi prodotti benefici sono messi alla portata di un numero crescente di individui in un maggior numero di classi

²⁵ Marcuse, Herbert (1967). *L’uomo a una dimensione*, cit., pp. 109-110

²⁶ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, p. 34

sociali, l'indottrinamento di cui essi sono veicolo cessa di essere pubblicità: diventa un modo di vivere."²⁷

L'autodeterminazione umana non viene dunque abolita, ma subisce una radicale trasformazione del suo significato più profondo, mostrandosi non più come realizzazione di impulsi vitali, necessità umane e dimensioni molteplici dell'esistenza, ma come possibilità di scelta entro (apparenti) alternative selezionate dal sistema di produzione e consumo e rese necessarie dall'apparato massmediatico:

“La libera scelta tra un'ampia varietà di beni e di servizi non significa libertà se questi beni e servizi alimentano i controlli sociali su una vita di fatica e di paura – se, cioè, alimentano l'alienazione. E la riproduzione spontanea da parte dell'individuo di bisogni che gli sono stati imposti non costituisce una forma di autonomia: comprova soltanto l'efficacia dei controlli.”²⁸

La reificazione dell'identità e la proiezione di falsi bisogni corrispondono alla perdita del sé e minano la facoltà di autodeterminarsi in maniera libera e spontanea: è allora necessario attuare un rifiuto degli istinti inautentici e dell'esperienza preconfezionata per poter essere in grado di recuperare i valori umani più profondi e di riformulare in maniera genuina le proprie necessità e aspettative.

1.2 Dominio della ragione e svalutazione della sensibilità

La seconda criticità rilevabile all'interno della teoria marcusiana riguarda la costante separazione tra due sfere solo apparentemente opposte: da un lato troviamo il piacere e la ricettività sensoria, affettiva ed emotiva; dall'altro abbiamo invece il regno della razionalità, espressione di efficacia e funzionalità.

La riflessione potrebbe innanzitutto partire dalla separazione tra *utile e bello*, sulla quale Marcuse si sofferma in particolare nel saggio *Sul carattere affermativo della cultura*. Qui il filosofo individua il germe della scissione nella filosofia aristotelica, entro la quale le azioni possono essere orientate in due sole direzioni: azioni necessarie, utili e votate alla sfera lavorativa o azioni belle e tendenti

²⁷ Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione*, cit., p. 32

²⁸ Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione*, cit., pp. 27-28

al godimento, alla libertà e alla pace. È proprio da questa separazione che prende piede la svalutazione del piacere e della sensibilità a favore di una sempre maggiore considerazione per l'attività utile e guidata da razionalità. Le basi filosofiche gettate da Aristotele daranno quindi man forte al "materialismo della prassi borghese", che potrà legittimare un principio di realtà guidato dal principio di prestazione, relegando la sensibilità e la piacevolezza in un regno loro proprio: la dimensione sublimata della cultura. Qui risiede il nodo centrale dello scritto, volto a dimostrare come le dinamiche repressive abbiano reso inefficace la protesta della sensibilità estetica, elevandola al regno dell'arte e rendendola priva di ricadute ed effetti pratici e materiali. La cultura diviene in questo modo affermativa, negando solo apparentemente la realtà data e fungendo al contrario da imbonitore e rassicurazione per la massa insoddisfatta e stremata:

"[...] la bellezza può essere goduta con la coscienza tranquilla solo in campi delimitati molto precisamente: nella certezza che in questo godimento ci si rilassa e ci si perde solo per un breve tempo. La società borghese ha liberato gli individui, ma solo come persone che debbono autodisciplinarsi. La libertà dipende fin dall'inizio dalla condanna del godimento."²⁹

Tale condanna ci conduce ad una seconda interpretazione del dualismo in esame, ossia la separazione tra *necessità e piacevolezza*. Questa seconda cesura viene analizzata ampiamente in *Eros e civiltà*, dove Marcuse lavora sull'opera di Freud valorizzandone la portata filosofico-sociale³⁰ e individuando due principi che regolano l'esistenza: Eros e Thanatos. Il principio dell'Eros è qui considerato come mutilato e soffocato; la repressione è frutto di una società dove regna "la mancanza di soddisfazione nella vita, [...] la vittoria della fatica sul piacere, della prestazione sulla soddisfazione"³¹. Tutto ciò viene giustificato sostenendo che la liberazione istintuale e piacevole porterebbe l'individuo in uno stato primitivo e caotico: privato dalle costrizioni e dalla fatica del lavoro, l'uomo non saprebbe come incanalare i propri istinti e andrebbe quindi a distruggere la civiltà e la cultura.³² La liberazione dell'Eros può avvenire solamente sotto il controllo amministrato della società repressiva, la quale garantisce godimento e piacere secondo le proprie

²⁹ Marcuse, Herbert (1969). *Sul carattere affermativo della cultura*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, cit., p. 68

³⁰ Jervis, Giovanni (1964). Introduzione a *Eros e civiltà* (Herbert Marcuse). Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.

³¹ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, cit., p. 141

³² Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, p. 196

modalità: acquisto e consumo di merci che possano acquietare i bisogni sensibili, immagini ed esperienze che solo virtualmente soddisfino gli impulsi erotici, arte e cultura che sublimino i valori umani e le prospettive utopiche.

La separazione tra piacevole e necessario si traduce facilmente nella dimensione pratica come cesura tra lavoro e tempo libero. La riflessione marcusiana sul lavoro si articola in due momenti. In *Eros e civiltà* il principio del piacere viene difeso strenuamente, tanto da opporlo a qualsiasi carattere di utilità e necessità lavorativa. In quest'ottica Marcuse si riallaccia alla teoria marxista classica e alla concezione freudiana di lavoro, secondo le quali il tempo impiegato nelle ore di lavoro costituisce in sé una repressione operata dal principio di realtà nei confronti del principio del piacere.³³ La prospettiva di liberazione non può che essere preceduta da una riduzione del lavoro allo stretto necessario, così da lasciare all'essere umano lo spazio e il tempo per un suo libero sviluppo.³⁴ La realizzazione umana si attualizza dunque "al di là del mondo del lavoro, inevitabilmente repressivo"³⁵; nonostante ciò il filosofo inizia ad aprire alla possibilità che l'istinto erotico vada a modellare la dimensione lavorativa facendone uno spazio di libero gioco. Tale concezione verrà poi approfondita in seguito, in particolare nel *Saggio sulla liberazione*, dove Marcuse conferisce una nuova funzione alla sensibilità e al piacere: questi non si troverebbero più in una condizione di antagonismo rispetto al lavoro e alla necessità, bensì acquisterebbero potenzialità trasformative in rapporto alla realtà tutta. Essi andrebbero a foggare la divisione e l'organizzazione del lavoro, mutando rapporti e dinamiche e facendo "del processo di produzione un processo creativo"³⁶.

Arriviamo infine alla terza sfaccettatura della separazione dicotomica, declinata come contrapposizione tra *sensibilità e ragione*. Se già la trattazione *Sul carattere affermativo della cultura* introduceva a tale opposizione, il problema viene poi discusso ampiamente in *Eros e civiltà* (dove l'alienazione è vista come anestetizzazione, desensualizzazione, desensibilizzazione) e in particolare ne *L'uomo a una dimensione*. Qui Marcuse rileva come il Logos abbia da sempre prevalso sull'Eros, da Platone ad Aristotele, fino a giungere al pensiero positivo moderno.

³³ Andolfi, Ferruccio (2004). *Lavoro e libertà. Marx, Marcuse, Arendt*. Reggio Emilia: Diabasis, p. 162

³⁴ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, p. 178

³⁵ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, cit., p. 213

³⁶ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 34

Quest'ultimo promuove infatti la concezione secondo la quale la vera conoscenza può essere raggiunta unicamente attraverso la ragione, dominando o addirittura liberandosi dei sensi. Solo la razionalità è in grado di comprendere, valutare e discernere; qualsiasi valore esorbiti dal regno della ragione scientifica e che non sia scientificamente testabile è considerato soggettivo e, per quanto moralmente condivisibile, esso sarà comunque relegato in un ambito metafisico o irreali.³⁷ La realtà viene definita, circoscritta e pervasa da una logica quantitativa e razionale, sminuendo e privando di valore la dimensione sensibile e qualitativa dell'esistenza.

Sarà solo nel *Saggio sulla liberazione* che Marcuse volgerà verso un marcato ottimismo nei confronti della sensibilità, conferendole una posizione attiva e centrale nella rivoluzione.

Quest'ultima infatti si attualizzerebbe attraverso nuovi modi di percepire l'ambiente e d'interagire al suo interno, modi d'esistenza rinnovati che andrebbero a plasmare le relazioni umane e le dinamiche di produzione, le istituzioni politiche e il sistema economico complessivo.

In questo caso il focus pratico del discorso non riguarda tanto il lavoro, quanto la scienza e la tecnologia. Secondo Marcuse, queste ultime sono di per sé neutrali e possono essere usate secondo modalità diverse a seconda dei principi e delle convinzioni che le strutturano e governano. Da tempo ormai esse servono i soli scopi della dominazione e repressione, fissando obiettivi validati unicamente da criteri scientifici e matematici. La soluzione al problema non risiede dunque nella redistribuzione della proprietà delle tecnologie produttive (in quanto i vari tentativi storici hanno dimostrato come questa sola soluzione non possa bastare per eradicare l'alienazione³⁸), bensì nel ripensamento della razionalità che li guida: se la sensibilità esprime gli istinti umani fondamentali di liberazione e pacificazione, essa dovrebbe divenire faro per la scienza e la tecnica, conferendogli nuovi indirizzi e finalità che possano rispondere alle reali esigenze dell'essere umano.³⁹

Marcuse prospetta dunque un superamento delle differenti opposizioni esaminate (utile-bello, necessario-piacevole, ragione-sensibilità), a favore di nuove forme più integrate e compiute di

³⁷ Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione*, p. 161

³⁸ Galeazzi, Umberto (1975). *La scuola di Francoforte*, p. 41

³⁹ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, p. 32

vita.⁴⁰ L'arte diverrebbe allora bella e funzionale alla vita umana, l'esperienza potrebbe strutturarsi organicamente, integrando al meglio sensibilità e ragione e la società sarebbe plasmata congiuntamente dal principio di necessità e dalla piacevolezza.

1.3 Individualismo e disuguaglianze

La terza criticità individuata da Marcuse è l'exasperazione della logica individualista e le ripercussioni che questa comporta sulla struttura economica, sociale e umana.

L'origine del fenomeno viene fatta risalire all'inizio dell'epoca borghese (a cavallo tra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo), con la nascita di un nuovo soggetto dotato di una maggiore consapevolezza della propria individualità e delle proprie necessità, delle proprie facoltà e abilità.⁴¹ L'ideale individualista si traduce quindi in una concezione di singolo individuo capace di realizzarsi autonomamente (in quanto essere razionale e libero). Essendo l'interesse individuale guidato da razionalità, un collettivo perseguimento degli scopi personali dovrebbe beneficiare l'intera comunità; le imposizioni esterne sono quindi viste come dei limiti alla libertà e la società dovrà adoperarsi per rimuoverle e ampliare lo spazio d'azione individuale.⁴² Come già abbiamo sottolineato, tale spazio di libertà e di possibile autodeterminazione viene presto colmato e manovrato dalla produzione capitalista e dal suo intero apparato massmediatico e il nuovo orizzonte di felicità diviene una prospettiva di strette vedute, in grado di incorporare il complesso di pretese e richieste del singolo e difficilmente capace di integrare le istanze del bene comune. Un approccio di questo tipo restringe lo spazio di realizzazione esteriore, così che ogni istanza si attivi e cerchi risposta prima di tutto entro la dimensione interna e privata, sopprimendo un certo "attivismo espansivo" che mira a costruire un ambiente ricco di istituzioni, relazioni ed esperienze rispondenti alle effettive richieste della comunità umana⁴³.

⁴⁰ Dreon, Roberta (2015). *Aesthetic Issues in Human Emancipation. Between Dewey and Marcuse*. Pragmatism Today, volume 6, issue 2, p. 77

⁴¹ Marcuse, Herbert (1969). *Sul carattere affermativo della cultura*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, p. 51

⁴² Marcuse, Herbert (2004). *Some social implications of modern technology*. In *Technology, War and Fascism: Collected Papers of Herbert Marcuse, Volume 1* (a cura di Douglas Kellner). Taylor & Francis e-Library, p. 42

⁴³ Marcuse, Herbert (1969). *Sul carattere affermativo della cultura*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, p. 76

L'essere umano può dunque realizzarsi pienamente entro la *dimensione individuale*, agendo secondo suo proprio istinto e volontà, quasi fosse considerato un'entità monadica autonoma rispetto al suo ambiente e alle relazioni che lo definiscono; in alternativa egli può soddisfare i propri bisogni secondo un *approccio concorrenziale*, aggressivo e offensivo che, in un contesto d'opposizione degli interessi individuali, sappia generare dinamiche di scontro e risolverle nel miglior interesse del singolo.⁴⁴ Queste dunque le due strade in grado di modellare l'intera prassi vitale dell'essere umano: da un lato una chiusura in se stesso, dall'altro un'apertura bellicosa nei confronti del prossimo.

Il sistema repressivo ha così cavalcato l'ideologia individualista per farne uno strumento di controllo e stabilizzazione. In primo luogo si assiste a un sottile e discreto disciplinamento dell'individuo, il quale disimpara a costruire istanze e rivendicazioni collettive, lasciando inalterati i processi produttivi, occupazionali e sociali e permettendo che tali dinamiche continuino a regolare indisturbate i rapporti umani. In seconda battuta è evidente come la possibilità di realizzazione individuale difficilmente venga ad attualizzarsi, rimanendo dunque una mera e astratta eventualità; l'uguaglianza resta formale e la maggior parte della popolazione non dispone dei mezzi economici necessari al pieno soddisfacimento dei propri bisogni.⁴⁵

Un ulteriore problema che Marcuse rileva, influenzato sicuramente dall'allora recente presa di potere di vari regimi dittatoriali, è la transizione da astratta realizzazione interiore ad *apparente realizzazione collettiva*. Il bisogno istintuale dell'uomo di sentirsi parte di una comunità, identificarsi e trarre beneficio da essa viene sfruttato e manipolato mediante il "culto eroico dello Stato", attraverso il quale l'individuo si annulla per divenire parte di una falsa collettività eterodiretta⁴⁶. In questo modo l'aggressività prima riservata ai singoli individui concorrenti, viene indirizzata verso nuovi potenziali nemici, composti in questo caso dagli stati esteri, dalle differenti comunità estranee alla propria, dalle minoranze e dai gruppi subalterni. Inoltre, sotto condizioni totalitarie (imposte da una dittatura come da un'ideologia) l'opposizione si trova in posizione di

⁴⁴ Kellner, Douglas (1999). *Marcuse and the quest for radical subjectivity*. Social Thought and Research, Vol.22(1), p. 72

⁴⁵ Marcuse, Herbert (1969). *Sul carattere affermativo della cultura*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, p. 51

⁴⁶ Marcuse, Herbert (1969). *Sul carattere affermativo della cultura*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, p. 81

costante svantaggio rispetto ai portatori di interessi dominanti: la pluralità politica viene meno o va ad affievolirsi, agevolando così il proseguo della dominazione e della concentrazione del potere e, paradossalmente, negando il potenziale emancipatorio dell'ideale individualista.

Le criticità quindi si rilevano da un lato sul versante individualista, fonte di isolamento, diseguaglianze e impotenza di fronte al sistema, dall'altro sull'apparente alternativa collettivista, caratterizzata da una comunità chiusa ed esclusiva, da una falsa pluralità e da nuovi contrasti sociali fondati sull'aggressività e la discriminazione. Marcuse propone allora un nuovo ideale di solidarietà, che volga verso una società entro cui i singoli individui possano esprimersi sia in quanto esseri distinti e plurali che come parti essenziali della comunità umana: una sana e fruttuosa contrapposizione di interessi e pensieri differenti unita alla capacità di identificare mete comuni e unirsi in rivendicazioni e movimenti collettivi.

1.4 Unidimensionalità: pensiero scientifico ed esistenza economica

Il quarto ambito critico trattato dal filosofo riguarda la soppressione della multidimensionalità umana operata attraverso l'ideologia totalitaria a una dimensione.

Come detto in precedenza, la scuola di Francoforte riconosce il fatto che l'economia e il pensiero scientifico positivista siano divenuti così onnipresenti e permeanti da modellare sia il complesso delle istituzioni economico-politiche e delle dinamiche sociali, che l'esperienza umana, il pensiero e la condotta degli individui. Proprio per questo Marcuse e i suoi colleghi costruiscono un sistema d'analisi e di critica che si interessi alle strutture e alle dinamiche economiche, per comprenderne al contempo i risvolti umani e sociali:

“la critica dell'economia politica criticava tutto l'insieme dell'essere sociale. In una società che era determinata nella sua totalità dai rapporti economici e ne era determinata in modo che l'economia, sottratta ad ogni controllo, dominava tutti i rapporti umani, anche la sfera non economica era contenuta nell'economia.”⁴⁷

⁴⁷ Marcuse, Herbert (1969). *Filosofia e teoria critica*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*. Traduzione di Carlo Ascheri, Heidi Ascheri Osterlow e Furio Cerutti. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., cit., p. 96

Con ciò non si vuole intendere che l'obbiettivo e il focus dell'analisi siano diretti alla sola struttura economica (il che dimostrerebbe come la sua pervasività sia in grado di permeare persino la teoria critica); al contrario, i francofortesi valuteranno l'insieme delle dinamiche e dei fenomeni sociali, con particolare attenzione per il campo dell'economia e nella consapevolezza che quest'ultimo eserciti oggi un'influenza notevole sulle restanti sfere dell'esistenza.⁴⁸ Proprio per questo, il gruppo si renderà presto conto che la pervasività dell'ideologia repressiva non lascia altra soluzione se non quella di un rifiuto totale verso il sistema di pensiero imposto e la sua falsa coscienza, verso le prassi oppressive e verso qualsiasi istituzione e situazione che vada a perpetrare il dominio e la miseria. La potenza dilagante del pensiero unidimensionale sarà uno dei focus su cui Marcuse concentrerà la sua analisi e contro cui si scaglierà nella maggior parte dei suoi scritti, formulando poi il concetto di Grande Rifiuto quale modo d'essere e d'agire in aperta opposizione alle dinamiche repressive.

La critica all'unidimensionalità si dispiega partendo dalla constatazione di dominio e primazia del *pensiero positivista*, caratterizzato da un approccio cognitivo che valida le sole ipotesi verificabili scientificamente e fattualmente, prendendo dunque le scienze fisiche come modelli di veridicità ed esattezza e come unici vettori del progresso conoscitivo.⁴⁹ La realtà è identificata con la struttura esistente, solamente entro i fatti e le dinamiche empiricamente date è possibile comprendere, valutare, modellare il mondo; nessun idealismo o pensiero trascendente è concesso, se non come utopia o narrazione personale. In alternativa queste ultime idee possono essere prese in considerazione dalla scienza solo dopo un processo di riduzione, quantificazione e trasposizione che le traduca (e limiti) entro i termini scientifici⁵⁰. Trasformati in ideali utopici soggettivi o in teorie scientifico-quantitative, le prospettive d'opposizione al pensiero unidimensionale perdono la loro portata rivoluzionaria e critica, dissolvendosi in uno spazio metafisico. La verità è definita da un approccio empirico-scientifico che va pian piano a ridurre e svalutare la profondità del significato, mantenendolo su una dimensione che preclude qualsiasi interpretazione estranea al calcolabile e misurabile.⁵¹ Il pensiero positivista stabilisce così una

⁴⁸ Galeazzi, Umberto (1975). *La scuola di Francoforte*, p. 37

⁴⁹ Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione*, p. 185

⁵⁰ Galeazzi, Umberto (1975). *La scuola di Francoforte*, p. 78

⁵¹ Varner, Iris (1975). *The educational thought of Herbert Marcuse*, p. 32

propria cultura, in grado di inglobare e ridurre la complessità della realtà e di presentare come parte del progresso umano le prospettive e le conquiste più brutali e irrazionali. Senza mai alterare la struttura sociale repressiva, ma divenendone uno strumento inerme, la scienza acquisisce una funzione conservatrice e stabilizzante. L'etica, oggetto filosofico privo di basi e convalide scientifiche, abdica alla sua funzione di strumento guida per la politica, l'economia e la tecnica, lasciando dunque poco spazio di manovra e pensiero all'essere umano in quanto soggetto morale. Tanto meno, sottolinea Marcuse, "ha più importanza che il soggetto possa svolgere un ruolo costitutivo più o meno ampio come punto d'osservazione, di misura e di calcolo, visto che egli non può svolgere il suo ruolo scientifico come agente etico, estetico o politico"⁵².

L'economia a sua volta, abbracciando l'approccio scientifico e accantonando considerazioni di tipo morale e critico, diviene parte del sistema totalitario che investe l'intera società, promuovendo come fini ultimi la *carriera* e il *profitto*. La struttura economico-produttiva si sgancia dal mondo della politica, costituendosi come entità autonoma, capace di autoregolamentarsi e di dirigere ogni dimensione dell'esistenza pubblica e privata. Le logiche di mercato divengono nel nuovo "ordine oggettivo delle cose", una sorta di culto universalmente accettato che modella i più svariati ambiti dell'esistenza, dalla politica alle istituzioni, dal sistema sanitario all'istruzione, dalle relazioni interpersonali alla condotta e al pensiero.⁵³ In questo modo l'ideologia capitalista dominante si estende entro la dimensione privata, andando non solo a standardizzare e disumanizzare i rapporti e i processi lavorativi, ma anche a definire a quali modalità d'esistenza aderire nelle ore libere: acquisti compulsivi e false soddisfazioni, informazione superficiale e cultura di massa.⁵⁴

Marcuse rileva diverse cause che hanno portato all'incancrenirsi di tale situazione. Innanzitutto evidenzia come certe branche della filosofia siano andate adagiandosi entro la logica positivista, piegandosi al dominio delle scienze e limitandosi a rielaborarne i risultati, sostenendo che qualsiasi fenomeno sia riducibile in termini fisici e ogni questione possa trovare risposta attraverso processi logico-matematici. Allo stesso modo il pensiero e il linguaggio assumono un approccio chiuso,

⁵² Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione*, cit., p. 161

⁵³ Winter, Rainer (2017) *Resistance as a Way out of One-Dimensionality: The Contribution of Herbert Marcuse to a Critical Analysis of the Present*. In *Resistance: Subjects, Representations, Contexts*. Transcript Verlag, p. 76

⁵⁴ Andolfi, Ferruccio (2004). *Lavoro e libertà*, p. 133

operativo e pragmatico che rimane impermeabile alle diverse interpretazioni e sfumature di significato⁵⁵: la realtà è indagabile empiricamente e ogni oggetto, esperienza e dinamica sono identificabili con la loro funzione; nulla si nasconde dietro a ciò che appare.

In secondo luogo il filosofo ritiene che la società esistente sia frutto di un certo indirizzo e progetto sociale, storico e politico. Nonostante i progetti di realizzazione umana possano essere molteplici, una volta che uno di questi prende piede e struttura le fondamenta, le istituzioni e le dinamiche di base, “esso tende a diventare esclusivo e a determinare lo sviluppo della società come un tutto”⁵⁶. Nonostante il pluralismo dei partiti, delle fonti di informazione e delle merci, il sistema è e resta totalitario, nella misura in cui il complesso dei bisogni e delle alternative è stabilito a priori ed imposto alla collettività. Totalitaria non è quindi solo la struttura ideologico-politica che dirige uno stato, ma anche un sistema ideologico-economico in grado di permeare l’intera esistenza privata e sociale.⁵⁷

Infine Marcuse rileva come il sistema educativo sia divenuto uno dei più efficaci strumenti di indottrinamento, in particolare a causa della sua dipendenza finanziaria da fonti esterne, private e commerciali. L’alienazione e l’unidimensionalità si concretizzano nell’eradicatione del comparto critico e umanistico, nella predominanza di educazione scientifico-tecnica che sappia rispondere ai bisogni del commercio, dell’industria e del comparto militare, ossessionando l’intera società con l’efficienza, la standardizzazione, la meccanizzazione e la specializzazione, impedendo una reale consapevolezza di noi stessi e di ciò che ci circonda:

“Lo studente è invece addestrato a comprendere e valutare le condizioni e le possibilità esistenti solo nei termini forniti da queste stesse condizioni e possibilità: il suo pensiero, le sue idee e i suoi scopi vengono limitati e ristretti in modo programmatico e scientifico, non dalla logica, dall’esperienza e dai fatti, ma da una logica espurgata, da un’esperienza mutilata e dai fatti incompleti.”⁵⁸

⁵⁵ Marcuse, Herbert (1967). *L’uomo a una dimensione*, p. 204

⁵⁶ Marcuse, Herbert (1967). *L’uomo a una dimensione*, cit., p. 14

⁵⁷ Marcuse, Herbert (1967). *L’uomo a una dimensione*, p. 23

⁵⁸ Marcuse, Herbert (1969). *Note su una ridefinizione della cultura*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., cit., pp. 291-292

Le conseguenze di tale processo sulla natura umana sono profonde e degradanti.

Il valore dell'individuo non è più legato alla sua capacità di giudizio, alla sua condotta e alla responsabilità personale; al contrario, esso viene spogliato da dimensioni etiche e morali, divenendo capitalizzabile e quantificabile, precisamente in termini redditizi e occupazionali.⁵⁹

L'individuo raggiunge il proprio scopo quando soddisfa le richieste del sistema, giungendo ai vertici dello stesso e occupando posizioni lavorative di prim'ordine per il proseguo dell'oppressione, realizzando dunque un obiettivo stabilito dalle necessità dell'apparato e non dal soggetto stesso.⁶⁰ La realizzazione personale diviene questione di carriera e denaro e la definizione dei propri bisogni viene affidata al mercato delle merci. Lo sviluppo multidimensionale dell'individuo, che sappia trascendere la dimensione economico-concorrenziale per muovere in molteplici direzioni, permettendo di coltivare interessi, passioni, modi di vivere e pensare diversamente, diviene una prospettiva non necessaria se non addirittura deleteria.

Il sistema totalitario comprime lo spazio per l'autodeterminazione, inficiando irrimediabilmente la libertà e l'espansione umana. Restringendo le alternative possibili, esaltando il metodo scientifico e l'approccio economico, esso insinua nell'individuo la convinzione che la realtà data sia manifestazione di oggettiva razionalità e che l'esistenza sociale umana non possa realizzarsi secondo prospettive differenti. In questo modo l'essere umano si adagia sul pensiero e sulla condotta unidimensionali promossi dall'intero apparato sociale, rendendoli sue proprie modalità d'esistenza:

“La produzione e la distribuzione di massa reclamano l'individuo intero, e la psicologia industriale ha smesso da tempo di essere confinata alla fabbrica. I molteplici processi d'introiezione sembrano essersi fossilizzati in reazioni quasi meccaniche. Il risultato non è l'adattamento ma la mimesi: un'identificazione immediata dell'individuo con la sua società e, tramite questa, con la società come un tutto.”⁶¹

⁵⁹ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, p. 130

⁶⁰ Marcuse, Herbert (2004). *Some social implications of modern technology*, p. 45

⁶¹ Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione*, cit., p. 30

1.5 Paralisi della critica: disinformazione, disillusione e inerzia

Il nucleo critico conclusivo che si andrà ad analizzare è in un'ultima analisi la conseguenza dell'intreccio e dello sviluppo delle dinamiche regressive finora analizzate. La costrizione dell'autodeterminazione entro i dettami del sistema, la svalutazione dell'esperienza organicamente strutturata a favore di un cieco dominio della ragione, l'esaltazione esasperata della realizzazione individuale e il parallelo annullamento di una reale pluralità, il conformarsi di pensiero e condotta entro un indirizzo predeterminato che impedisca uno sviluppo multidimensionale dell'essere umano: tutto concorre a porre le fondamenta per un'efficace paralisi della critica. Il sistema, ormai giunto a un notevole livello di sviluppo, ha collaudato e perfezionato meccanismi di contenimento attraverso i quali la funzione sociale e critica svolta dall'essere umano viene ad affievolirsi e morire entro la società repressiva, minando le sue capacità di comprensione, immaginazione e azione.

Il primo meccanismo riguarda la costruzione di una falsa coscienza mediante processi di *indottrinamento e manipolazione dell'informazione*. Innanzitutto, Marcuse sottolinea come la maturità tecnologica della società a lui contemporanea le conferisca capacità di controllo enormemente maggiori rispetto al passato⁶²; i nuovi strumenti di comunicazione di massa e le innovazioni tecniche assicurano un'efficiente e complessa organizzazione dell'informazione a favore degli interessi dominanti.

Come detto in precedenza, questi operano in primo luogo sfruttando gli istinti erotici ed aggressivi, da un lato accostando i prodotti e le informazioni ad immagini provocanti e seducenti, dall'altro fomentando l'odio e l'aggressività per indirizzarli poi verso minoranze, comunità esterne o portatori di interessi progressisti.⁶³ In questo modo l'informazione viene accuratamente selezionata, filtrata e subdolamente veicolata; al contempo le grandi questioni e criticità sociali vengono evitate, rivolgendo altrove la frustrazione e l'indignazione. Le atrocità e la miseria che il sistema va perpetrando vengono sistematicamente presentate come necessarie, come scomodi inconvenienti di un progetto più ampio (prepararsi alla guerra per difendere la pace, così come

⁶² Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione*, p. 8

⁶³ Marcuse, Herbert (2006). *Marxism and feminism*. Differences, Vol.17(1), p. 150

produrre armi per garantire occupazione e profitti⁶⁴); al contrario la durezza e l'impeto dei movimenti di opposizione al sistema repressivo vengono dipinti come incivili, antidemocratici, irrispettosi della legge e dell'ordine (il nemico viene talvolta addirittura creato, così da incarnare i valori pericolosi per il sistema e incentivarne il rifiuto).⁶⁵

La diffusione degli interessi dominanti viene poi promossa dai politici e dalle emittenti schierati a difesa delle dinamiche repressive. La strategia più efficace è quella di ripetere incessantemente affermazioni autovalidanti, riportate e reiterate da qualsiasi mezzo a disposizione che permetta di raggiungere capillarmente gli elettori, martellando frasi e concetti finché questi non li facciano propri⁶⁶. Tale linguaggio è facilmente riconoscibile:

“non dimostra e non spiega, bensì comunica decisioni, dettati, comandi. Quando definisce, la definizione diventa una “separazione del bene dal male”; stabilisce in modo indiscutibile torti e ragioni, e prende un valore per giustificarne un altro. Proceede per tautologie [...]”⁶⁷

Le dinamiche sviluppate primariamente entro il regno del commercio e delle comunicazioni di massa, sono risultate così efficaci da essere estese al settore dell'istruzione.⁶⁸ La progressiva ingerenza del settore privato nella costituzione di istituti universitari e di ricerca e nel finanziamento di molteplici realtà educative, permette di modellare e promuovere programmi volti all'esaltazione del sapere scientifico acritico: gli studenti sono formati quali futuri dipendenti modello votati alla massimizzazione del profitto, alla fedele sudditanza verso gli azionisti e al rispetto dei parametri economico-finanziari di redditività. Qualsiasi approccio critico viene ridotto o escluso, così che lo studente divenga in grado di comprendere e operare solamente entro la struttura predominante di valori.⁶⁹ Agendo in maniera preventiva, il sistema plasma le coscienze fin dalla tenera età in maniera congiunta mediante un'educazione scolastica acritica, una promozione della passività attraverso i mass media, una sudditanza al consumo grazie al mercato delle merci e degli sprechi; in questo modo gli individui non comprendono più ciò che realmente

⁶⁴ Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione*, p. 108

⁶⁵ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, p. 87

⁶⁶ Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione*, p. 34

⁶⁷ Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione*, cit., p. 119

⁶⁸ Marcuse, Herbert (1969). *Note su una ridefinizione della cultura*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, p. 291

⁶⁹ Marcuse, Herbert (2011). *Critica della tolleranza*, p. 40

accade, fusi collettivamente in uno stato di anestesia e inconsapevolezza.⁷⁰

Se i discorsi e logiche frutto di disinformazione e indottrinamento appaiono come surreali ad un soggetto non ancora adeguatamente condizionato, l'individuo che ha fatto propria la falsa coscienza del sistema non potrà che accoglierli come verità incontrovertibili e immuni a qualsiasi critica. L'efficacia del controllo risiede dunque nella sua capacità di penetrare a livello istintuale, così da limitare la consapevolezza e stroncare sul nascere qualsiasi ipotesi e considerazione pericolosa per il sistema. L'individuo si disabituerà a vagliare alternative, considerarle e discriminarle attraverso un proprio sistema di valori, imparando invece ad accettare qualsivoglia assurdità e ingiustizia veicolata dall'apparato massmediatico.

In conclusione, secondo Marcuse il buon funzionamento della società e il suo continuo processo d'aggiustamento e revisione, richiedono la possibilità di sviluppare idee frutto di una coscienza libera, idee maturate attraverso fonti d'informazione oneste e obiettive:

“l'opinione stupida è trattata con lo stesso rispetto di quella intelligente, la mal informata può parlare quanto quella informata e la propaganda cavalca al passo con l'educazione, il vero col falso. Questa tolleranza “pura” dell'assennatezza e della stupidità è giustificata dall'argomento democratico che nessuno, sia gruppo od individuo, è in possesso della verità e capace di definire cos'è giusto e cos'è sbagliato, cos'è bene e cos'è male. [...] Ma ho già accennato al fatto che l'argomento democratico implica una condizione necessaria, cioè che la gente debba esser capace di decidere e di scegliere sulla base delle sue conoscenze, che essa debba aver accesso alle fonti autentiche d'informazione, e che, in base a ciò, la loro valutazione debba essere il risultato di un pensiero autonomo.”⁷¹

Il secondo processo riguarda la formazione di un sentimento collettivo di disillusione, istituito attraverso la *neutralizzazione delle alternative* e delle opposizioni e mediante la *soppressione dell'immaginazione umana*.

Un primo problema che si presenta riguarda il dissolvimento dei responsabili della repressione, che da capitalisti, proprietari e padroni delle strutture di potere e profitto, divengono burocrati e dipendenti al servizio del sistema nel suo complesso. Il bersaglio dell'indignazione si fa rarefatto e

⁷⁰ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, pp. 136-137

⁷¹ Marcuse, Herbert (2011). *Critica della tolleranza*, cit., p. 20

la stessa opposizione perde di efficacia e di credibilità, non potendo più rivolgere una critica mirata e facilmente comprensibile. In questo modo il progresso tecnico, amministrativo e aziendale nasconde e perpetra lo sfruttamento e il dominio.⁷²

Oltre a non comprendere le cause e i responsabili della repressione, l'individuo non trova alternative concrete al sistema. Le opposizioni e le minoranze opposte alla classe dominante si trovano costantemente in una posizione di svantaggio strutturale, che irrimediabilmente inficia l'uguaglianza e la pluralità politica. La problematica viene affrontata in particolare ne *La tolleranza repressiva*⁷³ e nel *Saggio sulla liberazione*⁷⁴, dove Marcuse rileva gli ostacoli che i gruppi d'opposizione al sistema repressivo si trovano costantemente ad affrontare: forti asimmetrie finanziarie che condizionano notevolmente le possibilità d'accesso agli strumenti di comunicazione e ai mass media; opposizione costretta entro i limiti imposti dalla struttura societaria, pena l'insinuazione d'essere anti-democratici e l'eventuale sanzione per la trasgressione delle norme imposte; accusa d'utopismo a qualsiasi idea che muova oltre i confini del sistema stesso, con conseguente perdita di credibilità e sostegno.

Anche sul piano intellettuale i movimenti di liberazione trovano resistenza, in quanto il sistema educa le masse a rifiutare istintivamente le idee alternative, concedendogli appunto spazio solo entro dimensioni artistiche, metafisiche o trascendenti. Un'altra strategia vincente è quella di inglobare il dissenso, le prospettive rivoluzionarie e i valori avversi al sistema entro la cultura di massa, riproducendoli ed esponendoli su larga scala, facendogli perdere pian piano importanza; allo stesso modo risulta efficace la loro presentazione entro il quadro più ampio della comunicazione repressiva (spezzettando l'informazione e inserendola tra articoli irrilevanti, relegando le notizie più crude e negative in spazi secondari, accostando miseria e orrore a pubblicità divertenti e frizzanti⁷⁵).

Se da una parte il sistema opera per sopprimere le opposizioni in atto, esso si adopera ancor meglio per *prevenire* lo sviluppo di una coscienza e di un'immaginazione critica.

Il linguaggio viene a perdere la sua doppia natura (è / dovrebbe essere), appiattendosi e

⁷² Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione*, p. 51

⁷³ Marcuse, Herbert (2011). *Critica della tolleranza*, pp. 18-19

⁷⁴ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, p. 80

⁷⁵ Marcuse, Herbert (2011). *Critica della tolleranza*, p. 23

promuovendo un'identificazione istantanea e senza riserve tra essenza ed esistenza. Il significato dei termini è predeterminato e imposto; qualsiasi interpretazione divergente viene bloccata o in alternativa giudicata e rimodulata dal linguaggio e dall'opinione dominanti. La dimensione negativa e astratta viene a perdersi e i concetti mutano ben presto in immagini statiche, autovalidanti, ipnotiche. In questo modo la natura dialettica degli eventi è respinta, senza più preoccupazione per le cause e i fattori che vi operano a monte, perdendo dunque il carattere storico e dinamico della realtà⁷⁶. Il nuovo linguaggio non aspira alla verità, ma semplicemente si adopera per stabilire e imporre le proprie verità e le proprie falsità. Il pensiero si riempie di immagini unidimensionali, impedendo lo sviluppo di interpretazioni alternative, prospettive multiple e concetti dialettici.

Accanto alla soppressione del pensiero critico abbiamo la *mutilazione dell'esperienza sensoria*, operata in particolare dallo strumentalismo e dal dominio della razionalità (1.1.2). Il sistema modella le facoltà dei sensi a seconda delle esigenze di efficienza e standardizzazione del sistema produttivo, amplificando al contempo la ricezione di determinati stimoli sensoriali utili alla promozione di consumi spasmodici. Tale ingerenza manipolatoria non permette di recepire ed esperire pienamente della realtà, già di per sé limitata nei contenuti e nelle forme dal flusso e dalla pervasività delle immagini repressive avverse a qualsiasi istanza progressista.

L'immaginazione umana viene così circoscritta entro i confini tracciati dal sistema:

“Qualunque forma di realtà l'immaginazione possa concepire - bella, sublime, piacevole, o terribile - tutte sono “derivate” dall'esperienza dei sensi. Peraltro, la libertà dell'immaginazione è limitata non soltanto dalla sensibilità, ma anche, al polo opposto della struttura organica, dalla facoltà razionale dell'uomo, dalla sua ragione. [...] L'ordinamento e l'organizzazione della società classista, che hanno plasmato la sensibilità e la ragione dell'uomo, hanno anche plasmato la libertà dell'immaginazione.”⁷⁷

⁷⁶ Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione*, p. 114

⁷⁷ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 42

Gli individui, scontenti dall'impotenza di ogni opposizione di fronte all'apparato repressivo o del tutto estranei alle immagini e alle prospettive utopiche, si trovano a condividere un generale e profondo senso di disillusione e accettazione.

Il terzo ed ultimo processo riguarda la soppressione del *bisogno di cambiamento* e delle *prassi trasformative*, conseguenza diretta delle repressioni descritte in precedenza:

“[...] una coscienza e un'immaginazione altamente sviluppate in presenza di condizioni materiali avanzate possono generare l'acuto bisogno d'un cambiamento radicale. Il potere del capitalismo azionario ha soffocato lo sviluppo di tale coscienza e immaginazione; i suoi mass media hanno adattato le facoltà razionali ed emotive del pubblico ai suoi mercati e alla sua politica, e le ha indirizzate alla difesa del proprio dominio.”⁷⁸

Il sistema educa alla passività, sviluppando così un'eccellente abilità di contenimento del cambiamento sociale, reprimendone il bisogno tanto a livello materiale quanto a livello coscienziale.

In primo luogo vediamo come l'apparato vada a minare la necessità *concreta* di miglioramento e trasformazione, essendo in grado di garantire una distribuzione capillare delle merci (produzione e distribuzione guidate dal paradigma distruttivo del profitto piuttosto che da una reale preoccupazione per l'interesse collettivo), un generale soddisfacimento dei bisogni (bisogni accuratamente creati e diffusi dallo stesso apparato dominante) e un non indifferente incremento del tenore di vita (ovviamente concesso ai soli cittadini dei paesi industrializzati, al prezzo di sfruttamento umano, distruzione e spreco costante di risorse). Rifiutare un tale sistema di benessere a favore di un piacere, una libertà e una realizzazione qualitativamente diversi, pare dunque controproducente o irrilevante.

La base materiale per la trasformazione viene a mancare anche a causa di un'ulteriore dinamica evidenziata da Marcuse in un passaggio de *L'uomo a una dimensione*. Egli parte dalla constatazione che il lavoro è andato perdendo il suo carattere fisico e massacrante, evolvendo in una forma di produzione meccanizzata e tecnologica che libera dalla fatica (rimanendo comunque

⁷⁸ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 28

una “schiavitù inumana che strema e istupidisce”⁷⁹). Il lavoratore, che in un primo momento era l’incarnazione della miseria economica e dell’ingiustizia sociale, vive ora entro il sistema del benessere dei paesi avanzati e percepisce tali fratture in maniera decisamente più lieve. Egli inoltre viene privato di forza contrattuale e politica, in quanto la produttività non è più strettamente legata all’integrazione di lavoro umano e meccanico, ma viene sempre più riposta entro i macchinari, gli strumenti e i processi tecnologici. In balia degli stravolgimenti produttivi e dell’innovazione tecnica (“accelerazione dei ritmi di lavoro, disoccupazione tecnologica, rafforzamento del potere delle direzioni aziendali, accresciuta impotenza e rassegnazione da parte dei lavoratori”⁸⁰) la classe lavoratrice va irrimediabilmente perdendo la sua funzione negativa e oppositiva.

Oltre alla repressione materiale, abbiamo poi una *repressione coscienziale* del bisogno di cambiamento. La riduzione del divario nel potere d’acquisto porta gli individui ad apprezzare il nuovo stile di vita dei paesi industrializzati, rendendoli già di per sé avversi ad un sovvertimento dell’ordine costituito. Il sistema si adopera poi per sopprimere qualsiasi impulso interno ed esterno al cambiamento, da un lato soddisfacendo apparentemente gli istinti vitali e i valori umani progressisti attraverso sublimazioni commerciali o culturali, dall’altro stroncando le idee sovversive e sospette o denigrandole fino al punto d’essere radicalmente rifiutate.

La razionalità tecnologica inculcata e perpetrata dagli individui trasforma modalità di controllo esterne in processi di auto-controllo e auto-disciplina. Tutti pensano e agiscono allo stesso modo, conformemente ai parametri che assicurano in primo luogo l’efficienza e il mantenimento dell’apparato e, di conseguenza, l’esistenza degli stessi individui entro il sistema.⁸¹ In questo modo l’essere umano impara a sopprimere la necessità istintuale di critica e trasformazione utopica, divenendo portatore degli interessi dominanti, espressione incarnata della mobilitazione permanente per la difesa dell’oppressione: “[...] il progresso capitalista non solo riduce l’ambiente della libertà, lo “spazio aperto” dell’esistenza umana, ma anche il “desiderio”, il bisogno di un simile ambiente”⁸².

⁷⁹ Marcuse, Herbert (1967). *L’uomo a una dimensione*, cit., p. 45

⁸⁰ Marcuse, Herbert (1967). *L’uomo a una dimensione*, cit., p. 49

⁸¹ Marcuse, Herbert (2004). *Some social implications of modern technology*, p. 51

⁸² Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 31

In conclusione, Marcuse riconosce il fatto che la coscienza politica sia fortemente sviluppata tra i giovani intellettuali e tra i gruppi non conformisti, che il bisogno vitale di cambiamento persista nelle minoranze e nei gruppi subalterni e che la base umana per il cambiamento si trovi nella classe lavoratrice operante entro il sistema. In questo modo i primi comprenderanno più a fondo le dinamiche e le criticità del sistema, rifiutando la disinformazione e la propaganda; i secondi percepiranno a livello intimo e profondo la repressione e le ingiustizie, sviluppando un rifiuto istintuale verso il sistema e prospettando alternative più umane; gli ultimi continueranno a costituire la base materiale attraverso cui l'apparato vive e si riproduce, mostrandosi proprio per questo come la principale minaccia al progredire dell'oppressione.⁸³

Il frazionamento e la soppressione della coscienza, dell'immaginazione e dell'azione critica, rallentano il processo di trasformazione sociale e richiedono prospettive e soluzioni originali che possano risvegliare e ravvivare il dissenso. La teoria critica marcusiana si carica di tale compito, constatando come gran parte del pensiero filosofico (idealista in particolare) sia divenuto passivo, perdendo il suo carattere critico e trasformativo, nella convinzione che il mondo materiale sia già in ordine e che qualsiasi rivendicazione possa esprimersi solo al di fuori di questo, senza alcuna possibilità di negazione e ripensamento delle condizioni concrete d'esistenza.⁸⁴

Marcuse adotterà al contrario un approccio militante che sappia riporre le proprie speranze e potenzialità nell'essere umano, nei suoi modelli di condotta e d'interazione sociale.⁸⁵ La società oppressiva e la falsa coscienza unidimensionale potranno essere rinnovate solo attraverso il potere decostruttivo e ricostruttivo della coscienza libera, dell'immaginazione estetica e della condotta critica. Sarà dunque necessario che la sensibilità umana si rinnovi, permettendo agli individui di percepire in maniera diversa, formulare visioni e pensieri nuovi, reagire prontamente contro l'ingiustizia e plasmare un nuovo ambiente più umano e solidale.

⁸³ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, p. 70

⁸⁴ Marcuse, Herbert (1969). *Filosofia e teoria critica*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, p. 104

⁸⁵ Galeazzi, Umberto (1975). *La scuola di Francoforte*, p. 130

2. Fondamenti biologici per una soggettività radicale

Rilevate le molteplici criticità che affliggono la società repressiva, è importante tentare di individuare alcune delle soluzioni proposte da Marcuse, per quanto abbozzate o incompiute esse possano apparire. Una critica spesso mossa al filosofo è infatti quella di non aver adeguatamente tracciato una via da percorrere per il superamento del capitalismo e del suo apparato manipolatorio e oppressivo, prospettando soluzioni che muovono in direzioni molteplici ed evitando di definire nel concreto un sistema alternativo.⁸⁶ All'accusa Marcuse risponde nella conclusione del *Saggio sulla liberazione*, dove sottolinea come la richiesta di definire a priori una società alternativa sia priva di significato, in quanto le istituzioni rinnovate e libere non sono descrivibili entro l'universo di discorso corrente (permeato e limitato dall'ideologia capitalista).⁸⁷ Ricorrendo al concetto di prospettiva utopica, egli riesce dunque ad evitare una risposta che sia circoscritta dai termini e dagli schemi mentali repressivi.

Se il risultato della rivoluzione non può ancora essere espresso e definito, le modalità con cui essa dovrà essere intrapresa possono e devono essere esplicitate, in quanto inevitabilmente dovranno aggiornarsi entro il sistema dato (per quanto distanti dalle sue logiche esse siano). Riprendendo le problematiche finora analizzate, è possibile tracciare un quadro delle principali proposte offerte da Marcuse nei suoi vari scritti.

In primo luogo egli considera il rifiuto dell'ideologia repressiva e della condotta ad essa conforme come condizione prima e necessaria per la libertà. Il rifiuto si concretizza in una "dissociazione critica dall'universo dato dell'esperienza"⁸⁸, che permetta di prendere coscienza della manipolazione, delle distorsioni e delle ingiustizie perpetrate dal sistema (e congiuntamente della stessa esperienza personale che ne è diretta manifestazione e prima sostenitrice). Gli esseri umani, consapevoli e capaci di pensiero critico, sarebbero allora in grado di autodeterminarsi e ricostruire la propria esperienza, rimodellando la condotta, i rapporti sociali e il complesso delle istituzioni.

⁸⁶ Varner, Iris (1975). *The educational thought of Herbert Marcuse*, p. 43

⁸⁷ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, pp. 101-102

⁸⁸ Marcuse, Herbert (1969). *Note su una ridefinizione della cultura*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, cit., p. 291

Il dominio della ragione dovrebbe poi lasciar spazio al piacere sensibile e corporeo, per poter godere in maniera piena dell'esperienza umana in quanto tale: un recupero dell'esperienza organica, libera dalle costrizioni della razionalità e dai limiti imposti dalla società repressiva agli istinti antropologici. Ragione e sensibilità andrebbero a congiungersi e fondersi, superando la cesura persistente da secoli e dando forma ad una "ragione sensuale"⁸⁹. Il rinnovamento umano andrebbe a plasmare l'intera società: il lavoro perderebbe il suo carattere degradante e faticoso, per divenire un processo libero, creativo e appagante; l'arte e la tecnica andrebbero a congiungersi, trasformando il sistema produttivo, così che possa soddisfare le necessità umane attraverso oggetti ed esperienze piacevoli e rispettosi dell'uomo e della natura.⁹⁰

L'individualismo, fonte di diseguaglianze e conflitti, andrebbe ad essere rinnovato in un'ottica circolare in cui singolo e collettività possano trarre vantaggio l'uno dall'altra. Marcuse non nega l'importanza delle conquiste e delle rivendicazioni che l'individuo ha realizzato nell'epoca borghese; tuttavia egli crede che l'ideologia individualista sia stata cavalcata e sfruttata dall'apparato capitalista in maniera perversa, in modo da frammentare la comunità e controllare più agevolmente i soggetti isolati. Egli propone allora una riscoperta della solidarietà più profonda insita nell'essere umano⁹¹, ormai surclassata dagli istinti aggressivi e svalutata dalla falsa coscienza. Il piacere individuale si sovrapporrebbe alla ricerca del bene comune: gli esseri umani si preoccuperebbero meno della soddisfazione immediata e singolare, promuovendo invece una "pratica collettiva *per creare un ambiente*, [...] in cui le facoltà ricettive, erotiche, non aggressive, dell'uomo, in armonia con la coscienza della libertà lottano per la pacificazione dell'uomo e della natura"⁹². La nuova società si baserebbe dunque sulla cooperazione e sulla solidarietà⁹³, rimanendo costantemente impegnata per risolvere le disuguaglianze materiali e le frammentazioni sociali.

⁸⁹ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, p. 226

⁹⁰ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, p. 37

⁹¹ Come si avrà poi modo di vedere, la proposta marcusiana non si limita ad una liberazione degli istinti priva di alcuna direzione. Piuttosto egli si appoggia alla concezione schilleriana, secondo la quale l'educazione estetica permetterà all'essere umano di conciliare intelletto e sensibilità, così come istanze individuali e sociali, incanalando gli impulsi in direzione pro-sociale. La solidarietà istintuale sarà dunque riscoperta attraverso un progetto di educazione dell'umanità.

⁹² Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 44

⁹³ Galeazzi, Umberto (1975). *La scuola di Francoforte*, p. 128

Il rifiuto del sistema capitalista e della reificazione dell'identità dovrebbe essere accompagnato da una profonda revisione dell'ideologia scientifica, positivista e commerciale che sostiene il sistema stesso. La realtà andrebbe ad essere indagata, compresa e trasformata non solamente attraverso le scienze naturali, ma anche e soprattutto attraverso la vita e l'esperienza umana ("experience is revalorized not in opposition to science but as an alternative ontological field which co-exists with science and claims its own rights and significance"⁹⁴). La stretta definizione dell'individuo operata attraverso standard d'efficienza economica andrebbe a essere sostituita da una ridefinizione multidimensionale dell'esperienza; la soddisfazione ottenuta rispettando il principio di prestazione e ottenendo incarichi di spicco entro il sistema repressivo lascerebbe spazio ad un più ampio e completo appagamento. L'uomo potrebbe allora realizzarsi costantemente liberando i propri istinti, concretizzando i propri desideri e dedicandosi a qualsivoglia passione e interesse. Anche in questo caso il cambio di paradigma umano implica dei risvolti sociali, traducibili in un generale soddisfacimento dei bisogni fondamentali (prospettiva oggi realizzabile grazie al progresso tecnologico e produttivo⁹⁵) che possa liberare gli individui dal lavoro non necessario, lasciando libero spazio a una genuina e serena espansione umana multidimensionale.

Da ultimo, la "paralisi della critica" andrebbe ad essere superata dalla costituzione di una coscienza liberamente formata, di un'immaginazione audace e rinnovata e di una condotta critica e militante.

Il primo passo per un radicale cambiamento sociale è la liberazione dalla falsa coscienza. Questa si traduce nella possibilità di accedere a fonti d'informazione oggettive, non tendenziose e capaci di offrire una visione completa e sfaccettata di ogni fenomeno. A ciò si aggiunge una riforma strutturale del sistema educativo⁹⁶ che sappia formare studenti capaci di approccio critico, consapevolezza storica, pensiero dialettico e interpretazioni multiple della realtà, in particolare grazie all'educazione umanistica, estetica e politica ("Un'educazione politica al di fuori della cultura ufficiale e della spettacolarizzazione per prendere coscienza del fatto che gli esseri umani vivono il proprio tempo afferrati dal doppio vincolo di un incredibile sviluppo scientifico e

⁹⁴ Feenberg, Andrew (2009). *Marcuse on Art and Technology*. Forum (Edinburgh), 01 June 2009, Issue 8, cit., p. 5

⁹⁵ Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione*, p. 36

⁹⁶ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, p. 75

tecnologico [...]”⁹⁷). La condizione fondamentale perché ciò avvenga è l’abolizione della dipendenza finanziaria e della conseguente ingerenza da parte di interessi privati e commerciali nell’educazione.

Garantita la libertà nell’educazione e nell’informazione (per una comprensione diversa e più profonda della realtà) e rinnovata la sensibilità (e dunque le modalità di ricezione e d’interazione sensoria) sarebbe possibile dar nuova linfa alla capacità immaginativa degli individui, aprendo a nuove prospettive e visioni. La fantasia e l’immaginazione sono infatti per Marcuse vettori fondamentali per la progettazione di un futuro radicalmente diverso in quanto capaci di conservare un alto grado di libertà dal principio di realtà.⁹⁸ Perché sia poi possibile sviluppare concretamente le alternative prospettate è importante garantire imparzialità e uguaglianza sostanziale a ciascun portatore di interesse, in particolare difendendo e sostenendo le minoranze oppresse e i gruppi d’opposizione.⁹⁹

L’insieme dei processi emancipatori finora descritti va a condensarsi nella formazione di uomini e donne radicalmente nuovi, portatori e diffusori di valori quali la libertà, il piacere, la solidarietà, la giustizia e l’uguaglianza:

“And such a radical subversion of values can never be the mere by-product of new social institutions. It must have its roots in the men and women who build the new institutions.”¹⁰⁰

Il rifiuto dell’unidimensionalità si attualizza in una ridefinizione multidimensionale dell’esistenza umana che consenta “di pensare e di pensarsi in termini di molteplicità”¹⁰¹. La soggettività umana esorbiterebbe dunque dalla coscienza imposta e dai comportamenti univoci, espandendosi e realizzandosi in svariate direzioni. Gli ideali umani più profondi sarebbero allora riscoperti per dar forma a nuovi schemi di pensiero e condotta, schemi radicalmente diversi e radicalmente critici

⁹⁷ Peticari, Paolo (2002). *Oltre l’imperativo. Herbert Marcuse tra rivoluzione e trascendenza*. In *La dimensione estetica. Un’educazione politica tra rivolta e trascendenza* (a cura di Paolo Peticari). Traduzione di Ivana Bagioli, Tiziana Belotti, Lita Gatti. Milano: Guerini, cit., p. 284

⁹⁸ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, p. 168

⁹⁹ Marcuse, Herbert (2011). *Critica della tolleranza*, p. 37

¹⁰⁰ Marcuse, Herbert (2006). *Marxism and feminism*, cit., p. 150

¹⁰¹ Peticari, Paolo (2002). *Oltre l’imperativo. Herbert Marcuse tra rivoluzione e trascendenza*, cit., p. 286

nei confronti della realtà data.

2.1 La seconda natura repressiva

Per comprendere la genesi e la profondità di tale rivoluzione umana, è come sempre importante porsi in un'ottica negativo-dialettica. Analizzando sia puntualmente che complessivamente l'impianto critico marcusiano si nota come ogni problematica non si arresti mai al piano materiale, bensì penetri nell'essere umano andando a riprodursi e stabilizzarsi, rendendo il sistema impermeabile alle critiche e resistente al cambiamento.¹⁰²

Il carattere biologico del dominio repressivo inizia ad essere strutturato sistematicamente in *Eros e civiltà*¹⁰³, dove Marcuse si rifà alla teoria freudiana per costruire una più ampia teoria psicologica, sociologica e politica. Egli concorda sul fatto che l'io si trovi intrinsecamente in una condizione di interdipendenza con il mondo esterno, il quale influisce sulla struttura psichica dell'uomo attraverso il principio di realtà, ossia un'organizzazione repressiva degli istinti (incorporata in un complesso di leggi, valori, istituzioni e rapporti) necessaria allo sviluppo della civiltà. Tale necessità viene dedotta dal fatto che qualsiasi società civile esistente ha posto le sue basi ed è progredita come dominio organizzato. Marcuse vuole allora sostenere che l'evidenza storica possa celare una verità biologica, ossia la necessità per l'essere umano di una qualche forma di repressione e organizzazione dei propri istinti.

Il problema che il filosofo rileva sta nella mancata discriminazione tra repressione strettamente necessaria e repressione culturalmente imposta. Alla repressione fondamentale egli aggiunge dunque la *repressione addizionale*, ossia il controllo esercitato sugli istinti e sulla natura umana da parte del potere sociale dominante. Essendo tale repressione imposta e accettata come naturale, essa penetra nell'essere umano e si confonde fino a rendere irriconoscibile il suo carattere artificiale. In particolare Marcuse individua la repressione addizionale contemporanea nel *principio di prestazione*: principio di realtà basato sull'efficienza e sulla produttività redditizia, sulla competitività e sulla volontà di potere, difensore della razionalità funzionale a discapito delle

¹⁰² Marcuse, Herbert (1969). *Note su una ridefinizione della cultura*, p. 288

¹⁰³ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, pp. 79-80

emozioni, promotore di un'adesione acritica al ruolo di lavoratore e consumatore.¹⁰⁴

La profondità a cui giunge tale repressione viene espressa chiaramente in un passaggio di *Eros e civiltà*:

“Le restrizioni imposte alla libido sembrano tanto più razionali, quanto più universali diventano, quanto più permeano l'intera società. Esse agiscono sull'individuo come leggi oggettive esterne e come una forza interiorizzata: l'autorità della società è assorbita dalla “coscienza” e dall'inconscio dell'individuo, e opera sotto la forma dei suoi propri desideri, della sua moralità, e delle sue soddisfazioni. Nello sviluppo “normale”, l'individuo vive “liberamente” la propria repressione come vita propria. [...] La repressione [...] ricompensa più o meno adeguatamente l'individuo che si adatta a questa situazione, e che in questo modo riproduce più o meno adeguatamente la società nel suo insieme.”¹⁰⁵

L'introiezione qui descritta verrà ad essere sostituita ne *L'uomo a una dimensione* dal concetto di *mimesi*: identificazione preriflessiva e istantanea del soggetto con la sua società che non richiede processi intermedi di assimilazione e incorporazione. La funzione mediatrice tra desideri umani e moralità sociale viene dunque a perdersi: l'io non trasferisce criticamente l'“esterno” all'“interno”, conservando una dimensione personale antagonista e negativa nei confronti degli interessi esterni, ma si identifica immediatamente con il principio di realtà repressivo.

In questo scritto il filosofo andrà ad ampliare l'analisi del fenomeno, declinandolo storicamente e definendo i processi tecnologici e produttivi in atto, le tecniche manipolatorie del sistema capitalista, così come le ripercussioni sociali e umane che queste comportano. I processi di mimesi vengono identificati nella stabilizzazione di azioni e reazione meccaniche, nell'accettazione e riproduzione spontanea di bisogni imposti, nell'identificazione con le merci acquistate, nel rifiuto istintuale delle alternative, nell'invasione e manipolazione della sfera privata e della coscienza individuale e collettiva. Il capitalismo si rivela apparentemente come struttura economica, ma ben più radicalmente come apparato sociale e come fabbricante di soggettività ed esperienze.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Marcuse, Herbert (2006). *Marxism and feminism*, p. 150

¹⁰⁵ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, cit., pp. 88-89

¹⁰⁶ Carneiro, Silvio Ricardo Gomes (2016). *Marcuse: A Critic in Counterrevolutionary Times*. New political science, Vol.38(4), p. 583

La teoria biologica giunge infine a compimento nel *Saggio sulla liberazione*, dove Marcuse rileva come la repressione addizionale non sia più necessaria né legittima, sostenendo la compatibilità tra la repressione naturale e basilare e la ricostruzione sociale guidata dalla moralità istintuale.¹⁰⁷ Per comprendere al meglio lo scritto in esame è utile soffermarsi su alcuni suoi termini chiave. Un primo concetto spesso utilizzato è quello di “seconda natura” (già apparso in *Eros e civiltà*¹⁰⁸ e ne *L’uomo a una dimensione*¹⁰⁹). Il termine rivela innanzitutto l’impostazione di base marcusiana, che postula l’esistenza di una natura umana, caratterizzata da istinti vitali ed erotici, tendente al piacere e alla solidarietà e per questo già pregna di carica morale. La “seconda natura” risulta invece essere un costrutto culturale e artificiale che va a sedimentarsi nell’essere umano, non semplicemente aggiungendosi al nucleo originario, ma *occultando* e *sopprimendo* la “vera” natura dell’uomo, in particolare quando questa “seconda natura” viene modellata e diretta dagli interessi dominanti. In questo modo gli individui vengono in un certo senso “disumanizzati” e privati dei loro valori e principi fondamentali. La proposta marcusiana da un lato sembra quindi volgere verso il passato, verso una riscoperta di valori originari perduti nel tempo; dall’altro pare invece fortemente orientata al futuro e ad una progettualità utopica. Il recupero del nucleo umano si accompagna alla declinazione e ricostruzione della moralità entro le condizioni storico-materiali del presente. Il saggio mostra infatti un marcato ottimismo insolito per Marcuse, focalizzandosi meno sulla critica e il rifiuto e maggiormente sul progetto di rinnovamento biologico. Arriviamo dunque a un secondo termine chiave, ossia quello di “biologico”, di cui il filosofo ci offrirà una definizione in una nota tra le prime pagine del testo:

“Uso i termini “biologico” e “biologia” non nel senso della disciplina scientifica, ma per designare il processo e le dimensioni in cui le inclinazioni, le aspirazioni, e i modi di comportamento, diventano bisogni vitali, che, se non soddisfatti, possono causare disfunzioni nell’organismo. Per contro, bisogni e aspirazioni creati dalla vita sociale possono dar luogo a un comportamento organico più piacevole. Se definiamo i bisogni biologici quelli che devono essere soddisfatti e che nulla può efficacemente sostituire, vi sono dei bisogni culturali che

¹⁰⁷ De Vitis, Joseph L. (1974). *Marcuse on education: Social critique and social control*. Educational Theory, Vol.24(3), p. 261

¹⁰⁸ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, p. 235

¹⁰⁹ Marcuse, Herbert (1967). *L’uomo a una dimensione*, p. 37

finiscono per diventare biologici. Possiamo infatti parlare, per esempio, del bisogno biologico di libertà, e di certi bisogni estetici, che sono ormai radicati nella struttura organica dell'uomo, nella sua "natura", o, meglio, nella sua "seconda natura". Questo uso del termine "biologico" non ha alcun riferimento al modo in cui i bisogni sono fisiologicamente espressi e trasmessi."¹¹⁰

La nota mette in luce un punto chiave della teoria, ossia il rapporto tra modelli di comportamento e bisogni. Marcuse sembra sostenere che i bisogni naturali fungano da primo orientamento e guida per l'impostazione della condotta umana, la quale si adatterà e si adopererà per soddisfare al meglio le esigenze biologiche (pena la disfunzione dell'organismo). Al contrario, certe inclinazioni, aspirazioni e modi di comportamento vengono stabiliti, resi appetibili e fatti propri dall'essere umano, che tenderà poi a considerarli sue naturali necessità. Se tali bisogni culturali sono risultati talvolta benefici per l'uomo (ad esempio il bisogno di libertà), la critica mossa da Marcuse risiede nel fatto che spesso essi siano stati al servizio degli interessi dominanti e, per quanto fatti propri dagli individui, abbiano in realtà militato contro la civiltà e il progresso. Rimane invece dubbia l'ultima affermazione di Marcuse, interpretabile in due direzioni. La prima potrebbe essere quella secondo cui i bisogni culturali andrebbero ad influenzare la sola dimensione psichica e a generare "disfunzioni" a livello più cerebrale che fisico. Tale impostazione risulta però stridere con diversi passaggi presenti nei vari scritti marcusiani, dove viene dimostrato come non solo la coscienza vada ad essere plasmata, ma altresì l'esperienza pertinente agli organi sensoriali, ai modi di vedere, udire e sentire e, di conseguenza, di comprendere e immaginare.¹¹¹ Allo stesso modo, in positivo, egli sottolinea come nessun mutamento economico o politico potrà attualizzarsi "se non sarà realizzato da uomini che siano fisiologicamente e psicologicamente capaci di esperire le cose e gli uomini fuori del contesto della violenza e dello sfruttamento"¹¹². L'interdipendenza tra mente e corpo, tra ragione e sensibilità, non viene dunque messa in dubbio dal filosofo, il quale si rende conto fin da subito che un'ideologia si radica e opera *congiuntamente* nella coscienza e negli impulsi istintuali, nei gesti e nelle reazioni corporee.

Una seconda interpretazione, forse più plausibile, potrebbe essere l'ottimistica visione secondo cui

¹¹⁰ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, cit., pp. 22-23 (note)

¹¹¹ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, p. 42

¹¹² Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, p. 38

le funzioni fisiologiche “vere e primarie” non andrebbero ad essere intaccate dai modelli culturalmente appresi, che, per quanto vadano a definire un “regolare e socialmente coordinato funzionamento della mente e del corpo”¹¹³, non riescono a neutralizzare quel nucleo biologico essenziale (nella frase precedente Marcuse sottolinea infatti come i bisogni culturali vadano a radicarsi non tanto nella “natura” umana ma nella “seconda natura”), necessario perché un fondo di umanità *persista e possa riemergere* in vista di un progetto trasformativo. Come detto in precedenza infatti, l’impulso erotico primario (opposto all’aggressività) contiene un nucleo di verità e moralità, un “fondamento istintuale per la solidarietà tra gli esseri umani”¹¹⁴.

2.2 Ricostruzione della soggettività

Abbiamo dimostrato come le molteplici criticità siano radicate nelle strutture organiche di pensiero e condotta, e siano dunque superabili solo attraverso un progetto di decostruzione e ricostruzione della prassi umana capace di penetrare fino alla dimensione biologica, rinnovando la coscienza, i desideri e i bisogni, le modalità di ricezione e selezione degli stimoli, così come i gesti, il linguaggio, le azioni e le reazioni corporee.

La fattibilità della prospettiva presuppone una concezione dell’essere umano come entità rimodulabile capace di ridefinire le proprie prassi. Il discorso è sostenuto e approfondito da Douglas Kellner, il quale traccia un parallelismo tra i rinnovati modelli di percezione e condotta marcusiani (la “nuova sensibilità”) e quella che egli identifica come “soggettività radicale”:

“In particular, Marcuse was engaged in a lifelong search for a revolutionary subjectivity, for a sensibility that would revolt against the existing society and attempt to create a new one.”¹¹⁵

Egli rileva come la teoria critica abbia da sempre considerato la soggettività non come un’entità trascendente, ma come una costruzione che si sviluppa entro la storia e che interagisce con le condizioni socio-politiche esistenti¹¹⁶. Lo stesso Marcuse, pur credendo nell’esistenza di un nucleo

¹¹³ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 99

¹¹⁴ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 22

¹¹⁵ Kellner, Douglas (1999). *Marcuse and the quest for radical subjectivity*, cit., p. 68

¹¹⁶ Galeazzi, Umberto (1975). *La scuola di Francoforte*, pp. 54-55

umano universalmente condiviso, riconosce la natura composta della soggettività umana. Proprio questo *approccio duale* permette al filosofo di costruire una teoria che non si arrenda né a un determinismo genetico-biologico, lasciando dunque l'uomo nella condizione di autodeterminarsi ed evolversi, né a un determinismo storico-sociale, in quanto un complesso di istinti e valori è intrinseco alla natura umana e può fungere da guida per il suo sviluppo.

L'indagine volta a gettare le basi per lo sviluppo di una soggettività radicale si articola principalmente in *Eros e civiltà* e nel *Saggio sulla liberazione*, opere nelle quali Marcuse tenterà di definire i valori che costituiscono l'essenza del nucleo umano. Quest'ultimo trova innanzitutto fondamento nell'istinto erotico e negli impulsi vitali connessi al *principio del piacere*, la cui realizzazione comporta la liberazione dell'Eros: una riattivazione della libido che faccia del corpo nella sua integrità un soggetto e un oggetto di piacere, che sappia intensificare la ricettività e la sensualità. La sessualità andrebbe a liberarsi dal vincolo genitale per favorire un'erotizzazione dell'intera personalità, una riscoperta di un godimento e di un piacere che esorbitino dalla sfera corporea per estendersi e permeare l'intero organismo:

“[...] l'impulso istintuale a “ottenere piacere dalle zone del corpo” può estendersi e cercare il suo obiettivo in rapporti libidici duraturi e in espansione, poiché questa espansione aumenta e intensifica la soddisfazione dell'istinto. Inoltre non esiste nulla nella natura dell'Eros che giustifichi l'affermazione che l'“estensione” dell'istinto sia limitata alla sfera corporea. Se la separazione antagonistica della parte fisica da quella spirituale dell'organismo è essa stessa il risultato storico d'una repressione, il superamento di questo antagonismo aprirebbe all'istinto la sfera spirituale. L'idea estetica di una ragione sensuale fa intuire una tendenza di questo genere.”¹¹⁷

Essendo l'Eros votato alla difesa e alla continuazione della vita, all'aggregazione di sostanza vitale in unità sempre maggiori, la sua liberazione non si arresterebbe alla dimensione biologica, acquisendo invece una portata *collettiva e politica*. L'estensione dell'impulso erotico si tradurrebbe nella costruzione di un contesto che sappia garantire le condizioni effettive entro cui il piacere possa attualizzarsi: abolizione della repressione, cura e miglioramento dell'ambiente, ripensamento del processo produttivo e superamento del lavoro faticoso, trasformazione del

¹¹⁷ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, cit., p. 226

lavoro socialmente necessario in gioco, ossia attività soddisfacente in sé (come già anticipato da Freud, il quale “non collega unicamente la libido alla *soddisfazione* dei grandi bisogni vitali, ma anche agli sforzi uniti degli uomini di *ottenere* soddisfazione, cioè ai processi lavorativi”¹¹⁸).

L’espansione della libido diviene dunque un fenomeno sociale, promuovendo un ambiente e una cultura entro cui gli uomini possano liberamente occuparsi della soddisfazione dei propri bisogni e dello sviluppo delle proprie facoltà.¹¹⁹

Il secondo punto focale per la ricostruzione della soggettività si trova nel *Saggio sulla liberazione*, dove la sensibilità umana viene considerata quale espansione *morale* e *sociale* dell’impulso erotico. Marcuse sottolinea a più riprese come questa stimoli i sensi e ricerchi il piacere e il godimento; al contempo essa si fa espressione del sopravvento degli istinti vitali sull’aggressività, promuovendo l’abolizione di povertà, miseria e fatica. L’istinto erotico si esprime nella nuova sensibilità e la sua tendenza a formare e proteggere “sempre più grandi unità di vita” diviene quindi “fondamento istintuale per la solidarietà tra gli esseri umani”¹²⁰. In questo modo la consapevolezza dell’oppressione, della crudeltà e della falsità acquisirebbe carattere istintivo, divenendo modello radicato di condotta, reazione e opposizione preriflessiva al sistema. La sensibilità inoltre si carica nuovamente di valore sociale, fungendo da vettore per la riorganizzazione della giornata lavorativa, della divisione sociale del lavoro, del processo produttivo e dei rapporti di produzione.¹²¹

L’idea secondo cui un nucleo umano resista alle repressioni e costrizioni sociali viene poi enfatizzata sostenendo che l’esperienza fondata sulla “sensibilità originaria” darebbe spazio a una sorta di *moralità umana incorporata*, guidata dai sensi e capace di distinguere ciò che disturba e ciò che appaga la dimensione sensibile, operando quindi una distinzione primaria tra bello e brutto, tra buono e cattivo.¹²² Il corpo, le funzioni biologiche fondamentali e gli organi sensori diverrebbero strumenti per un primo orientamento e discernimento morale.

Essendo però i sensi socialmente limitati e mutilati, è necessario riscoprirne le fondamenta e

¹¹⁸ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, cit., p. 228

¹¹⁹ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, p. 227

¹²⁰ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 22

¹²¹ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, p. 34

¹²² Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, p. 45

promuoverne l'emancipazione, così che la nuova sensibilità morale possa dar forma a nuovi uomini e nuove donne ricettivi verso le istanze liberatorie e istintivamente avversi all'ingiustizia. Liberati i sensi si produrrebbe inoltre un rinnovamento dell'immaginazione (la quale trae il proprio materiale dall'esperienza sensoria) e delle sue potenzialità liberatorie. L'immaginazione estetica ricopre infatti un ruolo primario nella trattazione (anche qui proseguendo il discorso iniziato in *Eros e civiltà* a proposito della fantasia freudiana), mostrandosi come vettore trasformativo libero dai limiti imposti dalla realtà data e capace di prospettare soggettività e società alternative. Dopo aver considerato la dimensione erotica e morale della soggettività, Marcuse ne enfatizza l'espansione *pratico-materiale* e quella *relazionale-sociale*.

In primo luogo dunque si sottolinea come lo sviluppo di un sé libero e creativo possa realizzarsi solo attraverso la *prassi* e mediante la trasformazione delle attività e delle relazioni sociali.¹²³ Il carattere pratico si attualizza dunque sia nel rinnovamento dell'organismo, dei suoi sensi e dei modi di vedere, sentire, comprendere e agire, così come nelle nuove dinamiche e istituzioni che egli contribuisce a determinare. Un cambiamento nell'infrastruttura umana comporterà necessariamente un cambiamento dell'infrastruttura sociale (in costante interazione con la dimensione umana individuale): la libertà e la capacità di autodeterminarsi non si attualizzerebbero quali processi interni al soggetto, ma si espanderebbero divenendo azioni concrete volte a creare un ambiente entro cui gli esseri umani possano realizzarsi.¹²⁴

Perché questo avvenga è necessario che la radicalità dei nuovi soggetti si *diffonda* e *ispiri* la comunità, dando forma a esperienze condivise di resistenza e protesta, a movimenti politici e sociali volti alla promozione della giustizia e della solidarietà:

“Marcuse deve pertanto superare l'ambito meramente individuale, soggettivistico, dell'agire radicale, deve stabilire la necessaria appartenenza di tale agire ad un Soggetto collettivo, ad un protagonista che sia meta-individuale e storicamente collocato”¹²⁵

¹²³ Kellner, Douglas (1999). *Marcuse and the quest for radical subjectivity*, p. 75

¹²⁴ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, p. 16

¹²⁵ Pasqualotto, Giangiorgio (1974). *Teoria come utopia. Studi sulla scuola di Francoforte (Marcuse – Adorno – Horkheimer)*. Verona: Bertani editore, cit., pp. 35-36

Marcuse riconosce però il problema della mancanza di una coscienza di classe e di un corpo oppositivo compatto e vigoroso; per questo motivo da un lato pone la sua fiducia nell'azione individuale e puntuale ("in un processo generico, diffuso, non organizzato, di disgregazione [...] in un collasso nella disciplina del lavoro, in un rallentamento, in una diffusa disobbedienza alle norme e ai regolamenti, in scioperi a gatto selvaggio, in boicottaggi, in sabotaggi, in azioni gratuite di non collaborazione"¹²⁶), dall'altro difende e promuove la formazione di gruppi oppositivi che, per quanto ristretti e poco organizzati, possano fungere da "catalizzatori di ribellione nell'ambito delle maggioranze cui appartengono a causa delle loro origini di classe"¹²⁷.

Come detto in precedenza, il corpo operaio ha perso il suo ruolo negativo nei confronti della società esistente; al contempo si nota un crescente dissenso istintuale da parte delle minoranze oppresse e una consapevolezza profonda della repressione da parte degli studenti e dei soggetti educati ed esposti alla critica radicale. Questi ultimi si organizzano spesso in piccoli gruppi e *movimenti* che si oppongono al sistema in maniera mirata e circoscritta, incanalando l'attenzione pubblica su situazioni e temi critici e innalzando il livello di consapevolezza entro la società. Il termine "catalizzatori" mostra dunque come essi non possano essere considerati come realizzazioni ultime dell'avvento di una nuova società, rimanendo però vettori importanti per la condivisione di esperienze critiche in grado di dare speranza e di innescare processi di revisione della coscienza e della condotta individuale e collettiva.¹²⁸ I nuovi soggetti divengono quindi dei mediatori per la transizione e per la rivoluzione, agendo sì in prima persona e mediante la propria prassi, ma ancor più fungendo da pungoli per un diffuso rinnovamento umano.¹²⁹

Anche per quanto riguarda i movimenti attivisti più imponenti Marcuse rileva potenzialità e criticità. Egli si focalizza in particolare negli anni 60 sui movimenti di liberazione e sulla controcultura, mentre negli anni 70 porrà la sua fiducia nel femminismo, nei movimenti ambientalisti e pacifisti e nelle nuove forme emergenti di attivismo. Se da un lato tali fenomeni possiedono gli strumenti e le potenzialità per agire a livello strutturale e modificare direttamente

¹²⁶ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 98

¹²⁷ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, p. 65

¹²⁸ Habermas, Jürgen (2000). *Profili politico-filosofici. Heidegger, Gehlen, Jaspers, Bloch, Adorno, Löwith, Arendt, Benjamin, Scholem, Gadamer, Horkheimer, Marcuse* (a cura di Leonardo Ceppa). Traduzione di Leonardo Ceppa. Milano: Guerini, p. 281

¹²⁹ Carneiro, S.R.G. (2016). *Marcuse: A Critic in Counterrevolutionary Times*, p. 595

istituzioni e indirizzi politici, sociali ed economici, dall'altro risultano maggiormente esposti all'azione neutralizzante del sistema volta allo screditamento, all'assorbimento e alla cooptazione. I movimenti stessi presentano poi a loro volta criticità, essendo caratterizzati da dissidi interni e opinioni divergenti, contrastando certi aspetti del sistema repressivo e, nel mentre, appoggiandosi e riproducendo certe tendenze proprie dell'apparato capitalista.¹³⁰

Sintetizzando i concetti e i processi finora analizzati, è possibile sostenere come la rivoluzione umana marcusiana trapassi e si intersechi con il complesso delle criticità della società repressiva. Essa si traduce in un rinnovamento delle strutture di pensiero e condotta, radicandosi a livello biologico e profondo negli schemi mentali e corporei, modificando percezione, comprensione e prassi umana.

Postulando la soggettività quale prodotto storico, sociale e materiale, è possibile porla sotto analisi per decostruirla e ricostruirla dinamicamente. Il fondamento per la ricostruzione non avrà carattere metafisico o trascendentale, al contrario si troverà nel nucleo umano più profondo, espressione di valori e prospettive liberatorie: in prima battuta il nucleo si compone degli istinti erotici, libidici e vitali, della ricerca di godimento e *piacere*; la realizzazione dell'eros non si limita alla sfera corporea e personale, andando al contrario a permeare *l'organismo nella sua totalità* e a rimodellare le istituzioni, i rapporti e la società; tale estensione sociale ne mette dunque in luce il contenuto morale, mostrando l'impulso erotico quale *necessità espansa* e collettiva di solidarietà e giustizia; il compimento dei valori necessita infine di un'*attualizzazione materiale* mediante dimostrazioni di resistenza e pratiche radicali, così come di un'*espressione collettiva* attraverso movimenti oppositivi che sappiano catalizzare il dissenso, generare consapevolezza diffusa e agire materialmente sulle dinamiche sociali, economiche e politiche.

La soggettività radicale sarà dunque configurata storicamente e socialmente e al contempo rimodulabile, corporea, erotizzata e piacevole, eticamente orientata e istintivamente repulsiva verso il dominio repressivo, espressa e diffusa attraverso prassi critica, collettiva e militante.¹³¹

Alla luce del sistema di controllo e di contenimento del dissenso, ampiamente descritto da Marcuse, una tale soggettività fatica ad emergere. L'individuo si trova all'interno di un circolo

¹³⁰ Kellner, Douglas (1999). *Marcuse and the quest for radical subjectivity*, p. 80

¹³¹ Kellner, Douglas (1999). *Marcuse and the quest for radical subjectivity*, p. 75

vizioso per cui, una volta acquisiti e fatti propri i falsi bisogni e la condotta unidimensionale, non può che recepire la loro critica e decostruzione come un rifiuto di se stesso e come una rivolta verso la propria soggettività. Al contempo, il sistema che promuove la falsa coscienza e l'unidimensionalità non potrà cambiare senza l'avvento di un nuovo soggetto critico.¹³² La rottura del circolo vizioso si troverà allora in quei *soggetti* consapevoli e militanti, catalizzatori del dissenso ed espressione dell'approccio critico alla realtà, capaci di agire sulla coscienza individuale e collettiva, così come sull'ambiente entro cui l'essere umano si sviluppa. Essi diverranno dunque espressione incarnata dell'*educazione* estetico-politica, causa e conseguenza dell'avvento di un nuovo soggetto radicale e chiave di volta per la trasformazione utopica. Il circolo vizioso del sistema repressivo verrà allora superato solo attraverso un *circolo virtuoso* in cui le nuove soggettività radicali si facciano promotrici di una pratica d'educazione estetica, politica e militante, la quale a sua volta possa contribuire al fiorire di nuove coscienze e prassi critiche.

3. L'arte come esperienza critica e trasformativa

Una delle principali tematiche che attraversa l'intera produzione marcusiana riguarda la concezione e il ruolo dell'estetica e dell'arte, con particolare riferimento alla funzione che esse ricoprono nella formazione della soggettività umana e nella trasformazione sociale: arte concepita quale esperienza utile alla rieducazione della sensibilità e alla rimodulazione dei modelli di condotta, principio permeante la prassi umana e vettore del cambiamento sociale.

Come detto, l'intera scuola di Francoforte concepisce l'alienazione in termini rinnovati rispetto al discorso marxista, definendola come reificazione. Marcuse attacca la struttura materiale capitalista in maniera indiretta, identificando il problema della repressione nella falsa coscienza della realtà e nell'adesione meccanica alla condotta unidimensionale; di conseguenza egli vede come unica soluzione la ricostruzione radicale della soggettività quale sviluppo di valori emancipatori, di modo che nuovi uomini e donne possano pensare e agire liberamente, rinnovando dunque il sistema nel suo complesso. Il fulcro della teoria liberatoria viene dunque posto nei valori umani-biologici, nella riconfigurabilità della soggettività e nell'interazione

¹³² Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, p. 31

dinamica tra soggetto e ambiente.

Tale interdipendenza e influenza reciproca ci conduce a considerare due aspetti fondamentali per la rottura del circolo vizioso e la ricostruzione di un rapporto virtuoso tra individuo e sistema. In primo luogo è importante sottolineare come il problema non possa sbilanciarsi esageratamente su uno dei due versanti, mantenendo invece costantemente l'attenzione sia sul ruolo degli individui nella formazione, nel mantenimento e nella ricostruzione della società nel suo complesso, sia sulle dinamiche di sistema che vanno a plasmare il soggetto stesso. Già in un articolo del 1928¹³³ Marcuse spiega la sua visione in merito all'azione militante: la conoscenza autentica della storicità, fondata sull'educazione estetica e umanistica, è la base necessaria per lo sviluppo di una pratica rivoluzionaria; l'azione è radicale solo se emerge dalla comprensione del nucleo esistenziale della condizione umana e solo se diretta verso l'alterazione dell'esistenza umana. È dunque importante dar valore al progetto di soggettività radicale e alle sue potenzialità nel dar forma alla struttura sociale, politica ed economica, così com'è necessario considerare l'importanza della prassi e dell'educazione estetica e politica nel rinnovamento della coscienza e dell'agire individuale e sociale. Secondariamente, se i francofortesi rilevano nella teoria marxista classica noncuranza o superficialità nell'indagine del ruolo ricoperto dall'esistenza umana entro il sistema, è importante (come nota a più riprese Reitz¹³⁴) non focalizzarsi eccessivamente sull'essere umano perdendo di vista l'approccio storico-materialista e l'importanza della prassi concreta nel cambiamento sociale¹³⁵.

I concetti di arte, estetica ed educazione verranno qui dunque analizzati in rapporto alla loro influenza circolare con l'essere umano e al ruolo che essi ricoprono nella formazione della soggettività; le loro potenzialità saranno inoltre declinate non solo sul fronte umano-formativo ma anche sul versante materiale-militante. Prima di focalizzarsi su questi due aspetti è però importante delineare un quadro complessivo della teoria estetica marcusiana, ripercorrendo le varie opere, i concetti fondamentali del suo pensiero estetico e i cambi di direzione che questo ha subito nel tempo. Il discorso tenterà di seguire la via tracciata da Charles Reitz in *Art, alienation and the humanities*, dove la concezione marcusiana dell'arte viene divisa in tre momenti principali:

¹³³ Marcuse, Herbert (1969). *Contributions to a phenomenology of historical materialism*. Telos, 1969(4), 3-34

¹³⁴ Reitz, Charles (2000). *Art, alienation and the humanities*

¹³⁵ Pasqualotto, Giangiorgio (1974). *Teoria come utopia*, p. 78

una prima fase iniziale (1922-31), una seconda fase militante di arte contro l'alienazione (1932-70) e una fase finale di arte come alienazione (1972-78), riallacciabile ai primi scritti.

Il primo periodo si apre con la tesi dell'ottobre 1922 *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*¹³⁶, dove l'arte è vista principalmente come letteratura (in particolare a causa della sua educazione superiore in teoria letteraria moderna e storia letteraria della cultura tedesca).

L'attenzione del filosofo si concentrerà infatti sullo studio di classici tedeschi quali Goethe, Keller e Mann.

Marcuse riconosce come l'artista, inizialmente fortemente integrato entro la propria comunità e cultura, venga a legarsi e fondersi in epoca moderna con determinate classi e settori sociali quali la chiesa, l'aristocrazia feudale e l'alta borghesia (separandosi così dal resto della società). Il ruolo sociale dell'artista (conservato comunque da coloro che rifiutarono di assoggettarsi al dominio delle classi dominanti) torna a rivelarsi con il romanzo, il quale descrive situazioni, dinamiche e problemi di particolari classi e strati sociali; in particolare egli darà risalto ai romanzi classici dei grandi autori, espressione di un determinato gruppo sociale e modo di vivere, ossia quello degli artisti. Il romanzo classico tedesco tenta, secondo Marcuse, di tracciare il sentiero per una forma di vita estetica, un passaggio dall'eccesso di soggettività giovanile alla maturità e al perfezionamento estetico. Perché questo sia possibile è necessario bilanciare *sensibilità e intelletto*, così come armonizzare la coscienza *individuale* e le potenzialità *sociali* del singolo. La mediazione tra i poli è quindi il fulcro del testo: Marcuse rifiuterà sia il decadentismo, l'estetismo e l'ideale romantico d'artista, sia l'identificazione dell'artista con le aspirazioni sociali e popolari di rivoluzione.

In conclusione egli sottolinea la differenza tra l'esistenza quotidiana, piatta e ripetitiva, e l'esistenza estetica, caratterizzata dalle potenzialità educative, formative e liberatorie dell'arte, dell'immaginazione e dalla creatività umana. L'esperienza estetica permette dunque all'uomo di crescere e bilanciare i suoi impulsi razionali e sensuali, così come le necessità individuali e sociali. Un ulteriore scritto relativo al primo periodo è *Contributions to a Phenomenology of Historical*

¹³⁶ Marcuse, Herbert (1985). *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*. Traduzione di Renato Solmi. Torino: Giulio Einaudi

*Materialism*¹³⁷, dove viene esaltato il potere della comprensione *ontologica* dell'essenza umana quale vettore per la conoscenza e la trasformazione dell'esistenza; tale comprensione potrà emergere solo attraverso un studio che sappia emanciparsi dall'approccio scientifico e dalle scienze naturali per assumere invece un punto di vista *umanistico* e *dialettico* (come verrà poi ribadito in *On the problem of the dialectic*¹³⁸). Tale impostazione rivela l'influenza dell'irrazionalismo e del pensiero di Nietzsche, secondo il quale il cuore dell'universo naturale, psicologico e sociale può essere compreso solo attraverso la lente umana dell'arte.¹³⁹

Il primo periodo vede quindi una concezione dell'arte come autonoma, portatrice di verità ontologiche e, per ciò, strumento utile alla formazione dell'essere umano; i classici vengono esaltati, mentre all'artista che sostiene le istanze politico-rivoluzionarie, integrandole nel suo lavoro, non viene riconosciuto lo stesso potenziale.

Il secondo periodo è caratterizzato dall'ingresso di Marcuse nella scuola di Francoforte (1933), da un marcato approccio militante e da un ottimismo verso le potenzialità oppositive dell'arte. Tale concezione viene inaugurata dall'articolo *Filosofia e teoria critica*, nel quale si sostiene la crescente tendenza della filosofia ad accettare la realtà così com'è data, abdicando al suo ruolo di trasformazione materiale dell'esistenza. La teoria critica si mostra invece strettamente connessa al materialismo; essa ha come preoccupazione primaria la vita umana e per questo si concentra sulle soluzioni più efficaci per il mutamento delle condizioni sociali, economiche e politiche entro cui la vita si sviluppa. La sostanziale differenza tra la società attuale e una società guidata dai più profondi valori umani non può essere però colmata e compresa attraverso concetti e razionalizzazioni: è necessario trascendere la realtà data attraverso la *fantasia*, ovvero la "singolare capacità di "intuire" un oggetto anche senza che questo sia presente, di creare qualcosa di nuovo pur sulla base del materiale dato della conoscenza"¹⁴⁰ (Marcuse qui si distacca e critica l'idea kantiana di immaginazione quale conoscenza "a priori", in quanto rivolta al passato e limitata in tal senso). La forte *indipendenza* dalla realtà repressiva consente dunque all'immaginazione di prefigurare un futuro utopico (utopico nella misura in cui non può essere

¹³⁷ Marcuse, Herbert (1969). *Contributions to a phenomenology of historical materialism*. Telos, 1969(4), 3-34

¹³⁸ Marcuse, Herbert (1976). *On the Problem of the Dialectic*. Telos, 1976(27), 12-39

¹³⁹ Reitz, Charles (2000). *Art, alienation and the humanities*, p. 75

¹⁴⁰ Marcuse, Herbert (1969). *Filosofia e teoria critica*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, cit., p. 105

pensato ne realizzato entro l'ordine sociale esistente), proiettando le verità della filosofia e la concretezza del materialismo critico verso la progettazione di un'avvenire possibile. Non l'analisi scientifica, bensì la produzione immaginativa di una meta utopica potrà dar forza emancipatoria ai movimenti progressisti, facendo tendere verso la trasformazione sociale desiderata.

Un secondo articolo importante sarà poi *Sul carattere affermativo della cultura*, dove la natura concreta e materiale della protesta artistica inizia ad acquisire rilievo. Lo scritto si apre concentrandosi sulla scissione tra utile e bello operata dalla filosofia antica, estendendo poi il discorso alla divisione tra ragione e sensibilità (come discusso nel paragrafo I.1.2). La filosofia idealista in particolare ha pian piano lasciato perdere le ingiustizie e i problemi di cui si fa esperienza nel mondo pratico, promuovendone una graduale accettazione e occupandosi invece dei concetti astratti di bene, verità e bellezza, appartenenti ad un mondo altro e più elevato. In questo senso l'idealismo si è fatto sedato, tranquillizzante e quieto; in altri termini, esso è divenuto affermativo (verso la società e la realtà data). Tali valori sono inoltre studiabili e contemplabili solamente da determinati strati sociali, tanto che la separazione ideale si traduce nel tempo in una superiorità ontologica e sociale delle classi dominanti, libere dalla necessità e nella condizione di dedicarsi alla bellezza e alla verità.

Con l'avvento dell'epoca borghese e della sua nuova concezione di individuo, la cultura diviene universalmente accessibile e fruibile. Nel mentre le tensioni e le disuguaglianze sociali si inaspriscono, divenendo palesi e pericolose per il mantenimento dello status quo. L'eguaglianza e la felicità vengono declamate solo in quanto ideali, mai quali attualizzazioni effettive: esse sono raggiungibili dal singolo individuo nella sua autonomia, senza che esso si preoccupi di alterare le condizioni materiali d'esistenza. L'anima acquisisce una posizione primaria rispetto al corpo e all'individuo viene insegnato che una trasformazione esteriore non può e non deve decidere nulla in merito all'intimo nucleo umano:

“[...] questa verità ha assunto nell’ordine esistente un volto terribile. Si è fatto ricorso alla libertà dell’anima per giustificare la miseria, il martirio e la servitù del corpo. Essa è servita a mettere ideologicamente l’esistente in balia dell’economia del capitalismo.”¹⁴¹

Perché i valori astratti rimangano tali e non si concretizzino, essi vengono dunque relegati nella dimensione trascendente dell’arte e della cultura, mantenendo così negli strati dominati la speranza e l’apparenza dell’universalità degli ideali. Alla cultura quale intrecciarsi della sfera spirituale e della produzione materiale di una società, va a sostituirsi l’idea di cultura quale regno ideale di valori fini a se stessi, spiritualità separata dalla realtà storica e sociale. Le attività e i prodotti artistici si elevano così dalla sfera quotidiana e divengono oggetto di esaltazione e contemplazione. Tale processo porta la cultura a divenire *affermativa*, ovvero rifugio accogliente contro la miseria materiale, realizzazione ideale dei valori umani e freno agli impulsi di trasformazione concreta:

“La cultura deve compenetrare e nobilitare il mondo dato, non crearne uno nuovo al suo posto. Così essa eleva l’individuo, senza però liberarlo dal suo effettivo avvillimento. Parla della dignità dell’uomo, senza però preoccuparsi di un effettivo stato più degno degli uomini.”¹⁴²

A tale concezione imperante, Marcuse oppone un’idea di arte e cultura basata sulla *felicità sensibile* e sull’*attivismo politico e materiale*. La cultura potrà mantenere la sua promessa liberatoria solo quando le attività artistiche diverranno fonte di gratificazione (piuttosto che di sublimazione) e base per l’ottenimento della felicità materiale (piuttosto che giustificazione della miseria e del dominio). In primo luogo egli richiama dunque Hume e Nietzsche per affermare come il carattere essenziale della bellezza sia quello di suscitare *godimento* immediato e sensibile. Vedremo come l’estetica marcusiana si mostrerà da qui in poi sempre più legata all’appagamento e alla gioia nella realtà, alla gratificazione degli istinti e dei bisogni repressi. In seconda istanza, Marcuse riconosce come tale godimento venga compresso, eternato e costantemente riattivato negli episodi di fruizione artistica, di modo da rendere tollerabile il flusso dell’esistenza miserabile. La soddisfazione è reale, ma essa diviene sostenitrice dell’ordine

¹⁴¹ Marcuse, Herbert (1969). *Sul carattere affermativo della cultura*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, cit., p. 62

¹⁴² Marcuse, Herbert (1969). *Sul carattere affermativo della cultura*, cit., p. 57

esistente, mostrando gli ideali utopici come realizzazioni possibili solamente al di sopra dell'esistenza materiale e occultando la reale possibilità di attualizzarli qui e ora. Una teoria estetica emancipatoria dovrebbe invece essere diretta contro la concezione prevalente di arte, per richiedere una *reale* trasformazione della vita, della società, delle forme di lavoro e di godimento: un'estetica terrena e sensuale, socialmente critica e materialmente militante. A sostegno della propria tesi Marcuse si rifà all'idea rinascimentale di "uomo universale", descritto da Burckhardt quale modello di attivismo espansivo, caratterizzato da una vita il più piena possibile di opere e atti tesi all'estensione dello spazio vitale e alla trasformazione dello stesso (a differenza dell'ideale remissivo e quieto propugnato dalla cultura affermativa). L'arte dovrebbe andare al di là del singolo momento e del singolo oggetto, rimodellando la realtà ed estendendo il piacere all'interezza della vita umana.

Da ultimo, viene sottolineato come la cultura sia ormai da tempo concepita (più o meno consapevolmente) come cultura affermativa. Un rifiuto del suo carattere affermativo comporterebbe dunque un rifiuto della stessa cultura odierna, rendendola obsoleta e superflua. L'arte quale illusione e riflesso di realtà (e dunque affermazione e glorificazione delle condizioni sociali esistenti) sarà sostituita da nuove incarnazioni della bellezza e da rinnovate esperienze vitali di gioia e gratificazione. Troviamo qui un'altra tendenza che si svilupperà poi nei successivi scritti marcusiani: le opere d'arte oggettuali perderanno il loro posto privilegiato, lasciando spazio alla sensorialità e alla dimensione estetica nella ridefinizione della società e dell'essere umano. Non una democratizzazione e diffusione della cultura affermativa, ma il suo *superamento*; non più letteratura, scultura, pittura, ma arte per una libera e appagante condotta di vita.

Nello scritto Marcuse tenta dunque di emancipare la teoria estetica da tale tradizione affermativa, formulando nuove nozioni di arte e cultura (senza però spiegare nel dettaglio le forme e le modalità attraverso le quali esse si attualizzeranno) che possano permettere all'umanità di realizzare la felicità terrena intervenendo e trasformando la realtà sociale in direzione utopica: una sorta di attivismo estetico fondato sulla sensibilità umana e sul materialismo socio-politico.

Liberata l'estetica dalla concezione affermativa e idealista della cultura, così come dal suo carattere oggettuale e museale, sarà necessario svilupparne un indirizzo più chiaro e strutturato. Con *Eros e civiltà* Marcuse proseguirà la riflessione in merito all'arte e all'estetica, collegandole

rispettivamente alle potenzialità della memoria umana e alla facoltà immaginativa.

Riprendendo i concetti di natura umana e repressione, Marcuse sostiene il valore terapeutico della memoria quale strumento rivelatore di verità dimenticate e di valori affossati dai tabù e dalle costrizioni del presente.¹⁴³ Tale patrimonio valoriale arcaico è la sostanza profonda dell'umanità, immagini ed impulsi affettivi essenziali che tornano da fasi passate di felicità e frustrazione. L'autonomia individuale non può essere conquistata, secondo Marcuse, se non dopo la *riscoperta* e la consapevolezza di tale patrimonio; una volta raggiunta questa fase, la liberazione dall'alienazione sarà spontanea. Il ricordo dell'identità di specie e dell'essenza umana viene attivato a livello sensorio-affettivo dalla gratificazione e dal piacere, in particolare grazie all'aiuto dell'arte:

“Pure, entro i limiti della forma estetica, l'arte ha espresso, anche se in maniera ambivalente, il ritorno della repressa immagine della liberazione: l'arte fu opposizione.”¹⁴⁴

Nonostante l'arte sublimata non presenti potenzialità trasformative materiali, il suo contenuto arcaico ideale rappresenta un rifiuto del principio di realtà repressivo e uno stimolo per la consapevolezza e la crescita dell'individuo. L'arte che si fa espressione dei valori umani più intimi e profondi permette di svelare e ricordare quel nucleo umano essenziale per la ricostruzione della soggettività. Va però sottolineato come Marcuse rilevi ancora tale potenzialità nei soli classici, ritenendo che l'opera d'arte sia andata nel tempo a perdere il suo carattere critico-negativo.¹⁴⁵ Seconda funzione centrale per l'emancipazione sarà l'immaginazione estetica, capacità umana libera e creativa, tema principale del capitolo dal titolo *La dimensione estetica*. Marcuse riprende inizialmente l'estetica kantiana, secondo la quale l'immaginazione e la dimensione estetica costituiscono la mediazione tra ragione e sensibilità. L'esperienza estetica presenta un carattere maggiormente tendente al sensuale (piuttosto che al concettuale) ed è intrinsecamente accompagnata dal piacere sensibile. Essendo dunque più affine alla sensibilità, “la riconciliazione estetica implica un rafforzarsi della sensualità contro la tirannide della ragione e, in definitiva,

¹⁴³ Lo stesso concetto verrà ripresentato poi in *Note su una ridefinizione della cultura*: “L'isolamento della cultura non scientifica può conservare e proteggere quella zona di rifugio e riserva, di cui c'è molto bisogno, e nella quale vengono mantenute in vita verità ed immagini dimenticate o represses”, p. 296

¹⁴⁴ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, cit., p. 172

¹⁴⁵ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, p. 172

esige la liberazione della sensualità dal dominio repressivo della ragione”¹⁴⁶. Inizialmente infatti il termine “estetico” era relativo all’esperienza sensibile e alla funzione conoscitiva dei sensi, la quale venne poi svalutata e minimizzata, lasciando ai sensi il solo compito di fornire materiale alle funzioni razionali superiori, dedite alla sua riorganizzazione e comprensione. Intorno alla metà del XVIII secolo il termine vide un ritorno vigoroso e l’estetica venne riconosciuta quale disciplina filosofica volta allo studio dell’arte e della bellezza: l’operazione intrapresa da Baumgarten permise dunque di restituire alla sensibilità la sua dignità, collegandola però al regno sublimato dell’arte e relegando le verità estetiche avverse al principio di prestazione in una dimensione non-realistica e materialmente inefficace.

Secondo Marcuse, Kant riesce ad unire il senso fondamentale di estetica (pertinente ai sensi) con la nuova connotazione (pertinente alla bellezza, all’arte), facendo dipendere la bellezza dalla facoltà umana dell’immaginazione, unica facoltà che permette di intuire la forma pura di un’oggetto (ossia la bellezza). Essa media tra percezione e riflessione, formando un’unità di aspetti razionali e sensibili e facendoli incontrare nella dimensione estetica. Grazie alla sua capacità *trascendente* (libertà dalla realtà data) e *sintetica* (mediazione tra sensibilità e ragione), l’immaginazione presenta il potenziale per una negazione al fenomeno della reificazione, mostrando la centralità dell’estetica nella critica politica e filosofica allo stato delle cose. Le verità dell’immaginazione estetica si realizzano nell’arte (dove le immagini utopiche possono ancora trovare posto, a differenza della teoria politica e della filosofia), attraverso la quale l’armonia repressa tra le due funzioni viene ristabilita e l’opposizione al principio di realtà dominante si incarna.

Il legame repressivo con l’arte viene sciolto da Schiller, il quale tenta di *desublimare* l’estetica per dare alla società una nuova forma. Se il libero gioco dell’immaginazione creativa è consentito solamente entro un mondo irreal e sublimato, essa diviene materialmente inefficace e irrilevante; è allora necessario liberarne ed estenderne il potenziale. Schiller crede che il problema politico della repressione possa essere risolto solo attraverso la dimensione estetica, in particolare attraverso l’impulso del *gioco* (anche qui identificato come terzo impulso mediatore).

Quest’ultimo dovrà divenire l’essenza stessa della vita umana, libera di espandersi e di travalicare i

¹⁴⁶ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, cit., p. 200

limiti imposti dal principio di necessità e prestazione; non gioco quale “regno di ornamenti, di lusso, di vacanze”, bensì “principio che governa l’intera esistenza umana, [...] rivoluzione totale del modo di concepire e sentire”¹⁴⁷. Il dominio della razionalità viene nuovamente riconosciuto e denunciato, introducendo l’idea secondo la quale la sensibilità contenga in sé una dimensione morale (così come verrà poi ribadito nel *Saggio sulla liberazione*) e necessiti di una specifica educazione artistica ed estetica che le permetta di liberarsi. In sintesi il progetto schilleriano si traduce in un ribilanciamento dell’impulso sensuale e della funzione razionale, nella liberazione dal bisogno e nella trasformazione del lavoro faticoso in gioco, in una riconquista del proprio tempo libero e nella possibilità di realizzarsi entro lo stesso. L’estetica volge verso un progetto sociale di riorganizzazione della vita umana basato sulla facoltà immaginativa quale principio di comprensione (rinnovamento e liberazione della sensibilità e delle sue potenzialità conoscitive e morali), negazione (carattere trascendente, libero e creativo dell’impulso del gioco e dell’immaginazione) e trasformazione della realtà¹⁴⁸.

Riflessioni ulteriori in merito all’arte e alla sua condizione e funzione sociale verranno espresse ne *L’uomo a una dimensione*, dove il discorso si sviluppa in due momenti: critica della mercificazione artistica e ricostruzione sociale attraverso la razionalità dell’arte.

In primo luogo Marcuse riprende il discorso iniziato in *Sul carattere affermativo della cultura*, sostenendo come in passato l’arte fosse accessibile solamente a poche classi ricche e istruite. Pur conservando un contenuto sovversivo e negativo nei confronti della realtà, essa viveva in un mondo superiore, senza turbare e smuovere l’ordine economico e sociale stabilito. Il processo chiave caratterizzante l’attuale condizione dell’arte sta nel passaggio dalla dimensione sublimata ad una *desublimazione repressiva*: l’arte desublima la sua forma tornando ad integrarsi con la realtà sociale; al contempo il suo contenuto oppositivo e utopico si appiattisce e si riconcilia con il sistema repressivo. L’arte prima relegata nei musei e riservata a pochi prescelti, viene ora

¹⁴⁷ Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*, cit., p. 207

¹⁴⁸ Come avrà modo di sviluppare poi nel *Saggio sulla liberazione*, dove si prospetterà la possibilità per l’estetica di divenire una “Gesellschaftliche Produktivtaet”, strumento e guida per la tecnica, principio di realtà in grado di produrre una nuova forma sociale all’interno della società e non nel presunto regno separato dell’arte.

riprodotta su larga scala e integrata ai prodotti e alle dinamiche commerciali, divenendo strumento pubblicitario per favorire l'acquisto e il godimento reificato:

“Mescolando armoniosamente, e spesso in modo inavvertibile, arte, politica, religione e filosofia con annunci pubblicitari, le comunicazioni di massa riducono questi regni della cultura al loro denominatore comune – la forma di merce. La musica dell'anima è anche la musica del venditore. Quello che conta è il valore di scambio, non il valore di verità.”¹⁴⁹

La massificazione dell'arte, l'accesso diffuso e la sua integrazione con la vita quotidiana hanno comportato solo un aumento quantitativo degli individui prossimi all'arte, appiattendolo però le verità, gli ideali e il pensiero degli artisti e abolendone la funzione negativa. I contenuti artistici si diversificano e si diffondono nello spazio abitativo, nelle attività commerciali, nello spazio pubblico, mantenendosi però costantemente entro la cornice della repressione. La trasmissione a fini commerciali o d'intrattenimento costituisce un processo di desublimazione con il quale l'avvicinarsi dell'arte alle masse si accompagna a un parallelo decadimento della contraddizione, delle speranze tradite, delle possibilità utopiche non realizzate:

“Un certo uso che si fa degli odierni mezzi di comunicazione di massa tende a rendere tutti gli ascoltatori passivi, ai quali sono imposti determinati programmi, determinati contenuti, senza che sia sviluppato “alcun sistema di replica” e di partecipazione attiva. Ciò che potrebbe essere un importante strumento di dialogo e di crescita umana è ridotto a strumento di manipolazione, di indottrinamento e quindi di controllo sociale.”¹⁵⁰

L'indifferenza del pubblico di fronte alla massificazione dei prodotti culturali permette di pacificare le contraddizioni sociali che l'arte vorrebbe portare alla luce: mutando l'esposizione e la fruizione, muta inevitabilmente la funzione sociale che la cultura potrebbe svolgere.

Alla criticità analizzata, Marcuse oppone una *fruttuosa desublimazione* artistica, che sappia negare il sistema repressivo piuttosto che integrarsi ad esso. Egli introduce il discorso facendo riferimento all'antica affinità tra arte e tecnica: l'immaginazione estetica produce immagini, progetti e finalità che determinano e danno forma alla loro realizzazione tecnica. L'arte non deve dunque essere

¹⁴⁹ Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione*, cit., p. 76

¹⁵⁰ Galeazzi, Umberto (1975). *La scuola di Francoforte*, cit., p. 111

concepita quale regno sublimato e materialmente inespresso, in quanto le idee generate dall'arte e dalla fantasia sono la base per la progettazione, lo sviluppo e la produzione materiale. La *coniunzione* tra arte e tecnica diviene il perno per l'emancipazione secondo Marcuse:

“[...] la razionalità dell'arte, la sua abilità di “progettare” l'esistenza, di definire possibilità non ancora realizzate, sono rese valide e operanti nella trasformazione scientifico-tecnologica del mondo. Piuttosto che essere l'ancella dell'apparato in essere, che ne abbellisce i traffici e la miseria, l'arte diverrebbe una tecnica per distruggere gli uni e l'altra.”¹⁵¹

Il potenziale dell'arte dovrà essere unito al potere scientifico-tecnologico per riplasmare un mondo sociale, sensorio, etico che possa incarnare ideali umani e realizzare la promessa estetica di felicità. Perché ciò sia possibile è necessario opporre all'educazione repressiva massmediatica un'educazione estetico-umanistica quale riscoperta della multidimensionalità dell'essere umano e della realtà, svelamento delle possibilità alternative e delle prospettive utopiche di sviluppo. L'educazione estetica si attualizzerà nell'arte, nelle discipline umanistiche, nella cultura critica e nella prassi politica militante.

Ancora una volta l'arte viene dunque promossa nella sua forma sublimata quale protettrice di verità oppostive, incarnazione delle contraddizioni e forma d'educazione estetica e umana. Nonostante Marcuse riconosca come nella società repressiva tale possibilità spesso venga meno, egli crede che l'arte possa e debba mantenere la sua funzione critica, ovvero la rappresentazione di verità trascendentali ed emancipatorie, anche se irreali, fintanto che il suo contenuto non si realizzi e la sua sostanza ideale si dissolva. Il potenziale artistico verrà infatti a pieno compimento solo attraverso una desublimazione: i nuovi soggetti radicali, formati e guidati dalla razionalità dell'arte, andranno a plasmare una nuova società grazie alle potenzialità materiali offerte dalla scienza e dalla tecnologia.

La duplice funzione di formazione umana e di trasformazione materiale si riflette nell'articolo intitolato *L'arte nella società unidimensionale*. L'arte è nuovamente vista quale espressione dell'immaginazione estetica, regno di libertà dalla necessità e dai limiti imposti dalla realtà data, abilità cognitiva e creativa che risulta essere la più pertinente per la negazione della realtà politica

¹⁵¹ Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione*, cit., p. 248

attuale.¹⁵² L'arte è negazione dello status quo in quanto *immaginativa*, in quanto propone nuove forme di vita e nuovi sistemi di bisogni e soddisfazioni volti all'amplificazione della vita umana e alla gratificazione istintuale e sensibile. Se in passato l'alta cultura ha contribuito a creare e preservare illusioni, oggi l'arte può divenire un fattore di costruzione di una nuova realtà, progettando e sviluppando i suoi più alti obiettivi non solo attraverso i tradizionali oggetti artistici, ma nelle attività intellettive, sensorie e pratiche della civiltà umana: *incarnandosi* dunque nella soggettività umana, nella prassi individuale e nelle relazioni sociali.

L'arte in sé non può infatti autonomamente modificare lo stato delle cose: essa dovrà fungere da chiamata all'azione, fonte di attivismo militante e utopico, strumento per la formazione della condotta umana; al contempo essa diverrà guida per la ricostruzione materiale del sistema. Essa andrà a *plasmare* la struttura socio-economica e a *ridirezionare* il progresso tecnologico e scientifico, conferendogli nuovi obiettivi e valori. Allo stesso modo, i movimenti di protesta sociale si faranno espressioni della rivoluzione culturale e artistica; in questo senso ogni movimento emancipatorio sarà diretto alla realizzazione delle prospettive umane che solo l'immaginazione estetica può sviluppare¹⁵³.

La speranza di cancellare e trascendere l'arte alta attraverso la realizzazione umana, sociale e politica dei suoi contenuti continua dunque a rimanere la prerogativa dell'estetica marcusiana:

"The historical locus and function of art are now changing. The real, reality, is becoming the prospective domain of art, and art is becoming technique in a literal, "practical" sense: making and remaking things rather than painting pictures; experimenting with the potential of words and sounds rather than writing poems or composing music. Do these creations perhaps foreshadow the possibility of the artistic Form becoming a "reality-principle" – the self-transcendence of art on the basis of the achievements of science and technology, and of the achievements of art itself?"¹⁵⁴

Il periodo di mezzo si chiude con il *Saggio sulla liberazione*. Come già ampiamente dibattuto, in quest'opera Marcuse sviluppa una filosofia militante basata sui fondamenti biologici della natura

¹⁵² Peticari, Paolo (2002). *Oltre l'imperativo. Herbert Marcuse tra rivoluzione e trascendenza*, p. 285

¹⁵³ Reitz, Charles (2000). *Art, alienation and the humanities*, pp. 166-167

¹⁵⁴ Marcuse, Herbert (1973). *Art in the one-dimensional society*. In Baxandall, Lee (1973). *Radical Perspectives in the Arts*. Baltimore: Penguin, cit., p. 65

umana. La nuova sensibilità, vettore del rinnovamento umano e sociale, si traduce nella soddisfazione dei bisogni umani fondamentali di piacere, gioia e gratificazione. Le richieste organiche-biologiche divengono la base per una nuova moralità e solidarietà umana. La teoria e la condotta rivoluzionaria dovranno dunque raggiungere la dimensione biologica e vitale degli individui, alterandone le strutture di pensiero e comportamento organico.

La concezione dell'arte quale principio di realtà volto alla ricostruzione della soggettività e della società nel suo complesso, viene qui a pieno compimento.

In primo luogo l'arte quale riflesso o rimodulazione della realtà data viene rifiutata, proprio in quanto la realtà non può considerarsi come già data. La reale essenza delle cose deve essere scoperta e rivelata attraverso l'arte, capace di rimettere in discussione la struttura stessa dell'esperienza e della percezione per rinnovarla e potenziarla.¹⁵⁵ Tale proposito viene espresso dalle avanguardie: esse non si scagliarono contro una determinata forma artistica; al contrario, esse si opposero al tradizionale significato di opera d'arte quale riflesso della realtà, proponendo un anti-arte che negasse il sistema artistico o un'arte vivente che sapesse fluire entro la vita e la pratica umana. Nonostante ciò, Marcuse non può che rilevare amaramente come l'anti-arte e la protesta avanguardista siano andate a risolversi in un inevitabile inglobamento entro il sistema dell'arte (gallerie, musei e sale da concerto, mercato dell'arte e mondo degli affari).¹⁵⁶

La prospettiva marcusiana ripone dunque le sue speranze nell'estetica quale *principio di realtà* (fondato sull'immaginazione e sul piacere sensibile) che possa porre fine all'arte attraverso la sua realizzazione. L'arte diverrebbe tecnica, andando a plasmare e intensificare le attività umane ("l'arte di preparare (culinaria!), di coltivare, di far crescere le cose, di dar loro una forma che non violi la loro materia né la sensibilità"¹⁵⁷). Essa rinnoverebbe la struttura umana, spezzando gli automatismi repressivi e mettendo in discussione l'esperienza socialmente imposta, così da far emergere nuove forme di pensiero e condotta.

L'immaginazione estetica guiderebbe inoltre la scienza e la tecnica per ricostruire l'esperienza umana e la società nel suo complesso: tecnica e arte andrebbero a congiungersi, facendo dell'estetica una "*Gesellschaftliche Produktivtaet*", un principio di realtà che sappia conciliare

¹⁵⁵ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, p. 52

¹⁵⁶ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, pp. 54-55

¹⁵⁷ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 45

sensibilità e ragione, pensiero estetico e scientifico; il lavoro andrebbe ad essere qualitativamente alterato, mutando da processo di produzione a processo creativo; il rifiuto del sistema repressivo si incarnerebbe in forme di protesta e denuncia della miseria.

La duplice funzione educativa-umana e trasformativa-materiale dell'arte viene condensata in un passaggio del *Saggio sulla liberazione*:

“L'universo estetico è la *Lebenswelt* da cui dipendono i bisogni e le facoltà della libertà per la loro liberazione. Non possono svilupparsi in un ambiente plasmato da e per gli impulsi aggressivi, né si possono concepire come il semplice risultato di un nuovo insieme di istituzioni sociali. Possono sorgere soltanto nella pratica collettiva per creare un ambiente, livello per livello, un passo dopo l'altro, nella produzione materiale e intellettuale; un ambiente in cui le facoltà ricettive, erotiche, non aggressive, dell'uomo, in armonia con la coscienza della libertà lottano per la pacificazione dell'uomo e della natura. Nella ricostruzione della società intesa a raggiungere codesta meta l'intera realtà assumerebbe una *forma* che ne sarebbe l'espressione. La qualità essenzialmente estetica di questa forma ne farebbe un'opera d'arte, ma nella misura in cui la forma deve emergere dal processo sociale di produzione, l'arte avrebbe cambiato la sua collocazione e funzione tradizionali nella società; sarebbe diventata una forza produttiva nella trasformazione sia materiale che culturale. E in quanto tale, l'arte sarebbe un fattore cruciale nel foggare la qualità e “l'aspetto” delle cose, nel foggare la realtà, il modo di vivere.”¹⁵⁸

L'ultima fase dell'estetica marcusiana si realizza in *Controrivoluzione e rivolta*¹⁵⁹ e ne *La dimensione estetica*¹⁶⁰. L'interventismo e le potenzialità politiche dell'educazione estetica come prassi vengono soppiantati dalla contemplazione di qualità formali dell'oggetto artistico. L'arte sublimata e la sua forma trascendono la vita quotidiana alienata e rappresentano il potenziale critico dell'arte al suo massimo: essa *rappresenterà* l'utopia senza tentare di realizzarla, occupandosi piuttosto di preparare l'uomo a ridefinire i suoi bisogni e ristrutturare la coscienza; non più strumento per guidare la tecnica e la produzione, ma un *ideale* trans-storico, permanente

¹⁵⁸ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 44

¹⁵⁹ Marcuse, Herbert (2002). *Controrivoluzione e rivolta*. In *La dimensione estetica. Un'educazione politica tra rivolta e trascendenza* (a cura di Paolo Peticari). Traduzione di Ivana Bagioli, Tiziana Belotti, Lita Gatti. Milano: Guerini

¹⁶⁰ Marcuse, Herbert (2002). *La dimensione estetica*. In *La dimensione estetica. Un'educazione politica tra rivolta e trascendenza* (a cura di Paolo Peticari). Traduzione di Ivana Bagioli, Tiziana Belotti, Lita Gatti. Milano: Guerini

e universale che trascenda la prassi. Essendo espressione di valori permanenti, l'arte non dovrà interfacciarsi con le problematiche del suo tempo, se non attraverso la forma artistica, mostrando come l'universale sia ricorrente nelle situazioni sociali particolari (non le ingiustizie di una classe particolare, ma le ingiustizie sofferte dall'umanità nei secoli). L'alienazione artistica è qui vista come una presa di distanza dal continuum repressivo, che non rappresenta però una Verdinglichung, bensì una sorta di seconda alienazione-dissociazione che permette all'artista (Marcuse torna qui alle prime posizioni secondo cui solo all'artista è dato di trascendere la realtà repressiva¹⁶¹) di raggiungere la consapevolezza e comunicare le verità ontologiche dell'arte. Ovviamente tale impostazione implica da un lato la permanenza dell'arte e dall'altro la permanenza della repressione, rivelando la svolta pessimista dell'ultima fase.

Ripercorso lo sviluppo del pensiero estetico marcusiano, è ora possibile definire la funzione dell'arte e la sua posizione all'interno del quadro della teoria critica.

La scuola di Francoforte ha concentrato i suoi sforzi nella critica alla società repressiva capitalista e nell'individuazione dei meccanismi che ne consentono lo sviluppo e il mantenimento. A differenza della narrazione marxista classica, che individua la fonte del problema nella struttura produttiva e nell'organizzazione materiale della società, i francofortesi spostano il focus sull'ideologia dominante e sulla sua capacità di plasmare le soggettività, facendo degli individui suoi promotori e difensori. La riformulazione della reificazione e dell'alienazione marxiste in termini di unidimensionalità e di Verdinglichung portano Marcuse a concentrare la sua attenzione sulla reificazione e manipolazione dell'identità, della coscienza e della condotta, così come sul dominio del pensiero razionale, scientifico ed economico. Il fulcro dell'analisi diviene dunque la *soggettività umana* e, conseguentemente, in essa verranno riposte le speranze d'emancipazione. Le soluzioni prospettate da Marcuse si traducono costantemente in processi che promuovano un'*educazione estetica e critica*, così come una formazione umanistica e multidimensionale dell'essere umano; tali processi richiederanno un approccio che sappia essere al contempo teorico e pratico, formativo e trasformativo, *umano e materiale*. Le potenzialità dell'estetica si inseriscono dunque all'interno di tali processi secondo le due direttrici.

¹⁶¹ Peticari, Paolo (2002). *Oltre l'imperativo. Herbert Marcuse tra rivoluzione e trascendenza*, p. 289

In primo luogo, l'arte permette di godere dell'esistenza e di intensificare la vita umana, consentendo all'individuo di riscoprire quel nucleo essenziale fondato sugli istinti vitali, erotici e sensibili. La sensibilità si erge nell'arte contro la cieca razionalità positivista, riaffermando le proprie capacità conoscitive e di orientamento morale. L'arte capace di conservare verità umane profonde, declinandole storicamente entro le dinamiche repressive odierne, consente di opporsi all'ideologia dominante, risvegliando le coscienze e interrompendo gli schemi di comportamento unidimensionali. L'immaginazione estetica trova espressione nella multidimensionalità dell'arte, attraverso la quale è libera di prospettare e proporre alternative identitarie, nuovi modelli di pensiero e condotta, che permettano la *ricostruzione di una soggettività radicale* incarnata, erotizzata, libera e solidale, istintivamente avversa alla repressione e al dominio.

La trasformazione materiale dell'esistenza non potrà essere compiuta dall'arte così come tradizionalmente concepita, e ne comporterà dunque il superamento attraverso la desublimazione in forme d'esperienza umane più complete e appaganti. L'immaginazione estetica permetterebbe di trascendere la realtà data per concepire e progettare l'utopia e la sensibilità darebbe nuova forma al lavoro, alla scienza e alla tecnica, ridefinendone le pratiche, i valori e gli obiettivi. I nuovi soggetti radicali diverrebbero catalizzatori e promotori del dissenso, espandendosi e dando vita a pratiche collettive e movimenti di protesta volti alla *creazione di un ambiente* umano rinnovato e libero dall'oppressione.

II. Dewey

John Dewey è considerato uno dei maggiori pensatori americani del XX secolo, una figura che esorbita dall'immagine che si è soliti avere del filosofo. Nel corso della sua intera vita egli si interessa infatti alle discipline più disparate, impegnandosi nella ricerca e nella speculazione filosofica, pedagogica, sociale, politica ed estetica.

Nato a Burlington nel 1859, Dewey studia filosofia all'università del Vermont e alla Johns Hopkins University, dove riceve una formazione di tipo neohegeliano; l'influenza hegeliana andrà però piano piano ad affievolirsi, sotto l'influsso di diverse correnti e personalità. In primo luogo è importante sottolineare come Dewey risulti fin da subito affascinato dai fondatori del pragmatismo (Charles Sanders Peirce e William James), corrente alla quale il filosofo saprà dare nuova linfa, reinterpretandola e declinandola nei vari campi di suo interesse, in particolare attraverso il concetto di esperienza. Il pragmatismo permette infatti a Dewey di adottare un approccio attivo, mostrandosi a pieno quale filosofia "del cambiamento"¹: dall'insistenza sui fenomeni passati tipica del vecchio empirismo, l'attenzione si sposta sull'avvenire e sulle possibilità trasformative, vedendo il passato quale guida e direzione per il futuro.² Altra corrente importante sarà l'evoluzionismo darwiniano, indirizzo che volgerà il filosofo verso il naturalismo (secondo un'ottica antropologica e continuista piuttosto che scientifica e riduzionista), ovvero verso un'interpretazione dell'esperienza quale componente essenziale della natura umana e della sua intrinseca dipendenza dall'ambiente.³ Tra le principali collaborazioni e influenze reciproche troviamo infine George H. Mead, collega di Dewey all'università di Chicago (dove il filosofo insegnerà dal 1894 al 1904), con il quale fonderà la cosiddetta "Scuola di Chicago". L'interazione delle varie correnti condurrà ad una filosofia attiva, così come ad un'attitudine militante e propositiva che porterà Dewey a interessarsi ai principali problemi della società e della

¹ Cometti, Jean-Pierre – Matteucci, Giovanni (2015). Introduzione a *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*. Milano: Mimesis Edizioni

² Abbagnano, Nicola (1948). Introduzione a *Esperienza e natura* (John Dewey). Torino: Paravia, p. VII

³ Dreon, Roberta (2015). *Estetico, artistico, umano: continuità e differenze tra arti ed esperienza in John Dewey*. In *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, J.P. Cometti-G. Matteucci (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni, p. 48

politica americana e globale⁴, focalizzandosi in particolare sulle fallacie del liberalismo e sulle potenzialità di una democrazia pienamente realizzata.

Questo secondo capitolo andrà ad indagare il pensiero del filosofo, focalizzandosi in particolare sulla centralità del naturalismo culturale e sulla posizione che l'arte può assumere all'interno di tale dinamica circolare. L'analisi sarà accompagnata da un dialogo con il pensiero critico marcusiano, che sappia far emergere tensioni e contatti, per giungere poi a una sintesi fruttuosa tra le due visioni.

Il primo paragrafo andrà a esaminare la dipendenza strutturale tra organismo e ambiente, concentrandosi sul concetto di esperienza e sulla condotta umana. Si dimostrerà come l'interazione attiva tra gli abiti e la loro revisione critica possano generare consapevolezza, facendo dunque emergere la soggettività⁵. La plasticità degli abiti e la precarietà della realtà lasceranno infine spazio ad un'analisi che sappia identificare le dinamiche trasformative capaci di rinnovare circolarmente individuo e ambiente.

Il secondo paragrafo approfondirà il rapporto tra esperienza, estetica e arte. Si dimostrerà come l'esperienza artistica si ponga in continuità con la vita umana, emergendo quale realizzazione del nucleo estetico dell'esperienza. Superando le concezioni estetiche che vedono nell'arte un oggetto trascendente separato dalla realtà, Dewey propone una visione dell'arte socialmente attiva, capace di intensificare l'esperienza, di stimolare la revisione della condotta e di dar forma ad un ambiente denso di significati e capace di favorire la piena realizzazione umana.

1. L'interazione circolare tra soggettività e ambiente

Perché il confronto tra Dewey e Marcuse risulti chiaro, è bene introdurre il discorso tratteggiando il rapporto intercorso tra i due pensatori, evidenziando in particolare come Marcuse abbia abbracciato la generale critica al pragmatismo fatta dai colleghi, mantenendo così a sua volta le

⁴ Maltese, Corrado (1951). Presentazione di *L'arte come esperienza*. In Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*. Firenze: La nuova Italia, p. VII

⁵ Il termine "soggettività" è poco utilizzato dal filosofo, in quanto fortemente connesso alla visione dualistica di un soggetto separato e distinto dal proprio contesto di vita, concezione diametralmente opposta alla circolarità tra organismo e ambiente promossa da Dewey. Il termine verrà dunque utilizzato per facilitare il confronto con l'idea di soggettività marcusiana, approfondendo e chiarendone al meglio le differenze e le analogie.

distanze da tale approccio.⁶

Il dibattito filosofico tra l'Istituto per la Ricerca Sociale e Dewey risulta stranamente caratterizzato da scarsità d'interventi. I francofortesi si rifugiarono, durante l'esilio della seconda guerra mondiale, presso la Columbia University, ovvero l'istituto presso il quale Dewey insegnò dal 1904 al 1929; malgrado ciò, né Dewey fece menzione del gruppo nei suoi scritti, né la scuola di Francoforte si preoccupò particolarmente dell'ambiente culturale e filosofico americano che la circondava. L'interesse di Marcuse per il collega americano non emerge dunque fino al 1941, anno di pubblicazione dell'articolo *Review of John Dewey's Theory of Valuation*.⁷

Nonostante Marcuse riconosca la differenza tra pragmatismo e positivismo (a differenza dei suoi colleghi), egli adatterà un approccio simile a quello espresso da Horkheimer⁸, inserendo il pensiero di Dewey entro la teoria tradizionale, orientata al controllo e alla performance quantitativa, il cui solo metodo di valutazione dei fini consiste nell'efficienza dei mezzi. Il pragmatismo prende le scienze naturali a modello, finendo per concentrarsi su processi scientifico-tecnici guidati dalla loro stessa organizzazione interna, impermeabili alla critica e alla rimodulazione in vista di fini definiti esternamente. L'indagine deweyana è dunque un processo pre-determinato, i cui strumenti sono inseriti entro un sistema di ricerca in cui processi, funzioni e scopi sono già stabiliti. I fini, i valori e le rivendicazioni morali non possono che avere sola funzione orientativa, in quanto privi di approvazione e sostegno scientifico-empirico; il processo d'indagine è inoltre inconsapevole della sua strutturazione sociale e dei pre-giudizi che incorpora, finendo così per credere nella propria oggettività e neutralità morale e ponendosi (potenzialmente) al servizio della classe dominante e repressiva.

Lo scritto si inserisce entro il quadro più ampio della critica francofortese allo strumentalismo, ovvero alla razionalità tecnologico-strumentale che impedisce il realizzarsi dell'emancipazione umana, mantenendo nella teoria marcusiana quel distacco e quell'ostilità verso il pragmatismo che impedirono effettivamente di trovare e riconoscere i diversi punti di contatto tra le due scuole

⁶ Deen, Phillip (2010). *Dialectical vs. Experimental Method: Marcuse's Review of Dewey's Logic: The Theory of Inquiry*. Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy, 46(2), 242-257

⁷ Marcuse, Herbert (1941). *Review of John Dewey's Theory of Valuation*. Zeitschrift für Sozialforschung, 9(1), 144-148

⁸ Horkheimer, Max (2014). *On the Problem of Truth*. In *Subject and Object: Frankfurt School Writings on Epistemology, Ontology, and Method*, R. Groff (a cura di). New York: Bloomsbury Academic

di pensiero.⁹ Consci del fatto che i due pensatori abbiano mancato l'opportunità di instaurare un sano e articolato confronto, si tenterà ora di tracciare un quadro capace di evidenziare affinità e divergenze nell'approccio filosofico generale delle due figure.

La filosofia di Dewey può essere definita una *filosofia militante*, nonostante il suo intento critico non risulti quale elemento fondante o predominante nei suoi principali scritti. Militante è infatti da considerarsi il proposito di fondo del pragmatismo deweyano, volto essenzialmente a fare della filosofia una pratica in grado di comprendersi e rinnovarsi, capace di inserirsi attivamente nella vita dell'individuo e della società così da problematizzarle e renderle dinamiche.¹⁰ Riconoscendo come la filosofia abbia da sempre tentato di indagare le condizioni a causa delle quali l'essere umano non ha potuto godere dell'esperienza e realizzarla pienamente, Dewey sottolinea come il compito si sia spesso fermato alla sola analisi, così da suggellare la repressione e lo status quo, piuttosto che tentare di risanare una realtà disarmonica.¹¹ Egli si impegnerà allora per conferire alla filosofia un nuovo ruolo (in particolare attraverso il testo del 1917 "The Need for a Recovery in Philosophy"¹²), promuovendone l'ingresso attivo entro le questioni umane, sociali e politiche. Il pragmatismo conduce dunque ad un approccio che "anziché abolire il ruolo della riflessione teorica, [...] invita il filosofo ad assumersi la responsabilità di intervenire"¹³, modificando e rinnovando costantemente le pratiche e l'ambiente umano. Similmente a Marcuse, Dewey crede che la filosofia possa e debba essere considerata "critica delle critiche", in quanto strumento per comprendere e dare significato alla vita, alla cultura e alla natura, strumento per interpretare la realtà e organizzarla al meglio, così da rendere possibile la realizzazione dei valori umani o la loro rivisitazione critica.¹⁴

Il presupposto che regge il discorso trasformativo è quello di una realtà in *costante mutamento*, caratterizzata da precarietà e instabilità. Emerge qui uno dei primi punti di tensione tra i due

⁹ Dreon, Roberta (2015). *Aesthetic Issues in Human Emancipation. Between Dewey and Marcuse*, p. 74

¹⁰ Abbagnano, Nicola (1948). Introduzione a *Esperienza e natura*, p. V

¹¹ Bellatalla, Luciana (1977). Introduzione a *Educazione e arte*. In Dewey, John (1977). *Educazione e arte*. Firenze: La nuova Italia, p. XLI

¹² Dewey, John (1957). *Intelligenza creativa*. Traduzione di Lamberto Borghi. Firenze: La nuova Italia

¹³ Matteucci, Giovanni (2015). *Il paradigma estetico-antropologico di Dewey: analisi e prospettive*, in *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, J.P. Cometti-G. Matteucci (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni, cit., p. 30

¹⁴ Abbagnano, Nicola (1948). Introduzione a *Esperienza e natura*, p. XVIII

filosofi: Marcuse assume un approccio fortemente critico nei confronti della realtà, tale da sostenere che “ciò che è non è ciò che dovrebbe essere”, disconoscendo e rifiutando di fatto il mondo dato; Dewey assume il male, l’errore, il disordine e l’apparenza quali parti integranti della realtà¹⁵, considerando il loro rifiuto quale “fallacia filosofica per eccellenza”¹⁶. Se entrambi rimangono costantemente impegnati in uno sforzo di cambiamento, Dewey si interessa alle problematicità della realtà considerandole quali fattori perenni e persistenti della vita. Egli promuove dunque un continuo sforzo dell’essere umano, volto ad affrontare le criticità e risolverle costantemente in maniera intelligente:

“Qui come altrove l’alternativa non sta tra il negare i fatti a favore di qualche cosa cui si dà il nome di ideali morali e l’accettare i fatti come dati definitivi: resta la possibilità di ammettere i fatti e di usarli come una sfida per l’intelligenza a modificare l’ambiente e a cambiare le abitudini.”¹⁷

L’utopismo marcusiano che contrappone alla realtà repressiva una società emancipata e solidale si confronta dunque con un approccio attraverso il quale l’essere umano, pur accettando le criticità della realtà, non si arrende ad essa e si impegna in un rinnovamento critico costante. Dato l’incessante intersecarsi nell’esistenza “del caso e della legge, della contingenza e dell’ordine, [...] la fede in un trionfo totale e finale è fantastica”; ciò nonostante “un procedimento dev’essere pure tentato, giacché la vita è essa stessa un seguito di prove”¹⁸.

Tra le vie d’emancipazione e rinnovamento troviamo sicuramente per entrambi la *tecnica* e la *scienza*, nonostante i due pensatori assumano un approccio differente in merito al rapporto intrattenuto con il pensiero filosofico. Come visto, Marcuse critica ardentemente le filosofie passivamente sottomesse alla potenza dilagante della scienza, le quali considerano come loro compito la mera rielaborazione dei risultati ottenuti attraverso metodi scientifico-sperimentali. Anche qui Dewey assume invece un approccio conciliante e ragionevole: senza rifiutare in blocco la conoscenza e il metodo scientifico, egli sostiene che la filosofia, non avendo “una riserva di informazioni o un corpo di conoscenza suo proprio”, debba “accettare e utilizzare per un dato

¹⁵ Abbagnano, Nicola (1948). Introduzione a *Esperienza e natura*, p. XI

¹⁶ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*. Torino: Paravia, cit., p. 29

¹⁷ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell’uomo*, cit., p. 319

¹⁸ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, cit., p. 161

scopo la conoscenza meglio garantita del suo tempo e del suo luogo”¹⁹, tanto che la rivalità tra scienza e filosofia viene addirittura definita come ridicola. L’accettare la verità scientifica quale fonte autorevole non significa che Dewey voglia porre la filosofia in un rapporto di subordinazione; al contrario egli crede che il discorso filosofico possa svolgere una funzione parallela alla scienza, sfruttandone i risultati per volgerli verso una costante critica e ricostruzione delle istituzioni, delle credenze e della società:

“[...] la critica filosofica [...] deve apprezzare i valori prendendo conoscenza delle loro cause e delle loro conseguenze; solo attraverso questa via stretta ed angusta può contribuire all’espansione e all’emancipazione dei valori. Per questa ragione, le conclusioni della scienza circa l’efficienza effettiva della natura costituiscono i suoi strumenti indispensabili.”²⁰

Tale processo di costante revisione si ripercuote sull’indagine scientifica stessa, intesa da Dewey “non come mappatura statica di principi assoluti, ma come processo di elaborazione di “metodi che forniscono progressivamente credenze stabili” ovvero un’*asseribilità giustificata* intrinsecamente rivedibile.”²¹ La scienza e la tecnica possono dunque essere veicoli d’emancipazione; esse necessitano però di una guida sicura che sappia risolvere gli squilibri causati dalla razionalità cieca e unidirezionale. Nell’arte entrambi i filosofi troveranno una possibile via per dare un indirizzo più umano alla scienza²²; nonostante ciò, Marcuse sembrerebbe fidarsi maggiormente nella sensibilità e nel principio del piacere, mentre Dewey pare propendere verso il metodo intelligente e critico dell’approccio filosofico.

Se apparentemente l’approccio dei due sembrerebbe focalizzarsi su poli opposti, in realtà entrambi i filosofi si scaglieranno a più riprese contro i *dualismi* caratterizzanti il pensiero filosofico, la società e la realtà tutta. Marcuse tenta la via di un ricongiungimento parlandoci di “ragione sensuale”, mentre Dewey intreccia le due facoltà entro il concetto di esperienza, vedendole quali parti intrinsecamente integrate e compenstrate nell’essere umano. Il risanamento della contrapposizione assume per entrambi una portata più che filosofica o

¹⁹ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, cit., p. 152

²⁰ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, cit., pp. 152-153

²¹ Matteucci, Giovanni (2015). *Il paradigma estetico-antropologico di Dewey: analisi e prospettive*, cit., p. 15

²² D’Agnese, Vasco (2016). *Art and Education in Dewey: Accomplishing Unity, Bringing Newness to the Fore*. *Education and Culture*, 32(2), 80-98, p. 89

meramente speculativa, divenendo critica sociale, economica e politica alle separazioni e alle disuguaglianze tipiche del sistema repressivo. Allo stesso modo, tale concezione si oppone alla cesura tra arte e realtà sociale, tipica dell'isolazionismo estetico imperante nelle società odierne (come si avrà modo di vedere nel paragrafo II.2).

Prima di approfondire il pensiero deweyano è importante tracciare un'ultima e fondamentale affinità tra i due pensatori. Le due filosofie muovono spesso in direzioni differenti, percorrendo tracciati che paiono talvolta contrapposti o inconciliabili; pur tuttavia, credo che le due strade vadano a congiungersi in un termine ultimo che risulta essere per entrambi la *realizzazione umana*, la formazione di un ambiente e di una realtà "più conforme agli scopi umani"²³. Tale orientamento si ripercuote nell'intero sistema di pensiero, facendo sì che entrambe le filosofie pongano al centro della discussione l'essere umano in quanto tale. Marcuse sposta infatti l'attenzione dalla struttura economica alla natura umana, ricercandone il nucleo essenziale e indagandone gli istinti e gli impulsi primari, ponendo dunque le speranze emancipatorie nel rinnovamento della sensibilità guidato da tali forze; Dewey struttura invece gran parte della sua produzione intorno al concetto di esperienza, identificabile quale interazione attiva e continua tra organismo e ambiente (superando così anche il dualismo tra esterno ed interno, tra soggetto e oggetto²⁴). Tale impostazione rivela un approccio definibile in termini di "antropologia non antropocentrica"²⁵: da un lato viene riconosciuta l'esistenza umana nella sua primaria dimensione biologica-vitale; dall'altro, l'essere umano perde la sua posizione di privilegio e superiorità rispetto alla realtà, immergendosi in essa e identificandosi come parte costitutiva della stessa. L'azione soggettiva rinuncia al suo carattere primitivo, originario e dominante, venendo identificata quale forza *tra* le differenti forze del campo esperienziale. Nonostante ciò, piuttosto che limitarsi allo studio della dinamica circolare, all'esposizione passiva dei risultati o all'analisi dei condizionamenti repressivi subiti dall'individuo (secondo un approccio negativo marcusiano), Dewey si impegna per identificare quelle situazioni e quelle modalità attraverso le quali l'essere umano può agire su tale

²³ Abbagnano, Nicola (1948). Introduzione a *Esperienza e natura*, cit., p. XIII

²⁴ Cappa, Francesco (2012). Introduzione a *Esperienza e educazione*. In Dewey, John (2012). *Esperienza e educazione*. Milano: Raffaello Cortina Editore, p. VIII

²⁵ Matteucci, Giovanni (2015). *Il paradigma estetico-antropologico di Dewey: analisi e prospettive*, cit., p. 18

dinamica e modificare congiuntamente condotta e ambiente²⁶. Egli rifiuta dunque una visione dell'organismo quale entità riducibile a meccanismi deterministici, riconoscendo come il suo innesto nei processi naturali ne segni l'intrinseca compartecipazione nel dar forma alla realtà.²⁷ In questo modo la filosofia si rivolge all'essere umano in quanto agente inter-attivo, garantendogli spazio di manovra e di libertà e invitandolo al contempo a farsi carico di una responsabilità individuale e sociale:

“L'interazione [...] diventa direttamente uno strumento etico e politico. L'esperienza [...] è ciò che permette di educare ogni uomo alla responsabilità, alla partecipazione, alla soluzione di problemi di tutti in una società fondata sull'integrazione e non sull'esclusione, sulla comprensione di ciò che noi siamo e che soprattutto possiamo ancora divenire, nella complessità e nella molteplicità in cui i nostri pensieri, i nostri desideri e le nostre azioni si muovono.”²⁸

L'orientamento alla realizzazione umana e la possibilità di trasformazione critica caratterizzano dunque l'approccio militante di Dewey, avvicinandolo più di quanto si possa pensare agli intenti e alle speranze marcusiane:

“La posizione che è stata chiarita implica che la filosofia, come critica effettiva e verificabile, include un elemento “pratico” repellente per la veduta tradizionale della filosofia. Pure, se l'uomo non è un piccolo dio al di fuori della natura ma è dentro la natura ed è dentro come un modo di energia inseparabilmente connesso con gli altri modi, l'azione reciproca è il solo tratto ineliminabile di ogni occupazione umana.”²⁹

1.1 Il concetto di esperienza

La circolarità tra organismo e ambiente è una delle chiavi di volta dell'intero apparato filosofico di Dewey, sviluppatasi a partire da due principali impulsi. In primo luogo, la lettura che egli fa delle

²⁶ L'approccio antropologico si rivela anche nella concezione stessa dell'ambiente, visto sotto una prospettiva non soltanto fisica e naturale, bensì sociale e culturale.

²⁷ Matteucci, Giovanni (2015). *Il paradigma estetico-antropologico di Dewey: analisi e prospettive*, p. 29

²⁸ Cappa, Francesco (2012). Introduzione a *Esperienza e educazione*, p. XXII

²⁹ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, cit., p. 158

teorie di Darwin lo porta a considerare l'organismo umano quale entità precaria e non autosufficiente, strutturalmente dipendente nel suo intero ciclo vitale dall'ambiente entro il quale si sviluppa. Secondariamente, l'approccio antropologico diviene strumento per penetrare la natura umana tanto a fondo da coglierne l'intrinseca connessione con la natura tutta, superando dunque la concezione chiusa e monadica dell'essere umano.

La concezione di esperienza proposta da Dewey assume dunque un carattere fortemente biologico: essa è condizione naturale di sopravvivenza dell'organismo, permette di orientarsi nell'ambiente e discernere i momenti, gli oggetti e le condizioni più propizie al proseguimento della vita organica. L'essere vivente dipende infatti in maniera essenziale dai suoi rapporti con l'ambiente o, meglio ancora, dall'esistenza stessa di un ambiente entro il quale sviluppare la vita. Senza un ambiente naturale che sappia fornire nutrimento, ossigeno e prodotti vitalmente necessari, senza un ambiente sociale capace di accogliere, proteggere ed educare, l'essere umano non esisterebbe. L'ambiente è dunque più che un fattore necessario alla vita umana; esso è parte *integrante ed essenziale* della vita stessa:

“La prima considerazione notevole è che la vita si sviluppa in un ambiente; non solo in esso, ma a causa di esso, attraverso un'interazione con esso. In ogni momento l'essere vivente è esposto ai pericoli del mondo circostante, e in ogni momento deve prelevare qualcosa dal mondo circostante per soddisfare i suoi bisogni. La vita e il destino di un essere vivente sono connessi ai suoi scambi con l'ambiente, non esteriormente, ma nella maniera più intima.”³⁰

L'esperienza si rivela dunque quale segno dell'*interazione in atto*, interazione che è intrinseca alla vita. La separazione tra soggetto e oggetto va a cadere nel momento in cui dall'esperienza *di* un oggetto da parte di un soggetto, si passa all'interazione dinamica *tra* i due.³¹ Come l'essere umano necessita di un ambiente con il quale svilupparsi, l'esperienza necessita della presenza e della compartecipazione di organismo e ambiente; essa è ciò che è in virtù dell'interazione.

Emerge qui la vena attiva del pragmatismo, il quale riesce a superare la concezione moderna dell'esperienza come accadimento intrapsichico, considerando la soggettività, il pensiero e la condotta umana come processi pratici e attivi che eccedono la sfera eminentemente privata,

³⁰ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*. Traduzione di Corrado Maltese. Firenze: La nuova Italia, cit., p. 19

³¹ Cappa, Francesco (2012). Introduzione a *Esperienza e educazione*, p. VIII

realizzandosi al contrario entro un orizzonte più ampio e dinamico.³² Si profila quindi una prima accezione di *soggettività*, che verrà in seguito meglio approfondita, secondo la quale l'io è un evento, un accadimento interno alla natura. Tra le esperienze che si susseguono e che coinvolgono organismo e ambiente, l'io emerge quale presa di *responsabilità*, identificazione del soggetto con istanze, credenze e pratiche che sono proprie, in realtà, di un'esperienza condivisa. Ciò che si pensa e si crede, i modi in cui si agisce, sono pratiche apprese e costruite in maniera non totalmente autonoma; la possibilità di far emergere la soggettività si attualizza dunque nella presa di coscienza di tale costruzione compartecipata e nell'identificazione consapevole e responsabile con i pensieri e le pratiche in atto.³³

La soggettività umana è dunque *strutturata* continuamente nel suo rapporto con l'ambiente; al contempo però, l'organismo va riconosciuto quale soggetto *strutturante*, parte attiva nella dinamica circolare dell'esperienza. Il flusso continuo dell'esperienza procede solo grazie alle reazioni e alle risposte che l'uomo mette in atto costantemente per fronteggiare i pericoli, per adattarsi all'ambiente e per adattare lo stesso ai propri bisogni:

“L'uomo deve quindi sentirsi solidamente piantato nel mondo della natura e tuttavia destinato a modificarne la struttura e a realizzarne il significato.”³⁴

Le azioni dell'organismo, considerate usualmente isolate e unilaterali, sono dunque da reinterpretare alla luce dell'interazione e da comprendersi quali scelte compartecipate, trasformazioni reciproche di soggetto e ambiente. L'esperienza contribuisce a dar forma alle attitudini, alle disposizioni e ai propositi dell'individuo e *al contempo* modifica le condizioni ambientali entro cui la stessa è in corso di svolgimento; essa non può che essere concepita quale apertura verso il mondo, commercio incessante e attivo con l'ambiente, nel corso del quale il soggetto si compenetra e identifica con la realtà di cui fa esperienza e che contribuisce esso stesso a plasmare.³⁵ Ogni esperienza è dunque un fare e subire, un dare e ricevere che costituisce la mutevolezza e la plasticità dell'individuo e del suo ambiente.

³² Matteucci, Giovanni (2015). *Il paradigma estetico-antropologico di Dewey: analisi e prospettive*, p. 18

³³ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, p. 97

³⁴ Abbagnano, Nicola (1948). Introduzione a *Esperienza e natura*, cit., p. IX

³⁵ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 26

La prospettiva di rinnovamento circolare e perenne tra organismo e ambiente, implica, come detto in precedenza, una realtà che è in sé *dinamica e instabile*. L'assenza di incertezza nella costituzione della soggettività umana comporterebbe una sudditanza deterministica alla natura, così come la stessa assenza nella natura renderebbe quest'ultima schiava dei capricci e del dominio umano; solo un'instabilità perenne e condivisa permette di aprire ad una prospettiva trasformativa, dove l'esperienza si configura come un rischio e, al contempo, come una fruttuosa possibilità.³⁶ La precarietà non è inoltre da intendersi quale costante fonte di intoppi e difficoltà, situazione che non permetterebbe alcuno sviluppo migliorativo, ma come combinazione di momenti di rottura e di equilibrio. L'essere umano si trova dunque costantemente esposto a pericoli e ostilità, che nella loro posizione di contrasto con l'avanzamento regolare e stabile della vita, divengono condizioni essenziali per la crescita e per l'arricchimento di significato.

L'esperienza umana è dunque caratterizzata dall'*adattamento attivo* all'ambiente, da una costante tensione che non ammette staticità. Ogni bisogno umano che rimane insoddisfatto (dai bisogni strettamente essenziali a quelli emotivi, sociali, culturali) genera nell'organismo disequilibrio e sofferenza, effetto del mancato o dell'inefficace adattamento all'ambiente. Piuttosto che ritrarsi, il soggetto è spinto a protendersi verso la natura per soddisfare al meglio il suo bisogno, interagendo con l'ambiente per colmare il vuoto e per raggiungere un temporaneo equilibrio. Ogni rottura comporta quindi un'interazione necessaria che dà la possibilità di crescere e di dare significato alla vita:

“[...] in una vita che si sviluppa, il ricupero non è mai un mero ritorno allo stato precedente, in quanto esso si è arricchito dello stato di squilibrio e di resistenza attraverso il quale è passato con successo. Se il vuoto tra l'organismo e l'ambiente è troppo largo, l'essere vivente muore. Se la sua attività non viene intensificata da un momentaneo dislivello, esso non fa che vegetare. La vita si sviluppa allorché un momentaneo sbandamento permette il passaggio a un equilibrio più vasto tra le energie dell'organismo e quelle delle condizioni in cui esso vive.”³⁷

Ogni esperienza ha dunque origine come un impulso, un movimento dell'intero organismo verso l'ambiente, necessità di adattamento causata da uno squilibrio organico o ambientale, che pone

³⁶ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, p. 156

³⁷ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, cit., p. 20

l'essere vivente in una momentanea condizione di patimento.³⁸ Solo l'interazione attiva può dunque risolvere la tensione, portando l'impulso a scontrarsi con ostacoli e condizioni avverse che rendono l'io consapevole della propria condizione, generando in lui curiosità e ansia, portandolo a ingegnarsi e a cercare la strada più idonea al compimento dell'esperienza.

L'esperienza è allora definibile come un processo di *contrasto* e di potenziale *aggiustamento*³⁹, un processo di ricostruzione che può essere penoso e difficoltoso, ma che permette all'essere umano di apprendere e di rinnovarsi, di passare dal turbamento all'armonia e di *intensificare* dunque la vita stessa⁴⁰; allo stesso modo rimane aperta la possibilità di modificare l'ambiente in modo da renderlo più congeniale alle proprie esigenze o da sfruttarne le potenzialità per risolvere gli squilibri. L'individuo che si arrende e si accontenta diviene frustrato e la sua personalità ristagna, così come un'ambiente eccessivamente restio al cambiamento diviene per l'essere vivente fonte di scontro e di turbamento. Solo l'accettazione dell'incertezza e del rischio, la serena apertura all'instabilità del mondo, permette all'essere umano di realizzare pienamente l'esperienza e di costruire un ambiente significativo e appagante, in quanto "la peculiarità degli organismi umani è che lo scambio energetico vitale non è orientato alla mera sussistenza, quanto piuttosto alla intensificazione del vivere stesso, al suo prosperare e svilupparsi"⁴¹. L'esperienza tende costantemente al suo compimento e perfezionamento⁴² e riesce a giungervi solo quando l'essere umano si impegna per godere al meglio delle circostanze e per generare un'interazione reciprocamente fruttuosa con l'ambiente.

Gli interscambi che dinamizzano il rapporto tra organismo e ambiente sono resi possibili dalla costante interazione tra mente e corpo, *emozione* e *riflessione*. L'essere umano si interfaccia con l'ambiente attraverso l'azione degli organi sensori, i quali captano e filtrano le informazioni e gli stimoli, rendendoli immediatamente disponibili e permettendo dunque di percepire la qualità emotiva dell'esperienza. Allo stesso tempo, tali sensazioni e valori assumono significato grazie a

³⁸ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 71

³⁹ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, p. 24

⁴⁰ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 23

⁴¹ Dreon, Roberta (2015). *Estetico, artistico, umano: continuità e differenze tra arti ed esperienza in John Dewey*, cit., p. 48

⁴² Ovvero la cosiddetta *consummation* di cui parla Dewey, culmine dei processi impliciti nell'esperienza stessa

precedenti interpretazioni intellettive e a nuove rielaborazioni degli stessi. Il mondo viene infatti patito, goduto, esperito tanto quanto è logicamente pensato e riorganizzato concettualmente⁴³ e l'esperienza si completa solo quando lo sfondo emotivo e l'interpretazione intellettiva entrano tra loro in un rapporto osmotico e sinergico⁴⁴. Il superamento dei dualismi investe dunque anche tale contrapposizione, sottolineando nuovamente come Dewey rifiuti un'interpretazione della realtà basata su compartimenti stagni e muova invece verso una maggiore integrazione tra soggetto e oggetto, sensibilità e ragione, corpo e intelletto. Ciò nonostante, Dewey si impegna per chiarire il significato dei due momenti, interconnessi e al contempo distinti.

L'emozione è per il filosofo lo *sfondo qualitativo* entro cui l'esperienza si svolge, il carattere che quest'ultima assume in una particolare situazione, divenendo così segno dell'armonia o della rottura attuali. La prima caratteristica dell'emozione è la sua funzione *orientativa*, la sua capacità di discriminare ciò che è conveniente per l'organismo da ciò che è spiacevole, conferendo agli oggetti una dimensione qualitativa che li renda esperibili come favorevoli o avversi. L'interazione immediata e la sua dimensione qualitativa conferiscono dunque all'organismo elementi protovalutativi⁴⁵ che permettono di instaurare relazioni significative e fruttuose con l'ambiente. L'essere vivente non sperimenta però stati emotivi interiori, né li proietta sul mondo esterno; l'emozione appartiene all'interazione in corso, non è mai due volte uguale, declinandosi in maniera diversa a seconda degli elementi che intercorrono nella situazione.⁴⁶ La paura, la sofferenza, il timore, la gioia, non sono entità date, esperibili secondo tratti differenti di volta in volta; l'emozione si dà in maniera unica e irripetibile in ogni esperienza e solo il ritorno analitico induce a organizzare le percezioni emotive immediate, in quanto "mentre viviamo non abbiamo bisogno di classificare ciò che avviene"⁴⁷. Sarebbe dunque più corretto parlare di *qualità emotiva* dell'esperienza piuttosto che di emozione, in quanto il dolore e la gioia sono funzioni dell'interazione e danno significato alla situazione solo quando vi è una piena compenetrazione tra soggetto e condizioni oggettive:

⁴³ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, p. 6

⁴⁴ Bellatalla, Luciana (1977). Introduzione a *Educazione e arte*, p. XXX

⁴⁵ Dreon, Roberta (2015). *Estetico, artistico, umano: continuità e differenze tra arti ed esperienza in John Dewey*, p. 46

⁴⁶ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 52

⁴⁷ Dreon, Roberta (2015). *Estetico, artistico, umano, cit.*, p. 45

“[...] “ostile” o “triste” è l’interazione che sta avendo luogo, riguarda il modo in cui è avvertita la relazione tra me e una certa componente del mondo con cui mi trovo alle prese: non è né nel soggetto né nell’oggetto o, se si vuole, li riguarda entrambi in quanto non sono entità indipendenti dalle loro relazioni.”⁴⁸

Lo sfondo qualitativo è fortemente caratterizzato dalla sensibilità corporea, dall’interazione instaurata attraverso gli organi sensori; esso emerge quando l’interazione sensoria si intensifica in forme di godimento o patimento, armonia o disarmonia nell’organismo, permettendo una percezione immediata e irreflessiva di ciò che l’ambiente sta facendo su di noi, del modo in cui ci accoglie o respinge. La sensibilità corporea è dunque fin da subito piena di significati e informazioni, essa rivela la nostra dipendenza strutturale dall’ambiente e fornisce elementi rilevanti per un’organizzazione immediata delle energie.⁴⁹ La qualità emotiva non dev’essere infatti intesa quale ricezione passiva di informazioni, bensì quale tensione verso il mondo, attrazione o repulsione verso un oggetto, risposta ad una situazione oggettiva, principio, sviluppo e termine di un’interazione, *modo di comportamento* dell’essere vivente con l’ambiente.⁵⁰ L’emozione è un atteggiamento dell’organismo, una disposizione generata sinergicamente dalla sensibilità e dalle condizioni ambientali con cui questa viene ad interagire.

Una relazione viene dunque percepita immediatamente come favorevole o avversa; in quest’ultimo caso, l’organismo si protende verso l’ambiente, cercando di modificare l’interazione in modo da ripristinare l’equilibrio e rendere nuovamente godibile l’esperienza. Tale processo si compone di un costante e irreflessivo “tentare e sbagliare” che va a determinare regole approssimative per le future esperienze.⁵¹ Quando però l’essere umano non riesce a trovare una risposta adeguata all’interazione in corso, la percezione sensibile entra in crisi e la riflessione consapevole emerge per dare significato all’emozione, convertendola in interesse per gli oggetti e le circostanze e attivando un processo di riorganizzazione che sappia ripristinare l’armonia. La riflessione si concentra sui rapporti tra le cose piuttosto che sul loro aspetto qualitativo,

⁴⁸ Dreon, Roberta (2015). *Estetico, artistico, umano: continuità e differenze tra arti ed esperienza in John Dewey*, cit., p. 44

⁴⁹ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d’avorio. L’estetica inclusiva di John Dewey oggi*. Genova-Milano: Marietti, p. 96

⁵⁰ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d’avorio. L’estetica inclusiva di John Dewey oggi*, p. 63

⁵¹ Dewey, John (1954). *Il mio credo pedagogico. Antologia di scritti sull’educazione*. Firenze: La nuova Italia, p. 140

comprendendo *come* e *perché* un certo modo di agire provochi una determinata conseguenza, restituendo consistenza e chiarezza alle situazioni dominate da ambiguità e confusione. La riorganizzazione dell'esistente attuata analiticamente permette di rendere feconda la partecipazione con l'ambiente, ritornando sull'esperienza immediata, assegnando nuovi significati alle cose e andando a rinnovare la sensibilità e la sua capacità di orientamento:

“[...] le stesse attività conoscitive mirano a risolvere questioni che nascono in esperienze non primariamente cognitive e misurano la loro efficacia nella capacità di ritornare all'esperienza primaria e di arricchirla di significati a loro volta passibili di godimento immediato.”⁵²

L'orientamento qualitativo è dunque strettamente connesso con il momento di ritorno intellettuale, in quanto un discernimento immediato comporta una scelta tra alternative, le quali, senza un'esperienza precedente delle stesse e senza un processo riflessivo che gli conferisca significato, non possono che apparire tra loro simili o indistinguibili nelle conseguenze:

“Immediatamente niente è meglio o peggio di un'altra cosa; è soltanto quel che è.”⁵³

Inoltre, se l'organismo si affidasse al solo metodo del “tentare e sbagliare” si troverebbe in balia delle circostanze e dell'imprevedibilità dell'ambiente, così che, qualora dovessero modificarsi elementi contingenti della situazione, l'azione irriflessiva andrebbe a restituire conseguenze inaspettate e spesso inefficaci. La nostra interazione pratica con le condizioni ambientali necessita dunque di un momento di riflessione, capace di rivelare le connessioni tra gli oggetti, conferire significato agli stessi e comprendere le dinamiche con cui certe condizioni influenzano i risultati attesi.

Riassumendo, ogni relazione che si va ad instaurare tra organismo e ambiente è permeata da una qualità emotiva che permette all'individuo di coglierne il carattere minaccioso o accogliente, favorevole o sfavorevole al completamento dell'esperienza. La sensibilità funge così da strumento per l'*orientamento immediato e preriflessivo*, incanalando le energie verso le pratiche che meglio paiono rispondere alla situazione in atto, generando un *godimento diretto* per l'organismo. Essendo però la realtà mutevole e caratterizzata da confusione e instabilità, i meccanismi di

⁵² Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d'avorio. L'estetica inclusiva di John Dewey oggi*, cit., p. 31

⁵³ Dewey, John (1954). *Il mio credo pedagogico. Antologia di scritti sull'educazione*, cit., p. 157

risposta immediati non sempre risultano efficaci, entrando in crisi qualora varino gli elementi dell'interazione, creando così una situazione completamente nuova. La tendenza delle risposte a dare certi effetti viene meno, così che l'intervento riflessivo diviene necessario per acquisire informazioni più complesse, comprendere le connessioni e i rapporti di causa-effetto in un quadro più ampio, avanzando *ipotesi operative* che solo l'esperienza immediata potrà mettere alla prova.⁵⁴ Anche qui dunque riappare il concetto di circolarità: l'esperienza riflessa modifica le interazioni immediate con l'ambiente, arricchendo di nuovi significati la sensibilità; quest'ultima, a sua volta, permette di testare le conclusioni raggiunte dalla riflessione concettuale, restituendole nuovi risultati capaci di ampliare la comprensione della realtà. Il risultato dell'interazione feconda tra esperienza emotiva ed esperienza intellettuale è il processo di crescita continua dell'individuo e di trasformazione dell'ambiente entro cui la sua vita si sviluppa, un processo che intensifica e rende significativa l'esperienza umana.

1.2 Dall'esperienza agli abiti

Il concetto di esperienza risulta fondamentale per la comprensione dell'intero apparato filosofico deweyano, in particolare per analizzare gli scritti di psicologia sociale e d'estetica. Partendo dal primo dei due ambiti, si vedrà come la concezione di condotta umana sia per Dewey fortemente legata ai presupposti biologici e adattivi inerenti all'esperienza, alle sue forme di partecipazione immediata e di ritorno riflessivo, così come alla possibilità di retroazione sulle condizioni ambientali date. Ricapitolando i tratti fondamentali dell'esperienza deweyana, essa emerge entro un ambiente *instabile* e precario, predisposto al mutamento tanto quanto la soggettività che vi partecipa; consiste di un'interazione dinamica tra organismo e ambiente ed è dunque frutto di una *compartecipazione*; si inserisce in un flusso di *equilibri* e *rotture*, i primi affrontati dall'organismo in maniera abituale e percepiti immediatamente nel loro compiersi, le seconde motivo di ritorno riflessivo volto alla risoluzione della tensione e al ritorno ad un equilibrio più vasto; essa permette infine una costante *trasformazione* individuale e ambientale volta alla creazione di ulteriori

⁵⁴ Dreon, Roberta (2015). *Estetico, artistico, umano: continuità e differenze tra arti ed esperienza in John Dewey*, p. 45

esperienze armoniche e significative.

Quest'ultimo tratto risulta il più interessante per il confronto con la narrazione marcusiana, la quale necessita di strumenti per la realizzazione dell'emancipazione e della realizzazione umana. Se Marcuse riesce a catturare perfettamente certe dinamiche repressive delle società industriali, così come a prospettare orizzonti utopici e nuovi principi per la riorganizzazione della realtà, Dewey insiste sulla mutevolezza di organismo e ambiente e sulla possibilità per l'essere vivente di agire consapevolmente entro tale dinamica trasformativa. In particolare, egli impegna i suoi sforzi per fornire all'essere umano una visione differente e propositiva in merito alla genesi, al funzionamento e alle potenzialità della condotta. Si tenterà ora di fornire un quadro chiaro del concetto deweyano di abiti, prima di concentrarsi sui processi di modifica circolare tra condotta e ambiente.

In primo luogo, si vede come Dewey applichi l'approccio continuista al rapporto tra esperienza passata, presente e futura. La nozione di "prospettiva temporale" a cui egli si rifà, è rintracciabile nel pensiero di una delle principali personalità che hanno accompagnato il filosofo, ovvero George H. Mead. Egli sostiene che il presente "accade in una prospettiva"⁵⁵, ovvero che esso si struttura a partire dall'esperienza passata e in vista di obiettivi futuri; l'esperienza presente, "l'emergente" non è però da considerarsi quale risultato predeterminato di condizioni passate e speranze future, bensì quale momento di costante revisione della prospettiva complessiva entro cui l'uomo muove e agisce.⁵⁶

Secondo Dewey dunque, gli scambi con l'ambiente non sono concepibili, esperibili e analizzabili come unità singole e indipendenti, ma solo come parte di un insieme unitario. Tali esperienze "si susseguono l'una all'altra, ma in virtù del principio di continuità qualcosa passa da quella che precede a quella che segue. Via via che un individuo passa da una situazione a un'altra, il suo mondo, il suo ambiente si espande o si contrae"⁵⁷. Il concetto viene più volte ribadito negli scritti pedagogici del filosofo, divenendo fondamento per una concezione dell'educazione come processo incessante e continuo, alimentato dall'esperienza ordinaria così come da quella

⁵⁵ Mead, G.H. (1996). *La voce della coscienza*. Milano: Jaca Book, p. 41 e seguenti

⁵⁶ Cappa, Francesco (2012). Introduzione a *Esperienza e educazione*, pp. XVIII-XIX

⁵⁷ Dewey, John (2012). *Esperienza e educazione* (a cura di Francesco Cappa). Traduzione di Ernesto Codignola. Milano: Raffaello Cortina Editore, cit., p. 31

strettamente formativa, aperto alla possibilità di costante riconfigurazione della soggettività. La moltitudine delle esperienze passate è da considerarsi non tanto come contenitore dal quale prelevare modelli e reazioni già sperimentate, ma piuttosto quale sfondo entro cui l'esperienza presente si dipana, vettore orientativo per lo sviluppo delle esperienze presenti:

“Ciò che l'essere vivente ritiene dal passato e ciò che attende dal futuro operano nel presente come direzioni.”⁵⁸

Il rapporto con il passato rivela l'interconnessione con l'avvenire, in quanto ogni esperienza presente viene vissuta nella consapevolezza che essa diverrà parte dello sfondo entro cui il futuro potrà svilupparsi. L'organismo è costantemente pre-indirizzato verso certe risposte e atteggiamenti; nonostante ciò, egli dovrà farsi carico della responsabilità che l'azione presente comporterà sulla sua condotta futura. Il comportamento dell'uomo è dunque da rileggersi entro un orizzonte più ampio e complesso, secondo il quale i modelli d'interazione umana non emergono come risposte puntuali e isolate, ma al contrario si formano nel tempo sotto l'influenza delle esperienze accumulate e dei propositi relativi alle esperienze a venire:

“La caratteristica fondamentale dell'abito è che ogni esperienza fatta e subita modifica chi agisce e subisce, e al tempo stesso questa modificazione [...] influisce sulla qualità delle esperienze seguenti. [...] Esso comprende la formazione di attitudini, attitudini che sono emotive e intellettuali; comprende le nostre sensibilità fondamentali e i modi di rispondere a tutte le condizioni in cui ci imbattiamo nella vita. Da questo punto di vista, il principio della continuità dell'esperienza significa che ogni esperienza riceve qualcosa da quelle che l'hanno preceduta e modifica in qualche modo la qualità di quelle che seguiranno.”⁵⁹

La prima chiave di lettura per il concetto di abiti è dunque la *continuità temporale dell'esperienza*, la quale dimostra una prima caratteristica della condotta, ovvero la sua formazione costante e processuale. Ogni conseguenza generata dall'esperienza viene rielaborata, così da estrarne un significato da incorporare nelle azioni seguenti per renderle più reattive e consapevoli. L'esperienza passata si sedimenta dando forma a comportamenti abituali e potenzialmente

⁵⁸ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, cit., p. 25

⁵⁹ Dewey, John (2012). *Esperienza e educazione*, cit., p. 22

efficienti nella loro risposta all'ambiente, andando dunque a modificare la predisposizione mentale e corporea dell'organismo a determinati impulsi e situazioni.⁶⁰

Infine, i propositi e le speranze relative all'esperienza futura non sono da concepirsi quali mete lontane ed indipendenti dall'azione presente, ma come fini che vengono costantemente incorporati nei mezzi messi in atto per raggiungerli, dunque come modificazioni della condotta attuale. Un'impostazione del genere permette di conferire vigore alle speranze marcusiane, dimostrando come una prospettiva utopica, se realmente incorporata entro la dimensione presente, permette di realizzare gradualmente la stessa e di agire conformemente agli ideali che essa promuove. Il futuro e l'ideale non sono dunque il campo di battaglia e di trasformazione delle soggettività radicali e militanti; essi fungono da guida e orientamento, lasciando al presente e alla sua dimensione pratica la concreta possibilità di liberare ed espandere la propria soggettività, alterando e riconfigurando la realtà:

“Non usiamo il presente per controllare il futuro: usiamo la previsione del futuro per raffinare e allargare l'attività del presente. In questo impiego del desiderio, della deliberazione e della scelta, si realizza la libertà.”⁶¹

La seconda dimensione entro cui si sviluppa la condotta deweyana è quella *sociale e relazionale*. L'ambiente umano è infatti da considerarsi naturale e “naturalmente sociale”⁶², ovvero costituito da condizioni oggettive dell'ambiente, così come da rapporti affettivi con altri individui, da comunicazione e interdipendenza. Dewey introduce il concetto facendo riferimento ai primi mesi di vita del bambino; egli rileva come il neonato necessiti fin da subito delle cure e delle attenzioni del proprio gruppo sociale, attenzioni necessarie e indispensabili alla sua sopravvivenza. Tale dipendenza conduce l'organismo a ricercare l'approvazione del gruppo, così da essere accettato e poter partecipare pienamente alle attività dello stesso; perché ciò accada, egli è portato ad

⁶⁰ Dewey, John (1977). *Pensiero affettivo nella logica e nella pittura*. In *Educazione e arte* (a cura di Luciana Bellatalla). Firenze: La nuova Italia, p. 31

⁶¹ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo. Introduzione alla psicologia sociale*. Traduzione di Giulio Preti e Aldo Visalberghi. Firenze: La nuova Italia, cit., p. 331

⁶² Dreon, Roberta (2015). *Estetico, artistico, umano: continuità e differenze tra arti ed esperienza in John Dewey*, p. 55

apprendere e a far propri gli schemi di comportamento dominanti.⁶³ Gli individui che accolgono il bambino non trasmettono semplicemente predisposizioni genetiche o strumenti sociali quali il linguaggio, ma infondono in lui gli abiti di azione e pensiero che informano la loro intera condotta, fornendo al neonato delle possibilità operative per la sua interazione con il mondo. Sfruttare modelli preesistenti è innegabilmente la via più facile e conveniente (se non l'unica) per instaurare i primi rapporti con l'ambiente; la tradizione non è però da intendersi quale peso opprimente e costrizione imposta dal passato, bensì quale sedimentazione di schemi operativi, modelli e pratiche che a loro tempo hanno dimostrato la loro efficacia e che possono dunque costituire una guida per l'individuo. La loro revisione critica risulterà poi fondamentale; per il momento ci limitiamo a sottolineare come l'apprendimento di modelli derivanti dal passato e dall'esperienza altrui non debba essere necessariamente considerato come regressivo.⁶⁴

Inoltre, una teoria che vede il comportamento umano quale espressione dell'interazione tra modelli di condotta socialmente appresi non deve essere interpretata quale imposizione dall'alto al basso, dall'esterno all'interno; al contrario, se l'essere vivente è parte integrante e attiva del proprio ambiente, naturale e sociale, egli contribuisce costantemente a quel processo circolare di modifica reciproca, andando dunque a *partecipare* in prima persona alla formazione delle abitudini. L'imposizione unidimensionale di cui parla Marcuse viene allora ridimensionata, per essere considerata quale complesso di abiti ai quali ogni individuo contribuisce a dar forma, lasciando spazio a una partecipazione attiva dell'essere umano nella loro rimodulazione progressiva e socialmente appagante:

“Il controllo è sociale, ma gli individui sono parte della comunità, non sono fuori di essa.”⁶⁵

L'influenza esercitata dall'ambiente sociale non è da intendersi come limitata alla fase neonatale; essa è fattore fondamentale per l'intero processo di costituzione e rinnovamento della condotta. In un passaggio di *Natura e condotta dell'uomo* Dewey si sofferma ad esempio sul processo di

⁶³ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, cit., p. 65

⁶⁴ Come descritto nel saggio *Individualità ed esperienza* in merito alla formazione artistica e alla liberazione consapevole della creatività individuale.

⁶⁵ Qui Dewey si riferisce al controllo esercitato nei contesti educativi, sottolineando come la definizione di limiti e modelli da rispettare non sia un atto unilaterale, ma piuttosto un processo collettivo e partecipato da tutti gli agenti presenti e coinvolti.

Dewey, John (2012). *Esperienza e educazione*, cit., p. 42

integrazione delle istanze altrui nel proprio comportamento, dimostrando come quest'ultimo sia un evento partecipato piuttosto che una manifestazione di un'entità autonoma e individuale. Egli rileva come i giudizi sfavorevoli e le dimostrazioni d'approvazione, ovvero i giudizi morali della comunità d'appartenenza, siano elementi altamente influenti nella formazione delle abitudini e nelle scelte responsive dell'essere umano. Ogni qualvolta teniamo conto del giudizio altrui, incorporiamo in un certo qual modo valori e significati appartenenti ad altri soggetti, modificando la nostra condotta e facendone dunque un atto sociale. Contrariamente alla concezione secondo la quale l'individuo agisce in maniera autonoma, secondo una coscienza astratta e indipendente, ricevendo in seconda battuta rimproveri e giudizi, Dewey afferma come questi siano già presenti nell'agire immediato, che, consapevole delle possibili reazioni sociali, si adatta e si riconfigura:

“[...] il giudizio morale e la responsabilità morale sono l'opera prodotta in noi dall'ambiente sociale, dimostrano che tutta la moralità è sociale; non perché noi dovremmo tener conto dell'effetto dei nostri atti sul benessere degli altri, ma come dato di fatto. [...] La nostra condotta è socialmente condizionata sia che ce ne rendiamo conto o no.”⁶⁶

Un ulteriore aspetto da considerare parlando di abiti è la loro interazione con gli *impulsi* umani. Una prima precisazione da fare è che Dewey rifiuta l'idea secondo la quale gli istinti umani siano classificabili in compartimenti chiusi, vedendo gli istinti quali “atteggiamenti verso gli oggetti”, ovvero declinabili in infinite maniere a seconda del contesto entro il quale l'organismo dà sfogo a forze istintuali. Ogni paura è dunque una paura diversa a seconda delle condizioni oggettive entro cui si svolge e del tipo di interazione che si va ad instaurare tra organismo e ambiente. Non esiste una paura pura e originaria che si manifesta poi in maniere diverse, bensì “vi sono tante diverse paure quanti sono gli oggetti a cui esse rispondono e le diverse conseguenze sentite e osservate”⁶⁷.

In secondo luogo è importante sottolineare come gli abiti siano da considerarsi primari, mentre gli istinti vadano a rivestire una posizione secondaria e dipendente dagli abiti già acquisiti.⁶⁸ Tornando

⁶⁶ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, cit., p. 335

⁶⁷ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, cit., p. 164

⁶⁸ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, pp. 97-98

all'esempio precedente, Dewey afferma che il neonato, una volta a contatto con l'ambiente, assimila varie modalità con cui poter esprimere le proprie attività native. Nel momento in cui gli impulsi emergono, il bambino si vede costretto a dar sfogo a tale forza, e per farlo dovrà ricercare le modalità più significative ed efficaci per ricevere aiuto e supporto dal proprio ambiente sociale. Egli incorpora fin da subito le risposte della madre alle proprie azioni, andando ad assimilare una moltitudine di giudizi, così come ad adottare schemi di comportamento altrui che sembrano dare significato pieno alle spinte istintuali. In questo modo egli incorpora le conseguenze sociali delle proprie azioni (avendone compreso i rapporti di causa ed effetto) quali significati per dirigere le esperienze seguenti.⁶⁹ Senza degli abiti di comportamento, le forze istintuali emergerebbero in maniera confusa e caotica, generando probabilmente conseguenze inattese o dannose. Gli impulsi appaiono dunque prima degli abiti, ma necessitano del loro appoggio per incanalare l'energia e darle uno sfogo significativo nell'ambiente. Gli abiti sono dunque primari, nel senso che essi divengono modi indispensabili per esprimere agevolmente e significativamente impulsi, emozioni e dinamiche relazionali:

“L'atto che esprime il benvenuto usa come tramiti il sorriso, la mano protesa, l'illuminarsi del volto, non consciamente ma perché essi sono divenuti mezzi organici di manifestare il piacere che deriva dall'incontro di un amico stimato.”⁷⁰

Dewey sostiene però che gli impulsi possano strutturarsi in maniere differenti e variegate, evitando l'idea di correlazione univoca e chiusa tra impulso e manifestazione dello stesso. Egli rileva come certe pratiche siano andate ad essere considerate quale *unica via* di sviluppo di determinati impulsi, se non quali manifestazioni piene e concrete di un impulso primario, quando in realtà esse sono semplicemente *una* modalità dello stesso di manifestarsi. Egli porta ad esempio la tendenza umana ad appropriarsi di oggetti ed eventi per incorporarli nel proprio io, rendendo la propria soggettività più solida e articolata. La plasticità dell'impulso al possesso viene però sottovalutata, considerando la proprietà privata (un'istituzione giuridica variabile a seconda di contesti, luoghi, epoche) quale perfetta manifestazione di tale bisogno istintuale:

⁶⁹ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 76

⁷⁰ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, cit., p. 77

“Ogni esistenza veramente vitale è un sperimentare i diversi modi di soddisfare quel bisogno, e può esplicarsi nell’aggressione predace, nel formare amicizie, nel cercare la gloria, nella creazione letteraria, nella produzione scientifica. In opposizione a questa elasticità, ci vuole una ignoranza ben presuntuosa per prendere il complicato sistema esistente di titoli e obbligazioni, di testamenti ed eredità, un sistema sostenuto in ogni punto da molteplici artifici giuridici e politici, e trattarlo come l’unico figlio legittimo dell’istinto di appropriazione. Talvolta, ancora oggi, un uomo accentua sommamente il fatto del possesso quando dà via liberamente qualcosa: l’uso, il consumo, è il fine normale del possesso. Noi possiamo concepire uno stato di cose in cui l’impulso di proprietà avrebbe piena soddisfazione considerando i beni come propri precisamente nel grado in cui essi sono in modo manifesto amministrati per un vantaggio cui partecipasse una comunità associata.”⁷¹

Tale passaggio permette un confronto interessante con certe posizioni marcusiane. In primo luogo, troviamo in Dewey un atteggiamento negativo, capace di considerare istituzioni ormai consolidate e dominanti in un’ottica critica, mettendone in discussione la funzione o la stessa esistenza. Come per Marcuse, la società si appiattisce su un’unica linea di pensiero, considerando la proprietà privata quale unica rappresentante dell’istinto al possesso, accontentandosi dunque di prostrarre modelli imposti e senza vagliare alternative possibili. Secondariamente, Dewey rileva una tendenza che andrà poi a sperimentare più prepotentemente Marcuse, ovvero la transizione da piacere per il possesso a piacere per il consumo. Ogni oggetto, evento, soggetto viene sempre più considerato in un’ottica di consumo e sfruttamento immediato, andando così ad allentare in particolare i rapporti umani, la loro solidità e l’interdipendenza sociale. Infine, all’ideale concorrenziale e predatorio, Dewey oppone una concezione del possesso quale consapevole e sana costruzione del sé, capacità di tessere rapporti sociali e di agire per il bene comune, condividendo il proprio godimento e rendendolo un piacere partecipato (forse accostabile all’idea marcusiana di espansione sociale e morale dell’istinto erotico). L’elemento sociale, l’interesse per il bene comune, è innegabilmente uno dei punti di contatto dei due filosofi, impegnati, in modi differenti, per la creazione di un ambiente libero e appagante per ogni essere umano.

⁷¹ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell’uomo*, cit., pp. 125-126

Va inoltre sottolineato come, dopo aver considerato istituzioni quali la proprietà privata e la guerra, Dewey si soffermi sul lavoro. Partendo dalla concezione secondo la quale l'uomo necessita di un incentivo per lavorare e produrre, il filosofo solleva diverse obiezioni e considerazioni. Inizialmente, egli afferma che la condizione naturale dell'essere umano è l'agire, non il riposo, e che dunque esso non necessita di input esterni che lo scuotano dalla propria pigrizia. L'organismo richiede piuttosto un ambiente entro il quale la propria attività possa assumere significato ed essere fonte di godimento, individuale e sociale; necessita di una percezione chiara dei risultati della propria azione, di una comprensione dell'interazione tra mezzi e fini del lavoro svolto. Il concetto di incentivo economico nasconde dunque una realtà differente, non l'indolenza umana, bensì la fatica associata a *determinate* condizioni sociali di lavoro, promossa da una certa teoria economica e accettata quale unica possibilità di organizzare e incanalare l'azione produttiva umana. In accordo con l'orizzonte marcusiano entro il quale la sensibilità e l'arte darebbero forma nuova, creativa e godibile al processo di lavoro, Dewey pone l'appagamento e la realizzazione dell'esperienza, ovvero l'artistico compimento del nucleo estetico dell'esperienza, quale valore e vettore trasformativo:

“È “naturale” per l'attività l'essere piacevole. Essa tende a avere compimento e quando trova uno sbocco è essa stessa soddisfacente, in quanto segna una parziale realizzazione. Se l'attività produttiva è divenuta così intrinsecamente insoddisfacente che gli uomini debbano essere artificialmente spinti ad impegnarsi, questo fatto prova ampiamente che le condizioni in cui un lavoro viene svolto ostacolano il complesso delle attività invece di promuoverle, irritano e frustrano le tendenze naturali invece di farle procedere verso il pieno appagamento.”⁷²

Una visione variegata e plastica degli impulsi e dei loro modi di manifestarsi, consente di concepire l'essere umano e gli istituti a cui la comunità dà vita quali entità contestualizzate e rimodulabili. Se Marcuse parla di rinnovamento della sensibilità, della soggettività, della natura umana, Dewey vede una possibilità trasformativa negli abiti, non quali pratiche umane volte a modificare l'ambiente, ma come medium interagenti con organismo e ambiente, perno per una circolare e costante revisione.

⁷² Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, cit., p. 132

Il filosofo riconosce dunque il fatto che vi siano tendenze istintive comuni negli esseri umani; il loro manifestarsi dà però vita a diverse situazioni ed emozioni, informando l'espressione istintuale in maniere sempre differenti. Il motivo di tale *variabilità* sta nella diversa interazione tra istinti propria ad ogni essere umano, così come nelle condizioni ambientali con le quali gli istinti vanno a scontrarsi.⁷³ Come il soggetto non è mai due volte uguale, allo stesso modo un ambiente non si presenterà mai costante e immutato, generando così situazioni ed esperienze sempre nuove, ovvero abiti differenti a seconda della risposta più adatta per un certo soggetto ad un certo ambiente. Considerata la variabilità ambientale (forse oggi ancor più accentuata), Dewey ritiene importante la revisione critica dei propri abiti e l'esposizione a modi di comportamento sempre nuovi, capaci di fornire costantemente differenti possibilità per incanalare gli impulsi, rinnovate modalità d'interazione con una realtà altamente mutevole.

Da questa considerazione può proseguire l'analisi degli abiti, considerabili quali risposte preriflessive all'ambiente, modi di incorporarlo e di utilizzarlo, mezzi attivi con cui organizzare l'interazione in corso. Gli abiti sono da concepirsi infatti non quali strumenti inerti, dati dalle interazioni precedenti e in attesa di essere utilizzati, bensì come strumenti *in uso*, "mezzi attivi, mezzi che si proiettano, modi di agire energici e imperiosi"⁷⁴. Gli abiti non possono che esistere nella situazione in atto in quanto essi rispondono all'esigenza di una specifica situazione, mai sperimentata prima in maniera perfettamente identica. Condizioni rinnovate richiedono una rinnovata risposta: abiti e attitudini iniziano allora ad intrecciarsi e a comunicare tra loro, per giungere a una nuova manifestazione degli stessi che sappia essere congrua ed efficace per il contesto d'interazione. Inoltre, essi necessitano di organizzarsi con condizioni ambientali, così come l'occhio necessita di un oggetto per vedere e la mano di un oggetto da afferrare, in quanto "ciascun impulso è richiesta di un oggetto che lo renderà capace di funzionare"⁷⁵. Senza un ambiente da scrutare, l'atto del vedere non si esplica; senza un ambiente con cui interagire, gli abiti non vengono ad esistenza. Questi ultimi richiedono dunque la cooperazione di organismo e

⁷³ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, p. 103

⁷⁴ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, cit., p. 32

⁷⁵ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, cit., p. 150

ambiente; per questo motivo non possono essere considerati strumenti *umani* predeterminati e *statici*, ma risposte *attive* emergenti da situazioni *compartecipate*:

“[...] disposizioni e atteggiamenti sono tali soltanto rispetto le cose o a partire da cose che sono al di là di essi. Amare e odiare, desiderare e temere, credere e negare, non sono stati spirituali di un corpo organico, né stati di un corpo organico; sono operazioni *attive* che concernono altre cose, accettazioni e rifiuti, assimilazioni o reiezioni di altre cose, tentativi di ottenere o di sfuggire qualcosa.”⁷⁶

Gli abiti sono da considerarsi attivi per un ulteriore motivo, ovvero per il fatto che la risposta dell'organismo non è un momento secondario e subordinato all'input ambientale. Gli abiti sono costantemente operosi in quanto l'ambiente fornisce una moltitudine di stimoli e la loro accettazione passiva e indiscriminata andrebbe a generare disordine e disarmonia nell'organismo. Quest'ultimo si trova dunque costretto a discriminare a monte certi input, così da selezionare i più significativi per la propria esperienza e per il proprio benessere. Dewey sostiene dunque la teoria del circuito organico, secondo la quale “una qualche coordinazione senso-motoria deve essere già all'opera per consentire a uno stimolo ambientale di risultare significativo per la mia azione tra molti altri che restano trascurati perché irrilevanti”⁷⁷. L'attività discriminatoria degli abiti li tiene costantemente vigili, così che la selezione degli input e delle relative risposte divenga un processo preriflessivo e incorporato, e al contempo significativo in quanto fondato su passate modalità di risposta risultate fino a quel momento efficaci.⁷⁸

Allo stesso modo, le risposte che l'organismo può mettere in atto sono potenzialmente infinite; gli abiti fungono allora da modalità agili e convenienti per instaurare rapporti significativi con l'ambiente, permettendo di ridurre l'incertezza dovuta all'eccesso di possibilità.⁷⁹ La condotta si sviluppa e procede in maniera fluida e quasi automatica, senza chiamare in causa processi riflessivi ogni qual volta sia necessario interagire con ambiente. Se l'organismo dovesse fermarsi e selezionare in ogni situazione delle modalità di risposta, scegliendo tra una molteplicità indistinta

⁷⁶ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, cit., p. 12

⁷⁷ Dreon, Roberta (2015). *Estetico, artistico, umano: continuità e differenze tra arti ed esperienza in John Dewey*, cit., p. 59

⁷⁸ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d'avorio*, p. 103

⁷⁹ Dreon, Roberta. (2010). *John Dewey: L'abito fa il naturalismo culturale*. Bollettino filosofico, vol. XXVI, 169-182, p. 175

di abiti, la vita arrancherebbe e procederebbe in maniera disarmonica e penosa. Grazie agli abiti, l'essere umano impara modelli di comportamento che garantiscono una vita piacevole e scorrevole, soggetta a momenti critici solamente quando gli abiti in uso non risultano più adeguati a determinate situazioni.

Gli abiti si innervano nell'organismo, vengono incorporati fino a divenire parte della sua costituzione organica, informando così i modi di pensare e di agire. Essi vanno a modificare le dinamiche corporee, fisiologiche, motorie, così come le attività strettamente mentali, dando forma alla percezione, all'immaginazione e alla condotta. Piuttosto che identificarsi con particolari atti o pensieri, gli abiti sono da intendersi quali predisposizioni a determinati modi di risposta, interazioni informate dall'efficacia di risposte passate e dai propositi di esperienze future, pratiche volte ad instaurare relazioni armoniche tra l'organismo e il suo ambiente naturale e sociale, modalità con cui certi impulsi vengono incanalati ed espressi, strumenti attivi utili a dirigere la conoscenza e a dare significato al mondo: in sintesi, "*modus vivendi* degli esseri umani"⁸⁰. Dewey giungerà dunque a definire gli abiti come volontà, meglio ancora come *soggettività*⁸¹: egli crede infatti che "la mente e la coscienza emergano dal comportamento come sue forme più complesse di organizzazione e di funzionamento, anziché costituirne il presupposto sostanziale"⁸². La soggettività non è metafisica o trascendente, non viene prima della condotta per darle forma in maniera consapevole; essa si identifica al contrario con la condotta stessa, emergendo attraverso il processo di interazione tra organismo e ambiente, grazie alla compenetrazione attiva tra i diversi abiti e alla loro costante revisione critica. Gli abiti messi in atto da un soggetto sono infatti sempre plurali, connessi tra loro grazie a una continuità di fondo che garantisce coerenza nelle risposte⁸³; essi sono quindi costantemente attivi e partecipano nel loro complesso a dar forma a qualsiasi interazione, risultando indistinguibili nella loro singolarità. Dewey propone dunque una concezione del sé quale compenetrazione reciproca tra gli abiti, *interazione attiva* che conferisce alla soggettività un carattere fortemente dinamico capace di accordarsi pienamente alle istanze

⁸⁰ Dreon, Roberta (2015). *Estetico, artistico, umano: continuità e differenze tra arti ed esperienza in John Dewey*, cit., p. 59

⁸¹ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, p. 31

⁸² Dreon, Roberta (2015). *Estetico, artistico, umano*, cit., p. 62

⁸³ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, p. 45

critiche e trasformative avanzate da Marcuse.

1.3 Rinnovare soggettività e ambiente

Dopo aver analizzato l'esperienza e gli abiti, è ora possibile definire in maniera più chiara e consistente la formulazione deweyana di *soggettività*, così come la sua costante implicazione nella dinamica trasformativa della realtà. Una concezione della personalità come fissa e statica sarebbe inconciliabile con un approccio militante e critico, in quanto promotrice dell'immutabilità umana e sociale, sostenitrice delle attuali disuguaglianze e distorsioni repressive.⁸⁴ Quando la mente, il sé, la soggettività vengono pensati quali dati originari o trascendenti, essi divengono ostacolo al cambiamento sociale, promuovendo una visione deterministica della realtà e, dunque, una generale inerzia e passiva accettazione del mondo dato. La *plasticità* della condotta e del sé mostra le interazioni con l'ambiente sotto una nuova luce: non più azioni volte ad appagare una soggettività data, bensì esperienze di costante e potenziale definizione e revisione dell'io, possibilità di realizzazione non ancora esplorate.⁸⁵

L'intera vita dell'organismo è composta da esperienze d'interazione con l'ambiente, ognuna delle quali permette di dar continuità al processo di formazione e di autoconsapevolezza, facendo di ogni ostacolo incontrato una possibilità di rinnovamento.⁸⁶ La costruzione del sé è dunque da intendersi come un processo *continuo*, costantemente in atto in ogni momento della vita dell'individuo, necessario per affrontare un ambiente mutevole e in perenne trasformazione. Come la soggettività, anche la volontà, la libertà e l'autodeterminazione non sono valori dati, ma obiettivi da realizzare perennemente entro le situazioni che la vita ci presenta: vi è *libertà* solo quando vi è possibilità di costante rimodulazione, di affrontare rischi, di sperimentare alternative, di mettere in discussione la logica e la condotta dominanti.⁸⁷

Quest'ultimo punto risulta centrale per giungere a una definizione completa della soggettività. Si è detto che l'io affonda le radici nella condotta, in particolare nell'*interazione attiva* tra gli abiti di

⁸⁴ Borghi, Lamberto (1958). Presentazione di *Natura e condotta dell'uomo*, p. VIII

⁸⁵ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, p. 149

⁸⁶ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, p. 330

⁸⁷ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, p. 322

comportamento. La componente attiva e dinamica rivela come Dewey sostenga una concezione della coscienza quale momento di revisione, riorganizzazione critica degli abiti volta a rispondere ad una situazione d'incertezza; l'io non determina il cambiamento, non è la forza che lo genera, esso è il mutamento stesso, il rifiuto, il rinnovamento. Di fronte a un mondo ricco di imprevisti e d'incertezze, alla soggettività si presentano due sole alternative, ovvero accettare la realtà data o riconsiderarla criticamente per ricostruirla:

“L'io infatti può sentirsi a suo agio nel mondo in cui vive, accettarlo pienamente e sentirsi un membro di esso: in tal caso esso è finito e concluso. Ma può anche, dall'altro lato, sentirsi in disaccordo col mondo e intimamente rifiutarlo. Allora o si arrende al mondo stesso, si lascia andare per amor di pace alla routine che esso gli presenta e diventa un suo parassita o un solitario egoista; oppure tende a mutare attivamente il mondo e si ha l'io caratterizzato dallo spirito di iniziativa e di avventura, l'io *critico* e dissolvente. A questo io il mondo deve i suoi mutamenti e le sue rivoluzioni con tutti i rischi inerenti.”⁸⁸

La vicinanza alla *soggettività radicale* è lampante: da un lato, Kellner promuove la ricostruzione di una condotta quale incarnazione dell'approccio critico alla realtà, espressione dell'espansione erotica verso la solidarietà e la giustizia, catalizzatrice del dissenso e dell'opposizione entro una dimensione pratica e collettiva; dall'altro, Dewey crede che l'io emerga in quei momenti critici della vita in cui il corso dell'esperienza umana si trova in disaccordo con l'ambiente, necessitando dunque di una presa di coscienza e di una volontà trasformativa, un rifiuto dei comportamenti abituali volto a generare nuove pratiche intelligenti, così come un rifiuto dell'ambiente dato capace di renderlo più appagante, inclusivo e armonico. Ciò su cui Dewey insiste non è però tanto il rifiuto in sé, quanto l'*atteggiamento critico* assunto dalla soggettività consapevole, in grado di discernere quali comportamenti e istituti risultino adeguati e in accordo con la realizzazione dell'esperienza umana, e quali necessitino di revisione critica e ridefinizione.

Tale impostazione emerge ad esempio nello scritto *Reconfiguring Gender with John Dewey* pubblicato da Shannon Sullivan, dove viene proposta una lettura del genere come abito di comportamento, sedimentazione di esperienze ed attitudini che nel tempo vanno a costituire una

⁸⁸ Abbagnano, Nicola (1948). Introduzione a *Esperienza e natura*, cit. pp. XV-XVI (il corsivo è mio)

condotta sociale legata al genere di appartenenza. Nonostante si sia soliti pensare a tali comportamenti come fattori limitanti le possibilità espressive, l'autrice presenta gli abiti di genere quali componenti fondamentali della definizione del sé:

“Like the structure of a house, which is not something the house submits to but is what allows it to effectively be what it is, the cultural constructs that structure us are us.”⁸⁹

Il fatto che gli abiti siano socialmente appresi, frutto di un'introiezione e interazione con l'ambiente, non li rende di per sé regressivi o limitanti; il soggetto che agisce attraverso gli abiti, non vede la sua volontà negata, ma al contrario si identifica con la condotta socialmente acquisita, definendo la propria volontà come l'abito stesso.⁹⁰ La soggettività si fa allora critica non rifiutando la tradizione, gli abiti comuni, la cultura generalmente accettata, ma impegnandosi in una costante revisione degli stessi, in uno sforzo volto a comprendere le forze ambientali e gli impulsi umani e a dar forma ad abiti e istituzioni che sappiano incanalarli verso una maggiore soddisfazione collettiva.

Se la soggettività, gli abiti e la cultura, sono da intendersi come duttili e rimodulabili, allo stesso modo la natura è vista da Dewey come una componente mutevole della realtà. Piuttosto che guardare alla natura e alla cultura come due entità tra loro opposte, la circolarità deweyana porta a considerarle quali componenti della realtà compenstrate e *reciprocamente determinate*. Se la cultura pare essere esplicitamente esposta al cambiamento e all'influenza di fattori esterni e contingenti, spesso si tende a concepire la natura quale unità già data e statica. Al contrario, l'ambiente va a determinarsi in maniera dinamica e aperta, in quanto “le interazioni significative con gli organismi che lo abitano retroagiscono su di esso, contribuiscono a plasmarlo, a determinarlo o a modificarlo”⁹¹. Si può allora parlare di “naturalismo culturale”, processo secondo il quale la cultura è da considerarsi come emergente dalla natura, non secondo indirizzi e modalità predeterminate, bensì attraverso configurazioni che esorbitano l'esistente, contribuendo a

⁸⁹ Sullivan, Shannon (2000). *Reconfiguring Gender with John Dewey: Habit, Bodies, and Cultural Change*. Hypatia, 15(1), 23-42, cit., p. 26

⁹⁰ Dreon, Roberta (2015). *Estetico, artistico, umano: continuità e differenze tra arti ed esperienza in John Dewey*, p. 54

⁹¹ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d'avorio. L'estetica inclusiva di John Dewey oggi*, cit., p. 128

trasformare e ricostruire creativamente la natura.⁹² La cultura si mostra quindi indissolubilmente legata e dipendente dalla natura; la sua retroazione è però il tratto che le conferisce singolarità e che le permette di interagire in maniera aperta e inaspettata.

Il naturalismo culturale pone Dewey in una zona mediana, che risulta però essere la più adatta per conferire vigore a progetti militanti, emancipatori e utopici.⁹³ Da un lato troviamo infatti i sostenitori di una concezione *culturalista* del mondo, ovvero una visione della cultura come carattere dinamico e diversificante che permea l'intera realtà. La negazione della componente naturale e aprioristica si configurò inizialmente come un'attitudine politica volta a conferire speranza e ad aprire alla possibilità di un mutamento capace di investire ogni aspetto della realtà. L'essere umano era dunque visto come una pagina bianca, e la sua natura come qualcosa di totalmente controllabile e perfezionabile attraverso l'educazione. Al contempo però, tale influenza profonda e unilaterale, poneva l'essere umano in una posizione passiva, considerandolo come mero ricettore e assimilatore di pensieri e comportamenti, lasciando dunque il cambiamento sociale in balia di istituzioni sulle quali l'individuo non ha alcun potere. Dall'altro lato, troviamo i sostenitori di una visione *naturalista* del mondo, secondo la quale ogni aspetto della realtà è una derivazione pressoché deterministica delle immutabili e circoscritte forze della natura. Il proposito sembrerebbe togliere rilievo alle istituzioni e alla cultura quali forze che dominano e plasmano l'individuo, restituendo a quest'ultimo una posizione indipendente e primaria; in realtà, una visione del genere considera l'essere umano stesso quale frutto di fattori genetici, biologici, fisici, ovvero un'entità determinata e priva di spazio di manovra e libertà. Allo stesso modo le istituzioni alle quali l'umanità ha dato vita vengono considerate quali espressioni dirette di forze naturali perenni (come si è visto nel caso della guerra, della proprietà privata, del lavoro), rendendo dunque vano ogni sforzo per il loro mutamento. Dewey decide allora di allontanarsi da posizioni di riforma radicale, così come dalle logiche conservatrici, per assumere una posizione conciliante e propositiva che sappia vedere individuo e ambiente entro una logica circolare, secondo la quale ogni esperienza è il principio di una trasformazione che abbraccia indissolubilmente organismo e ambiente, individuo e società, condotta e istituzioni.⁹⁴

⁹² Dreon, Roberta. (2010). *John Dewey: L'abito fa il naturalismo culturale*, p. 170

⁹³ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, pp. 15-16

⁹⁴ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d'avorio*, p. 101

Tornando a Marcuse, vediamo come quest'ultimo tenti di spostare l'attenzione dalla struttura all'individuo. Certo che il sistema repressivo non offra alcuna possibilità emancipatoria, egli ripone le proprie speranze nell'essere umano, riconoscendogli una posizione centrale e originaria nel dare forma alla realtà attuale:

“In regime di amministrazione e introiezione capitalistica totale, la determinazione sociale della coscienza è completa e immediata: la prima è trasferita direttamente nella seconda. In queste circostanze un mutamento radicale della coscienza è l'inizio, il primo passo del cambiamento dell'esistenza sociale: la comparsa del nuovo soggetto.”⁹⁵

Anche Dewey è consapevole del fatto che le istituzioni e la cultura dominante giochino un ruolo centrale nella costituzione della società e delle soggettività⁹⁶; nonostante ciò, egli non vede l'individuo come contrapposto al sistema, ma come sua parte integrante e attiva.⁹⁷ L'essere umano dovrà dunque impegnarsi non a trasformare la propria condotta attendendo che questa si ripercuota sulla struttura sociale, e nemmeno in una trasformazione dell'ambiente che non sappia rispecchiarsi nel suo modo abituale d'agire e di pensare. Egli dovrà invece sforzarsi perché circoli viziosi tramutino in circoli virtuosi, elaborando e attualizzando alternative creative e intelligenti alla realtà data:

“Possiamo riconoscere che ogni condotta è un' *interazione* fra gli elementi della natura umana e l'ambiente naturale e sociale. In tal caso vedremo che il progresso procede in due modi, e che la libertà si trova in quel genere d'interazione ch'è atta a mantenere un ambiente nel quale il desiderio e la scelta degli uomini contano per qualche cosa. In verità, vi sono forze tanto nell'uomo quanto fuori di lui: e mentre le prime sono infinitamente deboli in confronto con le forze esteriori, tuttavia possono avere l'appoggio di una intelligenza previdente e inventiva.”⁹⁸

Perché sia possibile realizzare istanze utopiche, dando nuova forma alla realtà, si dovrà necessariamente passare attraverso un rinnovo delle soggettività e delle condotte umane e, *al*

⁹⁵ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 67

⁹⁶ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, p. 71

⁹⁷ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 290

⁹⁸ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, cit., p. 16

contempo, attraverso la trasformazione dell'ambiente naturale e sociale, delle istituzioni politiche ed economiche. Lo strumento che Dewey affida all'essere umano è l'intelligenza "previdente e inventiva", ovvero la capacità di *comprendere* gli sviluppi possibili delle tendenze attuali, così da poter agire *creativamente* sulla realtà attualizzando alternative inesplorate.

Lo sviluppo dell'intelligenza umana, della sua capacità di penetrare più a fondo la realtà e le sue dinamiche, così come di prospettare alterazioni creative, viene sostenuto in particolare dal processo formativo ed educativo. Partendo dal versante conoscitivo, è importante notare come la trasformazione di soggettività e ambiente ne richieda una comprensione ampia e profonda, capace di far luce sull'origine dei fenomeni, sui loro effetti e sulla loro interconnessione. Dewey sottolinea a più riprese come i suoi scritti di psicologia sociale siano volti a comprendere la natura umana, così come a dimostrare la strutturale dipendenza degli esseri viventi dal loro ambiente. Piuttosto che concentrare tutte le sue attenzioni su stati interni e intra-coscienziali, la psicologia dovrebbe spostare il proprio focus sugli abiti e sulle condizioni oggettive entro cui tali abiti si formano e si attivano, consapevole del fatto che l'ambiente gioca un ruolo centrale nella costituzione e nello sviluppo dei sé.⁹⁹

L'individuo potrà modificare l'ambiente, la società e le istituzioni solo dopo averne compreso la natura e i meccanismi; agire senza avere consapevolezza delle condizioni oggettive conduce ad azioni cieche, confuse e potenzialmente inefficaci.¹⁰⁰ Allo stesso modo, il processo di correzione e di rinnovamento degli abiti richiede un'attenta osservazione delle tendenze e delle conseguenze generate da ogni comportamento¹⁰¹, così come di un'autoconsapevolezza circa l'influenza che gli abiti hanno nel dar forma all'osservazione stessa.¹⁰² Il proposito deweyano di riforma sociale, in particolare l'impegno per la creazione di una "democrazia effettiva", richiede necessariamente una comprensione profonda dell'essere umano e dell'ambiente sociale, un'indagine continua e sistematica dei fatti pubblici e delle condizioni oggettive in perenne mutamento.¹⁰³

⁹⁹ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, p. 93

¹⁰⁰ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, p. 26

¹⁰¹ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, pp. 56-57

¹⁰² Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, p. 13

¹⁰³ Scott, Diane (2015). *Sei annotazioni sull'attualità di Dewey*. In *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, J.P. Cometti-G. Matteucci (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni, pp. 175-176

Il *processo conoscitivo* non è da intendersi dunque come contemplazione passiva, bensì come *forza attiva* diretta a plasmare l'ambiente umano, un'acquisizione ed elaborazione di significati utili a dar forma a trasformazioni intelligenti. Come detto in precedenza, ogni esperienza è momento di consapevolezza, possibilità di comprendere i legami tra gli oggetti, i nessi tra le situazioni e i rapporti di causa-effetto. Quando l'individuo apprende e riflette, in un certo qual modo sta già mettendo in atto le proprie conoscenze, rimodulando la propria condotta sulla base delle stesse e formulando ipotesi operative che si attualizzeranno in pratiche concrete entro situazioni reali.¹⁰⁴ La vera conoscenza non oppone dunque un soggetto conoscente ad un oggetto conoscitivo, bensì diviene parte integrante e attiva dell'esperire¹⁰⁵, un *praticare* immediato guidato dall'esperienza passata e dalla progettazione intelligente del futuro, una possibilità di critica e trasformazione della realtà data:

“Ma la conoscenza dei fatti non implica conformità ed acquiescenza ad essi. È il contrario: la percezione delle cose come sono non è che uno stadio nel processo di renderle differenti. Esse hanno già cominciato ad essere differenti nell'atto stesso di venir conosciute [...] Il fatto, una volta che è conosciuto, entra in un nuovo ambiente. Senza cessare di appartenere all'ambiente fisico, entra anche in un medium di attività umane, di desideri e di avversioni, abitudini ed istinti. [...] Gli uomini possono usare la loro conoscenza per promuovere il mantenimento o l'amplificazione, o per effettuare il mutamento e l'abolizione delle condizioni di fatto.”¹⁰⁶

Oltre alla facoltà conoscitiva, è importante per Dewey mettere in campo la propria intelligenza inventiva, immaginativa, creativa, anche qui da intendersi come forza attiva tesa a dar forma alla realtà.¹⁰⁷ In primo luogo, la creatività umana è concepita quale facoltà che permette all'individuo di vedere dinamicamente la realtà, non solo estrapolando informazioni originali da ogni situazione, ma *ricreando* di volta in volta significati differenti e rinnovati.¹⁰⁸ Portando l'esempio dell'opera e dell'educazione artistica, Dewey chiarisce come la presentazione di informazioni inerti in merito ad un oggetto artistico non permetta di percepirlo nella sua interezza e profondità. Perché possa

¹⁰⁴ Dewey, John (1954). *Il mio credo pedagogico*, p. 151

¹⁰⁵ Iannilli, G. Laura (2015). *John Dewey e Nelson Goodman: La paideia artistica come risonanza operativa*, p. 94

¹⁰⁶ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, cit., p. 316-317

¹⁰⁷ Iannilli, G. Laura (2015). *John Dewey e Nelson Goodman*, p. 88

¹⁰⁸ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, p. 151

percepire chiaramente, il fruitore “deve *creare* la propria esperienza”¹⁰⁹, filtrare e discriminare, rielaborare e dare nuovi significati grazie alle proprie conoscenze e ai propri interessi.

L’educazione è infatti concepita da Dewey come un processo incessante e alimentato da più fonti, all’interno del quale l’insegnante può inserirsi quale compagno di viaggio, guida che sappia incanalare le energie dello studente senza imporre metodi e fini predeterminati.¹¹⁰ Piuttosto che definire in maniera univoca il processo educativo, l’educatore dovrebbe promuovere la formazione di attitudini: in primo luogo, è importante stimolare il *desiderio d’apprendere*, così che ogni individuo sappia estrapolare significato da ogni sua esperienza di vita, crescendo e formandosi costantemente¹¹¹; secondariamente, l’individuo dovrebbe essere esposto agli abiti e alle tradizioni frutto delle *altrui esperienze*, non perché questi diventino suoi modelli di pensiero e condotta (limitando così la libertà, le capacità d’osservazione, d’immaginazione, di giudizio e d’affezione), ma per fornirgli suggerimenti e indicazioni utili che lo rendano consapevole e capace di un’autonoma rielaborazione critica¹¹²; di conseguenza, la propensione alla plasticità è ciò che più conta, indispensabile per cambiare il costume dominante, per limitare l’imitazione e l’accettazione passiva, in definitiva, per promuovere un’*attitudine creativa e trasformativa*:

“Quel che è necessario è che vengano formate in loro abitudini che siano più intelligenti, più sensibili nel percepire, più pronte a prevedere, più coscienti di quello che stanno facendo, più immediate e sincere, più rispondenti e pieghevoli di quello che siano le attuali.”¹¹³

L’educazione è dunque perno per l’emancipazione dell’individuo, per la costruzione di una soggettività capace di *comprendere* la realtà e le dinamiche che la regolano, così da vivere ogni momento critico entro uno sfondo più ampio d’esperienze e conoscenze e da poter dunque prospettare e attualizzare *alternative creative* e meglio rispondenti alle rinnovate situazioni:

¹⁰⁹ Dewey, John (1951). *L’arte come esperienza*, cit., p. 67

¹¹⁰ Dewey, John (1977). Prefazione a *The Art of Renair* (Albert C. Barnes e V. De Mazia). In *Educazione e arte*. (a cura di Luciana Bellatalla). Firenze: La nuova Italia, p. 7

¹¹¹ Dewey, John (2012). *Esperienza e educazione*, p. 36

¹¹² Dewey, John (2014). *Individualità ed esperienza*. In *Esperienza, natura e arte* (a cura di Dario Cecchi). Milano: Mimesis Edizioni

¹¹³ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell’uomo*, cit., p. 138

“Education is not simply the acquisition of information or movement through *a priori* developmental stages, but it is a process of constructing the self. We make ourselves as we creatively engage in and contribute to a meaningful world.”¹¹⁴

Per quanto gli scritti pedagogici siano rivolti a fornire nuovi strumenti agli insegnanti e al sistema educativo, Dewey crede che il processo di formazione dell'individuo non si limiti né allo spazio circoscritto dell'istituzione scolastica, né al periodo solitamente imputato alla formazione del giovane, né tantomeno alla passiva ricezione di informazioni teoriche e statiche. Al contrario, la soggettività umana va formandosi costantemente, dentro e fuori gli istituti formativi, in gioventù e in età avanzata, grazie alle nozioni teoriche e, in particolare, attraverso la loro *rielaborazione operativa e pratica*.¹¹⁵

Su quest'ultimo punto troviamo un'ulteriore affinità con Marcuse, in quanto il filosofo francofortese concepisce (in particolare nel periodo di mezzo) l'educazione come un'attività “che si traduce in prassi”¹¹⁶; egli crede che il risveglio della coscienza politica critica si ottenga attraverso dimostrazioni e resistenze, pratiche capaci di coinvolgere e impegnare attivamente la comunità e di promuovere al contempo una maggiore consapevolezza delle dinamiche in corso e delle possibilità trasformative. Accanto alla formazione politica e militante, Marcuse sostiene a più riprese quanto sia importante promuovere un'educazione umanistica, *multidimensionale* e creativa, capace di dischiudere possibilità inesplorate, di allenare la sensibilità ad una comprensione sfaccettata e complessa della realtà, di contrastare l'appiattimento dell'esistenza umana entro l'unidimensionalità repressiva.

In altri termini, già Dewey riconobbe come certi abiti e istituti promuovessero una disposizione al conformismo, una limitazione delle capacità personali, una rinuncia all'esperienza quale momento critico e rinnovatore.¹¹⁷ In particolare, egli rilevò come certe figure dominanti agissero per promuovere quella che poi Marcuse chiamerà unidimensionalità:

“Incoraggiano la *routine* negli altri, ed anche sostengono questo o quel pensiero, questa o quella dottrina in quanto se ne sta lontana dagli affari. Questo lo chiamano tenere alto il livello

¹¹⁴ Stoller, Aron (2018). *Dewey's Creative Ontology*. *Journal of Thought*, 52(3/4), 47, cit., p. 55

¹¹⁵ Dewey, John (2014). *Individualità ed esperienza*, p. 27

¹¹⁶ Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 67

¹¹⁷ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, p. 71

dell'ideale, e lodano lo spirito di gruppo, di lealtà, devozione, obbedienza, operosità, legge e ordine. Ma loro con la più abile e calcolata manipolazione, volgono il rispetto della legge – e con ciò intendono l'ordine dello stato di cose esistente – da parte degli altri tutto a vantaggio dei loro propri fini. Mentre, per paura che ne siano sconvolte le condizioni da cui traggono profitto, accusano di anarchia sovversiva le altrui manifestazioni di un pensiero indipendente, di un pensare da se stessi, essi invece, pensano solo *per se stessi* o *a se stessi*.”¹¹⁸

Dewey sottolinea dunque diversi aspetti trattati poi dalla teoria critica marcusiana:

l'incoraggiamento della routine diviene la promozione di modelli univoci imposti dalla società repressiva e assimilati passivamente dall'individuo; il supporto alle dottrine lontane “dagli affari” evolve nel disimpegno politico, nella fuga in ideali trascendenti promossi da una filosofia e da una cultura affermativa; lo spirito di gruppo e d'obbedienza mutano nella falsa realizzazione collettiva individuata da Marcuse entro i nazionalismi e le dittature del novecento; la manipolazione si fa sempre più raffinata ed elaborata, volgendo verso la promozione e la difesa del sistema repressivo quale manifestazione di razionalità, ovvero “dello stato di cose esistente” quale “rispetto della legge”; il vantaggio personale e il profitto privato diverranno i vettori guida della società unidimensionale, ergendosi a unici fini e scopi dell'individuo; le accuse “di anarchia sovversiva” saranno trattate da Marcuse entro il quadro dell'opposizione politica, strutturalmente svantaggiata e costantemente accusata d'essere antidemocratica e eversiva.

L'individuo emancipato e radicale è pertanto, per entrambi i filosofi, colui che riesce a sviluppare in maniera libera e autonoma una visione chiara della realtà, impegnandosi nella promozione di un'attitudine militante e trasformativa volta all'instaurazione “di una società più aperta e comunicante, libera da stratificazioni occlusive, e affidante il suo destino alla crescente collaborazione dei suoi membri guidati dal pensiero *critico* e *creativo*”¹¹⁹.

Il mezzo essenziale a disposizione dell'essere umano per il rinnovo critico della realtà è dunque la pratica educativa, intesa quale processo di costante ristrutturazione circolare guidato dalla conoscenza e dalla creatività umana. Tale processo si sviluppa secondo Dewey attraverso due

¹¹⁸ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, cit., p. 75

¹¹⁹ Borghi, Lamberto (1957). Introduzione a *Intelligenza creativa*. In Dewey, John (1957). *Intelligenza creativa*. Firenze: La nuova Italia, cit., pp. 6-7 (il corsivo è mio)

principali direttrici, tra loro *circolarmente interconnesse*: la trasformazione delle condizioni oggettive, volta a creare un ambiente libero e umano, capace di favorire la nascita di nuove soggettività; la revisione costante e critica della propria condotta, capace di dar forma a nuovi abiti e di plasmare un ambiente rinnovato, solidale e appagante.

Da un lato, la trasformazione dell'ambiente è necessaria perché si diano nuovi abiti intelligenti, in quanto questi ultimi incorporano condizioni oggettive, rivelandosi quali funzioni delle istituzioni sociali, economiche, politiche.¹²⁰ La revisione della condotta può infatti avere origine da nuovi fattori e input inaspettati provenienti dall'ambiente, i quali possono liberare gli impulsi umani dando avvio a interazioni, pratiche e abiti non ancora sperimentati.¹²¹ L'ambiente può essere stimolo per la curiosità e la ricerca, stimolo per un processo attivo di ricostruzione creativa della società. Proteggendo le istituzioni favorevoli alla vita umana e rimodulando gli aspetti regressivi dell'ambiente, l'essere umano si impegna inoltre in un'attività volta al benessere di una società espansa, comprendente generazioni presenti e future.¹²² È infine importante notare come l'insistenza di Dewey per l'azione diretta verso le condizioni materiali, lo avvicini fortemente al periodo di mezzo marcusiano, mostrando come per entrambi i filosofi la libertà, il benessere e la realizzazione umana non possano essere privati della loro dimensione concreta e oggettiva:

“L'uomo in realtà ha bisogno di una filosofia che ammetta il carattere oggettivo della libertà e la dipendenza di essa da una congruenza dell'ambiente con i desideri umani [...] Quello che ci occorre sono possibilità aperte nel *mondo*, non nella volontà, a meno che la volontà, o l'attività deliberata, non rifletta il mondo. Il prevedere le future alternative oggettive e mediante la deliberazione il saperne scegliere una e di conseguenza rafforzare le opportunità che essa ci offre nella lotta per l'esistenza futura, dà la misura della nostra libertà.”¹²³

La nascita di nuove soggettività radicali non verrà da sé, ma dovrà essere supportata dal mutamento delle condizioni entro cui le condotte si sviluppano:

¹²⁰ Borghi, Lamberto (1958). Presentazione di *Natura e condotta dell'uomo*, p. XVII

¹²¹ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, p. 192

¹²² Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, p. 27

¹²³ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, cit., pp. 324-329

“Bisogna che si cambino le strutture obiettive e le istituzioni; dobbiamo lavorare sull’ambiente e non soltanto sui cuori degli uomini.”¹²⁴

Come detto in precedenza, Dewey si pone però in una zona mediana, considerando il sistema sociale quale fattore enormemente importante per la costituzione dei sé, e al contempo rimarcando come il semplice attacco alle istituzioni non sia sufficiente perché le coscienze si rinnovino. Anche qui emerge l’affinità con Marcuse, il quale si impegna per rivedere la teoria marxista classica (fortemente concentrata sulla struttura), dando risalto al ruolo dell’essere umano e alla necessità di un rinnovo della sensibilità capace di accompagnare una riforma delle istituzioni e delle condizioni materiali. Su questo punto interviene così Dewey:

“Ma il rivoluzionario che vuol tagliar corto manca di rendersi conto di quanta forza abbiano le cose di cui parla di più, cioè le istituzioni come abitudini che han preso corpo. Chiunque conosca la stabilità e la forza dell’abitudine esiterà a proporre o a profetizzare rapidi e radicali mutamenti sociali. Una rivoluzione sociale può provocare alterazioni improvvise e profonde nei costumi esteriori, nelle istituzioni giuridiche e politiche: ma le abitudini che stanno dietro tali istituzioni e che, volenti o nolenti, sono state formate da condizioni obiettive, le abitudini del pensiero e del sentimento, non si modificano tanto facilmente. [...] Le istituzioni giuridiche e politiche possono venire alterate, magari abolite; ma la maggior parte del pensiero popolare, che si è formato sul loro modello, persiste.”¹²⁵

Mossa la critica, Dewey si impegna immediatamente nella formulazione di *possibilità concrete* di revisione degli abiti. In primo luogo, è necessario riaffermare il processo descritto nei capitoli precedenti, secondo il quale un momento critico emerge qualora le risposte abituali e gli abiti incorporati non funzionino come previsto, non riuscendo dunque a ripristinare l’equilibrio perso con l’ambiente. Una *risposta inadeguata* porta l’organismo a rinviare il piacere o la sofferenza immediati, dando luogo a quel ritorno riflessivo all’esperienza capace di rivederla criticamente e di

¹²⁴ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell’uomo*, cit., p. 28

¹²⁵ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell’uomo*, cit., pp. 116-117

comprendere le cause dell'inefficacia degli abiti.¹²⁶ La disarmonia genera dunque un turbamento che l'individuo può superare solo attraverso una pronta rimodulazione degli abiti di risposta:

“Nella tensione emotiva l'organismo nella sua totalità cerca di elaborare concretamente un nuovo abito di risposta, un nuovo movimento che è da subito fisico e significativo, capace di rispondere con rinnovata efficacia alla crisi o all'inibizione in cui l'abito precedente era entrato.”¹²⁷

L'intervento riflessivo è dunque una forma di adattamento alla mutevolezza ambientale¹²⁸; senza un momento di revisione intelligente l'organismo si troverebbe privo di strumenti per rispondere a situazioni imprevedute, divenendo un'entità passiva in balia dell'instabilità del mondo. La riflessione inoltre svolge una duplice funzione, risolvendo una situazione problematica in corso, e al contempo andando ad estrapolare significati che verranno incorporati dall'organismo, andando a sedimentarsi nella condotta.¹²⁹ L'alterazione di quest'ultima permette così di migliorare e rendere più significative le interazioni future e i futuri godimenti immediati, riaffermando dunque la continuità dell'esperienza tanto cara al filosofo.

Oltre alle condizioni ambientali avverse, un secondo vettore capace di mettere in crisi gli abiti è *l'impatto con abiti differenti*. Dewey prospetta allora una società democratica dove la diversità dei modelli di comportamento sia esaltata e promossa¹³⁰, stimolando l'originalità di pensiero e la creatività nell'azione, così da rendere la comunità resiliente ai cambiamenti e capace di rinnovarsi prontamente ed efficacemente:

“Quanto più complessa è una cultura, tanto più è certo che essa comprende delle abitudini formate su modelli diversi, perfino in contrasto tra loro. Il singolo costume può essere rigido, in sé privo d'intelligenza, eppure la sua rigidità può far sì che esso vada a far attrito su altri: attrito che può liberare l'impulso per nuove avventure.”¹³¹

¹²⁶ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d'avorio*, p. 29

¹²⁷ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d'avorio*, cit., p. 65

¹²⁸ D'Agnese, Vasco (2016). *Art and Education in Dewey*, p. 90

¹²⁹ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d'avorio*, p. 51

¹³⁰ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, pp. 72-73

¹³¹ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, cit., p. 138

L'esposizione a nuovi abiti permette all'individuo di verificare la tenuta della propria condotta, indagarne le fallacie, confrontarla con modelli differenti capaci di mettere in luce le criticità che andrebbero corrette. Il momento dell'incontro e del contrasto libera nell'essere umano impulsi e desideri capaci di indurre alla revisione intelligente, incanalandosi in nuovi modelli e incarnandosi in pratiche concrete. Essendo gli impulsi caratterizzati da elevata plasticità e dalla possibilità di esprimersi in maniere differenti e variegate, quando questi vanno a scontrarsi con modelli inefficienti o inesplorati, nell'organismo si attiva un processo di ricerca intelligente volto a dare nuova vita all'impulso e alle sue manifestazioni pratiche:

“Gli impulsi sono i cardini su cui fa perno la riorganizzazione delle attività, sono fattori di deviazione atti a dare una direzione nuova alle vecchie abitudini ed a cambiarne la qualità.”¹³²

Se l'impulso è il perno attorno al quale poter riorganizzare le proprie attività, è necessario comprendere secondo quali vettori, propositi e *valori* rimodulare la propria soggettività. Dewey crede che una direzione intelligente della condotta dovrebbe essere fondata sullo studio della *natura umana*, sui nostri bisogni fisiologici e psichici, sui nostri istinti più profondi e sulle tendenze che ci guidano.¹³³ Egli sottolinea come l'imposizione di regole e ideali che mutilino e denigrino la natura umana, non possa che rivelarsi nel tempo deleteria per il benessere della società, la quale giungerà inevitabilmente a rifiutare o disconoscere tali principi. Richiamando all'azione di censori sociali quali “genitori, preti, capi”, Dewey pare anticipare un'altra riflessione marcusiana, ovvero la rilettura filosofico-sociale dei testi di Freud, secondo la quale il carattere pervasivo e degradante della repressione addizionale consiste proprio nell'entrare in contrasto con gli impulsi umani per domarli e sedarli. Piuttosto che prospettare una liberazione caotica e indiscriminata degli istinti, Dewey ne propone una nuova canalizzazione entro abiti intelligenti, capaci di esaltare e realizzare la natura umana, piuttosto che tentare di frenarla e contenerla. Egli afferma allora che “la morale è la più umana di tutte le cose”¹³⁴, essendo fondata sulla condotta, sui fatti empirici e sulle situazioni concrete con le quali l'uomo si scontra, piuttosto che su scopi, ideali e imposizioni

¹³² Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, cit., p. 100

¹³³ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, pp. 10-11

¹³⁴ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, cit., p. 313

trascendenti e indipendenti dalla realtà concreta. La direzione verso cui Dewey muove è quella di un'etica non contenutisticamente e aprioristicamente determinata, bensì tesa e *orientata alla felicità umana*, al compimento dell'esperienza e, dunque, alla creazione di un ambiente naturale e sociale che favorisca tale completamento.¹³⁵ Quest'ultimo punto si traduce in un'attenzione specifica per le istanze e i bisogni della propria comunità e del proprio contesto di vita: l'essere umano che voglia stabilire un equilibrio fruttuoso con l'ambiente dovrà essere in grado di prendersi cura delle proprie relazioni, dei propri affetti e degli individui con i quali andrà ad instaurare le più svariate interazioni, così come dovrà impegnarsi costantemente nel mantenimento e nella conservazione di un ambiente naturale congeniale alla realizzazione e allo sviluppo umano.

La morale è dunque *orientata* alla liberazione intelligente degli impulsi umani e al compimento dell'esperienza; essa *emerge* da uno sfondo valoriale preriflessivo e partecipato, in quanto incorporata negli abiti che fin da subito apprendiamo dall'ambiente sociale di riferimento, plasmata dalle lodi, dai rimproveri e dalle istanze altrui¹³⁶; infine, la morale si rivela strettamente connessa e in *continuità* con le dinamiche umane, ovvero tesa a risolvere le tensioni e gli squilibri che caratterizzano l'ambiente storico, politico, economico, sociale e naturale entro cui vive l'essere umano.¹³⁷ Acquisito uno sfondo morale dalla propria comunità di riferimento, l'individuo dovrà allora sforzarsi per comprendere le criticità della realtà, così da rimodulare la propria condotta morale, volgendola verso la risoluzione di tali tensioni e impegnandosi perché la natura umana ne risulti gratificata e appagata.

Da ultimo, va sicuramente ribadita la propensione deweyana all'intervento concreto, alla conciliazione tra teoria e pratica, desiderio e azione, così come al rifiuto e alla trasformazione delle condizioni repressive che impediscono la realizzazione e il piacere umano. L'invito che il filosofo fa è infatti sempre diretto a portare a compimento e a concretizzare i progetti e gli ideali concepiti attraverso l'elaborazione teorica (considerata peraltro quale forma di pratica). In particolare, tale attitudine emerge nella trattazione della *facoltà immaginativa*, del desiderio e del proposito. La

¹³⁵ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d'avorio*, p. 214

¹³⁶ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, pp. 333-334

¹³⁷ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d'avorio*, p. 214

concezione marcusiana dell'immaginazione vede quest'ultima caratterizzata dall'indipendenza dalla realtà e dal rifiuto delle sue logiche repressive, così come dalla capacità di sintesi tra sensibilità e ragione. La facoltà immaginativa è diretta alla progettazione utopica di un avvenire possibile, andando ad incarnarsi nell'arte, unico luogo dove le immagini utopiche possono trovare spazio. Dewey assegna le potenzialità di trascendenza e libertà alla creatività umana, capacità di prospettare alternative inesplorate, mentre concepisce l'immaginazione quale spazio diretto alla *conservazione* di ideali e desideri, alla loro *rielaborazione* in forma di propositi operativi e alla conseguente *attualizzazione* pratica. In primo luogo, egli sottolinea come l'essere umano, una volta sperimentato il benessere connesso a un certo oggetto, pratica, ambiente, tenda naturalmente alla ricerca dello stesso e a una nuova esperienza di godimento.¹³⁸ Quest'ultima spesso non si realizza, in quanto l'oggetto del desiderio viene a mancare; la soddisfazione continua allora a vivere nell'immaginazione, divenendo un'ideale, una propensione al riottenimento del piacere, una "domanda" e uno "sforzo"¹³⁹. Una domanda in quanto la delusione si fa tensione e richiesta, uno sforzo poiché l'ideale diviene proposito, piano d'azione capace di guidare la trasformazione della realtà e di condurre a una nuova esperienza di piacere:

"Un autentico proposito trova sempre il suo punto di partenza in un impulso. L'impedimento all'immediato appagamento di un impulso lo converte in un desiderio. Tuttavia né impulso né desiderio sono in sé un proposito. Il proposito è la visione di un fine. Vale a dire dà luogo a una previsione delle conseguenze che risulteranno dall'operare in base a un impulso. La previsione delle conseguenze implica l'attività dell'intelligenza. Essa richiede, in primo luogo, osservazione delle condizioni e delle circostanze obbiettive. Difatti impulso e desiderio producono conseguenze non per se stessi soltanto, ma anche attraverso l'interazione o la cooperazione con le condizioni circostanti. [...] Ma l'osservazione sola non basta. Dobbiamo comprendere il significato di ciò che vediamo, udiamo, tocchiamo. Questo significato risulta dalle conseguenze dell'azione che si intraprende. [...] Un proposito differisce da un impulso e da un desiderio originale per il fatto di venire tradotto in un piano e metodo d'azione basato

¹³⁸ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, pp. 60-61

¹³⁹ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, cit., p. 32

sulla previsione delle conseguenze dell'operare sotto certe condizioni date in un certo modo."¹⁴⁰

La concezione deweyana dell'ideale conferisce vigore ai propositi marcusiani, in particolare sotto due aspetti. Da un lato, l'ideale è considerato quale segno della *perenne inadeguatezza* della realtà esistente, possibilità di un'armonia futura che dirige l'individuo, motore dell'esperienza e ragione del procedere umano. Esso rappresenta dunque il rifiuto per l'identificazione del reale col razionale¹⁴¹, ovvero per quella concezione del mondo tanto criticata da Marcuse in quanto capace di reprimere il desiderio umano di ricerca delle criticità nello stato esistente di cose, capace di soffocare la volontà di cambiamento e lo spirito militante. Al contrario, l'ideale è per Dewey una forza che aspira alla propria attualizzazione, muovendo l'essere umano e promuovendo pratiche volte a concretizzare i desideri e propositi non ancora realizzati. La *dimensione operativa* dell'ideale, la sua protensione alla trasposizione dell'intenzionalità in realtà effettiva, è per il filosofo il cuore stesso dell'ideale.

L'immaginazione diviene allora facoltà necessaria al mantenimento degli ideali e alla loro attualizzazione concreta, grazie alla collaborazione con l'intelligenza "previdente e inventiva" e con la sensibilità immediata (capace di verificare ipotesi operative, di percepire e conservare lo sfondo significativo e qualitativo dell'esperienza). Essa non è da considerarsi come fantasia o come fuga dalla realtà, al contrario, la facoltà immaginativa è l'unico modo per l'essere umano di concepire piani operativi capaci di proiettare i desideri futuri entro la pratica presente, rendendola meno meccanica e maggiormente consapevole ed energica.¹⁴² La possibilità di trasformare un desiderio in proposito è allora un invito per l'essere umano a rendere concreti i propri ideali¹⁴³, rinnovando l'ambiente attraverso la propria condotta, rifiutando la repressione del piacere e ricreando le condizioni perché questo possa essere nuovamente sperimentato.

Marcuse e Dewey vedono dunque le loro filosofie congiungersi nell'attitudine militante, nell'approccio pratico e nell'intervento diretto sulla realtà, nonostante le modalità per la

¹⁴⁰ Dewey, John (2012). *Esperienza e educazione*, cit., pp. 57-59

¹⁴¹ Borghi, Lamberto (1957). Introduzione a *Intelligenza creativa*, p. 18

¹⁴² D'Agnese, Vasco (2016). *Art and Education in Dewey: Accomplishing Unity, Bringing Newness to the Fore*, p. 91

¹⁴³ Detto in termini marcusiani, l'invito potrebbe essere tradotto nella desublimazione dei valori conservati e promossi dalla cultura affermativa, nella trasformazione dell'ethos estetico e del piacere artistico in uno strumento pratico di ricostruzione della realtà.

realizzazione del mutamento sociale risultino spesso divergenti. Se il primo richiama alla disobbedienza, al boicottaggio e al sabotaggio, fino a giungere alla guerriglia e ad un “giustificato”¹⁴⁴ utilizzo della violenza, Dewey rifiuta invece qualsiasi mezzo che non rispecchi e che non sappia incarnare i fini ai quali tende, preferendo “il metodo dell’intelligenza cooperativa” al “metodo della forza bruta”¹⁴⁵, promuovendo l’azione collettiva guidata dall’intelligenza, dalla consapevolezza dei fatti e dalla creatività umana.

Il processo trasformativo deweyano può dunque essere sintetizzato in alcuni punti chiave. In primo luogo, la trasformazione della realtà è resa possibile dalla sua *mutevolezza*. La soggettività si forma entro un processo di costante revisione ed emerge grazie all’interazione attiva tra gli abiti, alla loro riorganizzazione critica; l’ambiente, allo stesso modo, è da considerarsi come dimensione rimodulabile, attraverso la retroazione delle soggettività che da esso emergono, secondo un approccio di interconnessione e *circolarità*. La trasformazione dovrà essere guidata dalla *pratica educativa*, volta a stimolare un’intelligenza previdente capace di *comprendere* le dinamiche e la natura della realtà, divenendo processo di ricostruzione consapevole, così come un’intelligenza creativa capace di *ideare* e attualizzare alternative e possibilità ancora inesplorate. Il processo trasformativo potrà prendere avvio grazie ai momenti di *rottura* causati dall’inefficacia delle risposte abituali o dall’esposizione ad abiti differenti, momenti capaci di liberare gli impulsi, aprendo alla possibilità di nuove canalizzazioni. Infine, la trasformazione dovrà essere orientata al *compimento dell’esperienza umana*, ovvero alla risoluzione delle tensioni che caratterizzano l’*ambiente* umano e al rinnovo intelligente e creativo della *condotta* socialmente acquisita.

2. L’arte e il completamento dell’esperienza

La concezione deweyana dell’arte è densa e sfaccettata, difficile da inquadrare entro una definizione chiusa e univoca. Gli scritti di filosofia dell’arte si intrecciano però con la struttura complessiva del pensiero di Dewey, ampliando e accompagnando la generale teoria

¹⁴⁴ Marcuse, Herbert (1969). *Etica e rivoluzione*

¹⁴⁵ Dewey, John (1946). *Liberalismo e azione sociale*. Traduzione di R. Cresti. Firenze: La nuova Italia, cit., p.93

dell'esperienza.¹⁴⁶ Le prossime pagine tenteranno di portare alla luce i vari aspetti che concernono l'esperienza estetica e artistica: partendo dalle critiche che Dewey muove all'estetica tradizionale e alle condizioni economico-sociali che impediscono il completamento dell'esperienza, si approfondirà poi la continuità dell'arte con l'esperienza ordinaria, così come il suo compiersi in quanto espressione creativa dell'essere umano, per concludere infine con un'analisi della sua dimensione critica e trasformativa.

2.1 Il superamento delle condizioni repressive

Il discorso che Dewey sviluppa in merito all'arte parte da un approccio negativo alla questione, ovvero da una disamina delle condizioni che impediscono il pieno compimento dell'esperienza artistica. Il filosofo crede che fintanto che le condizioni economiche e sociali repressive non verranno riviste e modificate, l'esperienza umana rimarrà insoddisfatta e segnata dai tanti dualismi caratterizzanti la società industriale avanzata. La filosofia dell'arte di Dewey diviene così una critica al sistema produttivo repressivo e un invito al suo radicale rinnovamento.

Il primo problema riscontrato riguarda la produzione industriale meccanica. Il lavoratore moderno è inserito in un processo che non permette all'atto produttivo di giungere a compimento estetico, in quanto la percezione dei mezzi e dei fini risulta distorta, impedendo all'organismo di essere consapevole delle proprie azioni. All'operaio è richiesto di eseguire azioni meccaniche, ripetitive, *standardizzate*, senza che questo possa avere una visione chiara e ampliata del processo in corso, ovvero del prodotto finito al quale egli sta contribuendo con la sua pratica. In questo modo il godimento estetico viene meno e l'essere umano perde ogni interesse per un lavoro che non permette alcun tipo di soddisfazione e realizzazione:

“Il meccanico sta al polo opposto dell'estetico, e ora la produzione di merci è meccanica. La libertà di scelta concessa all'artigiano che lavora a mano è ora quasi scomparsa con l'uso

¹⁴⁶ La teoria dell'esperienza estetica deweyana verrà accusata d'incoerenza da Pepper e Croce. Per una sintesi si veda la presentazione di Corrado Maltese all'edizione del 1951 di *L'arte come esperienza*. Dewey risponderà alle accuse (riproposte da Patrick Romanell sul *Journal of Aesthetics and Art Criticism*) nell'articolo *L'esperienza estetica come fase originaria e come sviluppo artistico*. Per una disamina più approfondita della questione si veda il capitolo “The Pepper-Croce Thesis” nel testo di Thomas Alexander indicato in bibliografia.

generale della macchina. La produzione di oggetti goduta nell'esperienza diretta da coloro che posseggono, in qualche misura, la capacità di produrre beni utili esprimendo valori individuali, è divenuta un'attività specializzata, distinta dal processo generale di produzione. Questo fatto è probabilmente il fattore più importante nel determinare la condizione dell'arte nella civiltà attuale."¹⁴⁷

L'attività produttiva umana viene scomposta in attività standardizzata e attività artistica e, allo stesso modo, gli uomini vengono suddivisi in meri operatori di macchina e artisti. Solo a questi ultimi è concesso il privilegio di poter condurre una vita e una pratica produttiva appaganti, mentre al resto della comunità umana non resta che sottostare alle dinamiche di un lavoro insoddisfacente. Gli individui sono inoltre indotti a credere che l'attività lavorativa sia penosa ma necessaria, priva di qualità estetiche ma volta alla realizzazione di scopi utili, momento di fatica che verrà poi ricompensato da attimi fuggenti di piacere.

L'essere umano cerca allora rifugio in regni separati dall'esperienza ordinaria, trovando nell'arte e nella cultura la possibilità di un sollievo e di uno svago temporanei.¹⁴⁸ Le condizioni economiche repressive rendono l'arte un momento di *evasione*, uno strumento volto a imbonire le masse e a suggellare le disuguaglianze sociali. Anche il filosofo americano si scaglia dunque contro quella che Marcuse chiamerà cultura affermativa, rilevando come la moderna concezione di opera d'arte abbia contribuito a segregare l'esperienza estetica entro un regno suo proprio. In particolare Dewey punterà il dito contro quella concezione estetica che fa dell'arte un prodotto altisonante e trascendente, distaccato dalla vita quotidiana ed esperibile solo nei luoghi ad esso dedicati. I musei, le sale da concerto, le gallerie e le istituzioni dell'alta cultura sono per il filosofo strumenti d'affermazione e di promozione del nazionalismo e dell'imperialismo, luoghi di prestigio e dominio dove le classi più agiate possono esporre i propri bottini e vantare le proprie ricchezze.¹⁴⁹ Il classico collezionista d'arte non differisce di molto dal classico capitalista, desideroso di accumulare oggetti capaci di metterne in mostra il successo economico. Le opere d'arte e il loro mercato inflazionato e speculativo divengono lo strumento perfetto per tale scopo, impermeabili

¹⁴⁷ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, cit., p. 398

¹⁴⁸ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, p. 44

¹⁴⁹ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 13

alle critiche in quanto considerati oggetti culturali densi di significati e valori.¹⁵⁰

Tale dinamica affermativa è largamente sostenuta da tutte quelle filosofie che fanno dell'arte un oggetto da *contemplare*, un regno appartato accessibile al solo genio artistico.¹⁵¹ La concezione moderna di opera d'arte si fonda infatti sull'autonomia e sull'essenzialismo: da un lato, l'arte rifiuta di confondersi con gli elementi e le circostanze dell'esperienza ordinaria, restando su un piano distaccato e sopraelevato; dall'altro, la natura di opera d'arte sembra essergli propria, senza troppa considerazione per le condizioni in cui nasce, si sviluppa ed entra in relazione con l'ambiente esterno.¹⁵² La produzione e la fruizione artistica si danno allora sotto strette condizioni fissate da una filosofia e da un sistema dell'arte schiavi delle logiche capitaliste, promotori di un'insoddisfazione generale colmabile solo attraverso l'evasione artistica. Ancora oggi il sistema dell'arte è ricolmo d'oggetti e di pratiche volti ad autoalimentarsi e ad autoaffermarsi, a rispettare parametri che garantiscano una produzione costante di opere e dunque un profitto incessante, senza più preoccuparsi di arricchire realmente l'esperienza e la vita umana.¹⁵³ Gli artisti non possono infatti inserirsi entro un processo meccanico di produzione massificata e si trovano costretti a produrre opere eccessivamente stravaganti, che possano dar prova della loro originalità e unicità. L'elevata competizione che caratterizza oggi il mercato dell'arte genera confronti e scontri volti a suscitare l'approvazione di un pubblico impersonale, una comunità con la quale l'artista non entra in contatto e non dialoga¹⁵⁴; ancor peggiore è poi la dipendenza e la ricerca d'approvazione di collezionisti e gallerie, divenuti ormai datori di lavoro dell'artista e principali fonti di guadagno dello stesso.

Dewey crede dunque che il compimento dell'esperienza non possa che realizzarsi attraverso una nuova concezione che sappia trovare le radici dell'artistico nell'esperienza umana ordinaria, ma soprattutto attraverso un radicale mutamento delle condizioni economiche e produttive:

¹⁵⁰ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, p. 139

¹⁵¹ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 15

¹⁵² Kreplak, Yael (2015). *Il continuismo deweyano alla prova delle situazioni: dall'arte come esperienza alle pratiche artistiche in interazione*. In *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, J.P. Cometti-G. Matteucci (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni, pp. 108-109

¹⁵³ Dreon, Roberta (2015). *Estetico, artistico, umano*, p. 65

¹⁵⁴ Scott, Diane (2015). *Sei annotazioni sull'attualità di Dewey*. In *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, J.P. Cometti-G. Matteucci (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni, p. 170

“[...] non riesco a pensare a nulla di più sciocco e futile del 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. L’interesse delle nuove generazioni per l’arte e le questioni estetiche è un segno che fa ben sperare per la crescita della cultura nel suo senso più ristretto. Ma si trasforma immediatamente in un meccanismo di fuga se non si sviluppa un attento interesse per le condizioni che determinano l’ambiente estetico della grande massa delle persone che in questo momento vivono, lavorano e giocano in ambienti che necessariamente degradano il loro gusto e che li educano inconsciamente a desiderare ogni tipo di godimento, nella misura in cui è a buon mercato ed “eccitante”.¹⁵⁵

La sola filosofia non basta allora a far emergere l’arte così come concepita da Dewey; è necessario che si agisca sulle *condizioni d’esistenza* dell’essere umano, liberandolo dall’oppressione e dalla fatica, da processi lavorativi caratterizzati da noia e routine, dalla necessità stessa di reprimere il proprio spazio di godimento a causa della pressione economica.

2.2 Continuità tra esperienza e arti

L’approccio militante sembrerebbe aprire alle potenzialità dell’arte solo a seguito di un’emancipazione sociale, politica, economica. Il merito di Dewey sta però nello spirito positivo che egli mostra costantemente, attraverso una filosofia incapace di cassare la realtà come totalmente repressiva o totalmente soddisfacente. Se il sistema economico risulta inadatto al sorgere di un’arte nuova ed emancipata, ciò non significa che l’esperienza artistica non abbia oggi alcuna possibilità di esprimersi ed emergere nella vita dell’essere umano e, forse, nelle pratiche artistiche e nelle istituzioni capaci di promuovere nuovi orizzonti estetici.

L’intento di Dewey è esattamente quello di ricongiungere arte e vita, non però in quanto entità separate che necessitino riconciliazione, bensì considerando l’arte come una forma intensificata d’esperienza vitale. Per comprendere a fondo tale affermazione è importante partire dall’utilizzo

¹⁵⁵ Dewey, John (2013). *Individualismo vecchio e nuovo* (a cura di R.M. Calcaterra). Parma: Diabasis, cit., pp. 104-105

che il filosofo fa del termine “estetica”, nelle due accezioni di componente estetica dell’esperienza e di esperienza estetica. In primo luogo, si vede come Dewey non voglia trattare l’estetica come una disciplina o un’entità a sé stante¹⁵⁶, ma piuttosto tenti di comprenderla in quanto attributo dell’esperienza. Egli definisce come estetici i tratti immediati dell’esperienza, le qualità percepite, godute e sofferte nelle nostre interazioni con l’ambiente, lo sfondo qualitativo entro cui le situazioni si sviluppano. Ogni qual volta l’organismo avverte come sfavorevole, piacevole, angusta, minacciosa o accogliente una situazione, egli sta già percependo la qualità estetica dell’esperienza in corso, intuendo immediatamente ciò che l’ambiente naturale e sociale sta facendo su di lui.¹⁵⁷ Lontano dalla concezione separazionista dell’estetica tradizionale, Dewey concepisce dunque gli aspetti estetici come una parte intrinseca e strutturale dell’esperienza umana e dell’interazione con l’ambiente.

Se ogni esperienza è pervasa da qualità estetiche, in cosa consiste allora l’esperienza estetica? Un’esperienza è estetica quando giunge a compimento, quando permette di perseguire uno scopo e di godere al contempo dei mezzi impiegati, ovvero quando genera un’intensificazione del vivere.¹⁵⁸ “Estetico” non è l’oggetto percepito né il soggetto percipiente, bensì l’*interazione* nella sua fase consumatoria; ciò significa che perché si possa giungere al compimento sarà necessaria una compartecipazione di organismo e ambiente. Dewey concepisce l’esperienza estetica come un’interazione capace di *integrare* pienamente soggetto e oggetto, di far fluire lo sperimentato in un tutto compiuto, di unificare aspetti dell’esperienza solitamente tra loro disgiunti, aspetti intellettivi e sensibili, emotivi e concettuali, immaginativi e operativi.¹⁵⁹ Il vivere dell’organismo è infatti caratterizzato da rotture, disgiunzioni e interruzioni, e solo l’esperienza estetica riesce a smarcarsi dal flusso ininterrotto della vita in quanto unitaria, integrata e completa, sviluppata in modo coerente eppure non predeterminato, capace di dare un senso compiuto al suo movimento che procede da un inizio e giunge a un termine, dispiegandosi secondo un andamento ritmico tra i vari aspetti dell’interazione.¹⁶⁰ Il completamento estetico dell’esperienza permette inoltre

¹⁵⁶ Cometti, Jean-Pierre (2015). *Politiche dell’arte*. In *Dall’arte all’esperienza. John Dewey nell’estetica contemporanea*, J.P. Cometti-G. Matteucci (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni, p. 146

¹⁵⁷ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d’avorio*, p. 130

¹⁵⁸ Dreon, Roberta (2015). *Estetico, artistico, umano*, p. 49

¹⁵⁹ Maltese, Corrado (1951). Presentazione di *L’arte come esperienza*, p. XIII

¹⁶⁰ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d’avorio*, p. 204

all'essere umano di ampliare i propri orizzonti, entrando in un processo dinamico che ridefinisce significati, intensifica il vivere immediato e futuro, arricchisce l'individuo attraverso nuove modalità percettive e interattive:

“[...] fare esperienza del nucleo estetico presente in ogni esperienza significa godere dell'accordo tra il carattere d' indefinita apertura della sensibilità e l'attitudine osservativa e interpretativa, entrambi tipici dell'uomo: detto in termini deweyani, significa sentire l'accordo tra “perfezionamento” e “strumentalità” dell'esperienza, tra *sensu* e *significato applicato*. [...] riestetizzare gli oggetti non vuol dire consegnarli alla superficialità di un godimento immediato e puramente sensibile, magari veicolato da qualche genere di industria culturale, ma significa al contrario restituire questi oggetti a condizioni di piena esperibilità all'interno di una forma di vita.”¹⁶¹

Oltre all'unificazione tra aspetti piacevoli e strumentali, il passaggio rivela ancora una volta la stretta connessione tra esperienza ed estetica, sottolineando come all'essere umano si presenti la costante possibilità di sperimentare il “nucleo estetico presente in ogni esperienza”. Sul tema insiste Dewey nello scritto *L'esperienza estetica come fase originaria e come sviluppo artistico*, dove l'autore sottolinea come non vi sia alcuna discontinuità tra la vita dell'essere umano, la sua esperienza quotidiana e l'esperienza estetica. Nonostante quest'ultima sia capace di stagliarsi rispetto al flusso indistinto della routine giornaliera, ciò non significa che essa provenga da un regno separato o trascendente, né che conduca l'essere umano a un distacco momentaneo dalla propria vita. L'esperienza estetica si inserisce pienamente nel flusso vitale in quanto intensificazione dello stesso, compimento di un nucleo presente nella forma originaria di ogni esperienza; e quando il compimento giunge a seguito di uno sviluppo *intenzionale* del nucleo estetico, l'esperienza si realizza *artisticamente*.¹⁶²

L'arte è dunque un'esperienza naturalmente umana, emergente da un'intensificazione consapevole dei tratti estetici dell'esperienza e inserita in un contesto più ampio di pratiche vitali. L'esperienza artistica diviene infatti per Dewey un concetto espanso, in grado di compiersi

¹⁶¹ Cecchi, Dario (2014). Introduzione a *Esperienza, natura e arte*. In Dewey, John (2014). *Esperienza, natura e arte*. Milano: Mimesis Edizioni, cit., p. 12

¹⁶² Dewey, John (1977). *L'esperienza estetica come fase primaria e come sviluppo artistico*. In *Educazione e arte* (a cura di Luciana Bellatalla). Firenze: La nuova Italia, p. 39

attraverso le più svariate attività, dalla cucina al giardinaggio, dallo studio all'insegnamento, dalla cura per le relazioni sociali alla politica. In questo modo il filosofo riesce a trovare un filo comune che sappia legare tra loro aspetti economici e religiosi, educativi e politici, etici e morali, rifiutando la compartimentalizzazione dell'esperienza umana.¹⁶³ Ogni aspetto della vita è un'esperienza e ogni esperienza possiede un nucleo estetico che ciascun essere umano può portare a consapevole compimento, rendendo significativi i più disparati momenti della propria vita.

Dewey rifiuta inoltre la concezione tradizionale che vede nel solo artista un soggetto capace di vivere esperienze esteticamente rilevanti, mettendo al centro della sua teoria l'essere umano in quanto tale. Ciò comporta un superamento del dualismo tra esperienza estetica e artistica e, dunque, tra creatore e fruitore. Anche considerando l'attività tradizionale dell'artista, volta alla creazione di un'opera, Dewey sostiene come quest'ultima non possa essere considerata tale solo in riferimento alla produzione, attraverso una valutazione misurata in termini di bravura nell'esecuzione. Perché un oggetto possa svolgere funzione artistica, esso deve entrare in contatto con soggetti capaci di instaurare una relazione di significativa, di trarne godimento e arricchimento, di percepirne la qualità estetica coerentemente sviluppata. Il vero artista è allora impegnato in un costante processo di incorporazione degli atteggiamenti altrui, delle eventuali modalità di risposta, delle possibili reazioni e percezioni che stimolerà nel fruitore, rendendolo così già partecipe dell'opera stessa. Una sensibilità elevata lo caratterizza, facendone un soggetto capace di entrare in dialogo con la società, stabilendo con la stessa relazioni fruttuose e significative.¹⁶⁴ Ogni essere umano in grado di portare a compimento la propria esperienza, instaurando relazioni armoniche con il proprio ambiente, è capace di vivere una vita artistica, appagante e significativa.

L'arte è dunque per Dewey un'esperienza immanente alla vita, una partecipazione attiva dell'organismo al proprio ambiente, un'unificazione dei tratti dell'esperienza e un superamento dei tanti dualismi della vita umana e della società moderna. L'esperienza artistica emerge consapevolmente dalla vita, si estende all'interezza delle pratiche quotidiane ed è capace di

¹⁶³ Dewey, John (1977). *L'esperienza estetica come fase primaria e come sviluppo artistico*, p. 41

¹⁶⁴ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, pp. 58-60

includere e rendere partecipe ogni essere vivente, realizzando un'intensificazione, un completamento e un arricchimento della vita:

“Di fatto non ci sono che due alternative. O l'arte è una continuazione tramite una selezione e un adattamento intelligenti di tendenze naturali, di eventi naturali; o l'arte è un'*aggiunta* particolare alla natura, che nasce da qualcosa che abita all'interno della coscienza dell'uomo, qualunque sia il nome dato a quest'ultima. Nel primo caso, la percezione deliziosamente *intensificata* è della stessa natura del godimento di qualsiasi oggetto che è finale. Si tratta della conseguenza di un'arte abile ed intelligente di occuparsi di oggetti naturali con lo scopo di intensificare, purificare, prolungare ed approfondire la soddisfazione che esse (le cose delle esperienze originarie quotidiane) spontaneamente offrono.”¹⁶⁵

2.3 Godimento e strumentalità nell'esperienza artistica

Chiarita la continuità dell'esperienza artistica con l'esperienza umana, è ora importante approfondire le modalità attraverso le quali l'arte permette di giungere ad un'intensificazione dell'esperienza ordinaria, con particolare riferimento al momento consumatorio e strumentale. Il primo punto da chiarire è il proposito di risanamento del dualismo tra arte bella e arte utile. Come Marcuse, Dewey cerca l'origine dei dualismi nella filosofia antica, seguendo però un percorso differente: dove il primo rileva nella filosofia aristotelica il fondamento della divisione tra utile e bello, Dewey indaga il problema secondo due direttrici, ovvero la contrapposizione tra pratica e contemplazione e tra arti utili e belle arti.¹⁶⁶ Egli sostiene come la filosofia greca concepisca la conoscenza in quanto *contemplazione*, secondo un'idea del mondo quale entità immutabile e perfetta e dunque comprensibile solo attraverso atti contemplativi. La creazione pratica, la *techne*, è invece considerata inferiore, un sapere operativo che non permette di svelare alcuna verità; essendo l'arte una modalità della pratica, essa venne deprezzata e considerata quale forma di conoscenza soggettiva e imperfetta del mondo. Tale distinzione rifletteva l'allora

¹⁶⁵ Dewey, John (1973). *Esperienza e natura* (a cura di P. Bairati). Milano: Mursia, cit., p. 389

¹⁶⁶ Il discorso è approfondito nel capitolo *Esperienza, natura ed arte* di *Esperienza e natura*, per essere poi ripreso e rivisto nell'omonimo saggio del 1954. Per approfondire affinità e divergenze tra i due testi si veda l'introduzione di Dario Cecchi all'edizione Mimesis del 2014.

organizzazione sociale, che vedeva contrapposta la classe oziosa alla classe servile, la prima nella condizione di potersi astenere dal lavoro dandosi alla contemplazione, la seconda costretta a pratiche produttive faticose necessarie alla sopravvivenza.

La filosofia moderna e il metodo sperimentale andranno a stravolgere tale concezione, restituendo al sapere pratico la propria autorevolezza e ripristinando il valore dell'esperienza umana. Al contempo però, l'epoca moderna (e in particolare i suoi nuovi modelli di produzione standardizzata) sancisce una nuova separazione, ovvero quella tra arti utili e belle arti, facendo di queste ultime oggetti di un piacere disinteressato e chiuso in se stesso. L'assenza di finalità pratiche e operative eleva l'arte moderna, distaccandola dal mondo reale e facendone strumento di evasione e di passiva ricezione.

Dewey si impegna allora per ripristinare il legame tra strumentalità e piacere, sostenendo che la reale esperienza artistica consista in un'attività dove il momento consumatorio e strumentale divengono un tutt'uno. Le arti utili, volte alla sola realizzazione di scopi operativi, sono da considerarsi "meccanismi", strumenti diretti alla risoluzione di problemi pratici; al contrario le arti che presentano il solo carattere consumatorio, generando piacere e godimento immediato, sono viste da Dewey come passatempi e distrazioni passive.¹⁶⁷ Il filosofo si sforza di ricongiungere i due versanti, così che l'esperienza artistica non venga considerata quale momento di svago e piacere fine a se stesso, bensì godimento volto all'intensificazione del vivere immediato e all'arricchimento di potenzialità capaci di produrre nuove esperienze esteticamente rilevanti.

In primo luogo, l'esperienza artistica genera dunque un *piacere istantaneo*, un affinamento della percezione che permette di discriminare, produrre e godere di quella complessità di significati di cui l'esperienza è pregna.¹⁶⁸ Nel momento in cui la soddisfazione derivante dai mezzi in atto viene meno, l'essere umano si trova a svolgere pratiche strumentalmente efficienti, ma prive di piacere e godimento. È il caso del processo produttivo moderno, caratterizzato (come si diceva in precedenza) da uno squilibrio tra mezzi e fini, da una vocazione per l'efficienza e per il prodotto finito e da una svalutazione della realizzazione umana e dell'attivo processo lavorativo. La strumentalità e la necessità sembrano dominare le pratiche e le attività del mondo

¹⁶⁷ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, p. 136

¹⁶⁸ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d'avorio*, p. 182

contemporaneo, come avrà modo di sintetizzare Marcuse nella sua accusa al principio di prestazione (1.2). Al contrario, Dewey evidenzia come svariati popoli e culture abbiano generato nel tempo un'ampia produzione artistica, volta a una reale intensificazione del senso immediato del vivere:

“Tatuaggi, penne ondegianti, vesti sfarzose, ornamenti luccicanti d'oro e d'argento, di smeraldo e di giada, [...] utensili domestici, arredi della tenda e della casa, tappeti, stuoie, giare, vasi, archi, lance. [...] In luogo di essere collocati in una nicchia appartata, essi erano connessi a una esibizione di bravura, o a una manifestazione di appartenenza a un gruppo o clan, al culto di un dio, a banchetti e digiuni, battaglie, cacce e a tutti i periodici avvenimenti che costellano il corso della vita. [...]

Pittura e scultura formavano un tutto organico con l'architettura allo stesso modo come questa formava un tutt'uno con lo scopo sociale al quale l'edificio era destinato. La musica e il canto erano parti integranti dei riti e delle cerimonie nelle quali si celebrava il senso della vita di una collettività. Il dramma era un profondo modo di rivivere le leggende e la storia della vita della collettività.”¹⁶⁹

L'esperienza artistica permette dunque di portare al culmine quei momenti significativi e qualitativamente densi della vita umana, generando un godimento sempre rinnovato e restituendo il giusto posto al piacere e alla sensibilità.

Come detto però, l'arte non si limita all'intensificazione immediata delle pratiche individuali e sociali, al contrario essa si protende verso l'avvenire, *educando* l'essere umano e la sua sensibilità, così che possa accedere ad esperienze sempre nuove e gratificanti. Più che costituire una forma di conoscenza concettuale, ovvero strettamente legata alle forme del pensiero e ad elementi intellettuali, essa si configura come una sorta di conoscenza incorporata e incarnata, che permette all'organismo nel suo complesso di crescere ed espandersi.¹⁷⁰ L'intensificazione dell'intuito e della percezione¹⁷¹ diviene dunque funzione strumentale dell'arte, capace di liberare energie

¹⁶⁹ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, cit., p. 11

¹⁷⁰ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 339

¹⁷¹ Cecchi, Dario (2014). Introduzione a *Esperienza, natura e arte*, p. 16

nell'organismo, di espandere la visione del mondo, di perfezionare il giudizio e la discriminazione, così come l'apprezzamento, l'estrapolazione e la rielaborazione di significati:

“L'arte bella è un dispositivo di sperimentazione impiegato per l'educazione. L'arte esiste per un uso specializzato: un nuovo addestramento delle modalità percettive.”¹⁷²

L'arte emerge da uno sfondo di percezioni qualitative ed è diretta ad una più intensa consapevolezza dello stesso, rivelandosi dunque strettamente legata al mondo empirico, alla pratica e al dominio percettivo.¹⁷³ Essa permette all'organismo di protendersi ed espandersi verso l'ambiente, di entrare in relazione profonda con esso per percepire più acutamente le relazioni causali che lo percorrono e i significati qualitativi di cui si caricano le esperienze. Percepire significa divenire consapevoli della propria interazione con l'ambiente, prendendo coscienza della propria soggettività quale prodotto di esperienze compartecipate.

L'arte funge dunque da strumento educativo che permette all'uomo di muoversi in maniera più fluida e significativa nel mondo, affinando quell'intelligenza “previdente e inventiva” indispensabile per la crescita e il rinnovo della soggettività umana. L'esperienza artistica è protesa verso il futuro, verso modalità d'interazione rinnovate, armoniche e intensificate; essa permette di dar forma ad abiti percettivi, motori e immaginativi che rendano l'essere umano più pronto e capace di cogliere, incorporare e godere della complessità dei significati dell'esperienza.¹⁷⁴

L'educazione artistica permette dunque di volgere l'individuo verso un nuovo approccio con l'ambiente: non più rapporto di dominio, sottomissione del reale agli scopi individuali e al profitto privato, bensì *comprensione* degli aspetti più significativi dell'interazione con l'ambiente che sappia condurre a nuove *pratiche creative* capaci di intensificarli, ovvero a un costante rinnovo di soggettività e ambiente.¹⁷⁵

¹⁷² Dewey, John (2014). *Esperienza, natura e arte* (a cura di Dario Cecchi). Milano: Mimesis Edizioni, cit., p. 45

¹⁷³ Matteucci, Giovanni (2015). *Il paradigma estetico-antropologico di Dewey: analisi e prospettive*, p. 28

¹⁷⁴ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d'avorio*, p. 39

¹⁷⁵ Iannilli, G. Laura (2015). *John Dewey e Nelson Goodman: La paideia artistica come risonanza operativa*, p. 88

2.4 L'esperienza artistica come rinnovo circolare

La dinamica trasformativa trattata in precedenza emerge chiaramente nella filosofia dell'arte deweyana, dimostrando come l'esperienza artistica si protenda verso la *trasformazione circolare* di soggettività e ambiente. L'arte infatti non potrebbe intensificare l'esperienza se chiudesse l'individuo in se stesso; solo mettendo in moto interazioni fruttuose tra organismo e ambiente essa mostra le sue effettive potenzialità di appagamento e amplificazione dell'esistenza umana. L'arte è un modo di appropriarsi della realtà per trasformarla e renderla armonica, generando un processo entro il quale l'essere umano, agendo secondo certe attitudini e criteri, comprende se stesso, rende significativi i propri interscambi con gli oggetti e gli esseri viventi e da forma alla propria condotta.¹⁷⁶ Facendo un'esperienza artistica e mettendo in atto pratiche e interazioni con l'ambiente, l'essere umano rinnova i propri abiti e dunque la propria soggettività. Allo stesso modo, ogni qual volta la condotta muta, questa va ad interagire con elementi dell'ambiente, compenetrandoli e modificandoli, oggettivando e trasponendo la trasformazione individuale entro le condizioni oggettive di vita. Solo l'armonia tra il nuovo spirito individuale e l'ambiente che lo circonda può appagare l'essere umano e mantenere l'equilibrio tra i due poli.¹⁷⁷ Nell'esperienza artistica dunque soggetto e oggetto si compenetrano vicendevolmente¹⁷⁸, incorporando l'uno qualcosa dell'altro, intensificando l'interazione immediata e ponendo le basi per nuovi scambi soddisfacenti.

Tale compenetrazione è riscontrabile in particolare nelle considerazioni che Dewey espone nell'ultimo capitolo di *L'arte come esperienza* in merito al rapporto tra arte, civiltà e cultura. Considerando l'ambiente sociale, morale, culturale, è innegabile come l'arte non possa che emergere da uno sfondo di pratiche, credenze e valori comuni, inserendosi in un tessuto culturale preesistente e, in un certo qual modo, adeguandosi a degli aspetti dello stesso. Ogni esperienza artistica si fa documento, promozione, "espressione più intensa" di una certa cultura, di una visione del mondo, di una determinata civiltà, rispecchiandone certi tratti peculiari.¹⁷⁹ L'arte

¹⁷⁶ Bellatalla, Luciana (1977). Introduzione a *Educazione e arte*, p. XLVI

¹⁷⁷ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 94

¹⁷⁸ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 325

¹⁷⁹ Scott, Diane (2015). *Sei annotazioni sull'attualità di Dewey*. In *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, J.P. Cometti-G. Matteucci (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni, p. 164

presenta sempre un'impronta sociale e collettiva, così come una traccia della soggettività che l'ha portata ad esistenza, incorporando dunque aspetti ambientali e individuali. Anche qui si profila allora la possibilità per l'essere umano di inserirsi in un processo di trasformazione sociale, esprimendo la propria visione del mondo e la propria condotta entro un'esperienza capace di sedimentarsi in una rete di espressioni umane, dando vita nel complesso ad una cultura stratificata e multiforme dalla quale emergeranno nuove soggettività.¹⁸⁰

L'arte è da considerarsi dunque un'esperienza comunicativa, una *condivisione* di esperienze capaci di entrare in connessione con un pubblico e d'instaurare con lo stesso momenti di dialogo critico e di mutuo arricchimento. L'essere umano può, attraverso l'arte, rendere partecipi altri soggetti della propria esperienza del mondo, del proprio modo di vedere, sentire, percepire, delle proprie credenze e intuizioni, delle proprie rotture e riconciliazioni con la realtà che lo circonda.¹⁸¹

L'esperienza artistica, proprio in quanto interazione tra soggetto e materiali appartenenti alla realtà (che siano fisici, sociali, concettuali), si traduce in una pratica che agisce naturalmente su un ambiente comune e che si fa pertanto pubblica nello stesso momento in cui prende avvio; differendo dalle attività meccaniche e ripetitive, essa porta inoltre a compimento un'interazione mai sperimentata, una visione *creativa* e rinnovata delle cose, che l'artista andrà a concretizzare attraverso la sua pratica.¹⁸² L'arte non è condivisione per volere dell'artista; essa è condivisione in quanto espressione oggettivata, esperienza compartecipata di soggetto e ambiente, interazione non routinaria volta a dar forma a pratiche inconsuete e rinnovate. La sua profonda capacità comunicativa si evince inoltre dalla sua natura: a differenza dell'esposizione, che tratta il materiale reale attraverso simboli e concetti inerti, fornendo al fruitore nozioni e informazioni circa un particolare elemento o situazione, l'*espressione* artistica porta alla luce qualità e significati, rende partecipe il fruitore di un'esperienza e investe quindi l'organismo nella sua totalità, conferendo una presa più sentita e intensa sulla realtà in questione.¹⁸³ Essa non è da intendersi come conoscenza intellettuale, in quanto non si limita a fornire un corpus di elementi concettuali, chiusi e

¹⁸⁰ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 381

¹⁸¹ Barnes, Albert C. (1977). *La filosofia dell'educazione di John Dewey*. In Dewey, John (1977). *Educazione e arte*. Firenze: La nuova Italia, p. 50

¹⁸² Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 63

¹⁸³ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 101

sintetici; l'arte rende intellegibili dinamiche e situazioni complesse grazie alla sua capacità di rielaborarle entro un'esperienza chiara, intensificata e "appassionata".¹⁸⁴ Il materiale di cui l'arte fa uso è dunque prelevato dal mondo e dalle passate esperienze dell'artista, il quale però non si impegna in una resa mimetica e descrittiva dello stesso, ma piuttosto in un riadattamento creativo capace di interagire con le interpretazioni dei fruitori, aprendo a nuove possibilità di esperienza del mondo comune.¹⁸⁵ In sintesi, il modo in cui si utilizzano esperienze passate per dar forma a interazioni rinnovate con l'ambiente, in vista di una particolare intensificazione condivisa, costituisce l'espressione artistica:

"Il materiale di cui l'opera d'arte è composta appartiene al mondo comune piuttosto che all'individuo, eppure vi è auto-espressione nell'arte perché l'individuo assimila quel materiale in un modo particolare per restituirlo al pubblico mondo in una forma che costituisce un nuovo oggetto. Questo nuovo oggetto può avere come conseguenza da parte di coloro che lo percepiscono analoghe ricostruzioni e ricreazioni di vecchio e comune materiale e così nel tempo viene a essere ritenuto una parte del mondo conosciuto"¹⁸⁶

L'apertura che l'arte dimostra, la sua protensione verso l'esterno, mette in collegamento soggetti differenti, dando vita a una mutua trasformazione. Concependo l'esperienza artistica come un interscambio, si rende necessario per il suo compimento un atto creativo da parte di creatore e fruitore, rendendo la distinzione tra i due quasi priva di senso.¹⁸⁷ Entrambi partecipano all'esperienza ed entrambi ne usciranno diversi, mettendo in discussione i propri abiti e conducendoli ad una proficua revisione.

Come esposto nei capitoli precedenti, gli abiti fungono da meccanismi preriflessivi di pensiero e d'azione, permettendo all'organismo un procedere fluido e piacevole entro la propria esperienza del mondo. Essi operano spontaneamente, a livello fisiologico e organico, fornendo un supporto alle attività individuali e incanalandole in maniera significativa, presentandosi come componenti fondamentali e necessarie per la vita umana. Dewey sottolinea però come la ripetizione e la

¹⁸⁴ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 339-340

¹⁸⁵ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d'avorio*, p. 43

¹⁸⁶ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 129

¹⁸⁷ Come avrà modo di sottolineare Dewey tentando di abolire la separazione tra "artistico" quale modo di produzione ed "estetico" quale modo di contemplazione.

meccanizzazione non siano gli unici caratteri dell'abito; quest'ultimo è tanto più intelligente quanto più rimane aperto alla possibilità di riorganizzarsi, incanalando in maniera differente gli impulsi.¹⁸⁸ Una vita condotta secondo routine e procedure standardizzate fa dell'uomo un mero esecutore e un soggetto passivo nei confronti del mondo che lo circonda e che lo plasma; al contrario, un'esistenza guidata dall'arte conduce ad abitudini intelligenti e sempre in divenire, pronte al cambiamento nel momento dell'urto e della crisi, capaci di rinnovarsi creativamente mettendo in moto meccanismi ed energie non ancora testati. Dewey attribuisce allora funzione critica e trasformativa all'arte e al gioco, attività capaci di conferire agli abiti "varietà, pieghevolezza e sensibilità", liberando gli impulsi secondo direzioni originali e differenti, impedendo il ristagno e la stereotipizzazione dell'individuo, aggiungendo nuovi significati alle attività abituali, ideando percorsi che esorbitino il normale corso dell'azione e del pensiero.¹⁸⁹ L'arte mette in crisi gli abiti mediante esperienze inedite alle quali l'usuale condotta non sa rispondere efficacemente, così come attraverso l'esposizione ad abiti differenti capaci di mettere in discussione le proprie certezze e le proprie pratiche abituali. Dewey concepisce infatti la diversità come un valore promosso e diffuso dall'arte, un momento di incontro e di scontro con culture e visioni del mondo estranee e potenzialmente capaci di produrre un'espansione della sensibilità e dell'immaginazione. Riprendendo la tesi di Scott R. Stroud, si potrebbe dire che l'arte consente di "evocare" un'esperienza, permettendo a coloro che ne fruiscono di provare determinate sensazioni ed emozioni, di espandere la propria capacità di giudizio e di riflessione, di ampliare le proprie modalità operative e le possibilità d'interazione con l'ambiente.¹⁹⁰ La soggettività che entra in relazione con un'arte nuova o appartenente a civiltà e contesti differenti, espressione di soggettività e abiti inusuali, è allora in grado di rinnovarsi attraverso la partecipazione all'esperienza artistica, calandosi in modalità d'interazione originali e incorporandole entro la propria condotta:

"Noi la comprendiamo nella misura in cui la facciamo partecipare ai nostri atteggiamenti, e non proprio per una informazione collettiva riguardante le condizioni nelle quali è stata

¹⁸⁸ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, p. 76

¹⁸⁹ Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo*, p. 170-172

¹⁹⁰ Stroud, Scott R. (2007). *Dewey on Art as Evocative Communication*. *Education and Culture*, 23(2), 6-26

prodotta. Raggiungiamo questo risultato quando, per usare un termine preso a prestito da Bergson, ci insediamo in modi di comprendere la natura che dapprima ci sono estranei. Quando intraprendiamo questa integrazione fino a un certo punto diventiamo artisti anche noi e, col portarla a termine, diamo un nuovo orientamento alla nostra stessa esperienza. Quando entriamo nello spirito dell'arte negra o polinesiana, le barriere spariscono e i pregiudizi limitativi si dissolvono. Questa insensibile fusione è di gran lunga più efficace del mutamento effettuato da un ragionamento, perché entra direttamente nell'atteggiamento."¹⁹¹

Accanto all'azione svolta sugli abiti e sulle soggettività, l'arte realizza una funzione analoga in riferimento all'ambiente vitale dell'essere umano, alle condizioni oggettive entro cui l'esperienza si compie e ai materiali che questa incorpora nel suo svolgimento. L'esperienza artistica è da considerarsi una pratica fattuale, un'attiva partecipazione dell'organismo al mondo che lo circonda volta a dar nuova forma a oggetti, corpi e interazioni. Così come l'artista tradizionale si appropria di materiali per tramutarli in un medium concreto, l'essere umano può vivere esperienze artistiche dando forma all'ambiente fisico, così come all'ambiente sociale e alle dinamiche relazionali, attraverso il proprio corpo, i propri abiti e la propria condotta. Atti come l'espressione d'affetto o di collera, possono produrre sfoghi di varia natura; l'individuo capace di vivere creativamente si preoccuperà di modellare i propri atti, gesti e comportamenti perché questi possano configurarsi nella maniera più armonica possibile, così da rendere le proprie relazioni più ricche e significative.¹⁹²

Allo stesso modo, anche l'intervento sulla realtà fisica comporta una mobilitazione di diverse funzioni e abiti. In primo luogo, l'individuo mette in gioco la propria capacità immaginativa, la quale lavorerà in stretta connessione con lo sfondo empirico entro cui l'esperienza si svolge, prefigurando la trasformazione concreta di determinati fattori ambientali. Così come l'immaginazione necessita di materiale sensibile per attivarsi e sviluppare i propri contenuti, allo stesso modo la pratica trasformativa necessita della guida di un'intelligenza predittiva e immaginativa, capace di ideare piani operativi e linee d'azione efficaci.¹⁹³ Solo una piena

¹⁹¹ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, cit., p. 390

¹⁹² Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 77

¹⁹³ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 90

integrazione e un lavoro sincretico tra materiale immaginativo e materiale empirico può dar vita a un'originale interazione trasformativa:

“L'arte riconosce anche esplicitamente ciò che la scienza ha impiegato tanto tempo a scoprire: il controllo della ristrutturazione delle condizioni naturali esercitato dall'emozione, il posto dell'immaginazione, sotto l'influenza del desiderio, nel ricreare il mondo in una forma più ordinata.”¹⁹⁴

Da un lato, l'arte dà forma alla vita umana, alla comunità e alle relazioni, conferendo vigore e significato ai rapporti interpersonali e agli scambi affettivi, alle espressioni culturali e alle pratiche collettive. Dall'altro, essa aspira alla ristrutturazione di istituzioni e dinamiche regressive, dal lavoro alla struttura economica, dalla scienza alla tecnica. Il processo lavorativo moderno, faticoso e frustrante ma protetto dalla sua “necessità” e “utilità”, andrebbe ad essere rinnovato dall'esperienza artistica, non comprimendo le ore di fatica al minimo indispensabile¹⁹⁵, bensì rinnovandosi e divenendo un processo appagante e significativo.¹⁹⁶ Dove Marcuse parla di arte come “Gesellschaftliche Produktivitaet”, ovvero fattore della produttività sociale, Dewey sostiene che le opere d'arte possano fungere da ausili alla creazione di “una vita collettiva unificata”¹⁹⁷. Piuttosto che essere votata all'evasione dalla realtà o al suo abbellimento, la vera esperienza artistica volge verso un'organizzazione delle energie e dei materiali capace di portare a compimento l'esperienza umana e di creare un ambiente dove l'io possa emergere e realizzarsi armonicamente. La funzione *trasformativa* dell'arte è allora orientata al compimento dell'esperienza umana, non secondo un'ottica isolazionista, bensì entro un orizzonte sociale e partecipato capace di rendere la vita di ogni essere umano piena e dignitosa.

Il cambio di paradigma estetico, che vede mutare lo spettatore in partecipante, si traduce nella transizione da cittadini passivi, osservatori inermi delle dinamiche sociali e politiche, ad agenti attivi della democrazia. La continuità dell'esperienza artistica con la condotta e gli abiti umani rende infatti il discorso estetico espanso e difficilmente separabile dalla questione politica, facendo della filosofia dell'arte deweyana una “politica dell'arte”, capace di considerare la

¹⁹⁴ Dewey, John (1977). *Pensiero affettivo nella logica e nella pittura*, cit., p. 32

¹⁹⁵ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, p. 401

¹⁹⁶ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, p. 42

¹⁹⁷ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, cit., p. 97

condotta intelligente, consapevole e creativa un vettore di trasformazione sociale. L'agire artistico diviene allora parte costitutiva dell'*agire sociale*, dando forma alla vita comunitaria, alle strutture e alle dinamiche socio-politiche.¹⁹⁸ Le potenzialità trasformative dell'essere umano, la sua capacità di giudizio critico e di progettazione creativa, devono dunque essere liberate per restituire alle democrazie contemporanee ciò che sono andate nel tempo a perdere, ovvero la possibilità per tutti gli individui di realizzarsi e di vivere una vita dignitosa. La proposta deweyana diviene oggi la richiesta di una "democrazia radicale", ovvero di uno spazio pubblico e politico meno strutturato gerarchicamente e meno polarizzato, capace di integrare le istanze collettive attraverso processi di decisione compartecipati, volto a fare dell'agire sociale il principio di funzionamento della democrazia. Solo un'attiva partecipazione dell'essere umano al suo ambiente, secondo un'ottica critica verso le istituzioni e le leggi irrigidite e attraverso l'intervento trasformativo intelligente, permetterà la realizzazione di tale cambio di paradigma.¹⁹⁹

L'esperienza artistica non è dunque diretta alla trasposizione e alla mimesi dello stato di cose attuale, bensì all'attiva *ricreazione* del mondo, all'intensificazione e alla vivificazione dell'esistenza umana, alla produzione di nuovi significati e all'apertura verso possibilità d'interazione inesplorate.²⁰⁰ Il suo intento trasformativo comporta una *critica* all'esistente, un rifiuto delle condizioni attuali che impediscono il pieno compimento dell'esperienza umana, così come una pratica di attiva ricostruzione e rimodulazione della realtà, "una protesta potente contro la "sofferenza reale" e un appello al cambiamento sociale"²⁰¹. L'esperienza artistica si nutre della tensione costante tra attuale e ideale, reale e possibile, considerando le prospettive immaginative non quali fantasticherie, bensì come "possibilità inattuata ma suscettibili di realizzazione mediante lo sforzo del singolo e degli uomini associati"²⁰². In una realtà caratterizzata da rotture, ostilità e criticità radicate nelle condizioni imposte dal sistema repressivo, l'arte, per realizzare il compimento dell'esperienza e l'armonizzazione dell'ambiente umano, non potrà che entrare in contrasto con tali condizioni, criticando le istituzioni che perpetrano la degradazione e

¹⁹⁸ Cometti, Jean-Pierre (2015). *Politiche dell'arte*, pp. 145-149

¹⁹⁹ Cometti, Jean-Pierre (2016). *La démocratie radicale. Lire John Dewey*. Parigi: Gallimard, pp. 256-261

²⁰⁰ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d'avorio*, p. 182

²⁰¹ Quintyn, Oliver (2015). *Su alcuni usi critici di Dewey per l'estetica di oggi*. In *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, J.P. Cometti-G. Matteucci (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni, cit., p. 130

²⁰² Borghi, Lamberto (1977). Prefazione di *Educazione e arte* (John Dewey). Firenze: La nuova Italia, cit., p. IX

l'umiliazione dell'essere umano: essa potrà affermarsi solo rifiutando e trasformando il sistema che la soffoca.²⁰³

L'esperienza artistica educa l'essere umano alla plasticità e all'approccio critico verso la realtà, apre all'individuo possibilità ricostruttive e alimenta l'immaginazione e la creatività, permettendo di fare esperienze appaganti e di preparare il terreno per rinnovate interazioni significative; essa promuove la creazione di un mondo differente, implicando "una fase di protesta e una reazione compensativa"²⁰⁴, assumendo dunque funzione negativa e positiva, *critica* e *trasformativa*:

"Se per lui l'elemento positivo e affermativo, quello della unificazione, dell'apertura, della liberazione, è dominante nell'opera d'arte, quello negativo, della rottura coll'esistente e del suo rifiuto nei modi in cui esso ha preso forma in passato e sussiste nel presente, è esso pure costitutivo di essa. Entrambi gli aspetti, quello affermativo e quello negativo, essa fa manifesti sia nell'individuo che nella vita reale e sociale."²⁰⁵

²⁰³ Maltese, Corrado (1951). Presentazione di *L'arte come esperienza*, p. XXV

²⁰⁴ Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*, cit., p. 138

²⁰⁵ Borghi, Lamberto (1977). Prefazione di *Educazione e arte*, cit., p. XIII

III. Pratiche critiche e trasformative nelle arti del XXI secolo

La necessità di ristabilire una continuità tra l'estetico e il politico emerge chiaramente nelle filosofie di Dewey e Marcuse, dischiudendo per le arti possibilità spesso soppresse da una certa tradizione estetica, così come da un sistema socio-economico degradante e frustrante. Entrambi si impegnano infatti per dar forma a prospettive liberatorie capaci di rimodellare l'ambiente umano e le strutture sociali, ridefinendo al contempo la concezione e la funzione dell'esperienza artistica. Quest'ultimo capitolo si apre con il tentativo di formulare una teoria capace di sintetizzare e conciliare i tratti critici e trasformativi delle filosofie dell'arte dei due pensatori, così da potersi poi concentrare sull'analisi di interventi artistici e teorici appartenenti al XXI secolo e dialoganti con criticità strettamente contemporanee.

Il secondo paragrafo si focalizzerà sulle potenzialità dell'arte esistente e considerata tale, tentando di conferirle il giusto ruolo entro le dinamiche di formazione del sé e di critica alla realtà data. Gli interventi che si andranno a considerare si rifaranno alle pratiche antagonistiche descritte da Claire Bishop, caratterizzate dal mantenimento dell'autonomia artistica e da una tensione costante con la società.

Il terzo paragrafo costituirà invece un invito ad un'espansione dell'estetico capace di comprendere nuove pratiche, secondo l'orizzonte marcusiano di desublimazione dell'arte e in linea con la volontà deweyana di estendere l'esperienza artistica al complesso delle attività umane. Si passerà dunque dalla visione sviluppata da Grant Kester, votata al confronto con le pratiche di *Socially Engaged Art*, alla proposta artistica di *global aCtIVISm*, avanzata da Peter Weibel e supportata dallo ZKM, entrambe abbraccianti un'estetica maggiormente eteronoma e convergente.

1. L'esperienza artistica tra critica e rinnovo circolare

Perché sia possibile definire il ruolo e la funzione che le arti possono svolgere nella società contemporanea, è necessario ripercorrere alcuni dei momenti fondamentali del dialogo sviluppato tra Dewey e Marcuse nei capitoli precedenti.

In primo luogo, è importante analizzare i *vettori* del cambiamento, ovvero le dinamiche che legano

i soggetti, le pratiche e i destinatari delle azioni trasformative. Abbiamo sottolineato nel primo capitolo il fatto che Marcuse tenti di prendere le distanze dalla tradizione marxista che identifica i problemi sociali e, dunque, le loro soluzioni, entro processi capaci di considerare quasi esclusivamente la struttura e l'ambiente economico-politico. Egli si impegna dunque per ricomprendere entro la teoria critica e la teoria del cambiamento sociale il fattore umano, ovvero la necessità di una trasformazione espansa capace di abbracciare simultaneamente struttura e individui, riconoscendo la fondamentale interconnessione tra le parti. Marcuse è però al contempo consapevole delle resistenze sviluppatesi su entrambi i versanti: da un lato, il sistema totalitario è stato in grado nel tempo di dar forma a una varietà di processi e dinamiche volti al mantenimento dello stesso, alla soppressione del desiderio e delle possibilità di vite più appaganti, così come alla promozione di un generale stato d'inerzia e di passiva accettazione della realtà data; al contempo, gli individui introiettano, o meglio ancora, si identificano con i principi, le pratiche e i valori espressi e trasmessi dal sistema repressivo, dal suo apparato produttivo e massmediatico, dalla sua cultura affermativa e dal pensiero scientifico-economico unidimensionale, divenendo essi stessi sostenitori e protettori dello stato di cose attuale. La critica che Marcuse sviluppa diviene un solido supporto alla teoria deweyana grazie alla sua capacità di identificare, descrivere e analizzare le particolari dinamiche repressive della società contemporanea. La proposta marcusiana potrebbe allora essere espressa quale volontà di istituire un circolo virtuoso capace di contrastare il circolo vizioso istituito dalla società repressiva. Il perno della trasformazione viene identificato da Marcuse nelle *soggettività radicali*, ovvero in quegli individui capaci di prendere posizione e opporsi alla miseria e all'umiliazione che il sistema perpetra su vari livelli, dalle pratiche quotidiane ai processi produttivi, dalle relazioni umane alle istituzioni economiche e politiche. L'azione individuale e collettiva di tali soggettività, attualizzata nelle *pratiche militanti* e nell'*educazione estetico-politica*, potrà dar forma ad un nuovo ambiente più umano e solidale e, al contempo, contribuire alla diffusione di una coscienza e di una condotta critica, agendo simultaneamente sul versante umano come su quello strutturale.

Dewey riconosce pienamente l'interdipendenza fondamentale tra organismo e ambiente, facendo di ogni problema un fenomeno che inevitabilmente si radica negli individui così come nelle strutture sociali e nell'ambiente di vita umano. Il filosofo insiste a più riprese sul processo di

emersione e retroazione a cui prendono parte cultura e natura, organismo e ambiente, individuo e società. La strutturazione ambientale degli esseri viventi è elemento predominante nella costituzione del sé; nonostante ciò, l'ambiente è da considerarsi quale spazio partecipato, a sua volta organizzato e rimodulato costantemente dagli organismi che vi prendono parte, i quali inevitabilmente contribuiscono alla trasformazione della realtà attraverso la loro retroazione sulla società dalla quale essi emergono. Oltre ad aver posto l'enfasi sui processi naturali d'influenza circolare, a Dewey va riconosciuto il merito di aver reso esplicito un assunto che Marcuse mantiene in sottofondo, ovvero la mutevolezza della realtà e la natura rimodulabile del sé e dell'ambiente. Egli afferma come solo una filosofia capace di accettare l'incertezza e la continua *instabilità della realtà* possa procedere verso una teoria trasformativa, promuovendo un'attitudine militante e propositiva che trovi nella mutevolezza una possibilità d'espressione e di intervento.

Una visione del genere conduce a una teoria del cambiamento sociale che sappia concentrarsi sulle condizioni oggettive e sulle disposizioni umane, promuovendo da un lato un'azione diretta alla creazione di un'ambiente rinnovato e capace di offrire agli individui una vita dignitosa, dall'altro sostenendo la necessità di una costante revisione critica dei propri abiti di pensiero e d'azione, ovvero della propria condotta. Le possibilità trasformative dell'essere umano si attualizzano dunque nella formazione di condotte critiche capaci di identificare e di opporsi alle dinamiche repressive, condotte orientate al rinnovo delle soggettività e delle coscienze, così come alla rimodulazione delle strutture sociali e dell'ambiente umano, entro una logica *circolare e interconnessa* piuttosto che unidirezionale e circoscritta.

Perché l'azione rinnovatrice acquisisca vigore e possa essere condotta da parte di un numero sempre maggiore di individui, è importante conferirle un *orientamento* capace di appagare e gratificare la natura umana. Il filosofo francofortese stabilisce un indirizzo trasformativo volto alla liberazione dell'eros, ovvero dell'istinto erotico e degli impulsi vitali dell'essere umano. Marcuse promuove la ricerca del piacere e del godimento, rifiutando la loro circoscrizione alle sole zone erogene, espandendone la portata all'interesse dell'organismo, alle sue relazioni sociali e alla vita collettiva. La *liberazione dell'eros* darebbe forma ad una nuova sensibilità incorporata, essenzialmente votata alla *solidarietà* e alla creazione di un ambiente capace di appagare gli istinti

umani, comportando dunque un rifiuto radicale delle ingiustizie e della miseria perpetrate dal sistema. Il motore che muove le speranze marcusiane è da identificarsi nell'esaltazione della vita appagante e gratificante, nella possibilità per gli esseri umani di portare a compimento i propri bisogni e i propri desideri, le proprie facoltà e capacità, realizzandosi in maniera libera e piena entro un orizzonte di solidarietà e condivisione. Anche Dewey pone l'essere umano al centro delle sue riflessioni, radicando nella sua naturale interdipendenza i valori verso i quali tendere. Se infatti la ricerca della felicità, del compimento dell'esperienza e dell'intensificazione del vivere risultano obiettivi fondamentali per Dewey, essi non sono da intendersi in termini privatistici e circostanziati, ma, anche in questo caso, quali vettori per l'instaurazione di *relazioni armoniche* e appaganti con l'ambiente, ovvero per una cura simultanea del proprio io e dell'ambiente naturale e sociale entro cui lo stesso si sviluppa. Il benessere umano prospettato da Dewey assume dunque un carattere inclusivo ed espansivo, nella convinzione che le gioie e le felicità di ogni individuo "si tengono insieme ed emergono dall'equilibrio dinamico complessivo o dallo squilibrio delle relazioni naturali e sociali in cui le stesse identità individuali vanno costituendosi"¹. Anche in questo caso gli ideali marcusiani, forse più sentiti ed energici, ricevono un sostegno dal pragmatismo deweyano, capace di dimostrare la naturale interdipendenza tra l'organismo e il suo ambiente sociale, tra l'individuo e la sua comunità, facendo della ricerca del bene comune la forza propulsiva della trasformazione sociale.

Si pone a questo punto un'ulteriore questione, ovvero il *motivo* per cui entrambi i filosofi sentano la necessità di una trasformazione sociale. Se la trattazione marcusiana non lascia dubbi, è altrettanto ravvisabile nei testi di Dewey la ragione che muove l'approccio militante e trasformativo, ovvero la profonda *inadeguatezza* del sistema attuale nel favorire il benessere collettivo e le condizioni per una vita umana dignitosa e appagante. Le critiche mosse da Marcuse si dipanano e sviluppano entro l'intero suo corpus di opere, rilevando e affrontando un'ampia varietà di problemi e dinamiche repressive. Come si è avuto modo di vedere nel primo capitolo, le criticità affrontate possono essere sintetizzate in alcuni nuclei tematici, che spaziano dalla manipolazione dell'identità alla svalutazione del piacere e della sensibilità, dall'esaltazione

¹ Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d'avorio*, cit., p. 238

dell'ideale individualista alle profonde disuguaglianze economiche e sociali, dalla promozione di una condotta regressiva e unidimensionale fino alla paralisi dell'attitudine critica e militante. Allo stesso modo, Dewey muove aspre critiche al sistema industriale-capitalistico, in particolare alla direzione perversa che questo ha saputo dare agli ideali liberali.² Il liberalismo è stato in grado di dar sfogo a idee e propositi potenzialmente emancipatori, ma che nella realtà dei fatti sono andati ad essere manipolati e sottomessi alle logiche dell'interesse individuale e dell'accumulazione privata. Il sistema capitalista si è impegnato affinché venissero rimosse le barriere e le limitazioni all'espansione individuale, senza preoccuparsi di come quest'ultima potesse e dovesse essere materialmente alimentata e sostenuta. Lo sviluppo scientifico e tecnologico è stato dunque diretto alla massimizzazione del profitto privato piuttosto che alla creazione di un benessere sociale e diffuso, facendo della disuguaglianza condizione strutturale dell'attuale sistema socio-economico. Come Marcuse, Dewey individua inoltre i meccanismi alla base di una tale organizzazione sociale, dai processi arginanti lo sviluppo di un'intelligenza critica all'insistenza per la concezione isolazionista dell'individuo, dal disincentivo all'azione collettiva e cooperativa alla promozione di abiti irrigiditi e di visioni conservatrici e affermative dell'ordine esistente. Le fratture e le criticità del sistema si ripercuotono sull'esperienza estetica, facendo sì che il filosofo investa i propri scritti relativi all'arte di una vena critica e politicamente impegnata, incapace di concepire la piena e collettiva realizzazione dell'esperienza artistica entro un sistema impegnato nella sua costante mutilazione e repressione.

L'attitudine militante e trasformativa dei due filosofi si rivolge quindi primariamente alle condizioni socio-economiche caratterizzanti la realtà attuale e alle condotte da essa emergenti, ponendosi come *traguardo* la formazione di condotte radicali e di una democrazia radicale. Entrambi i filosofi riconoscono il carattere plastico e riconfigurabile della soggettività e della condotta umana, invitando dunque alla costante revisione critica dei propri modelli d'interazione. Marcuse dimostra la dilagante ingerenza del sistema nella costituzione dei sé, in particolare rilevando le molteplici dinamiche con cui lo stesso agisce sulla natura umana per modificarla e manipolarla a proprio vantaggio. Il principio di prestazione si sedimenta negli individui, andando a

² Si veda in particolare il capitolo "La crisi del liberalismo" del volume *Liberalismo e azione sociale*

soffocare e occultare gli istinti e dando forma a una “seconda natura” repressiva, capace di modellare il pensiero e le azioni degli esseri umani. Analizzando la questione in ottica negativa, Marcuse arriva a sostenere il radicamento storico e sociale della soggettività, così come la sua natura processuale e rimodulabile, aprendo dunque a una prospettiva di possibile ricostruzione ed emancipazione. La proposta che egli va a strutturare è analizzata e approfondita nello scritto *Marcuse and the quest for radical subjectivity* di Douglas Kellner, dove le differenti visioni emancipatorie sviluppate nel tempo da Marcuse vanno a condensarsi nell’idea di *soggettività radicale*. Quest’ultima sarebbe caratterizzata da un rifiuto della cieca razionalità e da una riscoperta dell’estetica, del gioco e dell’attività erotica quali fattori capaci d’intensificare la vita umana. La sensibilità andrebbe a congiungersi con la ragione, armonizzando l’intelletto con l’azione dei sensi perché l’essere umano possa meglio raggiungere il piacere e gratificare i propri istinti sensuali. La richiesta di attività umane più significative, di appagamento e di solidarietà, va però a scontrarsi con un sistema strutturato appositamente per impedire una tale ricostruzione del sé e delle relazioni sociali. La soggettività radicale diviene pertanto incarnazione del Grande Rifiuto, immergendosi pienamente nelle questioni sociali e politiche che la circondano, opponendosi fermamente e attivamente alla manipolazione, all’aggressività, all’oppressione e alle condizioni del sistema avverse alla felicità e alla libertà umane. La solidarietà istintuale incorpora nell’individuo le istanze e le sofferenze della comunità tutta, facendosi motore per la condotta e mettendo al primo posto la formazione di condizioni ambientali favorevoli per l’intera società. La soggettività radicale potrà emergere grazie al pensiero critico e dialettico, all’educazione umanistica e allo sviluppo dell’immaginazione e della sensualità. La riscoperta del profondo istinto erotico e solidale dell’essere umano condurrà dunque a pratiche estetico-politiche capaci di dare nuova forma al sistema e all’ambiente di vita.

Il discorso deweyano relativo al sé assume una diversa strutturazione, focalizzandosi maggiormente sulle modalità e gli strumenti utili a guidare la formazione della condotta, piuttosto che sui valori o i fini che essa dovrà incorporare e far propri. La soggettività di cui ci parla Dewey non è determinata contenutisticamente, ma è volta all’instaurazione di relazioni armoniche e piacevoli con l’ambiente, modulandosi pertanto secondo configurazioni differenti a seconda del tessuto naturale e sociale entro cui la vita si sviluppa. Quando l’organismo raggiunge la

consapevolezza della propria naturale interdipendenza dall'ambiente, esso non potrà che orientare la sua azione trasformativa verso la creazione di un equilibrio generale e condiviso, lavorando sulle proprie relazioni sociali così come sugli abiti, le istituzioni e le dinamiche strutturanti l'ambiente. Come visto in precedenza, tale impostazione anticontenutistica è ravvisabile nel lavoro di Shannon Sullivan, volto a sostenere l'importanza degli abiti e a dimostrare come la regressività sia rilevabile soprattutto nella rigidità delle norme culturali. Lavorando sull'idea di abiti di genere, Sullivan dimostra la loro effettiva contingenza storica e sociale, senza per questo motivo promuoverne il totale smantellamento. Al contrario, viene ricordato come gli abiti siano parte costitutiva del sé, modalità necessarie alla conoscenza dell'ambiente e all'interazione con lo stesso, strutture di condotta che definiscono il nostro essere nel mondo. Liberarsi dagli abiti non significa dunque liberare il sé, ma lasciarlo in balia di un'infinità di possibili risposte all'ambiente, senza una guida che possa conferire all'azione trasformativa coerenza ed efficacia. L'essere umano dovrebbe dunque impegnarsi affinché le proprie strutturazioni divengano consapevoli, capaci di rimodularsi e di ridefinirsi piuttosto che dissolversi, assumendo nuova forma critica, plastica e dinamica. Compresa la necessità per gli abiti di reiterarsi per mantenere la loro esistenza, il rifiuto della staticità e della ripetizione irriflessiva diviene il processo più efficace a disposizione degli individui affinché norme e istituzioni regressive perdano la loro presa sulla società; la frizione generata tra i nuovi abiti e gli altrui modelli stantii e regressivi permette di avviare un processo diffuso di critica e questionamento, di possibile revisione e ricostruzione. L'essere umano può dunque agire sul proprio ambiente attraverso il rifiuto e la *rimodulazione alternativa e creativa* degli abiti culturali, funzioni dell'interazione tra individuo e società, dimostrando come il rinnovo della condotta comporti la possibilità di sovvertire le dinamiche ambientali e sistemiche in essa incorporate:

“making changes to one’s individual habits can constitute more than a limited “working on oneself”.”³

La condotta radicale è attualizzata secondo Dewey da quegli individui capaci di rimettere costantemente in discussione i propri abiti, rinnovandoli secondo un'ottica di condivisa

³ Sullivan, Shannon (2000). *Reconfiguring Gender with John Dewey: Habit, Bodies, and Cultural Change*, cit., p. 33

gratificazione, nella consapevolezza della loro interconnessione e reciproca influenza con le credenze, le dinamiche e le istituzioni sociali, culturali e politiche. La radicalità si esprimerà inevitabilmente in una pratica di vita attualizzata nel comportamento individuale e nell'azione sociale e cooperativa.

L'attitudine critica e plastica potrà dunque essere promossa e coltivata attraverso un processo educativo capace di dar forma ad abiti curiosi e indagatori, consapevoli e autocritici, volto alla comprensione profonda della realtà e delle sue dinamiche, alla formazione di un'intelligenza critica, collaborativa e creativa. La gratificazione istintuale promossa da Marcuse viene appoggiata da Dewey, lasciando però aperte differenti possibilità di modulazione degli abiti, facendo sì che la condotta umana non possa essere concepita come buona o appagante in sé, ma sempre in relazione ad un equilibrio instaurato con l'ambiente sociale e naturale. La ristrutturazione volgerà dunque verso il mantenimento e lo sviluppo di un'armonia dinamica, verso condotte capaci di relazionarsi in maniera intelligente e originale con un ambiente in costante mutamento. L'attuale inadeguatezza del sistema al libero e pieno sviluppo degli istinti, dei bisogni e dei desideri umani fa della condotta radicale un processo di costante rifiuto e ricostruzione dell'ambiente sociale, politico ed economico contemporaneo.

Resta da chiedersi verso quali modelli e dinamiche dovrebbe tendere il *sistema socio-politico* prospettato dai due filosofi. Mossi, come detto in precedenza, dalla preoccupazione per il bene comune, entrambi volgeranno verso la difesa e la promozione degli ideali di solidarietà e giustizia sociale, di equità e benessere condiviso. Le proposte di Marcuse muovono in diverse direzioni e pertengono più settori e momenti della vita sociale. In primo luogo, egli prospetta la trasformazione dei processi industriali in processi creativi, capaci di rendere appagante e soddisfacente l'attività produttiva umana, lasciando all'immaginazione e alla ragione sensuale il compito di dare nuovi indirizzi al sistema economico. Tale processo investirebbe non solo la produzione, ma anche la distribuzione della ricchezza, mettendo l'intera comunità nelle condizioni materiali necessarie alla piena e libera realizzazione umana. Perché il complesso delle energie rinnovatrici possa trovare sfogo e attualizzare i propri obiettivi, Marcuse sostiene l'importanza della democrazia, non nella sua attuale forma apparente e depotenziata, bensì in una reale, onesta e equa contrapposizione tra interessi e proposte differenti, in un supporto effettivo ai più

deboli e in una partecipazione attiva, collettiva e critica diretta al modellamento dell'ambiente socio-politico. La democrazia risulta centrale anche negli scritti deweyani, maggiormente focalizzati su una concezione ampia ed espansa dell'ambiente democratico, capace di guardare al modello politico e, al contempo, alle dinamiche umane e relazionali che in esso si sviluppano. La varietà politica e l'incontro-scontro tra diverse concezioni del mondo è, ad esempio, carattere che dovrebbe pervadere l'intera società, aprendo gli individui al confronto con il diverso, a un approccio costruttivo verso abiti di condotta inusuali, a un'inclusività sociale capace di accettare la varietà e la ricchezza umana. La disponibilità e l'apertura democratica al cambiamento risultano infatti requisiti necessari per una società plastica e dinamica, costantemente sottoposta alle istanze critiche e trasformative. Allo stesso modo, la negoziazione e la necessaria collaborazione tra le forze politiche si tradurrebbe nell'attitudine all'ascolto, al dialogo e alla trattativa, nella capacità di dar forma ad obiettivi comuni e ad azioni cooperative volte al raggiungimento degli stessi. Infine, la realizzazione del bene comune andrebbe ad innervarsi nelle coscienze e nelle pratiche umane, muovendo l'agire individuale e sociale verso un benessere ambientale fatto di compartecipazione e solidarietà. Marcuse e Dewey insistono dunque su un modello democratico *effettivo e incorporato*, una "democrazia radicale"⁴ capace di proteggere e promuovere concretamente i propri principi, divenendo al contempo modello orientativo per le condotte dei propri cittadini. Si potrà parlare di democrazia radicale solo quando gli ideali democratici cesseranno di vivere nella trascendenza per attualizzarsi pienamente nella struttura e nelle istituzioni vigenti, così come nelle pratiche e nelle relazioni che costituiscono il tessuto umano della società.

Piuttosto che focalizzarsi sul versante strettamente politico, entrambi i filosofi svilupperanno un discorso espanso, capace di ricomprendere differenti sfaccettature della vita umana individuale ed associata. Nel vasto quadro che essi vanno a tratteggiare, un posto particolare viene riservato agli aspetti estetici dell'esistenza, alle arti e alla cultura.

Marcuse concentra l'attenzione su due questioni principali: da un lato l'importanza dell'*educazione umanistica ed estetica* e dall'altro la *funzione critica e ricostruttiva* dell'arte. In

⁴ Cometti, Jean-Pierre (2016). *La démocratie radicale. Lire John Dewey*

primo luogo, egli insiste sull'inadeguatezza e sulla sterilità dell'attuale sistema formativo, costituito principalmente da un'educazione tecnico-scientifica messa al servizio degli interessi dominanti e del capitale privato. Egli aspira dunque ad una riforma del settore capace di conferire il giusto posto alle materie umanistiche, all'arte e alla formazione estetica, così che lo studente alleni le proprie capacità immaginative e critiche esplorando interpretazioni multiple della realtà e differenti prospettive trasformative. La libertà dell'immaginazione dalla realtà si incarna nell'esperienza artistica, facendo dell'arte e dell'educazione estetica momenti di profonda critica all'esistente, luoghi d'esplorazione di possibilità alternative e utopiche. Le opere d'arte conservano il ricordo del nucleo umano essenziale, permettendo così agli individui di riscoprire e liberare il piacere e il godimento, intensificando la propria vita attraverso l'esperienza artistica. Le verità che essa conserva vengono a trovarsi in perenne disaccordo con il sistema repressivo, facendone dunque un vettore di rifiuto capace di affrontare e di opporsi alle dinamiche critiche contemporanee. La molteplicità delle alternative che l'arte dischiude permette di questionare gli schemi di condotta e le istituzioni unidimensionali, risvegliando le coscienze e traducendosi in pratiche estetico-militanti. Entro una prospettiva utopica marcusiana, i valori resi trascendenti dalla cultura affermativa andrebbero a *desublimare*, facendo dell'arte una pratica, un fattore ricostruttivo, un principio secondo il quale riorganizzare l'ambiente sociale.

Il discorso estetico deweyano dimostra la sua stretta interconnessione con il concetto di esperienza, spostando l'attenzione dall'opera d'arte alle sue condizioni di fruizione, alla sua funzione entro la vita dell'organismo e agli aspetti estetici dell'esistenza che amplificano e rendono artistica l'esperienza umana. L'arte è da concepirsi infatti quale intensificazione dell'esperienza, consapevole compimento del nucleo estetico presente nella molteplicità delle pratiche di ogni individuo. La portata sociale e politica si espande dunque fin dai primi presupposti, conferendo a qualsiasi attività e a qualsiasi essere umano le potenzialità per vivificare l'esperienza e per costruire relazioni significative e armoniche con l'ambiente. Oltre all'*intensificazione del vivere immediato*, l'esperienza artistica risulta di fondamentale importanza grazie alla sua *natura educativa*, ovvero alla sua capacità di affinare ed allenare la percezione, la riflessione e l'immaginazione, rinnovando la coscienza umana e le modalità operative grazie alle quali future esperienze significative potranno avere luogo. In particolare, l'esposizione a situazioni d'incertezza

e ad abiti alternativi permette all'essere umano di questionare i propri modelli di condotta, avviando un processo di ricostruzione critica degli stessi e ampliando le proprie possibilità di interazione col mondo. Infine, data la natura interattiva dell'esperienza, è inevitabile che ogni pratica artistica generi un mutamento delle disposizioni individuali così come una trasformazione degli oggetti e delle situazioni che la stessa ricomprende. Il compimento dell'esperienza estetica non si risolve internamente all'organismo, ma si realizza nelle mutate condizioni soggettive e ambientali che permettono l'intensificarsi e l'armonizzarsi dell'esperienza. La trasformazione compiuta dall'arte è dunque da considerarsi quale *rinnovo circolare*, nascita di un nuovo sé e di un nuovo ambiente di vita. Anche in questo caso la trasformazione si rende necessaria vista l'attuale repressione dell'appagamento estetico e della realizzazione umana perpetrata dal sistema vigente. L'esperienza artistica emerge allora in opposizione alle costrizioni contemporanee, costituendo una profonda critica alle istituzioni repressive e ai modelli di condotta che ne riflettono i principi, fungendo al contempo da fattore rinnovatore e trasformatore capace di dar nuova forma agli abiti e all'ambiente umano.

Entrambi i filosofi si impegnano per formulare una filosofia dell'arte profondamente connessa con l'essere umano, facendo della qualità estetica dell'esistenza un fattore d'emancipazione e di realizzazione. Piuttosto che focalizzarsi sul versante ontologico, Marcuse e Dewey tentano di portare alla luce il ruolo e la funzione che l'arte occupa all'interno della vita, della società e delle dinamiche umane, dimostrandone le potenzialità intensificatorie, critiche e trasformative.

L'espansione dell'estetico permette di includere la totalità degli esseri umani e delle loro pratiche entro una disciplina solitamente caratterizzata da esclusività e trascendenza. Ciascun individuo può impegnarsi affinché la propria esistenza risulti più ricca e appagante, portando a compimento il nucleo estetico contenuto in ogni esperienza, gratificando e rendendo significativi i propri istinti più profondi. Sarà dunque importante allenare la propria curiosità, la voglia di indagare e di scoprire nuove modalità di essere e di agire con il mondo, così come la propria attitudine creativa e trasformativa. Guidato infine dalla solidarietà e dalla consapevolezza della propria naturale interdipendenza ambientale, l'essere umano sarà in grado di intensificare l'esperienza secondo un'ottica espansa, generando un equilibrio volto alla gratificazione collettiva. L'arte permette inoltre di mettere in crisi abiti di comportamento irrigiditi attraverso esperienze che ne mettano in

luce il carattere repressivo e che invitino ad una *ricostruzione critica della condotta*. Ogni esperienza artistica si traduce in una pratica educativa capace di dar nuova forma alla sensibilità e all'immaginazione, facendo emergere condotte e soggettività radicali capaci di rifiutare la repressione e di promuovere attivamente un ambiente rinnovato e denso di significati. L'esperienza artistica andrebbe dunque a desublimare in *pratiche individuali e collettive* volte alla trasformazione e al rinnovamento della società, delle istituzioni e dei modelli culturali, rimodulando costantemente l'ambiente e facendone uno spazio libero e significativo dove ogni essere umano possa realizzarsi e contribuire al mantenimento di un'armonia condivisa.

2. Arte e società in tensione: Claire Bishop e le pratiche antagonistiche

Le proposte avanzate da Dewey e Marcuse mostrano costantemente l'inadeguatezza dell'attuale concezione e fruizione dell'arte nel rendere effettivamente la vita umana più intensa e ricca di significati. Entrambi si scagliano non solo contro il sistema socio-economico, ma anche contro il coevo sottosistema artistico, dimostrando come i dualismi, le fratture e la repressione operati su vasta scala si ripercuotano e riallaccino alle dinamiche interne al mondo dell'arte.

Un'analisi del sistema e del mercato dell'arte contemporanea non potrebbe che portarci oggi a conclusioni simili, rilevando come le opere continuino ad essere recluse in istituzioni che contribuiscono a perpetrare logiche di dominazione e prestigio, generando un dialogo con la sola cerchia ristretta degli iniziati al linguaggio e alle pratiche contemplative odierne. Mentre filosofi, curatori e teorici si prodigano per esaltare le potenzialità emancipatorie e trasgressive dell'arte contemporanea, l'opportunismo e la speculazione risultano essere i tratti che in realtà più caratterizzano il sistema attuale, rendendo gli artisti schiavi e succubi dell'apprezzamento del mercato e dello spettacolo biennializzato.⁵ Come già ebbero modo di rilevare i due filosofi, l'arte diviene sempre più oggetto d'ostentazione e di discriminazione sociale, ergendosi a strumento fondamentale delle logiche privatistiche e consumistiche del neoliberismo.

Marcuse termina il suo percorso filosofico constatando come l'arte, nella forma da lui conosciuta,

⁵ Quintyn, Oliver (2015). *Su alcuni usi critici di Dewey per l'estetica di oggi*, p. 122

non potesse assolvere il compito ricostruttivo e utopico prospettato se non mediante una seconda alienazione, ovvero una presa di distanza dell'artista dall'alienazione repressiva imposta dal sistema. Solo allontanandosi e rifiutando le logiche unidimensionali l'arte avrebbe permesso all'essere umano di raggiungere la consapevolezza, scoprendo nella forma artistica verità trans-storiche e valori umani repressi dal sistema. Il rifiuto finale non si esplica dunque entro la società, ma in un regno autonomo e trascendente, riaffermando così la concezione separata e passiva dell'esperienza artistica. Tale pessimismo viene rifiutato da Dewey, il quale, piuttosto che guardare alla società secondo un approccio dualistico basato sull'opposizione tra repressione e utopia, riconosce la perenne instabilità della realtà e dunque la costante possibilità di miglioramento, piuttosto che il repentino passaggio ad una società idilliaca e priva di antagonismi. Evidenziando come il controllo sociale venga stabilito e imposto da una società alla quale tutti noi partecipiamo, il filosofo americano dimostra come le capacità trasformative inesprese dell'essere umano siano molto più ricche e potenzialmente produttive di quanto si possa credere. Se ogni fenomeno non è riducibile a un movimento unidirezionale che fa della società un programmatore pervasivo dell'individuo, la stessa repressione deve essere riconosciuta in quanto dinamica circolare, interrompibile anche attraverso la coscienza e la condotta di soggettività radicali. Volendo riconoscere le istanze ottimistiche deweyane e, al contempo, mantenendo vive le speranze utopiche, le pratiche artistiche che si andranno ad analizzare si localizzeranno entro due differenti orizzonti. Da un lato si tenterà di indagare le potenzialità critiche e trasformative dell'arte attuale, ovvero delle pratiche artistiche riconosciute e considerate tali. Piuttosto che cedere alla semplicistica considerazione secondo la quale l'intero sistema dell'arte contemporanea sia affermativo dell'ordine esistente, l'analisi mostrerà come determinate pratiche siano in grado di conservare possibilità negatorie e ricostruttive, atualizzabili mediante l'intervento attivo di coloro che ne fanno esperienza. Si andrà così a recuperare e concretizzare l'invito fatto dal filosofo americano:

“Si può senz'altro dire che una filosofia dell'arte è sterile finché non rende consapevoli della funzione dell'arte in rapporto ad altre modalità di esperienza, finché non indica perché questa

funzione è svolta in modo talvolta inadeguato, e finché non suggerisce quali sono le condizioni di base alle quali il compito verrebbe assolto con successo.”⁶

Oltre al recupero intelligente delle pratiche attuali, si presenterà poi una proposta di arte potenziale, ovvero un invito all’espansione dell’estetico tanto cara ad entrambi i filosofi, considerando le esperienze di democrazia performativa, pratiche di resistenza e rinnovo, quali desublimazioni degli ideali estetici.

La prima proposta consiste dunque nell’analisi delle potenzialità emergenti da esperienze artistiche a noi contemporanee. Partendo dai cinque nuclei critici proposti nel primo capitolo, si tenterà di declinarne gli sviluppi entro il contesto odierno, indagando poi le modalità secondo le quali le pratiche artistiche hanno saputo affrontare e problematizzare tali questioni.

Un aspetto fondamentale, necessario perché le pratiche attuali possano essere riconsiderate sotto nuova luce, è l’attitudine che il fruitore andrà ad assumere entro l’esperienza artistica. L’estetica moderna e la concezione museale e trascendente dell’arte hanno narcotizzato l’esperienza spettatoriale, facendo del pubblico un ricettore passivo e inerme, indotto a contemplare l’opera per estrapolare le verità inseritevi dall’artista.⁷ Al contempo, l’intero sistema produttivo indirizza gli artisti verso la creazione di opere che sappiano rispondere alla primaria funzione espositiva, rendendoli così succubi di un sistema di approvazione legato al solo apparato museale, collezionistico e speculativo.

La portata politica delle pratiche artistiche potrà emergere solo adottando nuovi paradigmi di ricezione e fruizione delle stesse, ovvero concependo il pubblico come partecipe, attivo e critico; stimolando un’interazione fruttuosa tra opera e fruitore si renderà possibile un rinnovo incessante della prima attraverso la creazione di nuovi significati e interpretazioni, così come una ristrutturazione continua della soggettività e degli abiti socialmente appresi. L’arte è allora da concepirsi quale esperienza che va a costituirsi solo e solamente attraverso azioni collaborative e partecipative, attraverso transazioni capaci di rinnovare il tessuto umano e sociale entro il quale le stesse si compiono e dipanano. La considerazione deweyana che separa nettamente prodotto artistico e opera d’arte, arte fisica e potenziale e pratiche attive e sperimentali, consente di

⁶ Dewey, John (2007). *Arte come esperienza* (a cura di Matteucci Giovanni). Palermo: Aesthetica, cit., p. 38

⁷ Scott, Diane (2015). *Sei annotazioni sull’attualità di Dewey*, p. 172

effettuare quel *pragmatic turn* capace di far emergere a pieno le potenzialità trasformative insite nell'interazione critica e operativa tra soggetto e opera. L'attenzione dovrà dunque spostarsi dall'oggetto artistico alla sua funzione umana e sociale, dall'analisi formale e distaccata all'invito a fare dell'esperienza spettatoriale momento attivo di sperimentazione e crescita. Perché l'opera espliciti completamente il suo potenziale, un'esposizione schematica delle sue caratteristiche non basta, risultando spesso controproducente e capace di inficiare il vero potenziale dell'arte; al contrario, come ricorda Dewey:

“[...] per percepire, uno spettatore deve *creare* la propria esperienza. [...] Senza un atto di ricreazione l'oggetto non è percepito come opera d'arte. L'artista seleziona, semplifica, chiarifica, abbrevia e condensa secondo il suo interesse. Lo spettatore deve passare per queste operazioni secondo il suo punto di vista e il suo interesse. In entrambi si realizza un atto di astrazione, che è di estrazione di ciò che è significativo.”⁸

Un simile approccio all'esperienza estetica viene adottato da Claire Bishop che, nella sua disamina delle attuali pratiche politico-democratiche, smuove i paradigmi tradizionali, spostando l'attenzione dalle intenzioni dell'artista al ruolo e all'esperienza del fruitore, fornendo quindi nuovi criteri di giudizio e di critica estetica. Riprendendo il discorso di Sullivan in merito alla riconfigurazione degli abiti di genere, potremmo dire che l'intento deweyano si fonda sulla rimodulazione delle istituzioni, su una loro riorganizzazione guidata da creatività e intelligenza, piuttosto che sulla loro abolizione. In quest'ottica può essere letto l'intento di Claire Bishop, il quale, anziché cedere alla narrazione avanguardista del fluire dell'arte nella vita e, dunque, del superamento dell'istituzione arte stessa, propende invece per una revisione dell'approccio critico verso le nuove forme espressive. L'arte non viene ad essere intaccata, mantenendo autonomia e alimentando una tensione costante con la vita, e i parametri di giudizio estetico sopravvivono; essi vanno però ad essere rimodulati, incrociandosi con nuovi criteri, maggiormente legati alle potenzialità partecipative e critiche dell'opera.

Uno dei primi interventi con i quali l'autrice avvia tale discorso è l'articolo pubblicato nel 2004 sulla rivista *October* dal titolo *Antagonism and Relational Aesthetics*⁹. In maniera non dissimile

⁸ Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*, cit., p. 67

⁹ Bishop, Claire (2004). *Antagonism and Relational Aesthetics*. *October*, 110(110), 51-79

dall'approccio dei due filosofi trattati, Bishop svolge la sua analisi e la sua ricerca in negativo, ovvero partendo dalle condizioni, dalle teorie e dagli artisti che presentano a suo parere criticità e problemi, in particolare nella loro interazione con il contesto socio-economico attuale.

In primo luogo, viene sottolineato come la recente tendenza (emersa negli ultimi decenni) a fare dell'istituzione museale un "laboratorio" si possa perfettamente inserire entro le dinamiche di mercato contemporanee volte al rimpiazzo dei beni e dei servizi con esperienze di intrattenimento e piacere, personali e al contempo attentamente preimpostate. La presenza di lavori aperti e indeterminati, interattivi e processuali, piuttosto che intensificare l'interazione con il fruitore si riduce in ultima analisi alla crescita di prestigio delle istituzioni e dei curatori-star impegnati nella costruzione di tali situazioni laboratoriali. Uno dei testi chiave, emblematico del fenomeno in esame, è secondo l'autrice *Estetica relazionale*¹⁰ di Nicolas Bourriaud. Il testo viene pubblicato a seguito del confronto con diverse esperienze artistiche emergenti, difficilmente ricomprendibili entro correnti o schemi precedenti e, dunque, bisognose di un nuovo sfondo teorico entro il quale potersi identificare. Bourriaud tenta allora di muoversi tra i vari artisti per mettere in luce le peculiarità dei loro interventi, senza per questo chiuderne l'operato entro definizioni strette e statiche. I principali caratteri delle pratiche esaminate sono identificati nella creazione ed elaborazione collettiva del significato, nell'apertura e indeterminatezza del risultato, nell'immanenza e permeabilità al contesto d'esposizione, nella possibilità di dar vita a una piccola comunità (per quanto temporanea o utopica questa possa essere). Piuttosto che volgere verso la trasformazione dell'ambiente, gli artisti in questione tentano di abitarlo al meglio, generando nuove "forme sociali": l'ethos politico dell'arte relazionale è radicato nella possibilità di dar forma a *micro-utopie* dove gli spettatori possano sperimentare nuove forme di interazione più appaganti, capaci di risanare le relazioni frustrate e mutilate dal sistema repressivo.

Il focus dell'articolo diviene dunque la ricerca di parametri critici validi per l'espressione di un giudizio coerente e articolato, capace di verificare la tenuta della presunta democraticità e portata politica dell'arte relazionale. La prima critica mossa consiste nel ridimensionamento del carattere aperto e indefinito delle opere relazionali: riprendendo Umberto Eco e chiarificandone il pensiero, Bishop sostiene come *qualsiasi* opera d'arte sia potenzialmente aperta, ovvero passibile di diverse

¹⁰ Bourriaud, Nicolas (2010). *Estetica relazionale*. Milano: Postmedia

letture e interpretazioni (così come sostenuto a più riprese dallo stesso Dewey). L'operazione di Bourriaud, che trova nell'arte relazionale la massima espressione del concetto di "opera aperta"¹¹, evidenzia la cattiva interpretazione volta a spostare il focus dalla ricezione attiva e creativa all'intenzionalità autoriale, ovvero alla richiesta esplicita di interazioni e relazioni da parte degli artisti. L'indeterminatezza e l'esplorazione sono dunque caratteri prodotti simultaneamente dall'artista e dai fruitori. Il semplice innesto delle relazioni entro i componenti dell'opera¹² non è sufficiente a garantirne l'apertura; al contrario, Bishop sottolinea come il risultato delle pratiche esaminate sia spesso predeterminato, realizzato meccanicamente grazie alla quasi totale aderenza del comportamento dei visitatori alle indicazioni fornite dall'autore. Il dialogo che si crea è dunque un *monologo*, avviato dall'artista e ripetuto in maniera acritica dal suo pubblico, che fondamentalmente ne segue le istruzioni, rimanendo imbrigliato entro procedure prefissate. L'utilizzo delle relazioni diviene dunque un fine in sé, senza che la qualità, la funzione e i risultati vengano seriamente presi in considerazione e valutati criticamente. Perché tale processo possa realizzarsi linearmente e senza intoppi, gli artisti relazionali operano spesso entro istituzioni fondate sul modello *white cube*, rivolte a un pubblico ristretto, composto da *gallery-goers*, specialisti e amanti del circuito dell'arte contemporanea. Bishop espone dunque il suo timore verso la presunta democraticità di tali pratiche, rifacendosi alle teorie di Rosalyn Deutsche¹³, Ernesto Laclau e Chantal Mouffe¹⁴. Entro tale orizzonte, la democrazia è considerata tale quando percorsa da tensioni e contestazioni, elementi che da un lato ostacolano il raggiungimento di un'armonia finale e conclusiva, mantenendo però d'altra parte la possibilità del confronto e della sopravvivenza dell'ambiente democratico stesso. L'antagonismo democratico si fonda non tanto sull'opposizione tra opinioni, entità e soggettività compiute, quanto sull'impossibilità per le stesse di completarsi, proprio in quanto la presenza dell'alterità non permette di portare a termine l'esperienza di definizione identitaria. Al contrario, le pratiche relazionali *rifiutano* l'antagonismo, creando situazioni dove le identità dei partecipanti sono semplificate e definite, omogenee e armoniche, così come le micro-comunità che vanno a formare, finte oasi di pace e piacere. In

¹¹ Eco, Umberto (1962). *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani

¹² Come spesso indicato nelle didascalie di Tiravanija, dove tra i materiali appare la voce "tante persone".

¹³ Deutsche, Rosalyn (1996). *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: The MIT Press

¹⁴ Laclau, Ernesto – Mouffe, Chantal (1985). *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso

questo modo le soggettività non vengono messe in discussione, in quanto le esperienze emergenti non presentano né un'incontro-scontro con abiti differenti, né situazioni d'incertezza e criticità dove gli abiti degli spettatori potrebbero attivarsi e riorganizzarsi in maniera originale. Allo stesso modo l'ambiente e le istituzioni non vengono intaccati, facendo dell'arte relazionale una nuova forma di trascendenza degli ideali rivendicati, momento affermativo di svago e sollievo dalla realtà repressiva e dalle relazioni insoddisfacenti.

Il criterio che Bourriaud utilizza per dimostrare la portata politica e la validità dell'arte relazionale si fonda dunque su fragili basi, ovvero sulla presunta forma democratica del lavoro: condivisione e disponibilità dei materiali, presenza di spettatori coinvolti entro il processo, anti-oggettualità della pratica. Un intervento di Tiravanija non viene dunque valutato guardando alle premesse, alla situazione effettivamente creata, alle reazioni suscitate, alla qualità delle esperienze emergenti tra i fruitori e tra il pubblico secondario; esso è ritenuto democratico per il semplice fatto di istituirsi attraverso relazioni e di realizzarsi mediante l'offerta di un pasto gratuito, considerando così la sola struttura e cadendo in una sorta di nuovo formalismo. Seguendo tale discorso, sorgerebbe inoltre un ulteriore problema relativo all'identificazione della struttura dell'opera, sempre differente nei materiali e nelle procedure. L'effettiva mancanza di una forma o di un medium specifico rende difficile l'analisi di tali pratiche, impedendo ai critici di rifarsi a una tradizione e a criteri più o meno strutturati, impedendo alle opere stesse di divenire autoriflessive e autocritiche nei confronti del proprio medium.¹⁵ Considerabili forse quali evoluzioni dell'installazione, le pratiche relazionali mancano allo stesso modo di specificità e richiedono dunque nuovi parametri di giudizio estetico, piuttosto che una rinuncia a questi ultimi in favore di considerazioni meramente etico-morali. L'autrice tenta allora di fornire e articolare nuovi criteri, che non cedano alla tentazione di una facile glorificazione fondata sulla bontà del gesto.

Rifacendosi alla pratica di Sierra e Hirschhorn, Bishop volge lo sguardo verso un altro modo di fare arte politicamente, estrapolando dalle esperienze in esame caratteri e potenzialità critiche.

Piuttosto che fingere compartecipazione e eteronomia, essi riaffermano la funzione autoriale e la tensione costante e ancora inconciliabile tra arte e vita. La democraticità si realizza allora grazie

¹⁵ Krauss, Rosalind (1999). *A Voyage on the North Sea. Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. London: Thames and Hudson

alle decisioni e alle premesse definite dall'artista in merito a materiali, formato e localizzazione.¹⁶ Le relazioni continuano a essere presenti, ma il *dispositivo* artistico permette agli spettatori di assumere un ruolo realmente attivo, genuino e spontaneo: piuttosto che essere invitati o costretti a mettere in scena una situazione predeterminata nel processo e nei risultati, i fruitori vengono considerati quali agenti dotati di pensiero critico, coinvolti non come "attori" ma come spettatori riflessivi e consapevoli. Anziché fingere un accostamento tra autore e partecipanti e un'armonia tra opera e contesto, la distanza viene mantenuta e resa problematica, aprendo alla riflessione e alla critica costruttiva. Anche la *tensione* tra arte e vita è nel mentre sostenuta e resa produttiva attraverso giustapposizioni controverse e provocatorie, intrecciando la pratica artistica con campi istituzionali ad essa estranei, mostrando le divisioni sociali, economiche e politiche quali situazioni ancora aperte e problematiche.¹⁷ Opponendosi alla creazione di situazioni idilliache e affermative nelle quali la realtà pare armonica e gli antagonismi inesistenti o riconciliati, l'opera mette il pubblico nella condizione di percepire più profondamente le reali criticità e opposizioni che permeano effettivamente la realtà. Le pratiche proposte rifiutano dunque di adagiarsi nel confort dell'istituzione artistica, nel piacere autoindotto, nell'ipocrita rappresentazione di micro-utopie quali modelli di rigenerazione sociale. Il fatto che il pubblico non venga attivato direttamente non significa che il potenziale critico delle opere venga meno; esso emerge da un lato grazie alla tensione creata tra società e arte e alla tematizzazione dei limiti dell'estetico e del politico, dall'altro attraverso la possibilità per gli spettatori di inserirsi entro un dispositivo che li consideri quali agenti critici e che gli permetta di mettere in discussione i propri abiti, le proprie convinzioni e le istituzioni dominanti.

La posizione di Claire Bishop apre così un dibattito dinamico e complesso sul tema della dimensione politica dell'arte nel contesto contemporaneo, facendo sorgere ovviamente anche aspre critiche al nuovo approccio proposto. In particolare, Liam Gillick, uno degli artisti presenti nel testo di Bourriaud e ripreso poi da Bishop nel suo articolo, risponde sulla stessa rivista con un

¹⁶ Come avviene ad esempio con il *Bataille Monument* (2002) di Hirschhorn e, più in generale, con il complesso dei suoi interventi.

¹⁷ Qui l'autrice fa esplicito riferimento alla pratica di Santiago Sierra, le cui azioni incorporano la presenza di elementi provenienti da altri campi e istituzioni (dinamiche produttive, immigrazione...), così da evidenziarne le fratture e le criticità.

intervento¹⁸ volto a mettere in luce le mancanze e le inesattezze presenti nel testo.

Le principali criticità rilevate riguardano errori relativi a date, nomi e didascalie delle opere, interpretazioni dei lavori basate su documentazione secondaria piuttosto che su fonti e affermazioni degli artisti stessi (Tiravanija e Gillick), così come valutazioni espresse senza che vi sia stata effettiva partecipazione alle esperienze artistiche trattate. Le viene inoltre rimproverata la poca considerazione del complesso dei lavori degli artisti e il mancato riconoscimento di certi interventi quali opere d'arte (piuttosto che servizi o prestazioni¹⁹). L'autrice viene infine tacciata di nutrire e perpetrare quella rabbia e diffidenza piccolo borghese verso l'arte istituzionale, sostenendo il potenziale delle sole opere che mirino a infastidire e disturbare le strutture repressive e dominanti, secondo una semplicistica ottica dualistica che oppone opere neoliberali e opere critiche e democratiche. Claire Bishop risponde al termine dell'intervento, accettando le correzioni in merito alle sviste formali e ringraziando Gillick, sottolineando però come la risposta dell'artista non si interfacci con i contenuti e le proposte teoriche fornite, rimanendo su un piano superficiale e retorico. Si ribadisce quindi l'intento dell'articolo originale, ovvero la volontà di dimostrare come l'arte relazionale non possa considerarsi democratica "in sé" e necessiti quindi di parametri più complessi e articolati per affermare il proprio carattere politico. La stessa critica viene così ripresa e articolata da Oliver Quintyn:

"Ma gli scambi che sono attivati sono essenzialmente regolati a priori, limitati a qualche azione copiata e inscrivibile in un quadro prevedibile. [...] Il modello di quest'arte partecipativa è riduttivo: quest'arte usa come materiale delle interazioni controllate nel campo di un'istituzione ben identificata sotto l'autorità di una figura artistica di cui l'autorialità unica nel senso tradizionale non è chiamata in causa. In questo senso, non scappa alla reificazione che pretende di delimitare e gioca, anche sotto le sue spoglie "partecipative", con una forma mantenuta, se non raddoppiata, di autonomia istituzionale dell'arte."²⁰

L'operazione intrapresa da Claire Bishop è dunque volta a ripensare il nostro approccio alla dimensione politica dell'arte, orientando l'attenzione verso l'esperienza del fruitore piuttosto che

¹⁸ Gillick, Liam – Bishop, Claire (2006). *Letters and Responses*. October, 115(1), 95-107

¹⁹ Come ad esempio l'intervento effettuato da Gillick sul bar presente nella Whitechapel Art Gallery (*The Wood Way*, 2002).

²⁰ Quintyn, Oliver (2015). *Su alcuni usi critici di Dewey per l'estetica di oggi*, cit., p. 135

verso l'intenzione dell'artista, evitando di conferire portata politica a un'opera basandosi soltanto sulla sua forma pseudo-democratica o sul solo contenuto critico. Perché sia democratica e politicamente valida l'opera dovrebbe mettere lo spettatore nella posizione di poter attivare e fruire dei riferimenti sociali, economici e politici emergenti dalla tematica manifesta dell'opera, così come di affrontare e problematizzare le convenzioni e le condizioni della partecipazione stessa attraverso un dispositivo complesso, stratificato e articolato.

Dopo aver pubblicato un ulteriore articolo su Artforum²¹, mettendo in luce le criticità del cosiddetto *social turn* degli anni '90, l'autrice proseguirà e strutturerà in maniera più definita il discorso sulle potenzialità dell'esperienza artistica in *Artificial Hells*²². Il testo, pubblicato nel 2012, ripercorre la storia dell'arte partecipativa attraverso una nuova lente, ovvero focalizzando l'attenzione sulle condizioni, le possibilità e i limiti del ruolo spettatoriale. Quest'ultimo assume conformazioni sempre differenti a seconda del contesto entro il quale la partecipazione emerge, ovvero in relazione alle condizioni socio-politiche che l'arte si propone di negare o risanare. La concezione di pubblico passa quindi dalla folla alla massa, dal popolo agli esclusi, dalla comunità ai volontari, espandendo o limitando le possibilità di partecipazione e le potenzialità critiche dell'opera stessa.

Nonostante la molteplicità di stimoli e motivi che nel tempo hanno portato a riconsiderare la figura del fruitore e il suo grado d'interazione con l'opera e con l'artista, due fattori in particolare vengono messi in evidenza dall'autrice, così da tracciare un quadro più chiaro entro il quale inserire il recente *social turn* che ha travolto la scena artistica contemporanea. In primis, a partire dagli anni sessanta il culto dell'opera diviene oggetto di aspre critiche, sull'onda delle contestazioni che permeano la scena politica e che presto trasmigrano entro il campo artistico. Il movimento situazionista si fa espressione più alta del rifiuto dell'oggetto, sia attraverso le proprie pratiche artistiche, sia mediante gli scritti teorici del suo maggior esponente: *La Société du Spectacle* mette in luce i processi alienanti e pervasivi del capitalismo, in particolare focalizzando l'attenzione sul modo in cui la spettacolarizzazione della realtà sociale renda le masse inermi e

²¹ Bishop, Claire (2005). *The social turn: Collaboration and its discontents*. Artforum, 44(6), 178

²² Bishop, Claire (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso Books

piacevolmente sedate. In opposizione a tale reificazione, gli artisti si cimentano in nuove pratiche²³ fondate sull'immediatezza e sull'esperienza unica e creativa, capaci di disalienare e di proporre un'alternativa alla mercificazione dell'arte. Il '68 e i movimenti artistici coevi avviano un processo di ripensamento dell'esperienza estetica in ottica anti-oggettuale, da un lato quale critica e negazione del sistema commerciale repressivo, dall'altro quale esperienza alternativa alla reificazione sociale e culturale. In secondo luogo, gli ultimi decenni vedono un ritorno della collettività e dell'autorialità diffusa, secondo un approccio volto a rigettare i valori propri del neoliberismo, ovvero l'esaltazione della proprietà privata, dell'individuo isolato e competitivo e della soddisfazione strettamente personale. Anche in questo caso, l'arte tenta da un lato di criticare il sistema sociale e il sottosistema artistico (fondato anch'esso sulla valorizzazione dell'individuo e sul culto dell'esclusività), dall'altro essa si fa promotrice di modelli alternativi di matrice collettiva e partecipativa. Le pratiche che dagli anni '90 hanno iniziato a proliferare sulla scena internazionale si caratterizzano quindi per una marcata dematerializzazione e per un utilizzo delle relazioni umane quale medium privilegiato, così come per la particolare attenzione al concetto di autorialità e alla sua progressiva espansione e delocalizzazione, ergendosi per questi motivi a maggiori espressioni del dissenso artistico verso le dinamiche socio-politiche alienanti. L'analisi che Bishop struttura in merito alle pratiche in esame fa emergere però aspetti contraddittori e controversi del cosiddetto *social turn*, mettendo in discussione l'idea secondo la quale la rinuncia all'autorialità singolare e la produzione immateriale possano considerarsi *a priori* quali gesti politicamente efficaci; al contrario, il primo capitolo tende a mettere in luce la correlazione tra il proposito avanzato dall'arte partecipativa a considerare ogni uomo quale artista, soggetto estroso e inventivo capace di fluire e muoversi entro diversi progetti collaborativi, e l'emergenza di una nuova classe di lavoratori precari e creativi. In quest'ottica la creatività è prima esaltata e poi incanalata a favore della produzione aziendale e dell'accumulazione privata,

²³ Accanto alla scomposizione e al rimontaggio di immagini provenienti dalla società dello spettacolo (*détournement*), le pratiche più importanti per il movimento sono la creazione di situazioni e la deriva. L'arte permette di restituire all'uomo la sua posizione di soggetto attivo nella realtà, generando in un caso situazioni, momenti di aggregazione ed esperienze artistiche e culturali, nell'altro proponendo un'esperienza urbana inusuale.

La deriva si offre infatti come pratica artistica di evasione: un vagare errabondo frutto degli stimoli offerti dalle architetture cittadine che permette all'individuo di riappropriarsi del suo presente. Iniziare a tale pratica significa predisporre un ambiente che consenta al fruitore di scegliere il proprio percorso, abbandonandosi all'istinto per costruire il proprio spazio nel proprio tempo.

piuttosto che verso la trasformazione sociale o la realizzazione del potenziale umano; la flessibilità allo stesso modo è presentata quale possibilità di inserirsi in diversi contesti e poi attualizzata in forme di instabilità economica e d'incertezza lavorativa.

La dimensione politica di un certo tipo d'arte potrebbe dunque inserirsi perfettamente entro il processo di sviluppo capitalistico e manageriale odierno, caratterizzato da produzione e distribuzione di esperienze sensazionali e prodotti immateriali, da una considerazione reificata del lavoratore quale "capitale umano" da sfruttare e dirigere in ottica di massimizzazione dei profitti. Il carattere affermativo dell'arte contemporanea si realizza, secondo l'autrice, entro il complesso delle pratiche partecipative acritiche, espressioni dirette dello spettacolo alienante e della finta concezione attiva del pubblico, situazioni dove il dissenso è simulato e rassicurante, prevedibile e rispettoso degli spazi e delle modalità predisposte alla contestazione dallo stesso sistema repressivo.²⁴

Il trend dominante, sia nel campo della pratica che in quello della critica artistica, è oggi legato all'esaltazione dell'interventismo, del lavoro capace di dare risultati "concreti" e quantificabili, ovvero al sostanziale passaggio dall'opera d'arte all'operazione sociale: l'artista diviene un organizzatore-direttore di situazioni, l'opera si fa progetto in divenire e lo spettatore muta in partecipante. Il rifiuto dell'oggetto si traduce quindi in una nuova forma artistica identificabile in processi e interventi di natura socio-politica, costantemente impegnati a comunicare e promuovere la loro distanza dall'estetica, dalla visualità e dalla sensorialità, così come dai relativi parametri di giudizio. La contraddizione emerge però chiaramente: da un lato tali progetti avanzano la pretesa di riconoscimento degli stessi in quanto processi sociali e non estetici; d'altra parte essi non vengono mai paragonati e confrontati con altri interventi di natura strettamente socio-politica, ma ricevono approvazione e autorevolezza solo se analizzati in rapporto alle modalità più tradizionali e oggettuali dell'esperienza artistica. La pretesa di non appartenenza al

²⁴ Bishop riporta l'esempio di *One and Other* (2009) di Anton Gormley. Per cento giorni consecutivi, l'artista diede la possibilità di occupare e sfruttare lo spazio del "Fourth Plint" di Trafalgar Square, concedendo ad ogni partecipante un'ora di tempo per esibirsi in qualsiasi modo. L'invito era aperto a chiunque e le "performance" vennero trasmesse costantemente in diretta streaming. L'operazione artistica, apparentemente inclusiva e critica, si compone di una molteplicità infinita di interventi spesso banali, reiterando in questo modo un modello di interazione tipico dei social network, dove l'importante non è ciò che viene detto ma il fatto stesso di poterlo dire. L'arte si fa così spettacolo sensazionalistico, appiattito sull'intento pseudo-democratico della singola figura autoriale.

campo dell'arte non è dunque accompagnata da una relativa presa di responsabilità, ovvero da un confronto serio e coraggioso con altri progetti sociali, e la critica che accompagna tali interventi torna sempre e comunque nel campo dell'arte contemporanea per poterne esaltare il carattere contestatorio e progressista.

La distinzione tra arte negatoria e controversa, legata alla dimensione visuale, concettuale ed esperienziale e inserita entro il dominio tradizionale dell'estetica, e opera come progetto interventista e costruttivo, aspirante a una trasmigrazione entro il campo socio-politico, produce una relativa scissione dei parametri di giudizio. Il rifiuto di una potenziale concezione trasversale, ibrida e diffusa dell'esperienza artistica comporta una presa di posizione per l'una o l'altra pratica, per l'una o l'altra valutazione critica:

“Il discorso sociale accusa quello artistico di amoralità e inefficacia, perché è insufficiente semplicemente rivelare, duplicare o riflettere sul mondo; ciò che conta è il cambiamento sociale. Il discorso artistico accusa quello sociale di rimanere ostinatamente legato alle categorie esistenti, e di concentrarsi su gesti micro-politici a spese dell'immediatezza emozionale come *locus* di disalienazione potenziale.”²⁵

I parametri di giudizio che accompagnano il *social turn* si fondano dunque in primis sulla rinuncia all'autorialità, ovvero sulla migliore considerazione di quei progetti caratterizzati da dialogo e compartecipazione nella produzione dell'opera, secondo un'ottica fondata sull'accostamento tra autorialità e autorità. Tale criterio rischia però di divenire una sorta di nuova norma repressiva, capace di cassare e denigrare a priori quei lavori prodotti in maniera singolare e autonoma, reinstaurando opposizioni binarie semplicistiche tra individuo e collettività, artista attivo e spettatore passivo, esclusività e apertura. Secondariamente, tanto maggiore è il grado di partecipazione del pubblico, tanto più l'opera viene considerata eticamente valida, il che, entro l'orizzonte in cui i criteri estetici vengono soppiantati da quelli morali, equivale a sostenerne la validità artistica. La dinamica induce così gli artisti a produrre lavori capaci di esprimere il miglior

²⁵ Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali: La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa* (a cura di Cecilia Guida). Bologna: Luca Sossella, cit., p. 278

modello di collaborazione possibile, pressati da un comparto critico che fa dei risultati esperienziali, visivi e concettuali elementi accessori e secondari per la valutazione:

“Questa linea di pensiero ha portato a un clima carico di buoni principi in cui l’arte partecipativa e impegnata socialmente è stata ampiamente esonerata dalla critica d’arte: l’enfasi si sposta continuamente dalla perturbante *specificità* di una data pratica a un insieme *generalizzato* di precetti etici. Pertanto, un elemento di discussione ricorrente all’interno di questo discorso è quello di valutare ogni progetto come un “modello”. [...] Attraverso questo linguaggio del sistema ideale, dell’apparato-modello e dello “strumento”, l’arte entra in un regno di gesti utili, migliorativi e in definitiva modesti, invece di creare atti singolari che si lascino dietro una scia di inquietudine.”²⁶

L’affronto alla visualità risulta quindi uno sterile tentativo di politicizzare l’arte, appiattendone in realtà le potenzialità, preferendo alla creatività umana una moltitudine di “buoni gesti” omologati e ripetitivi: progetti laboratorio, attività didattiche, dibattiti e conversazioni, pasti comunitari, proiezioni di film, attività ludiche e via dicendo. Entro un sistema capace di identificare e dissolvere efficacemente il dissenso, la prevedibilità e la standardizzazione delle pratiche oppositive e ricostruttive diviene il più grande ostacolo a un reale cambiamento. Riprendendo Rancière, l’autrice ricorda come la partecipazione democratica più profonda e autentica non si attualizzi entro spazi e funzioni predeterminati, bensì mediante “l’invenzione di un soggetto “imprevedibile” che occupa momentaneamente la strada, la fabbrica o il museo – piuttosto che uno spazio prefissato e deputato alla partecipazione, il cui “contropotere” è dipendente dall’ordine dominante”²⁷, ovvero attraverso una presa di posizione critica e radicale che prescindendo dagli standard imposti da un determinato impianto valutativo incapace di concepire sfumature di significato e complessità delle pratiche e focalizzato su parametri chiusi e intransigenti.

L’approccio bishopiano tenta dunque di attingere a diversi riferimenti estetici e filosofici²⁸ per costruire un nuovo impianto teorico utile all’analisi della dimensione politica delle pratiche artistiche più recenti. In primo luogo, l’autrice conferisce al termine estetica un carattere

²⁶ Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali*, cit., p. 33

²⁷ Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali*, cit., p. 285

²⁸ In particolare Kant, Schiller, Benjamin, Lacan, Debord, Guattari, Bourriaud, Kester e Rancière.

fortemente legato al concetto di *aisthesis*, ovvero alle modalità di percezione sensibile del soggetto coinvolto nell'esperienza artistica, rifacendosi all'approccio proposto da Jacques Rancière. L'esperienza che va a formarsi è specifica e autonoma rispetto al flusso d'esperienze ordinarie; in virtù di tale libertà, il soggetto può trovarsi nella condizione di "interrogarsi su come il mondo è organizzato e quindi sulla possibilità di cambiarlo o ridistribuirlo"²⁹. La distanza tra estetica e politica è dunque condizione necessaria affinché la prima possa questionare la seconda, attraverso una sorta di momento preparatorio che ristrutturati la percezione sensibile e la consapevolezza critica, permettendo al soggetto di riorganizzare la propria concezione del mondo e le proprie convinzioni, aprendo la strada a una conseguente interazione rinnovata (e potenzialmente trasformativa) con l'ambiente. L'artistico e il sociale mantengono la loro specificità e autonomia, convivendo però al contempo entro una dimensione di simultaneità e di influenza reciproca. Qualsiasi giudizio estetico è quindi da considerarsi allo stesso tempo politico, in quanto la redistribuzione del sensibile operata dalle arti si riversa costantemente entro l'orizzonte percettivo che informa la sfera sociale e le sue dinamiche, i rapporti di potere e le concezioni politiche:

"Rancière, invece, sostiene che alla base di ogni forma artistica e, più in generale, di ogni produzione di immagini, di parole e di testi vi siano operazioni che introducono diverse forme di «distribuzione (o divisione) del sensibile» (*partage du sensible*), vale a dire del *milieu* o sensorio comune all'interno del quale si svolge la nostra esperienza. Il modo in cui il sensibile viene organizzato all'interno di una società produce tutta una serie di distinzioni tra ciò che è comune e ciò che è esclusivo, le cui implicazioni sono al tempo stesso estetiche e politiche, in quanto la struttura stessa di una società si fonda su una precisa ripartizione dei tempi, degli spazi e dei regimi di sensibilità ad essi correlati, vale a dire sul «sistema delle forme a priori che determinano ciò che può essere esperito»³⁰

L'opera d'arte non necessita di mutare in prassi sociale, in quanto il carattere emancipatorio e la portata politica sono già iscritti nelle sue potenzialità immaginative e redistributive; essa permette di esperire la contraddizione, proponendosi in quanto momento autonomo e svincolato

²⁹ Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali*, cit., p. 39

³⁰ Pinotti, Andrea – Somaini, Antonio (2016). *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino: Einaudi, cit., pp. 169-170

da risultati pratici e quantificabili, contenendo al contempo una costante promessa trasformativa e utopica.

I giudizi morali imperanti nella critica estetica contemporanea dovrebbero dunque essere sostituiti da un'attenzione per le forme artistiche più originali, articolate e stratificate, promotrici di nuove partizioni del sensibile e capaci di innescare un processo di riorganizzazione critica. Tali pratiche antagoniste sostengono e alimentano la tensione produttiva tra arte e società, inserendosi in maniera trasversale e mai completa entro la vita e il quotidiano, lavorando attraverso la sensorialità estetica quale forma particolare d'esperienza sensibile. In questo modo esse *attingono* alla realtà sociale per trarne elementi problematici e complessi e per restituirne una riorganizzazione originale, smarcandosi però dall'esperienza ordinaria in quanto perturbanti, contraddittorie e *irriducibili* ai contenuti presentati, necessitanti quindi di un costante intervento critico e consapevole del fruitore. Bishop rifiuta la concezione di un'arte impegnata che si presenti in maniera lineare e didascalica, in quanto riproposizione dei caratteri totalitari, monodimensionali e autoritari del sistema al quale tenta di opporsi; allo stesso modo, il carattere politico ed emancipatorio non potrà emergere dalla sola struttura dematerializzata e partecipativa, ma necessiterà sempre di un confronto produttivo con la realtà sociale e con le criticità da essa emergenti.

La proposta in esame si avvicina notevolmente alla visione deweyana e marcusiana di ristrutturazione della soggettività, di rinnovo della sensibilità e della coscienza critica. Presentando situazioni *controverse e irrisolte*, il fruitore è messo nella condizione di dover intersecare la propria visione del mondo con la costruzione dell'artista per poter districare il senso dell'opera, rimodulando così i propri abiti percettivi, valutativi e morali. L'artista predispone un'esperienza capace di stimolare l'approccio critico e creativo, attraverso dispositivi compartecipati dove soggettività eterogenee si incontrino e scontrino, mediante situazioni problematiche e indeterminate che necessitano riorganizzazioni critiche delle priorità, dei propositi e degli ideali che guidano e informano la condotta.

La capacità dell'arte di interfacciarsi alla realtà socio-politica, attraverso riferimenti e reinterpretazioni, prelievi e riorganizzazioni, le permette di generare un'esperienza estetica in cui le contraddizioni e le criticità reali possano essere percepite più intensamente. Piuttosto che

sublimare il dolore, la repressione e la violenza entro una forma definita, armoniosa e ordinata, purificando la realtà e facendosi strumento *affermativo* dell'ordine esistente, le pratiche artistiche bishopiane si rivelano indeterminate e perturbanti, impedendo così una conciliazione pacifica con la realtà repressiva. Il carattere negatorio si esplica dunque sia mediante un confronto con la società che sappia renderne esplicite le dinamiche alienanti e le criticità, sia attraverso una presentazione che non condanni ma problematizzi, evitando di adagiarsi entro una dimensione di rifiuto trascendente e consolatorio. Al contempo però, l'autrice non riconosce all'arte capacità trasformativa, mantenendo viva la dicotomia tra individuo e ambiente sociale che impedisce di concepire il rinnovo generato dall'arte in ottica circolare, ma sempre e comunque indirizzato alle attitudini e alle disposizioni del fruitore dell'opera:

“A un certo punto, l'arte deve lasciare il posto ad altre istituzioni se lo scopo è il cambiamento sociale: non è sufficiente continuare a produrre *arte* attivista.”³¹

L'arte e i processi socio-politici non possono dunque convergere, ma solamente mantenere viva una *tensione reciproca*, agendo rispettivamente sul pubblico o sul contesto sociale.

Le pratiche antagonistiche teorizzate da Bishop coinvolgono gli spettatori su più livelli, sfruttando la tensione per generare un senso di ambiguità e disagio, stimolando così la riflessione critica in merito alle problematizzazioni che caratterizzano la società contemporanea. L'arte svolge funzione preparatoria, rinnovando la sensibilità e preparando il terreno all'azione radicale, senza però annullarsi e trasfondersi entro interventi militanti e trasformativi capaci di “condurre alla “fine” dell'arte attraverso la sua realizzazione”³². L'autrice sembra dunque propendere per la trasversalità e per l'interazione con le dinamiche politiche, rifiutando invece quella desublimazione marcusiana dell'arte in forme di dissenso e resistenza collettiva, in strumento di ricostruzione dell'ambiente umano e di risanamento della realtà mutilata.

La proposta avanzata da Claire Bishop si inserisce nel discorso estetico-politico in maniera originale, proponendo nuovi modelli di interpretazione e di giudizio, caratterizzati inevitabilmente da diversi limiti e potenzialità. Riconoscendo la crescente interdisciplinarietà dell'opera d'arte,

³¹ Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali*, cit., p. 285

³² Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 58

l'autrice tenta di dar forma a un nuovo approccio critico capace di farsi esso stesso trasversale e ibrido:

“[...] qualsiasi arte che si impegna nella società e coinvolge le persone in essa richiede una lettura metodologica che è, almeno in parte, sociologica. Con questo voglio dire che un'analisi di quest'arte deve necessariamente avere a che fare con concetti che hanno sempre avuto, per tradizione, più uso nelle scienze sociali che negli studi umanistici: comunità, società, emancipare, capacità d'azione. [...] Ma, dal momento in cui l'arte partecipativa non è solo un'attività sociale ma anche una produzione simbolica, inserita nel mondo e allo stesso tempo separata da questo, le scienze sociali positiviste risultano, alla fine, meno utili in questo caso delle astratte riflessioni di filosofia politica. Questo aspetto metodologico della “svolta sociale” è una delle sfide a cui storici dell'arte e critici si trovano di fronte quando hanno a che fare con il campo allargato dell'arte contemporanea.”³³

Alle componenti visive, sensoriali e concettuali dell'arte va ad aggiungersi una nuova dimensione, che richiede dunque un ripensamento e un rinnovo dei termini e dei parametri impiegati nel suo giudizio. Le discipline sociali, filosofiche e politiche possono dunque fungere da strumenti utili, a patto che il ricorso alle stesse avvenga entro un'ottica significativa e qualitativa, piuttosto che volgere verso la ricerca di indicatori quantitativi di matrice positivista.

In conclusione, i parametri critici proposti si fondano in primo luogo sulla concezione di artista quale creatore di situazioni originali e controverse, impossibili da realizzare entro processi e istituzioni socialmente impegnate, in quanto caratterizzate da apertura e indeterminatezza, dubbio e interpretabilità. La libertà dal raggiungimento di risultati quantificabili permette dunque di dar forma a interventi pregni di significato e imprevedibili, dove la *creatività* dell'artista e la *singularità* del progetto prevalgono sulla costruzione di modelli sociali virtuosi e ripetibili.

Piuttosto che rinunciare alla creazione individuale, accettando l'autocensura dell'obbligo etico all'autorialità collettività, sarebbe invece utile ripensare al rapporto tra artista e partecipanti, valorizzando quei lavori capaci di redistribuire ruoli e funzioni in maniera produttiva e rinnovata, capaci di considerare lo spettatore in quanto agente attivo e non soggetto “da attivare”.

Le relazioni non dovrebbero dunque essere concepite come fini in sé, quanto piuttosto quali

³³ Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali*, cit., p. 19

medium utili ad “esplorare e districare un più complesso nodo di questioni sociali riguardanti l’impegno politico, l’affettività, l’ineguaglianza, il narcisismo, la classe sociale e i protocolli comportamentali”³⁴. L’introduzione forzata della partecipazione pratica e produttiva entro il processo artistico quale strumento per l’emancipazione degli esclusi riflette una certa concezione che vede nell’individuo comune un soggetto incapace di pensiero e riflessione critica. La sola forma compartecipata non è dunque un criterio valido per la valutazione dell’opera, che al contrario risulta più efficace e significativa quando riesce a svilupparsi entro un orizzonte espanso e *multimediale*.³⁵ Volendo estendere la portata di un progetto al di là del momento chiuso e puntuale entro cui lo stesso si compie, è sempre importante considerare e valutare le modalità attraverso le quali l’opera è stata in grado di diffondersi ed espandersi entro differenti medium, canali e supporti, dialogando in questo modo con il pubblico secondario e collaterale. La partecipazione infatti “non è mai totale” e dei dispositivi di mediazione si rendono costantemente necessari perché l’esperienza possa propagarsi ed essere interpretata da soggetti differenti ed eterogenei. Un approccio simile si sposa ad una concezione estesa dell’intervento artistico, irriducibile a un singolo oggetto o episodio, e interpretabile invece solamente alla luce della complessità di forme e significati assunti entro i vari medium attraversati dallo stesso. Le pratiche promosse presentano inoltre una struttura *ibrida e trasversale*, la quale permette di indagare il sociale attraverso intersezioni capaci di estendersi al di là del campo autoreferenziale dell’arte. L’interazione con istituzioni e discipline solitamente estranee all’estetica permette di mantenere una tensione tra arte e società capace di rinnovarle in maniera costante e consapevole:

“I progetti più incisivi che costituiscono la storia dell’arte partecipativa destabilizzano tutte le polarità su cui tale dibattito si fonda (individuale/collettivo, autore/spettatore, attivo/passivo, vita reale/arte) ma non con lo scopo di appiattirne le differenze, bensì di mantenere la tensione tra le due forme di critica. Il paradigma di Guattari della trasversalità offre un modo di pensare che utilizza tali operazioni artistiche: egli lascia al suo posto la categoria dell’arte, ma

³⁴ Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali*, cit., p. 50

³⁵ L’esempio più significativo riportato dall’autrice è sicuramente *The Battle of Orgreave* (2001) di Jeremy Deller, costituita da una performance di ricostruzione storica, da un lungometraggio di Mike Figgis, da un libro e da un’installazione sottoforma d’archivio doppio (ovvero riferito alla rivolta del 1984 e, al contempo, alla reinterpretazione contemporanea). La rilettura e la diffusione effettuate dai mass media amplificano ulteriormente le potenzialità del lavoro, avvicinandolo a pubblici politicamente e socialmente eterogenei.

insiste sul suo costante attraversamento all'interno e tra le altre discipline, mettendo in questione sia l'arte sia il sociale, pur allo stesso tempo riaffermando l'arte come universo di valori."³⁶

La trasversalità consente all'arte di muovere e giocare con elementi inusuali, tematizzando problematiche sociali in maniera originale e generando talvolta più attenzione e dibattito di quanto non possano fare le criticità reali.³⁷

Alla struttura didascalica e armonica va infine a sostituirsi una stratificazione di dinamiche e significati sfaccettati e controversi, una complessità emotiva e concettuale irriducibile a una progressione lineare e priva di contrasti. Interfacciarsi produttivamente con una tematica socialmente critica significa analizzare le *articolazioni multiple di senso* e le *contraddizioni* da essa emergenti, senza cedere alla tentazione di una rappresentazione semplicistica del problema permeata da un giudizio chiuso e univoco o a un intervento riparatorio e attivista che, presentato entro la narrazione del "buon gesto", risulta a suo modo unidimensionale e acritico. Piuttosto che celebrare pedissequamente i valori emancipatori, svolgendo un'azione di convincimento, il processo artistico dovrebbe poter riorganizzare le modalità di espressione di quegli stessi valori, preferendo la discussione e il confronto critico alle risoluzioni inequivocabili. Le pratiche artistiche che presentano il più alto potenziale politico si ritrovano in quei lavori aperti a una *molteplicità di letture*, caratterizzati da quell'ambiguità capace di dar vita a un confronto stimolante e di generare una revisione dei propri modelli di giudizio etico e morale.

Le considerazioni articolate grazie agli scritti di Claire Bishop, fondate sulla tensione costante e produttiva tra arte e società, introducono all'analisi della dimensione politica di alcune tra le più recenti pratiche artistiche contemporanee. Rifiutando le opere istituzionali pseudo-democratiche proposte da Bourriaud e le pratiche socio-politiche avverse all'estetica emerse grazie al recente *social turn*, si tenterà di volgere l'attenzione verso quelle esperienze artistiche caratterizzate da creatività e complessità di significato, multimedialità e stratificazione, trasversalità e contrasto,

³⁶ Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali*, cit., p. 280

³⁷ Paradigmatico il caso di *Bitte liebt Österreich!* (2000) di Christoph Schlingensiefel, intervento provocatorio e controverso in merito alla questione dell'immigrazione in Austria. L'opera ha riscosso una forte attenzione mediatica, mobilitando diversi soggetti indignati e generando più dissenso di quanto non ne potesse provocare un'effettiva situazione di disagio e miseria.

indeterminatezza e, dunque, possibilità di intervento *attivo e critico* del fruitore.

Focalizzando l'attenzione sugli sviluppi odierni dei cinque nuclei critici marcusiani, i prossimi paragrafi andranno ad indagare le potenzialità presenti entro l'attuale contesto artistico, offrendo una possibile lettura dei lavori in esame e mantenendo aperto l'invito a interfacciarsi a tali pratiche in maniera sempre rinnovata, scoprendo interpretazioni alternative e ricreando significati, condividendo la propria esperienza entro un dibattito critico e partecipato.

2.1 Formazione e manipolazione massmediatica dell'identità: *Don't Hug Me I'm Scared*

La postfazione all'edizione italiana di *Inferni Artificiali*, realizzata da Cecilia Guida, si conclude con una riflessione attinente alle nuove tecnologie e alla relativa dimensione spettatoriale.³⁸

Constatando la mancanza di un discorso articolato in merito all'arte e al suo rapporto con i social network, al cambio di paradigma partecipativo innescato nel XXI secolo dalla rete e dagli sviluppi mediatici, l'autrice invita ad espandere il discorso sviluppato nell'intero testo attraverso la lente McLuhaniana che vede il *medium* quale "spazio abitabile e ambiente comunicativo". Entro tale orizzonte teorico, il concetto di partecipazione e la separazione tra produzione e fruizione dovrebbero essere riconsiderati radicalmente, dando vita a un nuovo discorso critico capace di riallacciarsi e, al contempo, smarcarsi dalle riflessioni sviluppate da Claire Bishop:

"Bishop pone la questione, dunque, in maniera dicotomica separando nettamente il momento della produzione da quello della fruizione adottando la metodologia storica comparativa per un qualcosa di estremamente vivo e complesso e toccando punte di una certa nostalgia "reazionaria". La cronologia degli interventi SEA mostra, invece, la convergenza di tali pratiche con lo sviluppo e la svolta digitale, lo sviluppo globale di internet e successivamente la nascita di piattaforme di broadcast e social capaci di creare una mentalità in cui il fare e il fruire vengono messi su di uno stesso piano creando nuove capacità cognitive che a loro volta hanno influenzato le pratiche."³⁹

³⁸ Guida, Cecilia (2015). Postfazione di Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali: La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*. Bologna: Luca Sossella

³⁹ Meschini, Emanuele Rinaldo – Stringa, Nico (2019). *Socially Engaged Art e pratiche artistiche nel sociale in Italia a partire dagli anni 2000*. [tesi di dottorato] Università Ca' Foscari Venezia, cit., pp. 103-104

La prima proposta in esame tenta allora di cogliere tale invito, andando a indagare il lavoro realizzato da una coppia di giovani artisti, i quali decidono fin da subito di inserire la propria opera entro lo spazio mediale espanso dei social network, rendendola fruibile attraverso la nota piattaforma YouTube e permettendo così una continua manipolazione, rilocalizzazione e diffusione dei contenuti da parte dei *nuovi* spettatori. Come si avrà modo di vedere nelle prossime pagine, l'opera si interseca con la tematica dei nuovi media, non soltanto mediante i canali e le modalità di diffusione e fruizione della stessa, ma anche attraverso il suo proprio sviluppo narrativo, capace di farsi autoriflessivo e di indagare i limiti e le potenzialità della creazione e del consumo di contenuti creativi online.

L'esperienza di Becky Sloan e Joseph Pelling inizia alla Kingston University, istituto presso il quale entrambi si formano, studiando rispettivamente Belle Arti e Animazione. Dopo essersi conosciuti, i due decidono di fondare con alcuni amici il collettivo THIS IS IT, nella speranza di dar forma compiuta a un certo umorismo grottesco condiviso dal gruppo, affinando al contempo le proprie capacità di filmmaking e animazione. Nel tempo libero iniziano allora a lavorare al progetto di *Don't Hug Me I'm Scared*, primo episodio di una delle *web series* che più animeranno e arrovereranno il popolo di Youtube. Terminato il lavoro, il gruppo decide di pubblicarlo inizialmente sul proprio sito e, successivamente, sulle piattaforme social, senza avere l'intenzione né la speranza di poterne fare una serie (visti i tempi di realizzazione e lo scarso budget a disposizione). Inaspettatamente, il video inizia a ricevere sempre più visualizzazioni e consensi, facendo emergere una vasta schiera di spettatori intrigati dalla stranezza e dall'inquietudine che permeano il lavoro. A un anno dalla pubblicazione (avvenuta su YouTube nel luglio 2011⁴⁰), il primo episodio verrà proiettato al Sundance Film Festival e premiato in diversi festival cinematografici (Philadelphia Film Festival, SXSW Film Festival, Leeds International Film Festival). Nel 2013 Channel 4 commissionerà un nuovo episodio, dando ai registi la possibilità di concentrarsi sul processo creativo e di restringere i tempi di produzione; a partire da questo secondo frammento il team inizierà a lavorare con la compagnia di produzione BLINK INDUSTRIES per la produzione dell'intera serie. La svolta interessante avverrà però dopo la seconda puntata

⁴⁰ I sei episodi sono disponibili al seguente link: <https://www.youtube.com/c/donthugmeimscared/videos>

(pubblicata nel gennaio 2014), a seguito della quale il gruppo riceverà diverse proposte di finanziamento, rifiutandole però costantemente, volendo mantenere una propria indipendenza creativa. Come riportato da un'intervista del Guardian:

“Inevitably, the show caught the eye of more mainstream commissioners, but the team refused to be lured. «We wanted to keep it fairly odd and have the freedom to do exactly what we wanted», says Pelling. «We felt: if it's been born out of the internet, let's keep it there».”⁴¹

Il problema finanziario verrà risolto grazie a una campagna Kickstarter (piattaforma web votata al finanziamento collettivo di progetti creativi) attraverso la quale il gruppo riuscirà a raggiungere, alla data di scadenza del 19 giugno 2014, l'obiettivo prefissato di 96.000 sterline, arrivando a quota 104.905 (anche grazie all'aiuto dello youtuber Thomas "TomSka" Ridgewell, il quale contribuirà con 5.000 sterline, divenendo così uno dei produttori esecutivi della serie). La pagina Kickstarter dedicata alla campagna sarà corredata da una previsione di costo degli episodi e da una lista degli indici di spesa, così come da un messaggio redatto dai due registi:

“The first two episodes were essentially self-funded projects, made with the help of lots of talented people who worked for free and something we were only able to work on between other jobs – hence why it takes years between each episode.

Continuing to make the show this way without a proper budget means it could take many years to complete and we'll all be dead by the time episode 3 comes out.

IS THAT WHAT YOU WANT? FOR US TO DIE?? MAKING A PUPPET SHOW???

BUT, if successful, not only will we be able to commit to DHMIS full time but we will be able to really push each episode, making the show a BIGGER and more in-depth journey into the world of DHMIS!

And the best thing is we won't have to compromise or change our ideas, we can keep in all the rotten pig heart cakes and dead fish because we want to have rotten pig heart cakes and dead fish!”⁴²

⁴¹ Coldwell, Will (2016). *Don't Hug Me I'm Scared: the puppets who sing, dance and eat raw meat*. *The Guardian*. Articolo disponibile al seguente link: <https://www.theguardian.com/culture/2016/jan/27/dont-hug-me-im-scared-youtube-viral-puppet-show-interview>

⁴² Campagna “Don't Hug Me I'm Scared: The Series”, disponibile al seguente link: <https://www.kickstarter.com/projects/1127979050/dont-hug-me-im-scared-the-series/description>

Gli anni successivi vedono così la pubblicazione dei restanti episodi, fino a giungere alla sesta e ultima parte, apparsa sul canale YouTube il 19 giugno 2016.

Prima di offrire una lettura semiotica e transmediale dell'opera, è sicuramente opportuno ripercorrere i momenti salienti della narrazione⁴³, cercando di interpretare il ruolo dei diversi personaggi e la funzione che svolgono ai fini della riflessione metacinematografica, o meglio ancora meta-produttiva, realizzata dai due registi. *Don't Hug Me I'm Scared* è innanzitutto una narrazione che, similmente a diverse produzioni lynchiane, si svolge in una dimensione diegetica difficilmente definibile e circoscrivibile: i tre personaggi principali, Red Guy, Yellow Guy e Duck (nomi dedotti da vari elementi, ma mai esplicitamente pronunciati nella serie), si muovono entro uno spazio-tempo che sembra inizialmente appartenere a una dimensione a noi estranea, entro la quale gli oggetti e gli animali hanno spesso caratteri antropomorfi e capacità simili a quelle umane, dove gli spazi paiono costruiti e artificiosi e le dinamiche interpersonali raramente verosimili; nonostante ciò, con l'avanzare degli episodi e, in particolare, nella puntata conclusiva, la dimensione diegetica di *DHMIS* sembra accostarsi sempre più a quella a noi conosciuta.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

La serie si struttura entro sei episodi, affidando a ciascuno una differente tematica (creatività, tempo, sentimenti, tecnologia, mangiar sano e sogni) trattata ogni volta da un nuovo agente educante-indottrinante, il quale tenta di convincere e persuadere i tre protagonisti attraverso una narrazione musicale. Red Guy, Yellow Guy e Duck sembrano dunque essere inseriti fin da principio

⁴³ La rilettura si rifà all'interpretazione offerta dal canale YouTube "The Film Theorists", disponibile ai seguenti link: https://www.youtube.com/watch?v=VAa4aI5wKLo&t=603s&ab_channel=TheFilmTheorists
https://www.youtube.com/watch?v=w45Vc3uv1Yk&ab_channel=TheFilmTheorists

entro una sorta di programma per bambini (Fig. 1), dove una certa visione del mondo deve essere trasmessa in maniera più o meno palese; ogni episodio parte infatti con il proposito di tematizzare un certo aspetto della vita grazie all'aiuto di simpatici personaggi animati, salvo poi degenerare immancabilmente entro situazioni inquietanti, macabre e disturbanti. L'unico che sembra però accorgersi di tali svolte inaspettate sembra essere Red Guy, il quale esprime il suo disappunto in maniera sempre più insistente, fino ad essere totalmente escluso dallo show al termine della quarta puntata.

Un'altra figura fondamentale è poi quella di Roy (Fig. 2), possibile padre di Yellow Guy, il quale è inizialmente presente in maniera sottile e impercettibile, salvo poi apparire sempre più insistentemente con il procedere degli episodi. La questione dell'autorità e della paternità non è casuale, in particolare alla luce della presenza ricorrente della data del 19 giugno (Fig. 3): in ogni puntata appaiono calendari o altri oggetti riportanti la data del 19 giugno 1955, giorno in cui nel Regno Unito si festeggiò la festa del papà (che cade sempre nella terza domenica del mese); il primo episodio viene lanciato nel luglio del 2011 (anno in cui la festa del papà cadde nuovamente il 19 giugno) e l'ultimo episodio rilasciato il 19/06/2016, per l'ennesima volta festa del papà.

La serie inizia dunque con una puntata riguardante la creatività, nella quale un notepad tenta di connotare certi tipi di creatività come corretti o scorretti, chiedendo ad esempio ai tre personaggi di scrivere con dei legnetti il proprio colore preferito, salvo poi riprendere Yellow Guy sostenendo che "Green is not a creative color" (Fig. 4). Le scene proseguono attraverso una sorta di orientamento imposto dal notepad, continuamente impegnato a costruire una determinata idea di espressione creativa e a redarguire chi non la rispetti.



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Similmente, la seconda puntata viene diretta da un orologio che, piuttosto che rispondere alle domande poste dei tre personaggi, cerca di offrire spiegazioni semplicistiche e risposte evasive sulla natura del tempo e sul modo in cui questo dovrebbe essere impiegato (Fig. 5); la terza puntata vede Yellow Guy alle prese con un piccolo animale volante che discute dell'amore secondo un'ottica fortemente religiosa e conservatrice, evitando nuovamente di rispondere alle domande che gli vengono poste ed etichettando i sentimenti del personaggio attraverso formule e concetti chiusi (Fig. 6).

Il quarto episodio segna la prima svolta importante della serie, concludendosi appunto con la fuoriuscita di Red Guy dalla produzione. Focalizzandosi sulla tecnologia e sulle sue potenzialità conoscitive, la puntata si conclude mostrando come le attività più interessanti del mondo digitale siano l'apparenza e la creazione di identità fittizie alla moda, così come l'intrattenimento rapido e acritico (Fig. 7). Con il procedere degli eventi però, Red Guy appare sempre più contrariato e tenta di opporsi alla narrazione proposta dal computer, scoprendo infine una via d'uscita che rivela (per l'ennesima volta) la natura costruita del set entro cui si trovava a recitare (Fig. 8).

La quinta puntata si concentra sul tema del mangiar sano e, in assenza di Red Guy, è fin da subito notevole una maggiore insistenza dei nuovi personaggi (una grossa bistecca e vari altri alimenti) e una relativa inconsistenza dei discorsi sostenuti; la cosa più importante però è la marcata presenza di prodotti all'interno della scena, in particolare prodotti alimentari targati "Roy's" (Fig. 9). Red Guy tenta di parlare con i suoi vecchi compagni chiamandoli al telefono presente in scena, ma la preoccupazione degli agenti indottrinanti al momento della chiamata è palese e, nel momento in cui anche Duck si rifiuta di ascoltare i precetti musicati, anche quest'ultimo viene eliminato dalla serie.



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

Giungiamo così all'ultimo episodio, inizialmente abitato dal solo Yellow Guy, dispiaciuto per l'assenza dei due amici e subito affiancato da una lampada da notte che tenta di spiegare come si dovrebbe sognare e immaginare il proprio futuro. Un'inaspettata interruzione ci porta però in una dimensione che sembra essere più simile a quella da noi conosciuta: Red Guy è in un ufficio e tenta di cantare la canzone della creatività del primo episodio al suo capo e ai colleghi, confusi e contrariati dal suo comportamento (Fig. 10), per riproporla poi a una serata karaoke dove la maggior parte del pubblico fischia alla performance. L'unico a sembrare interessato è Roy, seduto in fondo alla sala e con gli occhi puntati su Red Guy.

Diversi elementi fanno pensare a queste scene come a un flashback che mostra la genesi dell'idea creativa alla base dello show: Red Guy, stanco e annoiato dalla sua vita d'ufficio, sogna di realizzare uno show per bambini che possa essere educativo e accattivante; il suo desiderio si realizza, sotto la guida però di un produttore e finanziatore (Roy) interessato maggiormente all'indottrinamento dei bambini in ottica profittuale (attraverso un subdolo e attento *product placement*) e alla costruzione di una certa visione del mondo e degli aspetti salienti della vita, alla manipolazione dell'identità, dei bisogni e dei desideri dei più piccoli.



Fig. 10

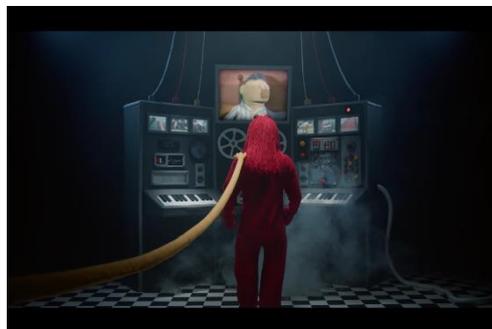


Fig. 11



Fig. 12

La scena finale vede Red Guy giungere alla cabina di comando dello show, momento che gli offre la possibilità di capire le dinamiche retrostanti la produzione diretta da Roy, di comprendere come il proprio sogno sia stato inglobato e alterato da un sistema commerciale avido e fondato sull'etica del capitale (Fig. 11). Roy appare per l'ultima volta, in una sorta di tentativo volto a mantenere Red Guy nello show, convincendolo ad accettarne le implicazioni morali; nonostante ciò, Red Guy decide di "staccare la spina", aprendo all'ultima inquadratura: la serie ricomincia da principio, con i

tre personaggi che stavolta hanno il corpo del colore dichiarato loro preferito nel primo episodio, con un set più scarno e pulito (probabilmente a causa dell'assenza di finanziamenti esterni e alla mancanza di *product placement*) e con un calendario che finalmente passa dal 19 al 20 giugno (Fig. 12).

La serie si dimostra così quale critica al sistema di produzione e distribuzione di contenuti creativi (in particolare di quelli destinati alle fasce più giovani della popolazione), inserendosi entro un discorso più ampio iniziato dalla Scuola di Francoforte in merito all'influenza dei media sull'identità individuale e collettiva. Come visto nel primo capitolo, Marcuse rileva come le comunicazioni di massa, spesso dirette e determinate nei contenuti dal sistema dominante, posseggano capacità d'indottrinamento mai viste prima (e sicuramente andatesi a sviluppare e intensificare costantemente fino ai giorni nostri).

Becky & Joe si cimentano allora in una sorta di *détournement*, attingendo all'immaginario di programmi quali *Sesame Street* per dirottarne i contenuti e le forme e dar vita a un processo di risignificazione correttiva, producendo così "una perdita di importanza (che giunge fino alla dispersione del suo significato primo) di ogni elemento autonomo *détourné* e, allo stesso tempo, l'organizzazione di un altro insieme significante, che conferisce a ogni elemento la sua nuova portata"⁴⁴. Debord non è ovviamente la sola figura a cui poter fare riferimento: precedenti interessanti si trovano in *Semiotics of the Kitchen* (1975) di Martha Rosler, che riprende il format del programma culinario (in particolare "The French Chef", condotto da Julia Child), decontestualizzando, riutilizzando e mettendone in discussione gli elementi per rivelare i pregiudizi e gli stereotipi machisti stratificati all'interno del programma; allo stesso modo si potrebbe far riferimento a un'opera citata dalla stessa Claire Bishop, ovvero *Bitte liebt Österreich!* (2000) di Christoph Schlingensiefel, che riprende il format del *Grande Fratello* per renderlo provocatorio e oltraggiante.

In questo caso il modello dirottato è quello della produzione di contenuti televisivi per bambini, ripreso sia attraverso i personaggi e la scenografia, sia mediante la struttura didattico-musicale informante ogni puntata. Consapevoli del potere esercitato ed esercitabile dai mezzi di

⁴⁴ Debord, Guy (1959). *Il détournement come negazione e come preludio*. In Ghezzi, Enrico – Turigliatto, Roberto (2001). *Guy Debord (contro) il cinema*. Milano: Il Castoro, cit., p. 50

comunicazione di massa, in particolare sulle menti e le condotte dei più piccoli, i due registi danno vita a una narrazione capace di rivelare i pericoli dell'indottrinamento televisivo e i limiti della produzione di contenuti diretta e sottomessa dal sistema commerciale votato al profitto.

In primo luogo, il tema della manipolazione sistemica emerge, oltre che attraverso i riferimenti e le dinamiche esplicite, grazie ad alcuni elementi sottesi ma ricorrenti. La data del 19 giugno, come detto in precedenza, è costantemente presente e correlata al giorno della festa del papà: essendo Roy l'unico padre presente nel racconto, tale riferimento potrebbe essere letto quale volontà di quest'ultimo a sostituirsi in quanto figura educativa e autoritaria al ruolo genitoriale tradizionale. L'ambiente d'apprendimento primario dell'organismo si costituisce così non più in termini sociali e familiari, bensì attraverso dei medium tecnologici capaci di farsi pervasivi e di imporsi quali sistemi d'approvazione o rifiuto, ovvero quali strumenti per l'orientamento della condotta umana.

La data appare inoltre spesso correlata a un particolare anno, ovvero al 1955. Il primo riferimento che è possibile estrapolare riguarda la situazione dei mercati in quel particolare frangente storico, caratterizzata da una costante ascesa degli indici, durata dal dopo guerra fino all'intervento anti-inflazionistico della Fed del 1956⁴⁵; una delle prime immagini mostrate nell'episodio iniziale è appunto un giornale riportante il titolo "Stocks Flying High".

Il secondo riferimento riguarda invece un avvenimento cruciale per la storia della televisione britannica, da leggersi appunto entro l'ottica di boom e fermento economico imperante nella società dell'epoca. Nel 1954 l'Inghilterra diviene il primo paese europeo ad adottare un sistema misto, ovvero ad accostare al servizio pubblico offerto dalla BBC (ispirato ai principi pedagogici di Lord Reith) una varietà di network privati; viene dunque istituita l'*Independent Television Authority*, entità preposta all'assegnazione delle licenze alle emittenti commerciali, che hanno base regionale e sono riunite nell'organizzazione *Independent Television*.⁴⁶ In questo modo si pone fine al monopolio della BBC, aprendo però il campo delle comunicazioni televisive al mercato, ovvero a quei network fortemente dipendenti dalla pubblicità e dal finanziamento privato (come sarà ad

⁴⁵ Eavis, Peter – Grocer, Stephen (2018). *A Brief History of Bull Markets, From Postwar Boom to Housing Bust*. *The New York Times*. Articolo disponibile al seguente link: <https://www.nytimes.com/2018/08/22/business/bull-markets-history.html>

⁴⁶ Menduni, Enrico (2000). Introduzione a Williams, Raymond (2000). *Televisione, tecnologia e forma culturale. E altri scritti sulla TV*. Roma: Editori Riuniti

esempio per ITV, presente nelle abitazioni britanniche a partire dal settembre 1955). L'advertising appare per la prima volta sulla televisione inglese, mutandola da medium volto alla comunicazione, all'educazione e all'intrattenimento a medium consacrato alla generazione di profitti. I nuovi programmi spaziano dalle soap opera al varietà, dal quiz al telefilm, e le nuove modalità di produzione vedono un chiaro sbilanciamento tra il potere dei produttori e dei finanziatori rispetto a quello concesso ai creatori di contenuti.

L'operazione realizzata da Becky & Joe muove su piani molteplici, rivelando l'inadeguatezza di una produzione televisiva riservata ai più piccoli fondata sulla pseudo-promessa di contenuti educativi, ma distorta irrimediabilmente dai fini commerciali e, dunque, impossibilitata a creare prodotti sinceramente formativi e non indottrinanti; senza gli strumenti adatti, una soggettività infantile non è infatti in grado di decodificare il messaggio trasmesso isolando la strutturazione operata dall'ideologia dominante, finendo dunque per assumere una posizione spettatoriale *dominant-hegemonic*⁴⁷, ovvero condividendo l'ideologia informante il messaggio. Il progetto diviene un'opera meta-produttiva, capace di analizzare e criticare le sue proprie dinamiche di finanziamento e, al contempo, di negarle concretamente mediante una raccolta fondi indipendente e finanziata dal basso: in questo modo, l'intervento si presenta non solo in quanto momento *negatorio*, ma anche e soprattutto quale *alternativa* concreta al sistema di produzione repressivo e costrittivo.

La dimensione creativa viene dunque ad affermarsi pienamente grazie all'indipendenza economica raggiunta dal progetto; la sua portata si estende però ancor di più se consideriamo le condizioni di distribuzione e fruizione dell'opera. Come detto in apertura, è necessario riconsiderare la funzione spettatoriale alla luce delle innovazioni tecnologiche, in particolar modo qualora l'opera in questione si inserisca e si fondi sulle logiche della Rete:

“I nuovi media hanno inoltre contribuito alla formazione di *network* collaborativi produttori di micro-narrazioni, che si giustappongono e danno vita a trame più complesse. Alla narratività delle immagini corrisponde un dispiegamento di nodi delle storie che coincidono con i singoli soggetti, i quali costituiscono, a loro volta, gli attivatori di storie che si dispiegano nel tempo

⁴⁷ Hall, Stuart (1973). *Encoding and Decoding in the television discourse*. Birmingham: University of Birmingham

espanso e si riproducono in relazioni situate, che producono, a loro volta, altre situazioni nello spazio *espanso*. L'essere-in-connessione è quindi uno *status* performativo con effetti reali, che vanno dalla condivisione del sapere al soddisfacimento di desideri o bisogni di una comunità. La poetica autoriale e spettatoriale diventano secondarie rispetto alle capacità aumentate di tali nuove soggettività e alle narrazioni consentite da uno spazio connesso e abitabile.”⁴⁸

Le nuove narrazioni, dispiegate perfettamente da un lavoro quale *DHMIS*, costituiscono un ambiente mediale espanso e partecipato: il medium attraverso il quale si realizza l'opera non è più circoscrivibile spazio-temporalmente né definibile teoricamente in termini audiovisivi, ma si compone di una molteplicità di interventi che spaziano dai video reaction a quelli interpretativi, dai tentativi amatoriali di rimessa in scena ai commenti cospirazionisti, dai blog alle conversazioni su Reddit, dalle pagine social alle pagine wiki fan-based.

Il carattere contraddittorio dell'opera, suggerito dal titolo stesso, emerge chiaramente attraverso l'accostamento tra personaggi e motivi infantili e ingenui e momenti destabilizzanti di inquietudine. In questo modo lo spettatore viene predisposto a una determinata modalità di ricezione, la quale viene improvvisamente interrotta e messa in crisi, generando così confusione e attivando quegli abiti interpretativi, valutativi e morali utili a districare il senso della vicenda. L'ambiguità del lavoro, il rifiuto da parte dei registi di offrire una lettura univoca⁴⁹ e l'infinità di dettagli e rimandi rinvenibili grazie a un *re-watching* spasmodico danno vita a una necessaria richiesta d'interpretazioni molteplici, di risposte e interazioni imprevedibili:

“There is a building meta-commentary on the relationships between viewer, perception, creator, participant, and art (and perhaps death) that began with the first episode, but what that commentary is trying to say is not yet entirely clear.”⁵⁰

⁴⁸ Guida, Cecilia (2015). Postfazione di Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali*, cit., p. 293

⁴⁹ I due registi rifiutano infatti di rispondere a specifiche domande in merito agli episodi o di offrire un'interpretazione chiusa e definitiva: “We have read a lot of theories online about what it all means and they are all correct”. Articolo disponibile al seguente link: <https://metro.co.uk/2015/10/26/dont-hug-me-im-scared-interview-with-creators-becky-joe-5462591/>

⁵⁰ McGhee, Will (2015). “Don't Hug Me I'm Scared” Melds Comedy with Horror. *The Wesleyan Argus*. Articolo disponibile al seguente link: <http://wesleyanargus.com/2015/10/22/dont-hug-me-im-scared/>

L'esperienza estetica si stratifica dunque su più livelli di senso, entro molteplici medium e attraverso un'autorialità decentrata:

“Per questo tipo di esperienza potremmo parlare appunto di esperienza di una testualità aperta ed espansa così come al livello produttivo di una soggettività espansa da contrapporre al soggetto classico chiuso nella propria autoreferenzialità.”⁵¹

Oltre alla diffusione operata secondo modalità più tradizionali (festival cinematografici, interviste fittizie concesse dagli stessi personaggi della serie⁵², proiezioni all'interno di eventi organizzati da altri artisti⁵³, Easter eggs⁵⁴ e via dicendo), *DHMIS* riesce, grazie al suo carattere indefinito e aperto, a divenire un universo espanso e multiforme, irriducibile ai contenuti di sei brevi video e concepibile solo entro un'ottica di spettatorialità digitale:

“[...] l'utente del cosiddetto Web 2.0 è un consumatore attivo, che interviene direttamente sui materiali iconotestuali e audiovisivi, risignificandoli in una pratica creativa che è innanzitutto ludica, ma può anche dispiegare nella immediata condivisione sui social network un potenziale politico.”⁵⁵

2.2 Orientamenti e indirizzi dello sviluppo biotecnologico: Critical Art Ensemble

Il raffronto con i nuclei critici marcusiani prosegue in questo paragrafo affrontando il campo della scienza e della tecnica, ovvero delle modalità e della finalità che ne informano lo sviluppo odierno. Se il filosofo francofortese intravide e percepì il possibile rischio di un utilizzo improprio della tecnologia, orientato al profitto privato e deleterio per la società nel suo complesso, quello che non poteva aspettarsi era forse la sua successiva ibridazione con le scienze biologiche, con il

⁵¹ Speroni, Franco (2009). *Dalla comunicazione dell'arte all'arte come comunicazione*. In Pozzi, Gianni – Bindi, Gaia (a cura di). *L'accademia oltre l'accademia. Atti del convegno, Formazione, conservazione e comunicazione dell'arte, Firenze, Accademia di Belle Arti 14-16 marzo 2007*

⁵² Intervista disponibile al seguente link: <https://www.itsnicethat.com/features/dont-hug-me-im-scared-interview-030516>

⁵³ Come ad esempio la partecipazione a *Dismaland* (2015) di Banksy: <https://www.thisiscoolossal.com/2015/08/dismaland/>

⁵⁴ Riferimento nell'articolo disponibile al seguente link: <https://www.theguardian.com/culture/2016/jan/27/dont-hug-me-im-scared-youtube-viral-puppet-show-interview>

⁵⁵ Pinotti, Andrea – Somaini, Antonio (2016). *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, cit., p. 229

campo della genetica e con i meccanismi che generano e regolano la vita organica. Le scoperte avvenute a cavallo tra gli anni 70' e 80', prima fra tutte il sequenziamento del DNA, danno vita a una nuova repressione, evoluzione e intensificazione di quella forma di controllo biopolitico teorizzata da Foucault.⁵⁶ Nel 1988 un topo contenente DNA umano verrà "brevettato" (OncoMouse®), divenendo così il primo essere vivente ad essere brandizzato entro un'ottica di prodotto-strumento; nel 1996 verrà clonata la pecora Dolly al Roslin Institute in Scozia, la quale verrà descritta nel sito dell'istituto quale esperimento utile all'incremento dei guadagni per gli allevatori.⁵⁷ Le nuove frontiere della razionalizzazione e dell'orientamento al profitto iniziano così a situarsi a livello biologico, oltre che dal punto di vista di abiti e soggettività anche da quello genetico, aprendo la strada ad un utilizzo della clonazione e dell'editing del DNA fondato sulla riscrittura della vita in termini di produttività e performance:

"Just as life itself is now re-branded as a global, manufactured, re-producible good, biopolitics becomes the main instrument by which the regulation, surveillance and maintenance of a technologically-assisted genealogy whose purpose is the creation of the best environment for corporate capital to flourish can be critiqued, opposed and perhaps even controlled. [...] These processes represent a much more complex, disturbing and in many ways revolutionary phenomenon in that they not only define what we are culturally, they also determine, literally, what our flesh and blood are actually made of."⁵⁸

La biotecnologia è andata nel tempo ad ampliarsi, divenendo un macro campo le cui applicazioni spaziano dalla fecondazione in vitro agli alimenti OGM, dalla clonazione alla crescita di tessuti e organi. La potenza e l'ingerenza del settore privato entro lo sviluppo scientifico, spesso piegato alle logiche del mercato e della produzione di merci, così come i rischi legati alle possibili nuove differenziazioni di classe innescabili grazie alla selezione e all'editing genetico, rendono la definizione e la gestione della vita organica la questione socio-politica oggi più urgente.⁵⁹ Se il dibattito pubblico e massmediatico e la politica stessa sembrano non riservare grande attenzione

⁵⁶ Taylor, Chloë (2011) *Biopower*. In Taylor, Dianna (2011) *Michel Foucault: Key Concepts*. Taylor and Francis

⁵⁷ Giannachi, Gabriella (2006). *Exposing globalisation: Biopolitics in the work of critical art ensemble*. Contemporary Theatre Review, 16(1), 41-50, p. 44

⁵⁸ Giannachi, Gabriella (2006). *Exposing globalisation: Biopolitics in the work of critical art ensemble*. Contemporary Theatre Review, 16(1), 41-50, cit., p. 44

⁵⁹ Zylinska, Joanna (2009). *Bioethics in the Age of New Media*. Cambridge: MIT Press, p. 66

al tema, diversi centri e istituti scientifici orientati allo studio della sperimentazione genetica a livello sociale iniziano a svilupparsi e a dar vita a un discorso critico, il quale rimane però spesso chiuso alla sola cerchia degli addetti ai lavori. Resta allora da chiedersi se e in quale misura il campo artistico abbia saputo intercettare tali criticità e secondo quali modalità i medium artistici possano incrementare la consapevolezza e offrire modelli alternativi di utilizzo delle biotecnologie.

Un gruppo che si è particolarmente interessato alla questione, facendone il fulcro di una serie di interventi disseminati negli anni, è stato il collettivo *Critical Art Ensemble*. Consapevoli del fatto che “la scienza, al servizio del capitalismo, aliena il non-specialista, la cui vita è effettivamente influenzata dall’applicazione commerciale della scienza stessa”⁶⁰, gli artisti del CAE fondano parte delle loro pratiche sull’intento di avvicinare il pubblico alle questioni bioetiche e biotecnologiche, demistificandole e rendendole il più possibile accessibili, generando così una coscienza critica e stimolando la ricerca e l’indagine in merito a tali fenomeni. Il loro lavoro è caratterizzato da una logica eclettica e reticolare, ovvero da una combinazione di differenti medium e discorsi, dall’intersezione tra discipline diverse (arte, tecnologia, teoria critica, attivismo, socio-politica) e dalla collaborazione con soggetti eterogenei, da una pratica locale e mirata che pertiene però a macro-questioni globali: dove il potere pancapitalista diviene multiforme, decentrato e globale, una risposta specifica e lineare rischia di essere immediatamente intercettata e cooptata; solo una pratica multifocale, rizomatica e difficilmente circoscrivibile può tentare di sabotare il sistema repressivo.

Il CAE nasce nel 1987, quando Steve Kurtz e cinque compagni di studio (Steve Barnes, Hope Kurtz, Dorian Burr, Claudia Bucher e George Baker) iniziano a creare progetti di tactical media art⁶¹ a Tallahassee (Florida). Dopo alcune mostre multimediali e le prime performance dal vivo, nel 1988 Claudia Bucher e George Barker lasceranno il gruppo; poco dopo Ricardo Dominguez e Bev Schlee si uniranno al collettivo, dando forma alla compagine che rimarrà stabile per i successivi dieci anni.

⁶⁰ Pentecost, Claire (2005). *Outfitting the Laboratory of the Symbolic: Towards a Critical Inventory of BioArt*, Presentation at the conference BioArt and the Public Sphere, Irvine California, 17 October 2005

⁶¹ Utilizzo di qualsiasi medium a disposizione per rispondere a una determinata situazione socio-politica, così da generare interventi molecolari e shock semiotici che, collettivamente, potrebbero diminuire la crescente autorità della cultura totalitaria. Definizione disponibile al seguente link:

<https://web.archive.org/web/20100711073811/http://www.critical-art.net/TacticalMedia.html>

Tutti gli interventi, le installazioni, le performance e le pubblicazioni (iniziate nel 1994) saranno creati collettivamente e accreditati all'intero gruppo, entro un'ottica di autorialità condivisa e di entità espansa e multidisciplinare. Includendo esperti di diverse aree e collaborando con altri artisti e scienziati, il gruppo crea le condizioni utili all'esplorazione degli ambiti più variegati e all'implementazione di medium artistici e dispositivi trans-disciplinari sempre nuovi. Una creazione collettiva di questo genere non permette di individuare quali elementi di un'opera siano riconducibili a un determinato individuo, rendendo così il lavoro stratificato e partecipato, effettivamente irriducibile alle singole figure autoriali.

Rifacendosi a movimenti quali Living Theatre, Teatro dell'oppresso, Guerrilla Art Action Group, Rebel Chicano Art Front e Situazionismo, la pratica del gruppo si struttura attraverso la resistenza e gli ambienti performativi: in primis, essi teorizzano l'*Electronic Civil Disobedience*⁶² (ECD, 1994), fondata sull'assunto per cui nell'era dell'informazione e dell'economia digitalizzata, del controllo culturale e politico esercitato attraverso la Rete, nuove forme di resistenza e sabotaggio virtuale debbano emergere e svilupparsi; secondariamente, gli interventi del CAE si inseriscono entro il "recombinant theatre", ovvero la costituzione di ambienti performativi stratificati attraverso i quali i partecipanti possano fluire, e il "theatre of everyday life", composto da interventi urbani, dislocati e non formalizzati. Entrambe le pratiche mirano a dar forma a situazioni effimere, autonome e partecipative entro le quali possa emergere un pubblico temporaneo capace di sollevare un dibattito critico su una particolare tematica.⁶³

Adottando un approccio al confine tra il pedagogico-discorsivo e l'artistico-emblematico, il CAE ha saputo affrontare una varietà di criticità contemporanee, sviluppando un discorso articolato e complesso, in particolare in merito al tema delle biotecnologie. Mentre il progresso scientifico avanza, la società sembra rimanere all'oscuro delle implicazioni politiche, etiche e commerciali delle nuove frontiere della tecnica: il meccanismo democratico, fondato sulla comprensione da parte del governo e dei cittadini dei fattori critici che influenzano la società e sulla conoscenza da parte dei decision-makers della volontà dell'elettorato, viene ad essere inficiato dall'iper-

⁶² Le tattiche primarie sono lo scavalco e il blocco dei sistemi informativi governativi e aziendali, ovvero l'hacking delle strutture di potere.

⁶³ Critical Art Ensemble (1996). *Electronic Civil Disobedience*. Autonomedia

Libro disponibile al seguente link: <http://critical-art.net/electronic-civil-disobedience-1996/>

specializzazione e dalla mancanza di un dibattito pubblico e critico in merito allo sviluppo scientifico.⁶⁴ L'avvicinamento al pubblico può dunque essere impostato su diversi modelli, da quello espositivo e didattico, basato sull'idea che una volta che gli scienziati avranno imparato a comunicare ai non-specialisti, questi ultimi comprenderanno lo sviluppo scientifico e lo supporteranno, così come su quello autocritico, consapevole delle forze sociali ed economiche capaci di influenzare, ammaestrare e distorcere la scienza e, dunque, più cauto nella propria pretesa di oggettività. Il CAE si inserisce entro tale discorso, tentando di promuovere una maggiore democraticità della conoscenza scientifica, ovvero un'apertura verso i non-specialisti, nella convinzione che questi ultimi possano acquisire e comprendere il sapere tecnico, utilizzandolo nelle loro azioni socio-politiche e nei processi decisionali.

A partire dal 1997, il gruppo ha dato vita a una serie di interventi performativi realizzati grazie alla partecipazione del pubblico e focalizzati sulla rivoluzione biotecnologica, aprendo con quattro lavori riguardanti l'eugenetica e le tecniche di riproduzione assistita.⁶⁵ In *Flesh Machine* (1997-1998), il CAE si presentò in quanto *BioCom*, un'azienda fittizia votata alla costruzione di un nuovo futuro per l'umanità attraverso la fornitura di servizi utili alla riconfigurazione del corpo umano e all'adattamento dello stesso agli imperativi pancapitalisti. Ritraendosi quali leader nel campo della genomica, descrissero il loro lavoro quale intervento razionalizzatore dei processi riproduttivi, capace di selezionare il materiale genetico più "performante", utilizzato poi per vita a dei "bambini migliori". Chiesero dunque ai presenti di donare una piccola quantità di sangue, così da testare la propria profittabilità, ovvero il valore potenziale dei loro corpi come merci e, quindi, il loro posto nella nuova economia di mercato genetica (Fig. 13). *Intelligent Sperm On-line* (1999) è una sorta di proseguo dell'intervento, realizzato specificatamente per il pubblico universitario. Fingendosi nuovamente *BioCom*, i membri del CAE proiettarono una videochiamata in diretta con un "cliente" dell'azienda, interessato a trovare un donatore di sperma. Dopo un discorso di un rappresentante *BioCom*, volto a convincere i giovani studenti a donare il proprio sperma per la causa (e soprattutto per il ritorno economico), il "cliente" scelse un donatore tra il pubblico (altro membro

⁶⁴ Jasanoff, Sheila (2005). *Designs on nature: Science and democracy in Europe and the United States*. Princeton University Press

⁶⁵ I sette interventi sono raggruppati e descritti sulla pagina del collettivo al seguente link: <http://critical-art.net/category/biotech/>

del CAE), lo analizzò attentamente, per poi invitarlo a firmare un contratto vincolante. Entrambe le performance comportano dunque la donazione (reale o simulata) di materiale genetico, dando forma a un'esperienza spettatoriale in cui da partecipante il pubblico diviene medium; l'obiettivo dei lavori consiste dunque nella simulazione delle divisioni di classe implicite nelle dinamiche dell'industria biotecnologica, nella rivelazione di tali tendenze attraverso la prossimità e l'immediatezza.

I successivi due lavori furono *The Society for Reproductive Anachronisms* (1999-2000) e *Cult of the New Eve* (1999-2000), quest'ultimo realizzato con la collaborazione di Faith Wilding e Paul Vanouse. Il primo intervento performativo vide il CAE fingersi un gruppo fittizio di attivisti chiamato SRA, impegnato ad informare il pubblico dei pericoli dell'intervento tecnico nei processi riproduttivi e genetici, in particolare attraverso opuscoli e postazioni computerizzate.

Specularmente, in *Cult of the New Eve*, gli artisti presero i panni di una sorta di setta, predicando la natura utopica e messianica delle nuove biotecnologie. Anche in questo caso vennero sfruttati materiali cartacei e supporti elettronici, vennero poi intraprese azioni di proselitismo per le strade (Fig. 14) e invitati gli interlocutori a ingerire birra e ostia composte da materiale geneticamente modificato, quasi quale rituale d'iniziazione al culto (Fig. 15). In questo caso il pubblico non partecipa attraverso l'offerta di materiale genetico, bensì mediante la consapevole ingestione di alimenti modificati, variando così il proprio ruolo e la funzione svolta all'interno dell'ambiente performativo. Il confine tra realtà e finzione viene mantenuto, facendo della tensione tra i due il motore delle opere e il fattore perturbante capace di generare momenti di incertezza e d'indagine critica.



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

Gli ultimi tre interventi riguardano invece il tema degli organismi geneticamente modificati (OGM) e comportano una svolta importante rispetto ai lavori precedenti: il pubblico, dall'essere parte e medium utile agli esperimenti, diviene finalmente un agente al quale è data la possibilità di condurre in prima persona i test, facendone esperienza diretta e afferrando il problema non soltanto sotto il profilo teorico; la prossimità si intensifica grazie al tema trattato, in quanto, a differenza delle questioni riguardanti la manipolazione della riproduzione, gli OGM sono ormai parte dell'esperienza quotidiana di ognuno di noi, risultando dunque un argomento la cui rilevanza è altamente condivisibile.

Il primo ambiente performativo realizzato dal CAE è *GenTerra* (2001-2003), grazie al quale il gruppo si presenta come una nuova azienda impegnata nella creazione di soluzioni innovative per la gestione delle risorse naturali, in particolare attraverso la manipolazione e l'editing genetico, mantenendo sempre un bilanciamento tra i profitti e la responsabilità sociale d'impresa. Nella performance, i tecnici di *GenTerra* affiancano i partecipanti in esplorazioni ed esperimenti per comprendere meglio i potenziali rischi della modifica del DNA, mostrando i lati positivi e negativi di un modello ecologico transgenico e lasciando così al pubblico la possibilità di farsi un proprio pensiero critico. I presenti vengono guidati e istruiti, in modo da poter far crescere dei batteri a partire dal proprio materiale genetico (combinato con una forma modificata di *Escherichia coli* del sistema digestivo umano), lasciando poi agli stessi la scelta di portarli o meno presso la propria abitazione (Fig. 16). Infine, *GenTerra* espone un macchinario (Transgenic Bacteria Release Machine) con dieci piastre coperte, di cui una contenente batteri transgenici; i partecipanti possono interagire con lo strumento grazie a un meccanismo a "roulette russa" che consente di liberare il contenuto di una piastra casuale, esponendo tutti i presenti nella stanza ai batteri contenutivi. In realtà tali batteri non sono nocivi, ne possono spostarsi dal loro contenitore, azzerando qualsiasi rischio per il pubblico, il quale però non è mai consapevole fino in fondo di quali siano i reali pericoli di un'operazione del genere.

In questo caso, la finzione non è nascosta, lasciando campeggiare un cartellone all'ingresso che introduca all'ambiente in quanto performance teatrale realizzata dal CAE; elementi fittizi e reali continuano però a mescolarsi, grazie alla compresenza tra i rappresentanti *GenTerra* di membri del CAE e di veri scienziati, mediante la mescolanza di informazioni immaginarie sulla compagnia

con progetti reali e informazioni scientifiche comprovate. Messi di fronte alla scelta di liberare o meno i batteri, i partecipanti si trovano in una situazione di dubbio e, tentando di ricorrere alle proprie conoscenze ed esperienze per risolverla, potrebbero realizzare quanto esposti essi siano alle potenziali menzogne e distorsioni propinate del sistema commerciale. L'incapacità di decrittare e di identificare gli elementi teatrali rispetto a quelli reali, mette il fruitore in una posizione scomoda e di disagio, rivelandone le lacune e spingendolo a indagare il tema, ad approfondirlo e a districare le informazioni ricevute.

Un altro elemento importante è l'appropriazione e il sovvertimento dei modelli, del linguaggio, delle pratiche e delle strumentazioni proprie dell'industria OGM. Similmente al progetto di Becky & Joe, gli artisti del CAE riprendono gli schemi del sistema commerciale per utilizzarli quali medium malleabili, introducendovi elementi fittizi e dirottandone le finalità. Piuttosto che criticare dall'esterno, essi si introducono entro le dinamiche repressive per comprenderle, districarle, farle proprie e riproporle al pubblico sotto nuova luce critica, mostrandone i limiti e le potenzialità. Infine, assumendo i panni di scienziati e palesando al contempo il carattere performativo dell'evento, il CAE riesce a presentare informazioni veritiere e scientifiche al pubblico senza assumere un ruolo dominante e senza creare soggezione e imbarazzo. Così facendo, viene mostrata una nuova modalità di percepire la scienza, di fare esperienza dei suoi processi ed esperimenti, materializzandoli e offrendo una presa più sicura sul tema delle biotecnologie.



Fig. 16

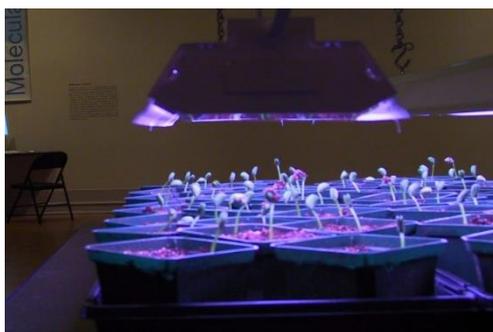


Fig. 17



Fig. 18

Tra il 2002 e il 2004 verrà realizzata *Molecular Invasion* presso varie sedi, prima fra tutte la Corcoran Gallery of Art di Washington (Fig. 17-18). La nuova esperienza performativa si propone

stavolta di informare i visitatori in merito alle attività della Monsanto, multinazionale statunitense operante nel campo delle biotecnologie agrarie, in particolare per quanto riguarda la produzione dei semi Roundup Ready® e dell'omonimo erbicida. Quest'ultimo venne sviluppato per eliminare qualsiasi erbaccia presente sui campi, di modo che tutti i nutrienti gettati sulle colture venissero assorbiti dalle sole piante destinate al raccolto; perché questo fosse possibile, fu necessario modificare geneticamente i semi della Monsanto, così che il pesticida andasse ad uccidere le sole erbacce improduttive (potendolo inoltre spruzzare meccanicamente sull'intero campo, piuttosto che manualmente sui vegetali indesiderati). Sorgono però due problemi: in primis, le colture resistenti all'erbicida neutralizzano il suo potere sterminante ma, al contempo, vanno comunque ad assorbirlo, generando dunque perplessità sui potenziali rischi a lungo termine per la salute umana; secondariamente, rimangono sconosciuti o poco studiati gli effetti di tale pratica sugli ecosistemi circostanti, come ad esempio il rischio di impollinazioni incrociate o mutazioni genetiche (che avvengono secondo dinamiche e processi naturali), potenzialmente capaci di garantire l'immunità ai pesticidi a piante indesiderate e invasive. Dato lo scarso interesse della Monsanto per le questioni e le implicazioni etiche legate alle proprie pratiche (come già accadde ad esempio con i PCB⁶⁶), ci si chiede quante ricerche la stessa abbia condotto e quanto gli eventuali risultati siano stati presi in considerazione. Le campagne pubblicitarie Roundup® costarono alla compagnia varie multe e impedimenti in quanto veicolanti messaggi falsi o parziali e gli studi che supportarono il prodotto vennero spesso condotti internamente all'azienda o attraverso dinamiche opache e potenzialmente tendenziose. Nonostante ciò, le disponibilità economiche permisero alla Monsanto di uscirne facilmente, mantenendo l'erbicida Roundup® primo prodotto nella sua categoria in quanto a vendite su scala globale.⁶⁷

Il CAE realizza, entro il Visiting Artists Program della Corcoran School of Art and Design, con l'aiuto degli studenti dell'istituto e in collaborazione con Beatriz da Costa (già presente per la realizzazione di *GenTerra*) e Claire Pentecost, un lavoro di contestazione biologica capace di portare alla luce il tema in esame. Dopo aver ottenuto un certo numero di semi Roundup Ready®,

⁶⁶ Robin, Marie-Monique (2009). *The World According to Monsanto: Pollution, Corruption, and the Control of Our Food Supply*. New York: The New Press

⁶⁷ Freay, Emily – Paice, Kimberly – Thomas, Morgan – Toteva, Maia (2016). *Seeds of Consciousness: Bioethical Activism in Critical Art Ensemble's Molecular Invasion*, ProQuest Dissertations and Theses, p. 15

questi vennero piantati nella Corcoran Gallery, accanto a dei semi naturali utili al successivo paragone. Una volta cresciute le piantine OGM della Monsanto, gli artisti vi spruzzarono una sostanza chimica non nociva (PLP, una forma di vitamina B-6 facilmente reperibile) capace di invertire il processo di modifica genetica, ovvero di eliminare l'immunità all'erbicida. Tutte le piantine (OGM e naturali) vennero poi cosparse con il prodotto pesticida, che nel giro di pochi giorni uccise tutti i vegetali, dimostrando così l'efficacia dell'esperimento.⁶⁸ Il gruppo permise dunque ai partecipanti di sperimentare una modalità di sabotaggio biologico, dimostrando come gli strumenti scientifici, una volta testati e compresi, possano divenire elementi di contestazione e resistenza. Senza sbilanciarsi né condannare l'impiego di OGM nelle coltivazioni, il CAE si dimostra nuovamente capace di strutturare una situazione dove tematiche critiche possano emergere entro un clima discorsivo e non accusatorio, volto all'*indagine* piuttosto che alla condanna univoca. L'influenza delle multinazionali e del settore commerciale entro le dinamiche biologiche è resa palese, lasciando il pubblico nella condizione di poter approfondire il tema e dar forma a una posizione critica.

La multimedialità emerge in questo lavoro sia attraverso la necessaria interazione dei partecipanti e l'utilizzo di materiale biologico, sia mediante i materiali informativi forniti e un sito web, ma anche e soprattutto grazie alla pubblicazione di *Molecular Invasion*, libro facilmente scaricabile dal sito degli artisti, sorta di guida alla "Contestational Biology".⁶⁹ Il testo apre introducendo al rapporto tra tecnologia e paura, ovvero all'utilizzo di quest'ultima quale motore capace, da un lato, di generare quel timore necessario a rimpiazzare Dio con la scienza, dall'altro, di polarizzare il popolo sui temi scientificamente rilevanti (dando vita ad esempio a gruppi anti-OGM che ritraggono tale tecnologia con toni terrificanti e apocalittici), facendone uno scontro-spettacolo e impedendo un genuino dibattito critico in merito. Piuttosto che intraprendere un'inutile battaglia contro le tecniche OGM, sarebbe più proficuo allentare il timore verso queste ultime per indagarne le potenzialità e le criticità: non è la scienza ciò di cui si dovrebbe aver paura, quanto

⁶⁸ L'informazione è stata ottenuta da un documento di ricerca pubblico relativo al brevetto della Monsanto sui semi Roundup Ready®, il quale si limitava ad affermare che c'era una "possibilità" che attraverso l'applicazione di un enzima della vitamina B (il PLP appunto) gli effetti protettivi potessero essere compromessi.

⁶⁹ Critical Art Ensemble (2002). *Molecular Invasion*. Autonomedia
Libro disponibile al seguente link: <http://critical-art.net/molecular-invasion-2002/>

invece l'attitudine neoliberale ad utilizzare tali pratiche in ambito aziendale e militare, per mantenere alti il controllo, il potere e i profitti, il tutto a scapito della società nel suo complesso. Nel terzo capitolo del libro troviamo poi una lista di obiettivi che il collettivo si pone, indicatori utili per un'analisi delle loro pratiche capace di integrare le istanze fondamentali del gruppo:

- “ - Demystify transgenic production and products
- Neutralize public fear
- Promote critical thinking
- Undermine and attack Edenic utopian rhetoric
- Open the halls of science
- Dissolve cultural boundaries of specialization
- Build respect for amateurism ”⁷⁰

Prosegue inoltre l'attitudine all'adozione delle strutture e del linguaggio visivo propri del settore scientifico e delle fiere aziendali, affermando così la propria validità e affidabilità in quanto oppositore. Piuttosto che rifiutare la dimensione scientifica, il collettivo se ne appropria secondo diverse modalità, collaborando ad esempio con veri scienziati capaci di fornire supporto e consulenza⁷¹; il pubblico è sempre invitato a scoprire la scienza entro un'ottica di dilettantismo, senza per questo rifiutare l'aiuto di professionisti per il chiarimento, la conduzione degli esperimenti e la discussione in merito ai risultati ottenuti. La partecipazione al Visiting Artists Program del Corcoran College permise inoltre di coinvolgere gli studenti di Fine Arts nell'installazione e nell'esecuzione del progetto, mostrando ai giovani artisti come, anche in assenza di un background scientifico, l'arte possa farsi transdisciplinare e come il dilettantismo possa rivelarsi uno strumento utile per approcciare i non-specialisti a delle pratiche artistiche ibride.

Un ultimo elemento da valutare è la capacità del gruppo di sfruttare l'istituzione artistica tradizionale, mutandone la funzione da auratica e conservatrice a militante e protettiva. Il CAE decide di aprire il ciclo di interventi *Molecular Invasion* alla Corcoran Gallery of Art, trasformando il

⁷⁰ Critical Art Ensemble (2002). *Molecular Invasion*, cit., p. 59

⁷¹ Com'è avvenuto con uno studente di dottorato del dipartimento di biologia dell'Università di Pittsburgh, al quale venne chiesta consulenza in merito alla proteina PLP.

classico spazio bianco, pulito e luminoso, costellato da opere e didascalie, in un ambiente cupo caratterizzato da una fioca luce viola e da postazioni con cui interagire. Al classico visitatore della galleria è stato dunque richiesto di mutare la propria funzione da osservatore a indagatore attivo: privato delle descrizioni univoche e preconfezionate in merito alle opere, il pubblico dovette interfacciarsi con un lavoro costruito in modo da presentare informazioni necessitanti rielaborazione e interpretazione critica. La denuncia alla Monsanto non è resa palese, al contrario il collettivo lascia che sia l'intervento stesso a parlare.

Grazie alla fama della Corcoran Gallery, il CAE riuscì inoltre a raggiungere un pubblico vasto e differenziato, avvolgendo il proprio lavoro entro il manto di legittimità e credibilità offerto dall'istituzione. L'importanza dell'esposizione e l'eco mediatica ottenuta costarono però al gruppo l'intervento della Monsanto, la quale decise di inviare propri rappresentanti presso la galleria: una manciata di avvocati si presentò chiedendo che la mostra venisse sospesa, fotografando tutto e minacciando una denuncia per violazione dei brevetti. Nonostante la compagnia avrebbe potuto facilmente procedere per vie legali e far cessare l'evento⁷², la scelta di realizzare la mostra presso un'istituzione artistica di lunga data e orientata alla dimensione educativa, permise al CAE di garantirsi una copertura efficace contro tali azioni intimidatorie: una denuncia al collettivo si sarebbe presto necessariamente tradotta in una denuncia alla stessa istituzione ospitante, con gravi conseguenze a livello d'immagine (e dunque di profitti) per la Monsanto; ciò limitò gli interventi alle sole intimidazioni, senza che queste sfociassero in un'effettiva azione legale. Piuttosto che optare per un'istituzione avveniristica fondata sul modello laboratoriale ed estemporaneo, la fiducia concessa dal collettivo alla Corcoran dimostra come l'appoggio di un ente solido, votato alla conservazione del passato e alla promozione del contemporaneo, possa generare sinergie fruttuose tra i due, senza che la presenza di reperti antichi infici la sua posizione o il suo fascino. Il CAE avalla così la posizione museologica di Claire Bishop, caratterizzata da una certa diffidenza verso i nuovi templi del contemporaneo, fondati su architetture suggestive e su un

⁷² Il CAE ottenne i Roundup Ready® Monsanto solo grazie alla generosità dei dipendenti di un negozio, i quali permisero di prendere alcuni semi dalla spazzatura. Sia l'ottenimento dei semi che il loro utilizzo nell'intervento *Molecular Invasion* sono da considerarsi violazioni legalmente perseguibili.

flusso ininterrotto ed effimero di personali e temporanee, maggiormente orientata a una *rimodulazione intelligente* dell'istituzione piuttosto che al suo superamento:

“[...] the permanent collection can be a museum's greatest weapon in breaking the stasis of presentism. This is because it requires us to think in several tenses simultaneously: the *past perfect* and the *future anterior*. It is a time capsule of what was once considered culturally significant at previous historical periods, while more recent acquisitions anticipate the judgment of history to come (in the future, this *will have been* deemed important). Without a permanent collection, it is hard for a museum to stake any meaningful claim to an engagement with the past—but also, I would wager, with the future.”⁷³

Il ciclo sul tema degli OGM si chiuse con *Free Range Grain* (2003-2004), intervento nel quale il collettivo chiese ai visitatori di portare direttamente da casa del cibo (in particolare quello etichettato come privo di OGM) per poi testarlo e verificare la presenza o l'assenza di materiale geneticamente modificato.⁷⁴ I materiali utilizzati durante l'esibizione e in occasione di diversi altri interventi sulle biotecnologie, costeranno a Steve Kurtz un lungo ed estenuante procedimento legale.

L'11 giugno 2004, l'artista si sveglia e, dopo aver scoperto che la moglie è inaspettatamente morta (a causa di un infarto), chiama immediatamente il 911. I paramedici arrivati sulla scena sono inizialmente allarmati per il materiale scientifico rinvenuto nell'abitazione e decidono dunque di chiamare l'FBI e la Task Force antiterrorismo. Questi ultimi sequestreranno il corpo della defunta, il computer, i libri, i documenti e i materiali⁷⁵ presenti nell'abitazione e nell'ufficio di Steve, il quale verrà immediatamente arrestato. Dopo una settimana, l'artista poté finalmente tornare a casa, a seguito della conferma da parte del Commissario per la Salute Pubblica dello stato di New York che nessun materiale costituisca una minaccia per la salute o la sicurezza pubblica e ambientale e

⁷³ Bishop, Claire (2013). *Radical Museology, Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*. London: Koenig Books

Libro disponibile al seguente link: https://monoskop.org/images/5/5c/Bishop_Claire_Radical_Museology.pdf

⁷⁴ *Free Range Grain* venne ospitato prima a Francoforte e poi a Graz. La scelta dell'Europa non fu casuale: l'UE approvò nel 2003 nuove restrizioni per l'etichettatura, imponendo l'obbligo di indicare la presenza di OGM sul packaging del prodotto, così da mantenere la libera scelta e, al contempo, controllare e monitorare gli effetti degli OGM sull'ambiente e sulla popolazione.

⁷⁵ Tra cui un manoscritto incompiuto che Kurtz stava scrivendo sulla militarizzazione delle agenzie sanitarie civili negli Stati Uniti da parte dell'amministrazione Bush e sulle relative ricerche in merito all'utilizzo militare delle biotecnologie.

che la moglie fosse effettivamente morta di cause naturali. Nonostante ciò, il processo continuò fino al 2007 a causa dell'azione dell'FBI, volta a trovare tracce di bioterrorismo o a costruire nuovi capi d'accusa; al termine del processo Steve fu assolto, mentre Robert Ferrel⁷⁶ fu condannato a un anno di libertà vigilata e a una multa di 500 dollari. Nonostante il lavoro del CAE fosse chiaramente parte di un ciclo di interventi artistici, ospitati da numerose istituzioni riconosciute, l'atteggiamento dell'FBI rimase sempre ostile nei loro confronti, mantenendo costantemente viva la narrazione del bioterrorismo. Le spiegazioni possibili al comportamento non sono ovviamente di ordine legale, ma probabilmente politico ed economico, ovvero legate al fatto che il collettivo denunciava apertamente la privatizzazione del sapere biotecnologico (centrale per il mercato agricolo e farmaceutico statunitense) così come le politiche di difesa USA legate all'utilizzo di armi e strumenti biologici. Il caso giudiziario divenne quindi un caso artistico-politico, a causa delle numerose implicazioni che la sentenza avrebbe potuto avere sia dal punto di vista della libertà di ricerca e sperimentazione artistica e accademica, sia sotto il profilo della libertà d'espressione e d'opposizione.

"As suggested by the journal *Nature*: 'As with the persecution of some scientists in recent years, it seems that government lawyers are singling Kurtz out as a warning to the broader artistic community'. But a warning for what? Clearly the work of the Critical Art Ensemble is peaceful and educational. [...]"

To me, this tragic story proves, if anything, how absolutely necessary the work of the Critical Art Ensemble has been and still is, and how crucial it is not only that individuals are given access to knowledge about art, politics, and biopolitics, but also that they are given this knowledge through art, through theatre. This also proves how powerful and effective a 'weapon' for aesthetic and political discussion theatre still is."⁷⁷

Nonostante l'azione legale portò effettivamente i suoi frutti per l'FBI, costringendo il collettivo a spostare la propria attenzione verso nuovi temi (politiche di difesa USA, sorveglianza e armi biologiche) e ad accantonare la trasversalità con la sperimentazione biotecnologica, l'imprevisto

⁷⁶ Professore di genetica all'Università di Pittsburgh, che fornì al gruppo dei batteri innocui da utilizzare durante le performance.

⁷⁷ Giannachi, Gabriella (2006). *Exposing globalisation: Biopolitics in the work of critical art ensemble*. Contemporary Theatre Review, 16(1), cit., p. 50

venne reso comunque produttivo dal CAE. Non avendo più a disposizione i materiali per realizzare *Free Range Grain* presso il Massachusetts Museum of Contemporary Art (Mass MoCA), il gruppo decise di esporre l'ambiente performativo vuoto, privo della strumentazione scientifica confiscata e corredato invece da un resoconto della vicenda legale e del rifiuto da parte dell'FBI di rilasciare l'apparecchiatura (pur avendo stabilito che questa non era né pericolosa né illegale). Vennero inoltre esposti i rifiuti (scatole di pizza, centinaia di bottiglie vuote, tute Hazmat, nastro giallo protettivo e via dicendo) lasciati dai vari soggetti⁷⁸ che occuparono per sei giorni la casa di Kurtz.

2.3 Polarizzazione politica: *Them*

L'ottavo capitolo di *Inferni artificiali* focalizza l'attenzione su un particolare modello di spettatorialità, emerso negli anni 90' e sviluppato poi fino ai primi anni del XXI secolo, ovvero la performance per delega. Tale pratica segna il passaggio dall'utilizzo preminente del corpo dell'artista o di un performer allo sfruttamento di un corpo sociale quale medium; sostanzialmente l'artista si occupa di "ingaggiare non professionisti o specialisti di altri campi per intraprendere un lavoro che comprenda la presenza e l'azione in un tempo e in un luogo particolari per conto dell'artista e sulla base delle sue istruzioni"⁷⁹. Viene dunque predisposto un determinato setting entro il quale i delegati andranno a interpretare un ruolo, spesso coincidente con la loro stessa identità, dando vita a situazioni imprevedibili (più o meno dirette e condizionate dall'artista) e caratterizzate da una certa opacità riguardo al confine tra finzione e realtà, azione spontanea e azione da copione. Data la natura contestuale e irripetibile della dinamica che andrà a generarsi, le performance per delega comportano quasi inevitabilmente una documentazione audiovisiva (o comunque un qualsiasi medium capace di cogliere e conservare le peculiarità dell'azione). Ancora una volta, la tensione generata tra la rappresentazione artistica e la presentazione di soggettività e condotte estrapolate dalla realtà sociale genera quel disagio potenzialmente produttivo nello spettatore, che posto di fronte a un video dove i piani si stratificano e

⁷⁸ FBI, Homeland Security, Joint Terrorism Task Force, Dipartimento della Difesa, dipartimenti di polizia e pompieri di Buffalo.

⁷⁹ Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali*, cit., p. 225

confondono dovrà necessariamente districarne gli elementi apportando un proprio contributo critico e riorganizzando i propri schemi valutativi e interpretativi.

L'intervento che si andrà ora ad analizzare affonda le sue radici nel percorso formativo intrapreso da Artur Zmijewski: tra il 1990 e il 1995, il giovane artista frequenta la Warsaw Academy of Fine Arts, dove incontra Grzegorz Kowalski, professore altamente focalizzato sulla processualità e sull'esperienza individuale. Zmijewski prende dunque parte a un gioco predisposto dall'insegnante, durante il quale i partecipanti si riuniscono in uno spazio comune per poi formulare istanze e posizioni personali attraverso un'opera d'arte. A ogni studente viene poi lasciata la possibilità di rispondere ai compagni interagendo e alterando i lavori altrui secondo qualsiasi modalità ritenuta opportuna.⁸⁰ Nel 2007 l'artista riprende l'esperimento per applicarlo entro un campo più ristretto e circoscritto, ovvero quello della polarizzazione politica in Polonia. Zmijewski invita dunque persone comuni, identificabili quali rappresentanti di quattro fazioni politiche divergenti, per inserirle poi all'interno di una situazione artificialmente costruita, caratterizzata da improvvisazione e indeterminatezza e, al contempo, prevedibile nei risultati. Lo scopo del lavoro non sta tanto nel dar forma a un'opera relazionale dove le soggettività dei partecipanti possano liberamente muoversi, quanto piuttosto nel creare il giusto dispositivo capace di rivelare problemi sociali intercettati dall'artista e potenzialmente emergenti dal comportamento degli invitati. L'antagonismo mira dunque a rivelare, piuttosto che migliorare, le criticità socio-politiche, lasciando poi allo spettatore il compito di trarne potenziali strumenti utili alla formazione di una consapevolezza più profonda e di una condotta critica.

Them (2007) vede riunirsi nello studio dell'artista quattro differenti gruppi, ognuno rappresentante una diversa ideologia socio-politica presente nella società polacca contemporanea: cattolici, nazionalisti, ebrei, socialisti-progressisti. A ogni fazione, composta all'incirca da 4-5 membri, viene chiesto di lavorare inizialmente separatamente per realizzare un simbolo o un'immagine che possa rappresentare l'identità del gruppo, riempiendo una tela bianca attraverso l'utilizzo di medium artistici convenzionali. Le prime a giungere nello studio sono le donne cattoliche, le quali decidono di autorappresentarsi attraverso un tempio dalla cui cupola

⁸⁰ Moreno, Irina (2015). *A Look at Delegated Performance Through the Lens of Santiago Sierra, Artur Żmijewski, and Yael Bartana*. [Master thesis] Sotheby's Institute of Art – London, p. 28

spunta una grande croce latina (Fig. 19). Arrivano poi i nazionalisti, i quali decidono di realizzare una spada, sulla quale viene apposto il simbolo dell'Ordine dell'Aquila Bianca (massimo riconoscimento civile o militare nello stato polacco), così come diverse bande bianche e rosse, chiaro riferimento alla bandiera nazionale. Il gruppo ebraico decide invece di tratteggiare una sorta di mappa polacca, al cui interno viene poi posta la parola Polonia in lingua ebraica (פּוֹלֵין). Infine, i giovani socialisti realizzano uno stemma (forse nuovamente ricalcante la forma della Polonia), in cui stavolta viene scritta la parola libertà (wolność).



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

Il primo incontro vede i quattro gruppi riuniti e si apre con la distribuzione, da parte dell'artista, di t-shirt di diversi colori (nera per i cattolici, bianca per i nazionalisti, blu per gli ebrei e rossa per i progressisti) sulle quali è stato precedentemente stampato l'emblema rappresentato su tela da ogni fazione. La distribuzione delle maglie è da leggersi quale azione orientativa dell'autore, in quanto, se da un lato potrebbero aiutare a riconoscere i propri compagni, le stesse fungono in realtà da elemento diversificante, capace di intensificare ed enfatizzare le posizioni contrastanti e d'impedire dunque una possibile convergenza e conciliazione tra i vari gruppi. In questa prima sessione l'artista fornisce le istruzioni che andranno poi a strutturare l'intero lavoro:

“If you feel you don't like something about this situation, you can change it. You can re-edit it, rewrite it, draw it again, destroy it or add something. There are no restrictions.”⁸¹

⁸¹ Video dell'opera disponibile al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=Ob3t9l-PzXU&ab_channel=MattPlusfourfourGlover

Come nell'esperimento di Kowalski, ogni partecipante viene invitato a intervenire e a modificare il lavoro altrui, senza particolari limitazioni o imposizioni, se non la costante compresenza dei quattro gruppi nello studio durante ogni azione alterativa.

I primi interventi intrapresi sono caratterizzati da una certa moderazione e, forse, da un certo timore per la trasgressione di regole implicite, il che conduce i vari partecipanti ad apportare modifiche lievi, piccoli interventi di risignificazione dell'emblema altrui. Vediamo dunque i socialisti aprire le porte del tempio (Fig. 20), forando la tela realizzata dalle donne cattoliche (le quali sembrano apprezzare l'alterazione – Fig. 21); il gruppo ebraico decide invece di aggiungere alla banda rossa presente sulla spada nazionalista nuove strisce colorate, così da dar forma a un arcobaleno, simbolo della comunità LGBT, palese provocazione al credo conservatore (Fig. 22). Una rappresentante nazionalista propone di cancellare la scritta ebraica (פּוֹלִין), mentre un compagno sostiene che l'intervento non possa andare ad eliminare gli elementi realizzati dagli oppositori: l'obiezione rappresenta forse una sorta di autoregolamentazione democraticamente connotata, della quale il ragazzo si fa portavoce, nonostante l'esplicita possibilità di intervenire secondo qualsiasi modalità sul lavoro altrui. Il gruppo decide quindi di optare per un accostamento della parola polacca a quella ebraica, così da rivendicare la primaria importanza del popolo e della cultura polacca sulle diverse altre culture ospitate dal paese.



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

Una prima mossa drastica viene messa in atto dai progressisti, i quali intervengono in difesa del gruppo ebraico andando a tagliare e a rimuovere la spada dalla tela dei nazionalisti (Fig. 23). L'intervento viene giustificato dai socialisti quale necessità di opporsi drasticamente a quei movimenti ispirati agli ideali nazisti e volti alla promozione di idee e valori violenti, repressivi e

inaccettabili. Dopo un tentativo da parte dei nazionalisti diretto a riattaccare la spada e a ripristinare la sua posizione iniziale (infervorati dall'idea di risollevarsi e di rendere nuovamente grande la Polonia), i giovani progressisti la rimuoveranno ancora una volta, per poi farla a pezzi e inserirla in un cerchio riportante la scritta "cumulo di rifiuti della storia" (Fig. 24). Il primo incontro si chiude con un intervento dei nazionalisti, i quali dipingono di bianco l'intero simbolo socialista per poi scrivervi sopra "Dio, Onore, Patria", e con un'ultima modifica da parte dei progressisti, ovvero l'aggiunta della parola "Pogrom" alle precedenti (atto volto a estremizzare nuovamente la posizione della fazione opposta) e di altri termini più riparativi e ricostruttivi ("tutti diversi, tutti uguali", "libertà", "sorellanza"). È chiaro fin da subito come le dinamiche generate, strettamente legate alla dimensione di scontro simbolico, portano i membri di ciascuno gruppo a solidarizzare tra loro e a identificarsi il più possibile con le narrazioni ideologiche rappresentate, dando vita a una contrapposizione sempre più polarizzata e intollerante e, al contempo, a una sorta di coalizione fondata sull'idea di "nemico comune" (ebrei e socialisti contrapposti a nazionalisti e cattolici).

Accecati dalla diversa appartenenza politica, i vari gruppi non sembrano dunque riuscire a raggiungere un compromesso né a interagire con i lavori altrui in maniera civile e rispettosa, dando il via a una serie di alterazioni sempre più invasive, a un climax di aggressività. Il secondo appuntamento vede i progressisti accusare cattolici e nazionalisti di persecuzioni e violenze nei confronti di omosessuali ed ebrei (attaccando un fantoccio con il drappo arcobaleno al di sotto della spada, quasi trafitto dalla stessa), rifacendosi alla storia dei gruppi così come alle loro attuali manifestazioni; in risposta le donne cattoliche decidono di lasciare lo studio, affermando che un tale atteggiamento è soltanto provocatorio e desideroso di scontri.

Nell'incontro successivo, il fantoccio verrà rieditato per essere trasformato in un feto all'ottava settimana, posizionato poi sotto lo stemma progressista e accompagnato dalla dicitura "assassinio". I socialisti non tardano ad accusare la controparte di violenza sul genere femminile, a causa della contrarietà assoluta all'aborto (anche quando questo dovesse essere pericoloso per la donna incinta), mentre le cattoliche suggeriscono di andare a visitare un ospedale psichiatrico dove finiscono le donne dopo aver abortito, accostando infine l'interruzione di gravidanza a una

sorta di suicidio della madre stessa.



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

A questo punto una frase emblematica chiarisce l'atteggiamento dei nazionalisti, o meglio ancora dei quattro gruppi: quando un'anziana socialista interroga i presenti sul significato di tolleranza, una ragazza nazionalista risponde in tono bellicoso: "Significa che accettiamo le cose che non ci piacciono, a condizione che queste non oltrepassino il confine". Una condensazione delle dinamiche in atto, aperte entro un clima di convivenza semi-pacifica e, in assenza di regole e, dunque, di *confini*, sfociate poi in un tripudio di rancori, vendette, aggressioni e contro-aggressioni. La signora sconcertata conclude così: "Tolleranza non significa combattere". Le tensioni crescono sempre più, dalle reciproche accuse di nazismo ai tentativi di incendiare il lavoro delle fazioni opposte, dal lancio delle tele fuori dalla finestra (Fig. 25) alla cancellazione e al taglio delle magliette altrui (Fig. 26). Quest'ultima azione potrebbe essere vista come una sorta di liberazione dall'identificazione collettiva, capace di smorzare la necessità di costruire una narrazione identitaria comune fondata sul conflitto violento, recuperando così una certa autonomia personale utile a ristabilire dei dialoghi più articolati e costruttivi; tuttavia, a causa della violenza che permea l'atto e delle intenzioni tutt'altro che liberatorie, così come per l'utilizzo delle forbici e per la conseguente sensazione di pericolo data dalla vicinanza al corpo, l'azione diviene un ultimo gesto di repressione e inconciliabilità.⁸² L'ultima seduta termina con una tela in

⁸² Paniagua, Rafael Sánchez-Mateos (2020). *Conflictividad social, utopía y síntesis comunitaria. Reflexiones en torno a la obra Them de Artur Zmijewski*. Seminario Internacional Arte y Comunidad (19/10/20-20/10/20). Universitat de Barcelona, p. 10

fiamme e con l'artista che finalmente entra in scena per placare il fuoco, prima simbolico e ormai sempre più tangibile e palpabile (Fig. 27).

La messa in scena realizzata da Zmijewski ci pone di fronte a una situazione che, in maniera più o meno accentuata, viene sperimentata dalla maggior parte delle persone quotidianamente. Le contrapposizioni ideologiche che strutturano la società emergono spesso non soltanto in forma discorsiva, entro un dibattito costruttivo e pacifico, ma anche e soprattutto in forma simbolica, ovvero attraverso il ricorso a immagini, personaggi, frasi e discorsi emblematici che sintetizzano rapidamente l'universo di pensiero politico. In particolare, tale operazione viene spesso utilizzata per semplificare e soprattutto estremizzare la posizione altrui, riconducendo una soggettività complessa a uno stereotipo ed escludendo dunque le sfumature e le dissonanze che caratterizzano ogni individuo.

L'intervento è inscrivibile entro la dimensione antagonistica descritta da Bishop, in quanto caratterizzato dalla partecipazione di *soggettività reali* e genuine e, al contempo, strutturato in modo da spersonalizzare i partecipanti identificandoli attraverso un'immagine ideologica (posta fin da subito sulla maglietta) e da generare un'opposizione giocata sul *piano simbolico*. La *trasversalità* operata grazie all'introduzione di corpi sociali reali rende l'opera emblematica e disturbante, nel momento in cui lo spettatore (pubblico audiovisivo secondario) si sente trascinato entro una spirale d'energia conflittuale alimentata da un'incessante dinamica di aggressioni e vendette, con la possibilità di identificarsi a sua volta con uno dei gruppi e gioire forse delle disgrazie inflitte agli oppositori. Il conflitto non rimane inoltre circoscritto entro i contenuti dell'opera, ma si manifesta attraverso le dinamiche emergenti entro la dimensione reale: la struttura narrativa di *Them* (ovvero il montaggio realizzato da Zmijewski) verrà criticata da alcuni dei partecipanti, tacciata d'essere una rappresentazione pessimistica di un antagonismo irrisolvibile.⁸³ Il lavoro non questiona soltanto la società, ma viene organizzato, realizzato e recepito dalla stessa energia sociale.

La natura simbolica dell'opera, data dall'interazione indiretta tra i partecipanti, mediata attraverso le icone, le rappresentazioni e le narrazioni, ne segna la distanza e la tensione rispetto alla realtà;

⁸³ Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali*, p. 234

la concretezza e il coinvolgimento che emergono grazie all'intervento dimostrano però quanto la rappresentazione sia in grado di afferrare criticità contemporanee trasponendole entro un dispositivo artistico complesso e stratificato, capace di fondere sapientemente il piano simbolico a quello reale:

“Anche se tendiamo a pensare al simbolico come a una dimensione staccata dal materiale, la verità è che è una dimensione saldamente attaccata alla materia e alla realtà al punto da strutturarla.”⁸⁴

L'intervento di Zmijewski ci mette inoltre di fronte al paradosso popperiano della tolleranza, problema espresso similmente da Marcuse nella *Critica della tolleranza*, ovvero all'idea secondo la quale una società tollerante non possa spingere la propria comprensione all'estremo, a pena di accogliere quelle frange dispotiche e repressive che attraverso la propria intolleranza andrebbero a minare l'esistenza della società stessa. Usando le parole del filosofo francofortese, la tolleranza pura, indiscriminata e distruttiva diviene l'antitesi del modello democratico e liberatorio a cui il cittadino dovrebbe tendere, ribaltando la funzione della tolleranza da pacificatoria a repressiva:

“Ma la società non può esser piva di discriminazioni dove la pacificazione dell'esistenza, la libertà e la felicità stesse sono in pericolo: qui, alcune cose non possono venir dette, alcune idee non possono venire espresse, alcune politiche non possono esser proposte, alcuni comportamenti non possono esser permessi senza fare della tolleranza uno strumento per la continuazione della schiavitù.”⁸⁵

Il problema principale che emerge dal lavoro in esame è che nessuno dei gruppi è disposto a considerarsi in alcun modo repressivo, rifiutando costantemente di riconsiderare e rivalutare i propri *sconfinamenti*, accusando al contrario gli oppositori di essere gli unici “nazisti” in scena. In questo modo “l'altro” non viene più riconosciuto come un interlocutore politico, un legittimo rappresentante di una parte della società, ma soltanto quale elemento di disturbo socialmente inaccettabile, controparte repressiva da sfruttare per intensificare l'identificazione con la propria fazione.

⁸⁴ Paniagua, Rafael Sánchez-Mateos (2020). *Conflictividad social, utopía y síntesis comunitaria*, cit., p. 7 (traduzione mia)

⁸⁵ Marcuse, Herbert (2011). *Critica della tolleranza*. Milano – Udine: Mimesis edizioni, cit., p. 13

Come visto a più riprese, ciascun gruppo tenta infatti di distanziarsi e di definirsi in negativo, estremizzando la posizione altrui e focalizzandosi sugli elementi discordanti capaci di irrigidire il dibattito piuttosto che risolverlo e distenderlo, rendendo così palesi quei meccanismi con cui ancora oggi gruppi e comunità si articolano attraverso operazioni e contro-operazioni intorno alle proprie icone e narrazioni e a quelle del nemico:

“[...] «noi» significa persone *come noi*; «loro» significa persone *diverse da noi*. Non che «noi» siamo identici in tutto e per tutto; esistono delle differenze, che vengono tuttavia minimizzate e neutralizzate dalle similitudini. [...] Allo stesso modo, «loro» non differiscono da noi in tutto e per tutto, ma si differenziano per un aspetto che è più importante di tutti gli altri, abbastanza importante da precludere una posizione comune e rendere improbabile una vera solidarietà, quali che possano essere le similitudini. Si tratta di una tipica situazione che non accetta compromessi: i confini che dividono «noi» da «loro» sono chiaramente tracciati e facilmente individuabili, [tuttavia] i confini non servono a riconoscere e registrare un estraniamento già esistente; di norma vengono tracciati prima che l'estraniamento abbia luogo. Dapprima c'è un conflitto, un disperato tentativo di separare «noi» da «loro»; in seguito i tratti accuratamente spiati tra «loro» vengono esibiti quale prova di un'irrinconciliabile estraneità.”⁸⁶

L'identificazione con il gruppo viene dunque operata attraverso la distruzione dei simboli e delle narrazioni e mediante l'imposizione della propria ideologia, piuttosto che attraverso l'autoanalisi e il riconoscimento dei punti di contatto e di dissonanza con il proprio gruppo d'appartenenza e con quelli discordanti. Il passaggio dall'individualismo imperante alla *pseudo-alternativa* collettivista, fondata nuovamente sull'aggressività, sulla competizione e sul contrasto, resta ancora una problematica irrisolta; nonostante ciò, nuove voci si accodano allo spirito marcusiano, tentando di trovare alternative maggiormente orientate verso la creazione di un ambiente libero e solidale.

Riprendendo Bernard Crick, Bauman promuove

“un genere di unità il quale assume che la società civile sia intrinsecamente pluralistica, [...] che viene *conquistato*, e conquistato ripartendo ogni giorno da zero, attraverso il confronto, il dibattito, il negoziato e il compromesso tra valori, preferenze, modi di vita e autoidentificazioni di molti e diversi, ma sempre dotati di libero arbitrio, membri della *polis*.”

⁸⁶ Bauman, Zygmunt (2011). *Modernità liquida*. Roma-Bari: Laterza, cit., pp. 206-207

È questo, essenzialmente, il modello *repubblicano* di unità, di un'unità emergente che rappresenta una conquista comune di tutti gli agenti impegnati in propositi di autoidentificazione, un'unità che è un risultato, non una condizione data *a priori*, della vita in comune, un'unità creata attraverso il negoziato e la riconciliazione, non attraverso il rifiuto, il soffocamento o l'eliminazione delle differenze.”⁸⁷

Il conflitto, l'attrito, la frattura, sono da considerarsi quali potenziali elementi di crescita, momenti intorno ai quali il singolo o il gruppo vengono a trovarsi in una situazione di contraddizione con l'ambiente circostante; spinti a recuperare l'armonia, essi potranno ricorrere a due sole strade: eliminare l'elemento disturbante o riconciliarsi con esso. La prima strada porta a rifiutare o ignorare le istanze altrui, mantenendo rispettivamente un clima di tensione e aggressività o di stasi; al contrario, l'apertura al confronto con ciò che disturba, racchiude le potenzialità per la costruzione di un *ambiente più armonico* e per una crescita fondata sullo *scambio reciproco*. Il conflitto non è dunque da considerarsi un problema in sé, in quanto elemento strutturante l'identità individuale e sociale, fondamento di qualsiasi comunità che inevitabilmente dovrà sperimentare e articolare modi di attraversare e vivere i conflitti che sorgono in essa; al contrario, prospettando una comunità ideale svuotata dalle tensioni, ci si scontrerà costantemente con una realtà intrinsecamente plurale e antagonista, senza mai riuscire ad affrontare e risolvere le naturali contraddizioni emergenti:

“Questa prospettiva conflittuale è, a mio parere, necessaria per tenere a bada qualsiasi fantasia riduzionista, sintetica o unificata del sociale, del collettivo o del comune, per proteggerci dai blocchi e dagli approcci escludenti che tendiamo a mettere in atto quando ci confrontiamo con il dissenso e la differenza.

In questa prospettiva, ciò che ci separa o ci strappa dalle comunità non è forse l'esistenza di conflitti o contraddizioni, ma spesso la nostra incapacità di articolare un'idea di comunità che li contempi, che dia loro un luogo dove possano essere abitati, pensati, sentiti.”⁸⁸

⁸⁷ Bauman, Zygmunt (2011). *Modernità liquida*, cit., p. 208

⁸⁸ Paniagua, Rafael Sánchez-Mateos (2020). *Conflictividad social, utopía y síntesis comunitaria*, cit., p. 2 (traduzione mia)

L'arte bishopiana non denuncia, piuttosto mette in luce i confini, le partizioni e le distribuzioni operate dalla realtà, così come la sua intrinseca plasticità, aiutando a rimodulare la propria percezione sensibile e la propria espressione soggettiva, dando vita a interazioni sociali e a narrazioni simboliche differenti e rinnovate.

La peculiarità di *Them* risiede non solo nell'evidente bisogno di rapporti produttivi di alterità e confronto, capaci di dar forma più compiuta al processo antagonistico di autoidentificazione, ma anche nella difficoltà che ognuno riscontra nel tracciare i confini tra il tollerabile e il repressivo nella posizione politico-ideologica altrui. Rifiutando di schierarsi faziosamente, il lavoro dimostra come certi interrogativi e certe dinamiche siano proprie dell'intero spettro politico contemporaneo, spingendo così lo spettatore ad un'analisi critica non dell'oppositore ma della dinamica oppositiva, riconoscendola quale momento sociale inevitabile e bisognoso di una risoluzione costruttiva e produttiva. La pratica antagonistica realizzata da Zmijewski non risolve il conflitto sociale, piuttosto lo inserisce in una narrazione capace di dar vita a uno spettro di significati più articolato, capace di interrogare e problematizzare i nostri modelli d'identificazione, i nostri schemi di azione e reazione e le nostre rigidità ideologiche, in particolare entro il dibattito politico estremamente polarizzato dell'epoca contemporanea.

2.4 Economia pseudo-razionale e unidimensionale: The Yes Men

Il concetto di unidimensionalità è stato uno dei cardini attorno ai quali il pensiero di Marcuse si è sviluppato, strumento d'indagine della società a lui contemporanea ed efficace mezzo per lo svelamento della pervasività caratterizzante il sistema repressivo e dominante. Nonostante il passare degli anni, l'unidimensionalità sembra essere una tra le criticità più resistenti e ostinate, impermeabile alla critica e capace di autoriprodursi in maniera sempre più subdola e raffinata. La narrazione che fa dell'essere umano un soggetto esclusivamente economico, ovvero un'entità subordinata e dominata dalle istanze del sistema capitalista, incapace di realizzarsi entro dimensioni estranee alla carriera, al profitto, all'accumulazione e all'ostentazione, resta salda e forse ancor più vigorosa di quanto non lo fosse all'epoca di Marcuse. L'irrigidimento degli abiti di pensiero e condotta entro l'ottica unidimensionale permette all'ideologia repressiva di mantenersi

viva e di perpetrarsi, sia attraverso i meccanismi strutturali (commerciali e massmediatici), ma soprattutto mediante i modelli acquisiti e incorporati dalla stragrande maggioranza dei partecipanti al sistema. Le logiche neoliberiste, le istituzioni economiche dominanti e l'esistenza reificata non possono dunque essere messe in discussione senza al contempo mettere in discussione i propri modi di vivere, i propri schemi di pensiero e d'azione e le proprie convinzioni ideologiche, in altre parole, la propria soggettività. Secondo Marcuse, la libertà concessa all'immaginazione estetica permette di esplorare alternative possibili e di espandere i propri orizzonti sensibili; Rancière direbbe piuttosto che l'arte, grazie alla sua capacità di tracciare confini diversi in merito a ciò che può essere pensato, detto, realizzato, travalicando i limiti imposti o definendone di nuovi, permette di percepire il mondo secondo modalità rinnovate, dando vita a un'esperienza diversa e permettendo dunque un'interazione capace di interrompere i regimi sensibili precedentemente imposti.

Il discorso unidimensionale e quello partizionale possono essere riletti attraverso il lavoro di Sara Ahmed.⁸⁹ L'autrice sostiene che l'attitudine a selezionare, discriminare e prediligere determinati oggetti, idee e strutture si forma nel tempo attraverso la naturale propensione verso la *familiarità*: tanto più un elemento appare familiare e confortevole, quanto più la nostra sensibilità sarà orientata e favorevolmente predisposta verso quello stesso elemento. La direzione della nostra condotta si stabilizza e cementa attraverso la ripetizione di determinati modelli di selezione, come ricordato da Dewey, il quale sostiene la naturale propensione e necessità di reiterazione, utile ad agevolare una fluida interazione con l'ambiente. Tanto più l'essere umano prende parte al progetto capitalista odierno, divenendo suo strumento e inserendo il proprio spettro di attività quotidiane entro le procedure definite dal sistema repressivo, quanto più l'ideologia unidimensionale diverrà per lui familiare, orientandone così la soggettività, le convinzioni e la condotta. All'ascesa individuale verso i vertici del sistema corrisponde inoltre una sempre maggiore pervasività e intensità del pensiero unidimensionale: i dipendenti e i rappresentanti delle più grandi e influenti istituzioni economiche odierne, avendo sicuramente lavorato a lungo entro tali contesti dall'ideologia circoscritta, vedono la loro prospettiva modellata a immagine e somiglianza dell'istituzione stessa. Una volta limitato il campo percettivo del soggetto, ovvero le

⁸⁹ Ahmed, Sara (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Durham: Duke University Press

sue capacità di concepire il mondo secondo un'ottica altra rispetto al regime sensibile dominante, i margini di dissenso e di rinnovo del sistema divengono irrisori.

L'arte, secondo Dewey, può svolgere un'operazione inversa a tale processo, questionando gli abiti appresi e permettendone la revisione critica, in particolare attraverso esperienze estetiche capaci di mettere in crisi l'usuale funzionamento dei modelli incorporati e promuovendone dunque la rimodulazione. La pratica del duo rinominato The Yes Men genera situazioni in grado di interrompere l'efficacia degli abiti interpretativi e valutativi, appropriandosi delle dinamiche, delle strutture e delle identità repressive a noi più familiari per realizzare i propri interventi, i quali, una volta rivelata la propria natura fittizia, generano situazioni di imbarazzo, di autoanalisi e di materiale trasformazione dell'ambiente.

I componenti di The Yes Men sono Jacques Servin e Igor Vamos, professori e artisti che nella loro attività militante prendono i nomi di Andy Bichlbaum e Mike Bonanno. La storia del gruppo si apre attraverso due interventi personali realizzati negli anni 90', entrambi al confine tra le due pratiche che caratterizzeranno poi la carriera del duo, ovvero le operazioni trasversali e multimediali di *culture jamming* e l'irriverente e fastidiosa correzione dell'identità.

Nel 1993 Igor Vamos realizza, a conclusione dei suoi studi artistici, un progetto intitolato "Barbie Liberation Organization"⁹⁰. Dopo aver recuperato diverse centinaia di Barbie e GI Joes parlanti, l'artista invertì tutti i chip vocali e restituì poi i prodotti modificati appena prima del periodo natalizio (Fig. 28). La critica alla politica di genere intrapresa dalla Mattel venne dunque realizzata attraverso un intervento non violento capace di attingere alla cultura di massa per dirottarla, infiltrandosi nell'esperienza quotidiana di centinaia di bambini secondo una strategia ironica e al contempo fortemente provocatoria. L'eco mediatica si dispiegò immediatamente attraverso diversi articoli giornalistici, tra cui uno del New York Times intitolato "While Barbie Talks Tough, G. I. Joe Goes Shopping"⁹¹, e mediante un video diffuso da Vamos dove una Barbie, in qualità di rappresentante del fronte BLO, così definisce la sua organizzazione:

⁹⁰ Braun, Tyler – Darin, Barney (2013). *Priming the Senses: The Yes Men and the Affective Character of Disruption*. [tesi di dottorato] McGill University, Montreal, pp. 64-65

⁹¹ Firestone, David (1993). *While Barbie Talks Tough, G. I. Joe Goes Shopping*. *The New York Times*. Articolo disponibile al seguente link: <https://www.nytimes.com/1993/12/31/us/while-barbie-talks-tough-g-i-joe-goes-shopping.html>

“We’re an international group of children’s toys that are revolting against the companies that made us, we’ve turned against our creators because they use us to brainwash kids. They build us in a way that perpetuates gender-based stereotypes. Those stereotypes have a negative effect on children’s development. We have set up our own hospitals where we are carrying out corrective surgery on ourselves.”⁹²

Tre anni dopo, Jacques Servin, impiegato presso la Maxis Inc., un’impresa dedicata allo sviluppo di videogiochi per computer, decise di realizzare a sua volta un’azione di resistenza e disturbo. La compagnia lavorava all’epoca a SimCopter, un’estensione del più noto SimCity, e il compito di Servin era quello di progettare i personaggi che sarebbero poi apparsi all’interno del gioco. Le condizioni di lavoro eccessivamente opprimenti e l’attitudine machista del suo datore di lavoro convinsero l’artista, apertamente omosessuale, a reagire all’ennesima eccessiva richiesta fattagli dal dirigente: rifiutandosi di inserire nel gioco delle donne in bikini danzanti sulla spiaggia, Servin decise di apportare una modifica volta a far apparire uomini attraenti, i quali ballavano tra loro per poi baciarsi (Fig. 29). L’alterazione avrebbe dovuto attivarsi soltanto in numero limitato di giorni, rimanendo una sorta di scherzo goliardico, passando probabilmente quasi inosservata; a causa di un errore del programmatore però, le scene omoerotiche apparvero più frequentemente e diffusamente di quanto ci si aspettasse, generando anche in questo caso una forte attenzione mediatica.⁹³ Dopo la distribuzione di centinaia di copie durante le feste natalizie, l’intervento provocatorio di Servin gli costò il posto di lavoro, attivando però al contempo una controffensiva organizzata da ACT UP, organizzazione nata per contrastare il silenzio sul problema dell’AIDS e votata alla difesa dei diritti LGBT. La campagna di boicottaggio dimostrò all’artista quanto la sua azione apparentemente ridicola e circoscritta non solo avesse generato imbarazzo e fastidio per la compagnia Maxis Inc., ma fosse riuscita a mobilitare diversi cittadini responsabili e attenti ai temi a lui cari; i risvolti della vicenda aprirono così la strada alla successiva collaborazione con Vamos.⁹⁴

⁹² Video “Genderbent: the Barbie Liberation Organization” del canale PostSurgeOperative, disponibile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=Pc8qcZ7iMbY&feature=youtu.be>

⁹³ *Man Is Dismissed Over a Game's Gay Images. The New York Times.* Articolo disponibile al seguente link: <https://www.nytimes.com/1996/12/08/us/man-is-dismissed-over-a-game-s-gay-images.html>

⁹⁴ Braun, Tyler – Darin, Barney (2013). *Priming the Senses*, pp. 65-67

Le esperienze dei due artisti confluirono infatti nel progetto di ®TMark (RTMark.com)⁹⁵, un collettivo di attivisti e artisti votato alla catalogazione, al dibattito e al finanziamento di progetti artistici sovversivi e irriverenti, tendenzialmente accomunati dall'attitudine anti-consumistica e critica verso le istituzioni economiche dominanti. Perché il sito potesse raggiungere un'ampia platea di pubblico, i due decisero di raccontare come ®TMark avesse finanziato le due precedenti azioni, concedendo all'incirca 5 mila dollari a Servin e 10 mila a Vamos. L'organizzazione venne inoltre registrata come azienda, così da poter sfruttare le agevolazioni e le facilitazioni solitamente riservate al mondo commerciale: in questo modo la pratica affermativa degli Yes Men inizia a delinearsi, dando il via a una serie di gesti di appropriazione e sfruttamento delle strutture antagoniste a vantaggio del collettivo stesso.



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

La prima azione di correzione identitaria realizzata dal duo consiste nella creazione di un sito fittizio ricalcante il nome e le sembianze del vero sito di Bush. Se quest'ultimo (GeorgieWBush.com) ritrae l'ex presidente quale figura attenta alla protezione dell'ambiente, la pagina realizzata da Servin e Vamos (GWBush.com) si appropria della forma originale del sito per poi dirottarne i contenuti (Fig. 30), rivelando come ad esempio lo stato del Texas sia divenuto il più inquinato d'America durante il mandato concesso a Bush.⁹⁶ Realizzata durante la campagna presidenziale, l'azione degli Yes Men infastidì parecchio l'ex presidente, il quale, durante una conferenza, interrogato in merito alla vicenda rispose dicendo: "there ought to be limits to

⁹⁵ The Yes Men (2004). *The Yes Men: The True Story of the End of the World Trade Organization*. The Disinformation Company, pp. 12-13

⁹⁶ The Yes Men (2004). *The Yes Men: The True Story of the End of the World Trade Organization*, pp. 14-15

freedom.”⁹⁷ L'intervento convinse inoltre Bush a intervenire, inviando una lettera al proprietario del dominio e chiedendo che la pagina web venisse sospesa in quanto violante diversi leggi sul copyright e sul marchio; la risposta sortì però l'effetto opposto, catalizzando l'attenzione dei media sul sito e conferendogli ancora più legittimità in quanto azione oppositiva e correttiva.

Gli interventi realizzati negli anni dal collettivo tentano di appropriarsi delle forme della cultura di massa per avversare la stessa, attraverso l'ironia o la parodia, inserendosi a pieno entro quelle pratiche di *culture jamming* così definite da Mark Dery:

“Part artistic terrorists, part vernacular critics, culture jammers, like Eco’s “communications guerrillas,” introduce noise into the signal as it passes from transmitter to receiver, encouraging idiosyncratic, unintended interpretations. Intruding on the intruders, they invest ads, newscasts, and other media artifacts with subversive meanings; simultaneously, they decrypt them, rendering their seductions impotent.”⁹⁸

La strategia attuata consiste dunque nell'evitare le azioni direttamente oppostive, ormai altamente circoscrivibili e cooptabili dal sistema, per volgere piuttosto verso una pratica affermativa, capace di accettare e modificare dall'interno il sistema piuttosto che negarlo frontalmente. Se le grandi proteste contro le logiche del capitale hanno spesso subito processi di incorporazione mediale che ne hanno poi fatto semplici icone bidimensionali della protesta, contraltari del potere sfruttati dallo stesso per mantenere una parvenza di bilanciamento, gli Yes Men decidono di infiltrarsi nei media hackerando le strutture rappresentative e alterandone funzione e contenuti, andando inoltre a minare il valore di quelle risorse immateriali (brand identity, posizionamento...) oggi tanto care al sistema commerciale.

La correzione di identità consiste dunque in quella pratica entro la quale "i partecipanti fingono di essere persone che non sono, appaiono in pubblico come caricature esagerate dei loro avversari, o cooptano ambigualmente parte del loro potere"⁹⁹. Emulando i siti di grandi aziende, enti o

⁹⁷ Miller, Jared (2006). *The Yes Men: The Role of Parody in Anti-globalist Rhetoric*. [tesi di dottorato] California State University, p. 5

⁹⁸ Definizione disponibile al seguente link: <https://www.markdery.com/books/culture-jamming-hacking-slashing-and-sniping-in-the-empire-of-signs-2/>

⁹⁹ Day, Amber (2011). *Satire and Dissent: Intervention in Contemporary Political Debate*. Bloomington: Indiana UP, cit., pp. 146-147 (traduzione mia)

personaggi sgraditi, Vamos e Servin attendono che qualcuno li inviti a conferenze (attraverso una mail presente nei siti fittizi) in qualità di rappresentanti delle istituzioni bersagliate, di modo da poter impersonare i propri avversari attraverso discorsi credibili (grazie alla forma, al contesto, alla cornice entro cui sono inseriti) e al contempo improbabili (a causa della palese discordanza rispetto alle usuali posizioni assunte dalle istituzioni in esame), offrendo "un ritratto più accurato delle figure pubbliche e delle istituzioni del potere di quanto non facciano loro stesse"¹⁰⁰. I rappresentanti del sistema capitalista divengono così strumenti utili alla diffusione della protesta attivista, permettendo di raggiungere anche quel pubblico acritico e avverso all'ascolto delle voci oppostive.

Riallacciandoci al discorso marcusiano, uno degli obiettivi ascrivibili al gruppo è dunque quello di questionare e mettere in crisi il sistema di pensiero unidimensionale, fondato su assunti commerciali e privatistici imposti alla massa e accettati acriticamente, spesso moralmente inaccettabili eppure assorbiti piacevolmente e senza troppa resistenza dai più. Emblematico l'intervento realizzato nell'ottobre 2000 a Salisburgo durante una conferenza di avvocati specializzati nel commercio internazionale: in quest'occasione Jacques Servin impersonò il Dr Andreas Bichlbauer, presunto rappresentante del WTO invitato attraverso il sito creato dal duo, proponendo alla platea una piattaforma creata appositamente per dar vita a una sorta di mercato dei voti elettorali. *VoteAuction.com*, nato come pezzo satirico di Net Art (in riferimento alla corruzione delle elezioni del 2000) e inizialmente aspramente criticato da giornalisti e politici (incapaci di coglierne il carattere ironico), venne accettato dai presenti in sala senza alcun cenno di dissenso, lasciando gli stessi artisti stupefatti. Jacques Servin commenterà poi così la vicenda:

“Sapete, pensavamo che dire che volevamo aprire la democrazia al libero mercato permettendo alle persone di vendere i loro voti al miglior offerente avrebbe fatto arrabbiare la gente. Ma non è stato così. L'hanno semplicemente accettato. Perché rientrava nella logica del pensiero in quella stanza.”¹⁰¹

¹⁰⁰ The Yes Men (2004). *The Yes Men: The True Story of the End of the World Trade Organization*, cit., p. 182 (traduzione mia)

¹⁰¹ Trascrizione dell'intervista "Bill Moyers talks with The Yes Men", disponibile al seguente link (traduzione mia): <http://www.pbs.org/moyers/journal/07202007/watch.html>

Chiarite le finalità del gruppo, è utile approfondire i caratteri peculiari delle attività intraprese, strutturandoli attraverso le categorie bishopiane di trasversalità, multimedialità e spettatorialità, prendendo ad esempio una delle azioni più conosciute degli Yes Men. Nel 1984 a Bhopal, in India, un impianto di pesticidi della Union Carbide (azienda di proprietà della Dow Chemical) esplose, uccidendo 18.000 lavoratori. La risposta alla catastrofe si risolse in un irrisorio tentativo di risarcimento, ovvero nel trasferimento di una somma inferiore ai 1.000 dollari alla maggior parte delle famiglie in lutto. A 20 anni dall'incidente, gli Yes Men decisero di creare una pagina web (DowEthics.com) dove la Dow dichiarava la propria volontà di assumersi le giuste responsabilità e di risarcire a pieno il danno. Convinta dell'affidabilità del sito, la BBC invitò Jude Finesterra (impersonato come sempre da Jacques Servin), rappresentante della Dow, a parlare sulle proprie reti (con un pubblico stimato attorno ai 300 milioni di spettatori); l'artista affermò che la società avrebbe provveduto alla liquidazione della Union Carbide, alla bonifica del sito Bhopal e al risarcimento di 12 miliardi di dollari alle vittime, aggiungendo inoltre:

“This is the first time in history that a publicly owned company anything near the size of Dow has performed an action that is significantly against its bottom line simply because it's the right thing to do. And our shareholders may take bit of a hit ... but I think, that if they're anything like me, they will be ecstatic to be part of such a historic occasion of doing right by those that we've wronged.”¹⁰²

La notizia circolò velocemente attraverso i media di tutto il mondo, facendo crollare in pochi minuti le azioni della Dow del 4,24% (2 miliardi di dollari) e costringendo poi l'azienda a palesarsi pubblicamente per ritrattare la buona volontà espressa dal duo, precipitando in una situazione inevitabilmente scomoda e riprovevole.

L'intervento appare sicuramente come una possibile pratica antagonistica, caratterizzata (similmente alle azioni del CAE, ricalcanti il teatro invisibile di Boal) da una costante tensione tra elementi fittizi ed elementi reali. La strategia si fonda infatti sulla “fictionality”¹⁰³, ovvero sull'intenzionale utilizzo di narrazioni, personaggi e scenari fittizi entro contesti reali, presentati al

¹⁰² Intervista degli Yes Men alla BBC World (3/12/2004), disponibile al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=LiWlvBro9eI&ab_channel=razorfoundation

¹⁰³ Jacobsen, Louise Brix (2019). *Fictional characters in a real world: Unruly fictionalised encounters in Borat, The Ambassador, and the Yes Men's media hoaxes*. European Journal of English Studies, 23(2), 206-223

pubblico in quanto immaginari e recepiti dunque in tal senso. Gli Yes Men tentano di produrre un effetto di autenticità attraverso la replica di una particolare struttura discorsiva (telegiornale, intervista, conferenza...) entro la quale il discorso viene però ad essere alterato, esasperato nelle sue qualità negative o corretto in ottica positiva. Piuttosto che informare immediatamente il pubblico, il duo decide di rivelare soltanto in un secondo momento la natura fittizia dell'avvenimento, generando (soprattutto nei soggetti che più ingenuamente incorporano il messaggio a prescindere dal suo contenuto) un senso di confusione e un momento di potenziale messa in discussione del discorso ideologico dominante.

La tensione sfruttata dal collettivo agisce su due traiettorie differenti e tra loro parallele. Da un lato essa disvela un potenziale non ancora realizzato, una effettiva possibilità di agire e di modificare lo stato delle cose che non viene abitualmente presa in considerazione. Il gruppo dà vita a scenari relativamente plausibili, entro i quali la storia può essere riscritta secondo nuove logiche e dove le grandi multinazionali e le istituzioni dominanti possono agire dando maggior peso alla responsabilità aziendale e al bene comune. In seconda battuta, la strategia antagonista riesce a impattare a livello ambientale, generando effetti concreti e tangibili sulle realtà repressive criticate (in questo caso causando una brusca caduta del valore azionario) e mettendole nella posizione di dover ritrattare (goffamente) le nuove narrazioni. Questa inevitabile contro-azione diviene in ultima analisi l'effettiva critica delle ingiustizie perpetrate dall'azienda, realizzata però dalla stessa istituzione messa sotto accusa e non più da movimenti oppositivi altrimenti inascoltati, cooptati o neutralizzati.

Se l'umorismo è ormai spesso tacciato d'essere riconducibile a strategie postmoderne disfattiste o ingenuamente ottimiste che, a confronto con le azioni più serie e strutturate della sinistra tradizionale, risultano inefficaci o marginali, la pratica degli Yes Men dimostra in realtà il contrario. Le situazioni create dal duo possono infatti inserirsi entro un quadro "metamoderno"¹⁰⁴, in bilico tra l'entusiasmo, l'ottimismo e l'attivismo moderno e l'ironia, l'incertezza e la critica postmoderna, capaci di sfruttare la parodia per intervenire sulla società, mostrando l'inadeguatezza della realtà e al contempo indicando una possibile via d'uscita.

¹⁰⁴ Vermeulen, Timotheus – Van Den Akker, Robin (2010). *Notes on metamodernism*. *Journal of Aesthetics & Culture*, 01 January 2010, Vol.2(1)

Altro carattere importante che accomuna la molteplicità di interventi degli Yes Men è sicuramente la capacità di interagire con diversi media, da quelli più tradizionali (conferenze, convegni, televisioni, giornali, cinema...) a quelli più recenti (siti internet, social media...), in ottica non soltanto critica ma strategica: piuttosto che questionare i limiti dei media dall'esterno, attraverso modalità e procedimenti propri dell'arte tradizionale, il duo utilizza le stesse strutture mediali criticate quali supporti per l'azione attivista. Uno dei maggiori problemi emergenti dalle pratiche in esame è l'acriticità della produzione e della ricezione di informazioni in epoca contemporanea. Come dimostrato dal caso Bhopal, il network BBC invitò gli Yes Men senza rendersi conto della natura fittizia del sito da essi creato, agendo secondo una logica maggiormente legata al sensazionalismo che alla correttezza giornalistica. Come ricorda Nick Davies, la disgregazione dei sindacati della stampa, i tagli aziendali e l'istituzione di un ciclo di notizie ininterrotto diedero forma a un comparto giornalistico incapace di ricercare e controllare adeguatamente le fonti, ovvero a dei "giornalisti che non sono più in giro a raccogliere notizie, ma che sono ridotti invece a passivi elaboratori di qualsiasi materiale gli capiti a tiro, sfornando storie che siano eventi reali o fittizi, importanti o banali, vere o false."¹⁰⁵ Gli Yes Men non si preoccupano dunque di raggirare i media, al contrario, essi danno ai media ciò che i media richiedono, ovvero storie sensazionali e inaspettate che, a prescindere dalla loro veridicità, sono sempre accettate e accolte piacevolmente dal pubblico. L'ironia del duo è così arguta da lasciare il compito della critica alle stesse strutture dominanti criticate: fornendo l'eco mediatica necessaria alla buona riuscita dello scherzo, è la stessa BBC a rivelarsi inadeguata a svolgere il suo compito di verifica e analisi delle fonti; allo stesso modo, sono i responsabili PR della Dow a dover ritrattare i buoni propositi espressi da Servin, dovendo ammettere pubblicamente il proprio rifiuto a risarcire le vittime del disastro.

Ovviamente le azioni parodiche del gruppo infastidiscono i bersagli criticati, tanto da costargli ritorsioni legali e denunce, dal già citato tentativo di Bush volto a rimuovere il sito generato dagli artisti (GWBush.com) alla stessa dinamica avvenuta successivamente con il WTO. Quest'ultimo chiese infatti al provider della pagina web (www.gatt.org) di sospenderla per supposte violazioni di

¹⁰⁵ Davies, Nick (2009). *Flat Earth News: An awardwinning reporter exposes falsehood, distortion and propaganda in the global media*. London: Vintage, cit., p. 59 (traduzione mia)

legge; il fornitore di banda decise però di mantenerla attiva, non trovando alcun problema di ordine legale nell'intervento realizzato dal duo. Anche in questo caso, gli Yes Men diffusero immediatamente un comunicato stampa in merito all'accaduto, attirando l'attenzione dei media e lasciando agli stessi il compito di deridere e biasimare il comportamento del WTO.¹⁰⁶

Da ultimo, la dimensione spettatoriale diviene in questo caso un fattore ambiguo, da un lato potenzialmente produttivo e dall'altro eticamente problematico. L'interazione tra persone reali e personaggi fittizi è infatti, come già esposto, uno strumento interessante ed efficace sia per una critica del sistema unidimensionale che per una sua possibile ricostruzione; pur tuttavia, resta da chiedersi quali siano le conseguenze degli interventi del duo sui vari gruppi di soggetti coinvolti. Oltre ai danni arrecati alla Dow e al network BBC, l'azione intrapresa si riversa sicuramente sul pubblico del canale, che da un lato potrebbe apprezzare lo scherzo (forse intuendolo fin da principio) e dall'altro potrebbe sentirsi preso in giro, in quanto consumatore ingenuo di contenuti. Il problema maggiore sorge però nei confronti delle famiglie indiane che, per un giorno o poco più, crederono effettivamente di poter essere ricompensate per i danni subiti vent'anni prima. In questo caso, lo scherzo degli Yes Men produce una gioia temporanea per i malcapitati che, nel giro di poco, riconduce alla precedente sensazione di impotenza e sconfitta, forse ancora più marcata dopo l'ennesimo e palese rifiuto della Dow di impegnarsi e agire responsabilmente. Louise Jacobsen definisce la pratica degli Yes Men, così come le azioni riprese in simili prodotti audiovisivi (Borat, The Ambassador), quali interventi "indisciplinati", ovvero irrispettosi di quell'*ethical turn* già oggetto di critiche da parte di Claire Bishop. Piuttosto che sottostare alle leggi e ai codici del comportamento moralmente corretto, caratterizzato da un'interazione chiara e rispettosa dei soggetti coinvolti, gli artisti in questione, consci dell'ambiguità dell'intervento, decidono di utilizzarli strategicamente per raggiungere il proprio obiettivo, senza avvisarli della natura fittizia dell'azione e, dunque, rendendoli attori involontari della critica attivista:

"When it comes to the deceit of innocent people, the encounters become extremely ethically troubling, but the question remains whether or not the artists' misbehaviour can be excused

¹⁰⁶ Hynes, Maria – Sharpe, Scott – Fagan, Bob (2007). *Laughing with the Yes Men: The Politics of Affirmation*. Continuum (Mount Lawley, W.A.), 21(1), 107-121, pp. 114-115

as long as the atrocities exposed are bad enough. Therefore, the encounters are situated in an ethical dilemma: to expose dangers you must be dangerous yourself.”¹⁰⁷

Le potenzialità critiche e trasformative delle pratiche antagonistiche in esame si traducono dunque in una molteplicità di risultati differenti. In primo luogo, gli Yes Men non si pongono quali insegnanti del popolo, portatori della verità in grado di risvegliare gli ingenui dal loro torpore attraverso opere di denuncia diretta: la funzione informativo-pedagogica di “presa di coscienza” viene sostituita da un momento di autocritica e riflessione che si genera ed evolve circolarmente piuttosto che unilateralmente. Cambiando registro ed utilizzando una forma parodica, il duo si avvicina allo spettatore e lo interroga in maniera indiretta e meno accusatoria, lasciando allo stesso il compito di riflettere autonomamente sulla vicenda. Secondariamente, piuttosto che valutare l’opera in relazione agli effetti materiali generati sulle istituzioni, l’approccio bishopiano suggerisce di considerare l’aspetto peculiare, inusuale, dell’azione intrapresa, ovvero la sua capacità di stagliarsi in quanto originale e controversa:

“The specifically political value of the Yes Men’s action need not be measured in relation to the ideals it pursues in the name of the project of resisting globalization. Nor is the raising of consciousness to be the defining feature of the political value of the event. Rather, the determining criterion of political value would be bound to the problem of distinction: does the event rise above the ordinary to become remarkable and thus create a difference in thought?”¹⁰⁸

Producendo una situazione singolare e imprevista, gli Yes Men permettono al “nuovo” di venire alla luce, entro un sistema capitalista dove l’unidimensionalità regna sovrana e dove le alternative possibili vengono soppresse fin da principio. Tale monopolio viene forzato dal duo, capace di introdurre nelle strutture dominanti dei discorsi alternativi e potenzialmente destabilizzanti; rivelando un potenziale inespresso, essi permettono di espandere le possibilità d’azione degli individui e le possibilità di trasformazione dell’ambiente sociale. Affermando a nome della Dow che un risarcimento sarebbe stato erogato alle famiglie colpite dal disastro, una realtà

¹⁰⁷ Jacobsen, Louise Brix (2019). *Fictional characters in a real world*, cit., p. 221

¹⁰⁸ Hynes, Maria – Sharpe, Scott – Fagan, Bob (2007). *Laughing with the Yes Men*, cit., p. 117

materialmente realizzabile viene esposta, palesando inoltre la chiusura di un dibattito socio-politico che troppo spesso esclude a priori determinati sviluppi e possibilità.

Fatti reali e fatti costruiti sono posti gli uni accanto agli altri, apparentemente recepiti come un tutt'uno credibile, per essere poi scomposti e rivelati nella loro vera natura. La ricezione iniziale è il momento cruciale dell'intervento, capace di dimostrare come una presa di responsabilità aziendale e una revisione delle logiche dominanti non sia così improbabile o irrealizzabile. La modalità di ricezione non è però univoca ma, al contrario, dipende dal tipo di pubblico con cui ci si interfaccia. Riprendendo la distinzione tra i due pubblici di una situazione parodica, realizzata da Margaret Rose¹⁰⁹, Louise Owen sostiene come il fruitore dello scherzo possa essere identificato attraverso due principali tipologie: da un lato, abbiamo un pubblico critico, incredulo, che può percepire la situazione in quanto bufala o comunque rimanere scettico in merito a ciò che sta accadendo; dall'altro, troviamo i ricettori più esposti e ingenui, capaci di accettare qualsiasi cosa venga loro detta a patto che questa venga inserita entro un quadro credibile.¹¹⁰

Un chiaro esempio di quest'ultimo pubblico potrebbe essere il caso della conferenza di *VoteAuction.com*, durante la quale gli avvocati commerciali non si opposero minimamente all'idea di creare un libero mercato dove i voti potessero circolare e assumere valore monetario.

Interpretando ruoli ufficiali e alterando poi il messaggio usualmente riportato dagli stessi, gli Yes Men riescono a parlare direttamente proprio con quel pubblico che altrimenti non avrebbe mai preso in considerazione le istanze attiviste: gli avvocati entrano nella situazione assumendo un atteggiamento predisposto all'ascolto e fiducioso, sospendendo il giudizio critico e recependo le informazioni come una narrazione con la quale molto probabilmente essi saranno d'accordo. Nonostante l'oscenità delle proposte, il pubblico continua assopito ad ascoltare, finendo per essere effettivamente d'accordo con ciò che viene detto. Soltanto quando l'imbroglio viene svelato essi realizzano l'assurdità della situazione, senza poter però muovere un attacco vigoroso, in quanto essi stessi sono stati ingannati da quegli attivisti solitamente etichettati come disinformati e sobillatori.

Al contrario, un pubblico critico è emerso in un altro intervento del duo, realizzato presso la State

¹⁰⁹ Rose, Margaret (1993). *Parody ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press

¹¹⁰ Owen, L. (2011). 'Identity Correction' *The Yes Men and acts of discursive 'leverage'*. *Performance Research*, 16(2), 28-36

University of New York di fronte a circa 300 studenti. Presentandosi in qualità di rappresentanti del WTO, i due artisti propongono ai ragazzi una prospettiva diversa e più efficiente per quanto riguarda il tema del riciclaggio. Sostenendo la poca utilità del riutilizzo di materiali non edibili, il discorso si struttura attorno all'idea di riciclare la carne degli hamburger, sfruttando le feci prodotte dall'essere umano per realizzare nuovi prodotti alimentari commestibili. Fino a questo punto il discorso non viene interrotto dagli studenti, che però reagiscono con diffuse risate contenute, alterando probabilmente la successiva ricezione del pubblico, ovvero predisponendo i compagni ad un ascolto non necessariamente serio e timoroso dell'autorità.

Avendo distribuito hamburger gratuiti all'inizio della seduta, un senso di disgusto e un ragionevole dubbio sull'origine di ciò che è stato appena mangiato inizia a muoversi tra i ragazzi. Il duo a questo punto esplicita la reale proposta attorno alla quale ruota la conferenza: installare dei gabinetti speciali nei paesi più sviluppati, attraverso i quali sarà possibile recuperare gli scarti e riutilizzarli nei punti vendita del terzo mondo. La prima voce critica viene da una ragazza che afferma di provenire dal cosiddetto terzo mondo e di sentirsi pertanto offesa dall'atteggiamento presuntuoso del WTO, guidato da una logica paternalistica volta a decidere cosa sia meglio e cosa vada offerto ai paesi più poveri. La risposta di Servin si apre ammettendo come spesso non si consideri il fatto che ogni paese possa svilupparsi secondo i propri tempi e i propri modelli, per continuare poi però su un'altra linea: "But, you know, we're different! We're culturally different. We're rich, they're poor. This is the most humane solution we can come up with."¹¹¹ Un video rendering 3d dell'intero processo viene poi mostrato da Vamos (Fig. 31), presentatosi come un rappresentante di McDonalds; le immagini assurde fanno nuovamente scoppiare diverse risate e, al contempo, reazioni disgustate e inorridite. Un ragazzo interviene sostenendo come il WTO stia probabilmente tralasciando una certa componente sensibile e umana nelle proprie decisioni; la risposta di Servin sottolinea il carattere distaccato e repressivo dell'atteggiamento scientifico-economico unidimensionale, incapace di mettere in discussione i propri presupposti e di ragionare secondo logiche umane e solidali: "We are able, fortunately, to simply direct WTO in a much more *theoretical way*, in collaborations with our colleagues and the largest corporations." A questo

¹¹¹ L'intervento è presente nel film realizzato dal duo nel 2004, "The Yes Men". Video disponibile al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=hmuF3SjHWI4&feature=emb_title&ab_channel=GeographyVideo

punto diversi soggetti si indignano e intervengono (Fig. 32), chiedendo ad esempio quanto venga pagato il WTO da McDonalds per affermare certe assurdità o sostenendo come il cibo dato agli animali domestici sia migliore di quello qui proposto per gli uomini e le donne del terzo mondo. La risposta finale di Servin (“The reality is that we already treat people in the third world far worse than we treat our domestic animals. It’s not saying it’s right, it’s just saying that’s the reality.”) chiude l’intervento, generando una sorta di protesta “fisica”, ovvero un lancio collettivo di sfere gonfiabili sul palco (Fig. 33).



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33

L’estremizzazione dei caratteri negativi delle istituzioni dominanti genera da un lato una risposta caratterizzata da passiva accettazione e dall’altro un rifiuto netto delle proposte presentate. Tale dualismo non è però nulla di inaspettato: gli avvocati, predisposti ad accettare le assurdità del WTO, ascoltano inermi i discorsi degli Yes Men, e gli studenti, soggettività poco esposte alle logiche repressive e forse ancora speranzose, reagiscono in maniera critica e oppositiva. Un ultimo esempio fa emergere però una situazione ancora differente, dimostrando come anche i più scettici possano in realtà lasciare aperto il pensiero a possibilità alternative.

Invitati a una conferenza ricolma di esperti di contabilità (Sidney, 2002), il duo decise di non utilizzare la parodia; al contrario, in quest’occasione gli Yes Men si presentarono dicendo la verità, esponendo fatti reali e proponendo una soluzione positiva e ricostruttiva. Sostenendo come il WTO fosse nato con l’intento di garantire un maggiore benessere per tutti attraverso il libero mercato e rilevando come questo obiettivo non sia stato raggiunto e non venga attualmente concretamente perseguito, Servin (Mr. Sprat in quest’occasione) avanza una proposta inaspettata: il WTO verrà sciolto per essere rifondato come TRO (Trade Regulation Organisation), ponendosi

nuovi principi basati sulla Dichiarazione Universale dei Diritti Umani dell'ONU.¹¹² Altrettanto inaspettati furono però i commenti finali dei presenti: "The world with the population we've got can't keep going that way. So, I think it was really positive and I think it's a very brave decision by an organization to admit that they've been going down the wrong track and dissolve themselves and start to look for something different. And I think it's fantastic."¹¹³ E ancora: "What mister Sprat had to say today really gives a terrific sign of hope for what I think we all aspire to, and that's a global economy that benefits all people."

Il gruppo di contabili, probabilmente familiare alla retorica del WTO e possibilmente portatore di interessi economici nei confronti dell'organizzazione stessa, viene introdotto entro una situazione seria e credibile, accettando (come sostenuto in precedenza) le parole dei presentatori come autorevoli e sensate. Piuttosto che metterli in ridicolo, dimostrando come discorsi atroci possano essere accolti acriticamente, gli Yes Men decidono in questo caso di avvicinare i presenti al discorso attivista, permettendogli di concepire una proposta solitamente estranea come una possibilità non così spaventosa o destabilizzante. Una volta reiterati e appoggiati i discorsi dei presunti rappresentanti del WTO, i soggetti partecipanti non possono che riconoscere come le istanze degli Yes Men siano legittime e forse anche necessarie, mettendo così in discussione le proprie convinzioni e i propri modelli di ricezione e valutazione del classico pensiero unidimensionale.

L'attività del gruppo mette in discussione le partizioni del sensibile, permettendo a ciò che solitamente non può essere detto di esprimersi, anche e soprattutto attraverso i canali dominanti, dando voce a una posizione politica inascoltata. L'emersione di un punto di vista alternativo permette di interrogare e questionare la visione dominante, facendogli perdere il proprio status totalitario e univoco. "Ciò che è non è ciò che dovrebbe essere", ma gli Yes Men non si fermano qui, dimostrando come "potrebbe essere altrimenti".

¹¹² Waisanen, Don (2018). *The comic counterfactual: Laughter, affect, and civic alternatives*. The Quarterly Journal of Speech, 104(1), 71-93, p. 85

¹¹³ The Yes Men, 2004. Video disponibile al seguente link:

https://www.youtube.com/watch?v=hmuF3SjhWI4&feature=emb_title&ab_channel=GeographyVideo

2.5 Attitudine critica e militante: *Cátedra Arte de Conducta*

Il lungometraggio realizzato dagli Yes Men nel 2004 si conclude con un invito per gli spettatori, volto a stimolare la consapevolezza critica e l'azione trasformativa: "To learn more about the WTO, or to become a Yes Man, visit www.theyesmen.org". In questo modo il duo incoraggia all'azione individuale e collettiva, offrendo un esempio concreto di resistenza e ricostruzione e rinvigorendo le speranze dei tanti che ad oggi fanno esperienza di quella diffusa impotenza permeante la contemporaneità, proseguo dell'inerzia descritta e criticata da Marcuse.

Nell'ultimo decennio l'attività dei due artisti si è focalizzata su una nuova modalità d'intervento critico, ovvero sulla creazione di laboratori e programmi volti a supportare la realizzazione di progetti a cavallo tra l'attivismo e l'arte.¹¹⁴ Gli Yes Labs vengono ospitati presso l'Hemispheric Institute of Performance and Politics della New York University e vengono presentati settimanalmente a una platea che spazia dagli studenti ai professori, rimanendo però aperti a qualunque gruppo voglia presentare una proposta valida e interessante da sviluppare con gli Yes Men. Il progetto si propone dunque di trapiantare l'esperienza dei due artisti nel maggior numero possibile di realtà militanti, situandosi entro la recente tendenza a fare dell'arte un processo pedagogico, una pratica trasversale al confine tra educazione ed estetica.

L'ultimo capitolo di *Inferni Artificiali*, intitolato *Progetti pedagogici: "è possibile far vivere una classe come fosse un'opera d'arte?"*, analizza e descrive l'interesse di alcuni artisti contemporanei impegnati nel sociale per la pratica educativa e per la sua messa in discussione. Constatando come la cancellazione di Manifesta 6 (2006), edizione organizzata attorno all'idea di scuola d'arte, abbia portato diversi artisti ad avvicinarsi al tema dell'educazione, Claire Bishop struttura un discorso capace di intercettare le nuove pratiche emergenti fondate sull'appropriazione e l'utilizzo di medium ed elementi propri del mondo dell'istruzione (lezioni, scuole, laboratori, biblioteche, conferenze...). Oltre alla trasversalità con le istituzioni e i processi ad essa estranei, l'arte contemporanea mantiene un'attitudine critica verso gli stessi, proseguendo sulla strada dei pionieri del campo (Camnitzer, Beuys, Lygia Clark, Jef Geys, Tim Rollins...) che fin da subito misero in discussione il modello autoritario e unidirezionale imposto dalle scuole tradizionali. Se da un

¹¹⁴ Pagina del progetto *The Yes Lab* disponibile al seguente link: <https://theyesmen.org/lab#>

lato gli artisti del nuovo secolo accolgono e fanno proprio il diverso approccio verso la trasmissione del sapere, fondato sull'orizzontalità e sull'esperienza, d'altra parte essi rifiutano di presentarsi ancora come figure carismatiche e centrali nel processo educativo. Piuttosto che ritrarsi quali guru, facendo dell'esperienza in atto una sorta di performance, essi pensano alla pratica artistico-educativa in ottica meno simbolica e più pragmatica, realizzando proposte valide e interessanti dal punto di vista della formazione e dell'istruzione. Tale attitudine si concretizza nel decentramento dell'attività educativa, ovvero nell'appalto del lavoro d'insegnante a esperti del settore capaci di offrire un'esperienza intensa e strutturata.

Se negli anni delle prime sperimentazioni artistico-educative ancora non era possibile guardare all'attività discorsiva e pedagogica quale forma d'arte specifica (Verwoert afferma ad esempio come la pratica di Beuys: "dovrebbe essere trattata non come meta-discorso *sulla* sua arte ma come *medium* artistico *sui generis*"¹¹⁵), oggi le attività pedagogiche possono a pieno titolo essere considerate medium artistici al pari di performance e pratiche immateriali. Tale espansione fa però sorgere alcuni dei principali problemi rilevati dalla stessa Bishop in merito alla varietà d'interventi trasversali alla società, ovvero criticità relative ai parametri da utilizzare per inquadrare, descrivere e valutare le pratiche educative, così come alle modalità (dirette o mediate) con cui approcciare tali esperienze. In merito a quest'ultimo punto si apre infatti un ulteriore quesito, relativo al rapporto con il pubblico secondario, estromesso dall'esperienza dinamica di prima mano e dunque posto in una condizione di ricezione difficile e problematica, risolvibile secondo diverse modalità dall'artista, dai partecipanti o dai teorici e critici che decidono di interfacciarsi con le pratiche in esame.

Un caso utile alla strutturazione di una possibile interpretazione dei lavori pedagogici, riportato dalla stessa Bishop, è sicuramente *Cátedra Arte de Conducta*, realizzato da Tania Bruguera a L'Avana dal 2003 al 2009. Prima di analizzare il progetto dell'artista cubana è importante offrire un'introduzione alla teoria educativa che informa il lavoro.

L'operazione di Bruguera è sicuramente ascrivibile all'approccio pedagogico proposto da John

¹¹⁵ Verwoert, Jan (2008). *The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre and Public Image*. E-flux Journal, 1. Articolo disponibile al seguente link: <https://www.e-flux.com/journal/01/68485/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys-oeuvre-and-public-image/>

Dewey, fondato sull'esperienza e sull'indagine, sull'attitudine critica ed esplorativa, così come su un modello di trasmissione non più verticistico e unidirezionale, ma al contrario basato sulla circolarità. Senza disconoscere l'importanza di una guida consapevole e forte dell'esperienza passata e acquisita dalla tradizione, il filosofo concepisce l'educatore quale figura capace di predisporre situazioni stimolanti, di utilizzare dispositivi pedagogici sviluppati a partire dalle esigenze e dalle potenzialità degli studenti, così come di rimanere aperto allo scambio e all'apprendimento reciproco.

L'educatore che però ha più influenzato la pratica dell'artista è Paulo Freire¹¹⁶, autore de *La Pedagogia degli Oppressi* (1970), testo ampiamente diffuso e letto dai latino americani soggiogati all'epoca da diverse dittature militari. Dopo aver istruito e alfabetizzato 300 lavoratori nelle piantagioni di canna da zucchero (in soli 45 giorni), Freire verrà arrestato e poi esiliato; l'esperienza di pedagogia critica intrapresa in quel breve arco di tempo lo convincerà a procedere con la stesura del suo libro più conosciuto, strumento di liberazione e fonte di speranza per i tanti costretti a vivere sotto sistemi oppressivi. L'essere umano è, come per Dewey e Marcuse, al centro del discorso di Freire: la questione dell'oppressione è riducibile in ultima analisi al fenomeno per cui un gruppo di persone, dotato di maggior potere coercitivo, limita o nega a un altro gruppo il diritto ad essere umano. In questo modo i due poli attorno ai quali è possibile definire i gruppi sociali e gli individui sono quelli di autodeterminazione, consapevolezza e umanità e, all'altro capo, disumanizzazione e oppressione.

La Pedagogia degli Oppressi si propone dunque come una guida, pratica e teorica, utile a intervenire nei regimi repressivi attraverso una strategia pedagogica. Piuttosto che pensare allo studente come a una tabula rasa, un contenitore da riempire con elementi predeterminati secondo un approccio "depositario", Freire si affida alla pratica dialogica, processo fondato sulla compresenza di azione e riflessione, di critica e trasformazione, entro un'ottica d'insegnamento capace di trattare gli alunni quali potenziali fonti d'apprendimento e di novità, soggetti attivi e consapevoli del loro ruolo all'interno del processo di liberazione. La pedagogia critica mira dunque a generare *consapevolezza* dello stato di oppresso, per poi muovere verso un'educazione capace

¹¹⁶ Littrell, Allison. (2018). *Teaching Freedom: The Power of Autonomous Temporary Institutions and Informal Pedagogy in the Work of Tania Bruguera and Suzanne Lacy*. [Master thesis] University of Southern California

di *problematizzare* tale condizione, di indagarla e interpretarla, così da orientarsi verso possibilità concrete d'emancipazione.

L'esperienza di Tania Bruguera nel campo dell'educazione e della formazione si sviluppa tra l'Instituto Superior de Arte (ISA), la principale scuola d'arte dell'Avana dove l'artista si formerà e insegnerà, e la Escuela de Conducta Eduardo Marante, riformatorio comportamentale per giovani criminali. L'insoddisfazione riportata a seguito della partecipazione a Documenta 11 (2002), considerata dall'artista come piattaforma limitante e conservatrice, così come la massiccia invasione di collezionisti generata dalla Biennale de L'Avana del 2000 e, dunque, il conseguente orientamento forzato degli artisti cubani verso processualità e forme gradite dai compratori stranieri, convince l'artista cubana a realizzare un progetto capace di sviluppare e realizzare i principi della pedagogia critica:

“Uno degli obiettivi del progetto di Bruguera era quindi di preparare una nuova generazione di artisti ad affrontare tale situazione in modo auto-riflessivo, con la consapevolezza delle logiche del mercato globale anche nel produrre arte indirizzata al loro contesto locale.”¹¹⁷

Cátedra Arte de Conducta nasce nel 2003 come opera orientata alla costruzione di spazi entro cui gli studenti possano riunirsi e confrontarsi, mediante un dispositivo pedagogico volto a fare degli stessi dei cittadini consapevoli e militanti, capaci di immaginare, proporre, discutere e realizzare prospettive alternative attraverso le quali l'arte possa superare la sua condizione d'oggetto simbolico per divenire uno strumento utile alla trasformazione dell'ambiente.

La scuola, ospitata dall'ISA, si struttura attraverso un corso biennale composto da laboratori settimanali e si offre quale modello alternativo al sistema educativo cubano tradizionale, luogo di sperimentazione artistica libero dalle costrizioni e dalle censure dell'autorità dominante. La sede si trova accanto all'abitazione di Tania Bruguera (dove gli studenti si riuniscono al termine di ogni laboratorio settimanale) e i progetti realizzati dai giovani artisti si sviluppano spesso entro l'intera città, facendo così della *Cátedra* una “scuola mobile”. Il rapporto con il territorio è infatti centrale per il progetto che, conscio della possibile ricezione stereotipata dell'opera (intervento sovversivo dell'ennesimo artista cubano), decide di accettare la sua condizione locale, lavorando con

¹¹⁷ Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali*, cit., p. 250

l'ambiente socio-politico circostante e con la gente del posto, evitando di esoticizzarli entro lavori facilmente esportabili. All'attitudine locale si aggiunge però una riflessione globale, capace di offrire alle persone estranee al contesto cubano strumenti utili a decostruire e a comprendere i lavori realizzati.¹¹⁸

La procedura di selezione è al contempo rigida e aperta: ogni anno vengono selezionati 8 studenti meritevoli che prendono parte al corso, più uno storico dell'arte che, oltre alla normale attività in aula, si preoccupa di redigere una relazione in merito al progetto stesso durante tutto l'anno scolastico (così da avere poi una valutazione storico-critica interna); una volta scelti i 9 partecipanti, le lezioni rimangono aperte a chiunque voglia prendervi parte, rendendo così la struttura formale più inclusiva e dinamica. Allo stesso modo, gli alunni non sono selezionati secondo parametri chiusi e predeterminati, permettendo al corpo studentesco di farsi multidisciplinare e trasversale ai diversi ambiti della pratica culturale (arte, musica, architettura, storia, letteratura, teatro...).

Come detto in precedenza, il modello d'insegnamento si fonda sull'orizzontalità e prevede una rinuncia da parte dell'artista al ruolo di autorità centrale, sia nei confronti degli studenti che degli insegnanti coinvolti. Bruguera si occupa infatti di contattare e invitare esperti di diversi settori (curatori, teorici, avvocati, giornalisti, storici, sociologi, matematici...) che guidino poi i laboratori settimanali, affidando di volta in volta agli studenti un progetto specifico da sviluppare. Le attività riflettono così la molteplicità delle discipline presentate, spaziando dalle classiche opere d'arte visiva a pratiche più effimere, dalle conferenze agli interventi urbani, dai pasti condivisi ai riti e alle celebrazioni.

La dimensione autoriale e spettatoriale dell'opera è sicuramente complessa e stratificata. In primo luogo, Bruguera decide di superare i concetti di performance e d'azione artistica che, per quanto capaci di generare intersezioni e interazioni con il pubblico, rimangono fondati sulla preminenza del ruolo autoriale. L'artista si pone invece come istigatrice di una situazione, organizzatrice di un determinato dispositivo pedagogico-istituzionale che non è in sé opera d'arte; la *Cátedra Arte de Conducta* nasce e si sviluppa in quanto processo artistico dal momento in cui

¹¹⁸ Dos Santos, Renata (2015). *¿Meter el arte en el mundo?: Sociedad, conducta y arte en las propuestas de Tania Bruguera*. *Arte Y Políticas De Identidad*, 13, 99-114, p. 102

essa prende vita, ovvero dall'attivazione vera e propria dei soggetti che in essa operano. Partendo da questo assunto, diviene più verosimile pensare all'autore come a un *corpo sociale* che, interagendo e dando vita concreta ai processi educativi orizzontali e decentrati, mette in moto il divenire artistico dell'opera.

La *Conducta* critica non si esprime soltanto nella proposta di un'istituzione scolastica alternativa al sistema dominante, ma anche e soprattutto nella sua concreta attuazione, la quale necessita una molteplicità di soggetti che rendano l'istituzione qualcosa di più di un insieme di luoghi, strutture e materiali. Inoltre, il comportamento militante non si limita alla creazione di un nuovo sistema educativo, ma si realizza pienamente nelle operazioni artistiche poi intraprese dai vari studenti partecipanti allo stesso. Le azioni realizzate dal corpo sociale attivato sono dunque il vero *medium* artistico: per quanto i lavori degli studenti si concretizzino talvolta mediante supporti, procedimenti e strumenti artistici tradizionali, essi sono da intendersi quali parti di un più complesso sistema di interazioni e condotte sociali, opere d'arte intessute nella vita della comunità e non esogene alla stessa.

Quest'affermazione conduce però a un problema relativo alla comunicazione esterna dell'opera, non più documentabile e trasmissibile secondo modalità tradizionali legate all'idea di immaterialità prelevabile e circoscrivibile, che spesso rischiano di appiattire unidimensionalmente un'esperienza sfaccettata e multiforme. La nuova concezione di documentazione proposta dall'artista si traduce sostanzialmente nella *memoria collettiva*¹¹⁹: l'interazione tra i partecipanti, gli spettatori e i cittadini rende le azioni intraprese parte della vita quotidiana della comunità, inserendole in maniera permanente entro la memoria sociale. In questo modo Bruguera nega la classica esposizione di documenti relativi all'esperienza artistica quali opere trascendenti, impedendo la ricezione reiterata fondata sul modello espositivo e promuovendo invece una riproposizione del progetto entro nuovi contesti, dando vita a esperienze estetiche e a condotte critiche rinnovate che andranno a depositarsi in differenti memorie collettive.

In due occasioni la scuola fu però invitata ad esporre e, in entrambi i casi, Bruguera decise di mostrare i lavori realizzati dagli studenti piuttosto che una documentazione del processo pedagogico. Durante la Biennale di Gwangju del 2008, i progetti furono esposti secondo un

¹¹⁹ Dos Santos, Renata (2015). *¿Meter el arte en el mundo?*, p. 103-104

modello convenzionale e poco stimolante; al contrario, in occasione della chiusura della *Cátedra*, l'installazione realizzata alla Biennale de L'Avana del 2009 risultò molto più convincente e maggiormente ricalcante gli ideali del progetto. L'esposizione *Estado de excepción* fu realizzata secondo un modello mobile, ovvero modificando di giorno in giorno il tema e i lavori esposti, comprendenti sia gli interventi degli studenti che quelli degli artisti in visita presso la scuola. Ogni sera, dopo la chiusura dell'evento, i ragazzi si occupavano di disallestire e riallestire la mostra del giorno dopo, rendendo così il progetto espositivo fortemente dinamico, molteplice e vivo, elementi caratterizzanti l'intera esperienza presso la *Cátedra Arte de Conducta*. L'obbiettivo dell'esposizione non è comunque da identificarsi quale tentativo di riproporre o sintetizzare il progetto pluriennale, ma semplicemente come una modalità con cui è possibile comunicare efficacemente alcuni dei lavori realizzati durante il complesso percorso artistico-pedagogico intrapreso a L'Avana.

Tornando alle specificità del progetto, i due principali cardini attorno ai quali esso si sviluppa sono rilevabili nei concetti di *Arte de Conducta* e di *Political Timing Specific*. In primo luogo, il termine *Conducta* nasce come reazione alla centralità del suo corrispettivo anglo-europeo di *Performance Art*. Quest'ultima categoria è stata infatti ampiamente utilizzata per descrivere e categorizzare una vasta complessità di fenomeni artistici, prendendo sempre a riferimento storico le esperienze dadaiste e futuriste, gli Happenings e le azioni Fluxus. Il dominio linguistico e teorico occidentale viene allora messo in discussione da Bruguera:

“I discovered everything that separated what I was looking for in my work from most such performative traditions – mostly the vision of my work as a gesture. After I left the school [SAIC] and after a heavy Foucault induction, I called what I was doing *Arte de Conducta*, to make sure that any analysis would start with the social and political implications of the work.”¹²⁰

L'*Arte de Conducta* si propone di stimolare una revisione critica del comportamento dei partecipanti e degli spettatori, problematizzando modelli normativi incorporati in piena ottica deweyana:

¹²⁰ Eccles, Tom (2015). *Art Featured: Tania Bruguera*. ArtReview Ltd, 70-75 (December 2015)

“To understand *Behavior Art*, one must recognize that it does not seek to resolve specific problems, but rather to lay out a quandary in which new behaviors are rehearsed and potential future scenarios are imagined.”¹²¹

Il secondo riferimento riguarda il concetto di *Political Timing Specific*, ovvero una modalità di lavoro secondo la quale l’opera dialoga e interviene sulle circostanze socio-politiche presenti durante l’esecuzione del progetto. In questo modo ogni intervento dipende e si interfaccia necessariamente con problemi e criticità con i quali può effettivamente entrare in relazione; d’altra parte, esso dovrà dotarsi di una struttura capace di adattarsi all’evoluzione dell’ambiente circostante, fino al momento in cui le condizioni d’emergenza svaniranno, rendendo l’opera documento di un particolare momento storico, politico e sociale.

La situazione politica deve dunque essere analizzata, valutata e interpretata, per poi essere riconfigurata attraverso il proprio comportamento e la propria azione militante. L’obiettivo della *Cátedra Arte de Conducta*, così come dei progetti in essa realizzati, è quello di indagare il contesto di riferimento per scovare spazi d’azione entro i quali attivare condotte artistiche capaci di gestire gli elementi socio-politici per rifondare e riorganizzare le strutture istituzionali e i sistemi di potere. Attraverso un dispositivo pedagogico Bruguera tenta dunque di dar vita a un processo di lungo periodo entro il quale gli studenti possano sperimentare le potenzialità dell’arte, divenendo così consapevoli di quanto la condotta critica possa essere efficace nella trasformazione della soggettività e dell’ambiente sociale. Allo stesso tempo, i professionisti invitati hanno la possibilità di guardare all’insegnamento secondo una prospettiva differente, superando il trasferimento rigido e predeterminato di conoscenza e volgendo verso un’educazione contestuale e orientata allo sviluppo di una coscienza e di un’azione critica.

La natura del progetto risulta forse tra le più adeguate per interrogarci sulla dualità tra tensione e convergenza. La scuola di Bruguera potrebbe essere analizzata in qualità di opera d’arte, anche se, al contempo, sembrerebbe essere un’istituzione educativa o un processo socio-politico. La lettura dell’intervento potrebbe dunque realizzarsi secondo due diverse direttrici: da un lato, si potrebbe considerare il lavoro come artistico e sociale, ricorrendo così a criteri multipli e intersecati per la

¹²¹ Littrell, Allison. (2018). *Teaching Freedom*, cit., pp. 37-38

sua valutazione critica; dall'altro, esso potrebbe essere riconosciuto quale istituzione pedagogica, superamento dell'arte in ottica di desublimazione marcusiana. Bishop tenta ovviamente di ricondurre l'esperienza entro la prima delle due categorie, sostenendo così la sua posizione:

“Resta comunque il problema del perché *Arte de Conducta* abbia bisogno di essere definita un'opera d'arte piuttosto che semplicemente un progetto educativo sviluppato da Bruguera nella sua città d'origine. Una possibile risposta fa appello alla sua identità autoriale come artista. [...]

Sotto il profilo retorico, Bruguera privilegia sempre il sociale sull'artistico, ma direi che tutta la sua configurazione di *Arte de Conducta* dipende da un'immaginazione artistica (una capacità di maneggiare forma, esperienza e significato). Lungi dal percepire l'arte come qualcosa di separato (e subordinato) a un “processo sociale reale”, l'arte è di fatto integrata all'interno della concezione di ciascun progetto. Allo stesso modo, la sua immaginazione artistica risulta evidente nel metodo ideato per esporre questo progetto ai visitatori della Biennale de L'Avana.”¹²²

Anche la lettura proposta da Renata Ribeiro dos Santos procede sulla stessa linea, avanzando un'interpretazione meno focalizzata sulla figura dell'artista. *Cátedra Arte de Conducta* è, come detto in precedenza, da un lato un'azione critica di Bruguera, volta a generare un'alternativa pedagogica avversa al sistema repressivo, dall'altro un insieme di condotte emergenti dal corpo sociale in essa attivo. Se consideriamo le due azioni che compongono la *Cátedra* come possibili *medium* artistici, allora l'attualizzazione dei due attraverso l'istituzione scolastica renderebbe quest'ultima un'opera in piena regola, un dispositivo pedagogico-artistico capace di indirizzare l'arte verso il sociale e di farne strumento trasformativo. Le condotte in essere mantengono il loro statuto artistico, in quanto momenti di revisione creativa e originale della soggettività e delle istituzioni, inserendosi entro i processi socio-politici in maniera consapevole e trasversale:

“Le azioni si sono sviluppate intorno alla domanda: perché non portare l'arte nella realtà? Le proposte dovrebbero partire dalle relazioni con i cittadini ed elaborare la loro estetica a partire

¹²² Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali*, cit., pp. 254-254

da queste. Partire dalle relazioni reali del mondo per produrre arte e non cercare di inserire altri mondi nell'arte, utilizzando con leggerezza le allusioni alla condizione sociale.”¹²³

Alle interpretazioni teoriche sono da affiancare le dichiarazioni di Bruguera stessa, la quale riconosce la natura artistica degli interventi senza però richiederne un esplicito riconoscimento istituzionale, ricettivo o teorico:

“I want to work with reality. Not the representation of reality. I don't want my work to represent something. I want people to not look at it but to be in it, sometimes even without knowing it is art. This is a real situation.”¹²⁴

A completare il quadro vanno poi aggiunti i sistemi d'esposizione e ricezione che, come ricordato da Allison Littrell, contribuiscono in maniera sostanziale alla caratterizzazione del lavoro secondo diverse prospettive:

“In the US, her art operates slightly differently, as it is exhibited in arts institutions and framed as fine art. In Cuba it remains in the open world, where the lack of a frame causes it to appear more like direct political intervention.”¹²⁵

La scuola di Bruguera è un intervento originale e complesso, che sicuramente si staglia rispetto a qualsiasi altra scuola d'arte, in particolare nel contesto cubano. Sfruttando la propria influenza e i propri margini di manovra, l'artista interviene in maniera creativa e rinnovatrice sul contesto sociale, utilizzando la propria condotta come medium efficace per la trasformazione. Infine, la scuola promuove un'attitudine riflessiva e militante, capace di rinnovare e rinvigorire le soggettività che vi partecipano entro una dimensionale critica e radicale.

Bishop rimane fedele alla teoria della tensione, ovvero all'approccio secondo il quale un intervento, per essere considerato artistico, debba mantenersi emblematico, originale e stratificato, anche quando questo vada a lavorare sulla dimensione socio-politica. Esso opererà dunque in maniera *trasversale* alla società, mantenendo viva l'autonomia artistica e interagendo con l'ambiente sociale senza fondersi con lo stesso. Al polo opposto troviamo invece coloro che

¹²³ Dos Santos, Renata (2015). *¿Meter el arte en el mundo?*, cit, p. 102

¹²⁴ Schwartz, Stephanie (2012). *Tania Bruguera: Between Histories*. Oxford Art Journal, 35(2), 215-232, p. 229

¹²⁵ Littrell, Allison. (2018). *Teaching Freedom*, cit., p. 41

abbracciano l'approccio convergente, volto a considerare interventi di natura prettamente socio-politica in quanto artistici, principalmente in virtù della loro forza critica, creativa e trasformatrice. In questo modo i confini tra arte e società divengono più fluidi e sempre più evanescenti, destabilizzando il concetto di genio artistico e la trascendenza dell'opera d'arte. Da un lato si tenta dunque di considerare artistici quegli interventi che, seppur sconfinando entro la dimensione sociale, mantengono quelle peculiarità trasmesse dalla cultura estetico-artistica tradizionale; dall'altro, si tenta invece di conferire legittimità artistica a interventi socio-politici che rispondono a istanze e proposte estetiche più inclusive e radicali. In ogni caso, considerare la questione come archiviata sarebbe, a mio avviso, un gesto affrettato e ingenuo. Il confronto teorico è ancora attivo e irrisolto, lasciando spazio a interpretazioni di diverso genere e permettendo di interfacciarsi con opere quali *Cátedra Arte de Conducta* attraverso approcci, criteri e parametri differenti.

Prima di analizzare la posizione convergente, vorrei concludere la riflessione in merito alla teoria della tensione con un intervento di Larne Abse Gogarty¹²⁶, capace di supportare ed espandere il discorso di Claire Bishop, sostenendo come qualsiasi progetto di natura socio-politica che voglia al contempo considerarsi artistico non possa che realizzarsi attraverso una *forma critica e stratificata*, a pena, non solo di restare confinato entro il dominio sociale, ma di divenire inoltre sostenitore del sistema repressivo che punta a rinnovare.

Il testo apre descrivendo la nascita dell'*Asociación de Arte Útil*, associazione fondata da Tania Bruguera nel 2011, a seguito dell'esperienza educativa intrapresa a L'Avana e pensata quale nuova implementazione dei principi elaborati in quegli stessi anni. Gli otto punti che informano e guidano il progetto sono essenzialmente i seguenti:

- “- Propose new uses for art within society
- Use artistic thinking to challenge the field within which it operates
- Respond to current urgencies
- Operate on a 1:1 scale
- Replace authors with initiators and spectators with users
- Have practical, beneficial outcomes for its users

¹²⁶ Gogarty, Larne Abse (2017). 'Usefulness' in *Contemporary Art and Politics*. Third Text, 31(1), 117-132

- Pursue sustainability
- Re-establish aesthetics as a system of transformation ”¹²⁷

Partendo dall’idea secondo la quale l’arte abbia nel corso dei secoli svolto funzioni di varia natura, dalle religiose alle rituali, dalle pratiche alle educative, per essere poi declassata, tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, entro una dimensione moderna di disinteresse e inutilità, il progetto tenta di promuovere una nuova concezione dell’arte, volta a fare dell’esperienza estetica uno strumento utile e trasformativo. L’associazione rimane aperta a tutti quegli artisti e quelle istituzioni che vogliono abbracciare i principi dell’*Arte Útil*, reindirizzando la loro pratica e attualizzando una concezione estetica dissonante rispetto a quella accettata e promossa dalla restante arte contemporanea.

Tra le istituzioni aderenti troviamo ad esempio il mima che, a partire dall’insediamento del nuovo direttore Alistair Hudson (co-direttore dell’*Asociación*) nel 2014, ha riorientato il suo spettro di attività e il suo modus operandi entro un’ottica di radicale rinnovamento dell’istituzione museale. Superando la concezione kantiano-modernista fondata sulla contemplazione di opere trascendenti, il mima ha deciso di non strutturare le proprie attività a partire dal momento espositivo, quanto piuttosto di porre il focus sulla propria funzione sociale, facendovi ruotare attorno l’intero suo complesso di uffici, persone e attività, esposizioni comprese.

I dipartimenti del museo non sono divisi per comparti stagni, ma vengono invece altamente integrati, permettendo ai dipendenti di svolgere diverse mansioni e di interfacciarsi con soggetti molteplici, così da mantenere il lavoro stimolante e appagante. L’istituzione si presenta poi all’esterno quale ente orientato al benessere umano e civile, capace di fornire servizi d’alloggio, sanitari, educativi e scolastici, supportando in questo modo la normale funzione dello stato centrale. La concezione di arte avanzata da Hudson si riallaccia allo spirito deweyano, fondandosi sulla dimensione quotidiana e guardando all’arte come a un modo di vivere: pensare e agire artisticamente, riappropriarsi della dimensione estetica presente nell’esperienza ordinaria, dalla cucina al giardinaggio, dalla politica alle relazioni.

Volgendo lo sguardo verso il modello 3.0, in particolare facendo riferimento alla piattaforma

¹²⁷ Descrizione *Arte Útil*, disponibile al seguente link: <https://www.arte-util.org/about/colophon/>

YouTube, il cui valore non è dato a priori ma si forma in divenire attraverso il confluire e l'accrescersi delle esperienze degli utenti, Hudson sostiene come il valore del mima dovrebbe emergere dall'utilizzo dell'istituzione da parte della società civile, dai bambini partecipanti ai laboratori ai ricercatori universitari, dal personale ai visitatori. Il nuovo paradigma museale vede dunque l'istituzione impegnata in un'attività civica di fornitura di servizi utili alla comunità, nella stessa ottica di una biblioteca, di una scuola o di un centro sportivo.

Il caso in esame ricalca la tendenza di certa parte dell'arte contemporanea a trasfondersi nel sociale, nel tentativo di slegare l'utilità dal valore di scambio, concetto proprio del sistema capitalistico avversato. L'arte utile mira a divenire socialmente trasformativa, fondendosi con la vita e svincolandosi dalle catene moderne del disinteresse e dell'inefficacia. Rifacendosi alla posizione espressa da Stewart Martin¹²⁸, Gogarty si chiede se unire arte e vita sia effettivamente un processo positivo ed emancipatorio o se, al contrario, prima che questa unione avvenga, sia necessario valutare il concetto di "vita" secondo la sua attuale forma, sviluppatasi entro un sistema totalitario e degradante che inevitabilmente la stessa va a incorporare.

Se la trasfusione del mima entro la vita della comunità si realizza mediante la proposta e la fornitura di servizi di varia natura, volti a sostenere la tipica attività del *welfare state*, ci si potrebbe chiedere in quale misura questi vadano a migliorare il benessere della comunità e in quale invece vadano a compensare un insufficiente intervento dello stato. Il *welfare state* svolge infatti il compito di controbilanciare le distorsioni prodotte dal libero mercato, lavorando sul piano dell'espansione della cittadinanza e dell'integrazione quanto più completa degli esclusi, ovvero sull'estensione dei diritti civili e umani, così come su quello socio-economico, garantendo una vita dignitosa e supportando la realizzazione dei bisogni e delle capacità dei cittadini. La presa in carico di tali funzioni da parte delle istituzioni museali rischia di divenire un tentativo di minimizzare il danno, di sopperire alle mancanze dello stato, oggi più che mai eroso dai processi neoliberisti di privatizzazione e di spoglio delle competenze pubbliche, facendo del buon gesto una sorta di momento affermativo e consolatorio per la comunità dimenticata dall'ente pubblico.

Fornendo servizi e sostenendo la vita degli utenti, le istituzioni e gli artisti impegnati nel sociale secondo un'ottica "micro-utopica" ed eccessivamente ottimista accompagnano lo sviluppo umano

¹²⁸ Martin, Stewart (2009). *Artistic Communism - A Sketch*. Third Text, 23(4), 481-494

e sociale entro un sistema repressivo, divenendo così complici del proseguo della dominazione. I soggetti (socialmente, politicamente, economicamente) irrilevanti vengono sostenuti e resi partecipi di un sistema fondato sul capitale e poco interessato al reale benessere della comunità, capace di delegare al mondo dell'arte, senza grandi rimorsi o preoccupazioni, servizi e funzioni indispensabili alla piena realizzazione umana:

“When contemporary artists attempt to reanimate individuals and communities who have otherwise been condemned as disposable – left to not-reproduce themselves – this too often involves, in the present, taking on aspects of social reproduction to ‘repurpose’ those populations and make them ‘useful’ along lines that draw tacit support from the state and capital.”¹²⁹

Un ulteriore problema consiste nella portata degli interventi artistici impegnati nel sociale, i quali propongono soluzioni locali e circoscritte a problemi le cui radici affondano nelle dinamiche globali e interconnesse proprie del nuovo millennio. Sulla scia della critica bishopiana, si potrebbe sostenere come le pratiche artistiche “incentrate sulla comunità che ruotano intorno alla prevedibile formula di laboratori per bambini, dibattiti, pasti, proiezioni di film e passeggiate”¹³⁰ risultino essere momenti di benessere ingenuo e transitorio, interventi di piccola scala volti a offuscare la mancanza di gratificazione che permea il complesso delle attività realizzate entro il sistema repressivo.

Se la *Cátedra Arte de Conducta* nacque in aperta opposizione al sistema politico, sociale ed educativo cubano e, nella sua attività laboratoriale e scolastica, promosse senza sosta l'attitudine decostruttiva, critica e militante, l'*Asociación de Arte Útil*, per quanto desiderosa di espandere certi principi su scala internazionale, rischia di cadere in quella dimensione di politicamente corretto e di pseudo risoluzione del conflitto alla quale spesso soccombono diversi progetti a cavallo tra l'artistico e il sociale. L'antagonismo bishopiano verrebbe quindi meno, generando uno spazio illusorio e affermativo dove le criticità paiono essersi dissolte, dove la coscienza critica si assopisce e l'azione militante è fatalmente paralizzata.

Le criticità del sistema totalitario descritte da Marcuse mutano ed evolvono, mantenendo sempre

¹²⁹ Gogarty, Larne Abse (2017). *'Usefulness' in Contemporary Art and Politics*, cit., p. 131

¹³⁰ Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali*, cit., p. 33

l'emancipazione e la realizzazione umana sotto controllo, da un lato escludendo quanti più soggetti possibili dalla piena cittadinanza e dal pieno godimento dei diritti umani, dall'altro tenendo alte le disparità economiche e sociali. Una pratica artistica che voglia impegnarsi in maniera responsabile ed efficace nella società dovrà dunque essere pienamente cosciente dei limiti del sistema entro la quale essa nasce e si sviluppa. Piuttosto che conformarsi al contesto repressivo, entrando in simbiosi con lo stesso e fondendo l'arte con la vita mutilata, essa dovrà agire trasversalmente alla società, tenendo vive le contraddizioni e rifiutando le logiche che hanno costretto l'arte a scontrarsi con il terreno socio-politico, lavorando sull'ambiente senza lasciare che la dimensione critica si dissolva, segnandone l'inevitabile cooptazione all'interno del sistema e facendone strumento affermativo della repressione.

3. Convergenza tra arte e processi socio-politici

La critica bishopiana si sviluppa inizialmente a partire da un confronto oppositivo con la posizione di Bourriaud, ovvero con la teoria presentata in *Estetica Relazionale*, testo che lo ha reso internazionalmente conosciuto. Il merito da attribuire allo studioso non risiede forse nell'aver identificato, descritto e contestualizzato tutta una serie di pratiche emergenti nel nuovo secolo, quanto piuttosto nell'essersi concentrato su un fenomeno relativamente circoscritto e ascrivibile a una cerchia ristretta di artisti istituzionalizzati, definendolo come democratico e politicamente connotato, dando vita così a un dibattito in merito alla dimensione socio-politica dell'intervento artistico nel XXI secolo. Focalizzando l'attenzione su artisti quali Gillick e Tiravanija, Bourriaud è riuscito a stimolare una ricognizione più estesa e approfondita capace di interrogarsi sulla natura di certi interventi al confine tra arte e società e sulle esperienze intraprese da soggetti e gruppi ai quali la tradizionale critica d'arte non concede ampio spazio.

I prossimi paragrafi andranno ad indagare due posizioni ascrivibili al movimento teorico-critico eteronomo e convergente, da un lato secondo la prospettiva di Grant Kester, volta a integrare azioni contestuali, locali e cooperative (definibili come *Socially Engaged Art*) entro il campo artistico, dall'altro attraverso l'azione teorica e curatoriale di Peter Weibel, capace di rendere effettivamente evanescenti i confini tra arte e prassi sociale, riunendo entro l'esposizione *global*

aCtIVISm momenti critici e trasformativi di varia natura.

3.1 Grant Kester e le pratiche SEA

Claire Bishop struttura il proprio discorso intorno al concetto di antagonismo, sostenendo quelle pratiche capaci di mantenersi entro il regno dell'autonomia artistica e, al contempo, di agire trasversalmente alla società, palesando le contraddizioni e i limiti che tale irruzione comporta. Una voce oppositiva si alza però a seguito del famoso articolo "The social turn: Collaboration and its discontents", quando Grant H. Kester pubblica sulle colonne della stessa rivista una lettura critica della posizione bishopiana, titolandola "Another Turn".

Grant Kester è un critico americano, impegnato dagli anni 90' nella sistemazione teorica di una dimensione propria di certe pratiche artistiche contemporanee, ovvero dell'attitudine a fare dell'arte un processo socio-politico attraverso interventi e progetti di medio-lungo periodo, caratterizzati da collaborazione e immersione nella comunità con la quale si sviluppa l'operazione. Se inizialmente il critico si avvicina ai processi artistico-sociali con cautela e diffidenza, il suo percorso vede una crescente fiducia verso le pratiche più innovative e spesso estranee al circuito dell'arte contemporanea, tanto che nel 2015 fonderà la rivista FIELD: A Journal of Socially Engaged Art Criticism.

"Another Turn" viene pubblicato nel maggio 2006 su Artforum e, per quanto conciso, permette di delineare l'opposizione binaria che caratterizza il dibattito contemporaneo sul confine tra arte e società. Da un lato troviamo infatti la posizione più europea, in questo caso rappresentata da Claire Bishop, fondata sulla costruzione ex ante di un discorso critico-teorico capace di ricomprendere poi determinate pratiche artistiche, facendo della narrazione estetica e artistica sviluppata a partire dalla tradizione (Bishop ricostruisce in *Artificial Hells* tutta una storia dell'arte partecipativa, passando in particolare per le avanguardie, momento cruciale per la strutturazione del discorso contemporaneo) un criterio di inclusione-esclusione utile a destreggiarsi tra la complessità della realtà con la quale ci si andrà a scontrare. Alla chiarezza concettuale europea Kester preferisce l'apertura e la processualità, superando l'approccio deduttivo e volgendo verso quello induttivo, ovvero tentando di scendere sul campo per osservare e sperimentare il divenire

dell'arte, così da costruire in un secondo momento una narrazione emergente dalla prassi stessa.¹³¹

Se per Bishop l'incursione dell'etica entro il discorso critico artistico si fa sempre più invadente, fino a diventare nei casi più estremi un imperativo al quale l'artista e il teorico devono sottostare, adeguando la loro pratica al politicamente corretto e, dunque, smorzando le potenzialità estetiche di un'arte perturbante e contraddittoria a favore di interventi micro-utopici e pseudo-salvifici, Kester vede la riflessione etica quale approccio necessario al confronto con pratiche che fanno di tale dimensione una componente centrale dell'intervento artistico.

La preminenza della figura autoriale, la poetica e la complessità estetica che la stessa esprime, mantengono l'opera entro una certa tradizione artistica codificata e istituzionalizzata, sostenendone l'autonomia e rendendo necessario il lavoro del critico in quanto soggetto capace di districare il senso dell'opera e di dar forma a un'interpretazione originale. Tanto più tali questioni divengono secondarie, lasciando spazio alla dimensione processuale, collaborativa, interventista e morale dell'operazione artistica, quanto più l'autonomia ne risente, dando vita a inevitabili revisioni radicali della figura del critico, delle sue modalità d'indagine e degli strumenti a sua disposizione per la teorizzazione e per la valutazione. La progressiva dissoluzione dei confini tra arte e società genera, a detta di Bishop, una certa confusione sui criteri da adottare per l'analisi; Kester, al contrario, vede nell'incertezza del discorso critico un punto di forza, un'attitudine all'apprendimento e all'evoluzione che guarda al divenire dell'arte rincorrendone le modalità espressive e operative, rifiutando di addomesticarle attraverso una narrazione legata alla tradizione e volta a tracciare confini e norme esclusive. La tensione tra arte e società sostenuta da Bishop si traduce in una modalità d'indagine critica caratterizzata dalla distanza, ovvero da un'analisi accademica e quanto più oggettiva delle opere in esame. Le pratiche analizzate da Kester insistono invece sull'eteronomia dell'intervento e richiedono dunque al teorico una discesa sul campo, una piena immersione entro la comunità con la quale l'artista opera che possa garantire una presa più vigorosa, coerente e consapevole sul mondo interfacciato.

Un punto centrale della risposta di Kester sta nel richiamo del concetto di "paranoid consensus"

¹³¹ Meschini, Emanuele Rinaldo – Stringa, Nico (2019). *Socially Engaged Art*, pp. 99-100

espresso da Eve Kosofsky Sedgwick¹³², interpretabile quale possibile replica alla posizione di Gogarty, diffidente nei confronti delle pratiche che, inserendosi entro le dinamiche sociali senza un fare enigmatico e critico, rischiano di venir cooptate e sfruttate dal sistema repressivo. Sedgwick definisce tale approccio critico contemporaneo, informato dalla tradizione strutturalista, psicoanalitica e marxista, quale modalità paranoica e disfattista di interazione con la realtà sociale, costantemente inquadrata come oppressiva, subdola e corrotta. Considerando gli individui quali soggetti passivi e inermi, ingenui e manipolati dal sistema, il critico contemporaneo non perde occasione per svelare le violenze nascoste e dissimulate dai potenti, così come gli elementi strutturali che inconsciamente producono e informano una determinata percezione della realtà. Qualsiasi modalità operativa che non si fondi sul sospetto, sulla decostruzione e sullo svelamento viene declassata a pratica ingenua ed essenzialmente inefficace:

“As Sedgwick notes, the normalization of paranoid knowing as a model for creative and intellectual practice has entailed "a certain disarticulation, disavowal, and misrecognition of other ways of knowing, ways less oriented around suspicion." Sedgwick juxtaposes paranoid knowing (in which "exposure in and of itself is assigned a crucial operative power") with reparative knowing, which is driven by the desire to ameliorate or give pleasure. As she argues, this reparative attitude is intolerable to the paranoid, who views any attempt to work productively within a given system of meaning as unforgivably naive and complicit.”¹³³

Secondo Kester l'irruzione dell'arte nel sociale comporta inevitabilmente un venire a patti con una realtà che, a differenza del regno ideale e autonomo dell'arte, è naturalmente caratterizzata da limiti e criticità. Collaborare con enti e istituzioni inserendosi entro i processi operativi, mimandoli e rinnovandoli, richiede all'arte una serie di compromessi che, se accettati, permettono alla stessa di scendere sul campo per intervenire e trasformare quanto più possibile la realtà mutilata. Piuttosto che incasellare tali interventi come palliativo alle mancanze del *welfare state*, sarebbe utile sondare le varie modalità con le quali l'arte è intervenuta nel sociale, generando di volta in volta processi alternativi e meritevoli di un'attenzione particolare capace di superare il pregiudizio

¹³² Sedgwick, Eve Kosofsky (2003). *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham London: Duke University Press

¹³³ Kester, Grant (2006). *Another Turn*. Artforum, Vol. 44, No 9 (May 2006)

della complicità e dell'inevitabile cooptazione.

L'antagonismo che Bishop ricerca sotto forme simboliche o secondo modalità operative trasversali alla società, Kester lo trova entro le dinamiche e i processi sociali attivati da un diverso modo di fare arte socialmente impegnata:

“C'è un non-detto all'interno delle operazioni SEA che ancora non si è arrivato a toccare e non si tratta di quel “fallimento splendido” che spesso accompagna la narrazione consapevolmente costruita di molte operazioni. Si tratta di un non-detto sul campo, un antagonismo che si riscontra spesso tanto con le istituzioni quanto con le persone sul territorio nel momento in cui ci si addentra all'interno di una particolare dinamica. Sono processi di resistenza quotidiana sui quali l'artista lavora sia nella loro esacerbazione che nella loro riconciliazione. Sono momenti da diario etnografico che sfuggono alla documentazione finale ma che fanno parte dell'intera operazione tanto quanto il risultato finale. Il problema - ma questo rappresenta uno step ancora in itinere per la SEA stessa - è che ancora non si è trovato la forma migliore per esprimere molta della processualità SEA.”¹³⁴

Per quanto dunque l'antagonismo prodotto entro determinati processi più tendenti all'eteronomia non sempre emerga in forma chiara e definita, esso non è assente e una sua deliberata omissione denota un atteggiamento critico disinteressato a cimentarsi con una pratica viva e capace di lavorare sulle dinamiche reali e quotidiane di strutturazione del campo politico e di costruzione del vivere democratico. Kester conclude dunque il suo intervento invitando Bishop non tanto a superare la sua posizione, quanto a considerarla quale determinata concezione estetica strutturata a partire da una certa tradizione artistica e teorica, evitando dunque di utilizzarla quale criterio per escludere pratiche e discorsi radicalmente nuovi ma non per questo meno validi o interessanti:

“Rather than deploring the fact that some contemporary artists refuse to make the “right” kinds of work, she might consider the “uncomfortable” possibility that her own version of the aesthetic is simply one among many.”¹³⁵

¹³⁴ Meschini, Emanuele Rinaldo – Stringa, Nico (2019). *Socially Engaged Art*, cit., pp. 160-161

¹³⁵ Kester, Grant (2006). *Another Turn*

La risposta di Bishop rifiuta la critica mossa in merito ai confini tra arte e società, affermando come diverse pratiche antagonistiche si situino in una zona grigia, difficilmente definibile quale campo artistico autonomo e separato dalla realtà sociale. Rifiutando la sottomissione alla strumentalità e alla razionalità imposte dal principio oppressivo di prestazione, Bishop sostiene un'arte capace di farsi trasformativa e di desublimare nella prassi sociale mantenendosi al contempo dialettica e stratificata, aperta a interpretazioni multiple e irriducibile a una linearità finita, capace di vivere nel tempo e di rinnovarsi costantemente piuttosto che svilupparsi ed estinguersi entro un contesto sociale circoscritto, effimero e limitato. Kester viene inoltre tacciato di populismo, portavoce di uno spirito anti-autoriale e anti-accademico che vede nelle pratiche volte all'emersione di una consapevolezza critica e nella teorizzazione estetica dei momenti capaci soltanto di intimidire il pubblico e di autocelebrare i critici.

Le due posizioni si definiscono per opposizione e sembrano non trovare troppi punti di contatto. Da un lato, il rifiuto di farsi ancella del sistema dominante, adottandone le logiche e le dinamiche per intervenire internamente, mantenendo piuttosto una distanza di sicurezza dalla società corrotta, lavorando sulle coscienze dei soggetti e attivando così indirettamente un processo trasformativo; dall'altro, un rifiuto dell'attitudine destrutturante e pedagogica, un approccio capace di agire direttamente sulla società e sulle reali dinamiche umane che la compongono, procedendo secondo una modalità operativa fondata sulla gradualità della trasformazione e sul riconoscimento dell'intervento di piccole dimensioni quale componente di un più complesso sistema di interazioni, modificabile e rinnovabile anche attraverso i gesti quotidiani apparentemente irrilevanti.

Una nuova e interessante analisi della posizione di Kester apparirà nel 2017 sulle colonne del *The Nordic Journal of Aesthetics*, in un articolo di Mikkel Rasmussen intitolato "A note on socially engaged art criticism"¹³⁶. Il critico apre il testo sondando la dimensione politica dell'arte sviluppatasi a partire dagli anni 90', identificando quattro principali categorie d'intervento: arte relazionale, critica istituzionale, tactical media e socially engaged art. Quest'ultimo campo è stato ampiamente indagato da Kester, il quale ha tentato (in particolare attraverso il libro *Conversation*

¹³⁶ Rasmussen, Mikkel Bolt (2017). *A note on socially engaged art criticism*. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 25(53)

*pieces: Community and communication in modern art*¹³⁷) di creare un quadro teorico grazie al quale analizzare e valutare le nuove pratiche fondate sul dialogo e sulla concreta collaborazione con comunità esterne al tradizionale circuito dell'arte.

La successiva fondazione della rivista FIELD è da considerarsi quale ulteriore tentativo di superare il formalismo estetico, il vocabolario artistico-centrico e il continuo riferimento alle modalità espressive avanguardistiche propri di un certo discorso critico, promosso ad esempio dalla rinomata rivista October. Ponendo l'attenzione sui rapporti dinamici instaurati tra artista e comunità piuttosto che su un'opera circoscritta, finita e statica, l'approccio proposto da FIELD vede il critico appropriarsi delle modalità operative della ricerca etnografica, scendendo sul campo e facendo esperienza del processo che andrà ad analizzare, andando ad espandere gli strumenti del critico d'arte grazie all'intersezione con le discipline antropologiche, politiche e sociologiche. Ribaltando i presupposti modernisti e avanguardisti, secondo i quali il pubblico è una componente intrinsecamente problematica all'interno del processo artistico, un soggetto assopito e assorbito dalle logiche perverse e repressive del sistema, Kester sostiene come la *socially engaged art* superi tale concezione, lavorando non più con un ipotetico spettatore da risvegliare, bensì con una reale comunità attiva e dinamica.

Richiamando Marcuse¹³⁸ e Perniola¹³⁹, Rasmussen vede nel lavoro di Kester un rifiuto dell'arte affermativa, ovvero della produzione di opere mimetiche o simboliche capaci di confermare lo stato delle cose piuttosto che negarlo, così come di quella concezione dell'arte che vede tale pratica come l'unico sfogo creativo permesso all'interno di un sistema capitalista repressivo, permesso soltanto in virtù della sua inefficacia pratica sulla realtà. Lo stesso Kester sviluppa un proprio frame filosofico-teorico, in particolare nell'articolo "On the Relationship between Theory and Practice in Socially Engaged Art"¹⁴⁰, nel quale sottolinea come la teoria critica abbia abbandonato (nella transizione dagli anni 30' al post seconda guerra mondiale) l'analisi empirica

¹³⁷ Kester, Grant (2004). *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. University of California Press

¹³⁸ Marcuse, Herbert (1969). *Sul carattere affermativo della cultura*

¹³⁹ Perniola, Mario (1971). *L'alienazione artistica*. Milano: U. Mursia & C.

¹⁴⁰ Kester, Grant (2015). *On the Relationship between Theory and Practice in Socially Engaged Art*. A Blade of Grass. Articolo disponibile al seguente link: <https://abladeofgrass.org/fertile-ground/on-the-relationship-between-theory-and-practice-in-socially-engaged-art/>

per volgere verso un approccio teorico distaccato e pessimista, sostituendo la propulsione alla concreta rivoluzione con una consolazione artistica trascendente. Rasmussen sottolinea a questo punto come il processo vissuto e descritto dalla Scuola di Francoforte, ovvero la progressiva incorporazione del movimento operaio e delle sue istanze emancipatorie entro un sistema capace di spogliare i soggetti di qualsiasi “political agency”, non possa essere letto quale semplice abbandono dell’analisi empirica. Il lavoro della teoria critica emerge da un determinato contesto socio-politico, tentando di rispondere al meglio alla situazione andatasi a sviluppare nel corso del novecento, senza insistere inutilmente su paradigmi o modalità trasformative proprie di un’epoca passata.

L’approccio adottato da Kester si fonda dunque sulla valorizzazione di quelle pratiche micro-utopiche e micro-politiche che, muovendo al di fuori dell’istituzione museale e operando con un pubblico rinnovato, sembrerebbero sfuggire alla cooptazione sistemica che l’arte oppositiva costantemente subisce. Se l’arte relazionale e la critica istituzionale sono andate nel tempo ad essere integrate nel circuito artistico dominante, le pratiche SEA e tactical media sembrerebbero resistere in maniera più tenace a tale processo. Constatando come l’utilizzo strategico dei media sia tornato ad essere una pratica post-artistica attraverso la quale è possibile organizzare una situazione critica e potenzialmente trasformativa (ritorno sospinto in particolare dalle esperienze dei movimenti di piazza emerse dal 2011, dalle rivolte arabe a Syntagma, da Occupy a M-15 fino a Nuit Debout) e come invece tanta pratica SEA si traduca in ultima analisi in una fondamentale accettazione della retorica neoliberale di “fine della storia”, ovvero in un complesso di interventi capace di rispondere soltanto a problemi specifici e circoscritti in ottica riparatoria e affermativa, Rasmussen solleva un ultimo dubbio sulla posizione assunta da Kester. Per quanto quest’ultimo abbia tentato di superare l’autonomia artistica, orientandosi verso un approccio eteronomo, in realtà quello che egli realizza è semplicemente un’estensione del campo artistico capace di inglobare nuovi micro-fenomeni entro la dimensione estetica:

“Although the stress is on dialogue and collaboration, it is important for Kester to differentiate these practices from social work or political activism and identify them as art.”¹⁴¹

¹⁴¹ Rasmussen, Mikkel Bolt (2017). *A note on socially engaged art criticism*, cit., p. 63

L'articolo si conclude dunque con una riflessione capace di aprire un nuovo spazio estetico, esponendo il limite della posizione eteronoma-convergente che, per quanto impegnata nella dissoluzione dei confini tra arte e società, rischia soltanto di allargare il campo simbolico-artistico, tenendosi al contempo a debita distanza da interventi radicali di più ampia portata:

“It is revealing, I think, that social movements do not figure in Kester’s discussion of the socially engaged art critic: there is no Occupy, no Black Lives Movement. In this sense, it is, in fact, Kester who remains strangely attached to an artistic or, even, art historical context, dependent on an insufficiently dialectical understanding of the relation between art, revolution and capitalism.”¹⁴²

Alla critica seguirà la risposta di Kester, intervento conclusivo del percorso finora tracciato, testo capace di evitare nuove tensioni e dissidi, fornendo piuttosto un più chiaro inquadramento delle varie posizioni presenti nell’ampio dibattito sulle potenzialità critiche e trasformative dell’arte del nuovo secolo. “The limitations of the exculpatory critique: a response to Mikkel Bolt Rasmussen”¹⁴³ tenta infatti di evitare la solita opposizione binaria tra arte critica e materialmente inefficace e progetti trasformativi complici e ingenui, riconoscendo peraltro l’effettivo rischio di cooptazione intrinseco a questi ultimi. Nonostante ciò, Kester sottolinea come la possibilità di ricadere entro la logica di “exculpatory critique” sia spesso più prossima di quanto si creda, dando vita a un discorso eccessivamente pessimistico e paralizzante:

“The assumption that any form of art practice that produces some concrete change in the world or is developed in alliance with specific social movements (via the creation or preservation of a park, the generation of new, prefigurative collective forms, shifts in the disposition of power in a given community etc.) is entirely pragmatic and has no critical or conceptually creative capacity. Or, alternately, that such projects, by suggesting that some meaningful change is possible within existing social and political structures, do nothing more than forestall the necessary, but inevitably deferred, revolution.”¹⁴⁴

¹⁴² Rasmussen, Mikkel Bolt (2017). *A note on socially engaged art criticism*, cit., p. 71

¹⁴³ Kester, Grant (2017). *The limitations of the exculpatory critique: a response to Mikkel Bolt Rasmussen*. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 25(53), pp. 73–98

¹⁴⁴ Kester, Grant (2015). *On the Relationship between Theory and Practice in Socially Engaged Art*

L'originalità del discorso di Kester si evince però nella sua disamina del concetto di trasformazione, volta a dipanare le motivazioni di fondo generanti lo scontro teorico in esame. Facendo riferimento a un testo di Rasmussen del 2014, l'autore dimostra come la prospettiva trasformativa che sta alla base del discorso del critico danese sia permeata dall'ideale rivoluzionario comunista, ovvero dall'idea di rivoluzione totale quale unica possibilità di effettiva trasformazione sociale. Essendo l'ambiente capitalista contemporaneo caratterizzato da una forza pervasiva e totalitaria capace di assorbire qualsiasi resistenza si sviluppi al suo interno, Rasmussen crede che l'azione trasformativa possa emergere soltanto da uno spazio politico separato e autonomo, in questo caso dal campo trascendente dell'arte e della cultura.

Kester, al contrario, sostiene come la trasformazione sociale non possa che emergere da un contesto precostituito di istituzioni, dinamiche, narrazioni e opposizioni, attraverso azioni capillari individuali e collettive capaci di generare momenti di consenso e dissenso, smuovendo e rimodulando così la realtà socio-politica. La posizione in esame si riallaccia dunque a una certa attitudine ricostruttiva, propria del discorso deweyano e così sintetizzata da Dreon:

“But are existing societies really so rigidly and pervasively defined? Are their boundaries so clearly determined and their practices systematically oriented towards a single, repressive goal? [...]

This strong opposition to an allegedly repressive civilization prevents us from finding different possibilities within this society and constitutes an obstacle for any attempt at transformative action. Dewey's pragmatist attitude instead tends to draw subtler distinctions within our material culture. In particular, I believe his attitude encourages us to distinguish between different habits of consumption, because alternative possibilities may be concealed behind new conditions of production and experience. We have some standards for discriminating between good and bad experiences, that is between inclusive and expansive ones or exclusive and regressive ones.”¹⁴⁵

Piuttosto che cedere alla tentazione di pessimistico disfattismo e, dunque, di inevitabile stasi, l'attitudine pragmatica deweyana permette di riconsiderare le pratiche artistiche nella loro natura più o meno critica e trasformatrice, guardando a tali esperienze attraverso un prisma articolato e

¹⁴⁵ Dreon, Roberta (2015). *Aesthetic Issues in Human Emancipation*, cit., p. 84

complesso piuttosto che attraverso un approccio dicotomico di repressione e utopia. Perché nessuna dimensione venga dimenticata, Kester definisce allora una serie di momenti critici e trasformativi che, nel loro complesso e nella loro *simultanea attivazione*, permettono di modificare soggettività e ambiente:

Transformations in individual consciousness;

Prefigurative modeling;

Transformations in cultural or symbolic discourse;

The re-shaping of spatial boundaries, the defensive partitioning of space or territory, or the temporary occupation of public space;

The re-shaping of temporal frames, via the blocking or delaying of repressive action;

Transformations in public policy;

Transformations in political regimes, at the local, regional or national level.¹⁴⁶

Ritornando alla Scuola di Francoforte, Kester rileva come la generale prospettiva proposta dall'istituto si fondi sull'assunto per cui nessuna trasformazione politica sostanziale sia possibile entro un sistema capitalistico avanzato e pervasivo; l'unico luogo d'opposizione si trova dunque nella teoria estetica e nell'autonomia artistica, impossibilitate a trasfondersi nella prassi senza che tale desublimazione ne comporti una degradazione dei principi e degli ideali utopici. Riconoscendo come la posizione della teoria critica sia pienamente comprensibile entro il contesto storico e politico entro cui si andò a sviluppare, l'autore si chiede se tale impostazione sia ancora valida e condivisibile entro la situazione socio-politica attuale. Senza cassare l'intera scuola, Kester riporta lo scambio epistolare tra Marcuse e Adorno avvenuto nel 1969 a seguito dell'occupazione studentesca degli uffici dell'Istituto per la ricerca sociale di Francoforte e del conseguente intervento delle forze dell'ordine, chiamate in quest'occasione da Adorno.¹⁴⁷ Marcuse scrive:

“I would have left them [the protestors] sitting there and left it to somebody else to call the police. I still believe that our cause (which is not only ours) is better taken up by the rebellious students than by the police and, here in California, that is demonstrated to me almost daily

¹⁴⁶ Kester, Grant (2017). *The limitations of the exculpatory critique: a response to Mikkel Bolt Rasmussen*, pp. 84-86

¹⁴⁷ Scambio epistolare tra Marcuse e Adorno, disponibile al seguente link: <http://field-journal.com/editorial/theodor-adorno-and-herbert-marcuse-correspondence-on-the-german-student-movement>

(and not only in California). [...] You know me well enough to know that I reject the unmediated translation of theory into praxis just as emphatically as you do. But I do believe that there are situations, moments, in which theory is pushed on further by praxis—situations and moments in which theory that is kept separate from praxis becomes untrue to itself.”

La risposta di Adorno vede il solito pessimismo emergere prepotentemente:

“I would also concede to you that there are moments in which theory is pushed on further by practice. But such a situation neither exists objectively today, nor does the barren and brutal practicism that confronts us here have the slightest thing to do with theory anyhow.”

Piuttosto che concepire tali azioni come predestinate al fallimento, Marcuse preferisce preservare un certo ottimismo (proprio della sua epoca di mezzo), guardando all’azione collettiva degli studenti quale prassi capace di sostenere, sospingere e rinvigorire la teoria critica, facendosi sua espressione desublimata e militante. Studiare il sistema capitalista e le sue dinamiche repressive è certamente importante; concepirlo però come un sistema chiuso, finito e definito dalla teoria, piuttosto che in quanto processo in divenire e smosso costantemente dalla prassi, rischia di depotenziare qualsiasi esperienza di resistenza e di generare quel clima d’inerzia che paralizza la trasformazione sociale.

Kester pone allora la sua fiducia in un prisma d’azioni trasformative capace di considerare non soltanto la dimensione simbolica e critica dell’arte, ma anche la sua componente trasformativa diretta, costituita in particolare dalle nuove forme di partecipazione a cavallo tra l’artistico e il sociale. Tutte quelle pratiche gradualistiche che si situano tra il risveglio della coscienza e la trasformazione finale e radicale, per quanto modeste e incapaci di raggiungere la portata delle grandi proteste e dei movimenti storici rivoluzionari, vanno indagate, valorizzate e promosse, in quanto momenti di effettivo rinnovo di soggettività e ambiente:

“I am not arguing that, as critics, we should surrender our skepticism or our willingness to situate specific practices in a larger political context, but I do think we have to consider the possibility that our own a priori assumptions about the nature of political change and revolution might need to be revised in the light of new, unfolding forms of resistance and activist practice today. And this requires, in turn, challenging to some degree the monological authority of theory and criticism itself. [...]

It goes without saying that we should criticize those SEA projects that are complicit or depoliticized (there are certainly enough of them). But to present this state of complicity as the necessary and generic condition of *any* SEA project that produces concrete change, or that operates “modestly” in a local or situational context is, to me, to risk blindness to the very generative processes of resistance specific to our time, out of which new configurations of the political will, and must, evolve.”¹⁴⁸

3.2 *global aCtIVISm* di Peter Weibel

Il punto di partenza per l’analisi di quest’ultima posizione teorico-estetica è la conclusione dell’articolo di Rasmussen, leggibile sia quale critica dell’approccio kesteriano, sia quale invito a dar forma a un discorso più articolato, ampio e complesso. La convergenza tra arte e vita promossa dai movimenti d’avanguardia del novecento ha comportato una continua espansione del campo artistico, arrivando a considerare, all’alba del nuovo secolo, sempre più esperienze socio-politiche entro una continuità evolutiva con la pratica artistica tradizionale. Tale espansione ha permesso di incorporare certi tipi di esperienza, tralasciandone però altri, dando vita a un processo di istituzionalizzazione che procede nella sua incessante azione d’inclusione e d’esclusione. Le pratiche artistiche indagate da Grant Kester si sono ritagliate nel tempo una propria dimensione, fatta di nuovi spazi, critici e spettatori, generando così un sistema alternativo a quello tradizionale, il quale risulta però a sua volta delimitato e circoscritto:

“Ovvero chi protestava - riducendo per ora ai minimi termini la questione - per una nuova cultura e per nuovi spazi non ha fatto altro che creare un sistema parallelo a quello istituzionale che, se da un lato si è aperto a tutti coloro che ne erano rimasti precedentemente fuori, dall’altro si è dimostrato essere escludente per tutta un’altra serie di motivazioni, tra cui, proprio quella dell’attivismo.”¹⁴⁹

La provocazione di Rasmussen, volta a indagare i limiti della posizione convergente di Kester, ci porta a interrogarci sui nuovi confini stabilitisi tra arte e società, così come a chiederci se non sia

¹⁴⁸ Kester, Grant (2017). *The limitations of the exculpatory critique: a response to Mikkel Bolt Rasmussen*, cit., p. 95

¹⁴⁹ Meschini, Emanuele Rinaldo – Stringa, Nico (2019). *Socially Engaged Art*, cit., p. 144

effettivamente legittimo incorporare nel campo artistico esperienze critiche e trasformative di natura disparata, senza cesure e limitazioni che depotenzino la propulsione estetica alla desublimazione dell'arte e alla sua piena integrazione con la vita umana, sociale e politica.

Prima di volgere l'attenzione al progetto di Peter Weibel, è utile analizzare due interventi espositivi realizzati dal già citato Artur Zmijewski, il primo ascrivibile alle pratiche antagonistiche e il secondo orientato alla convergenza tra arte e attivismo.

*Democracies*¹⁵⁰ è una video installazione nata da una ricognizione del terreno sociale e politico globale da parte dell'artista polacco. Dopo aver viaggiato e visitato nazioni tra le più disparate, riprendendo momenti di impeto e fervore collettivo nello spazio pubblico (dai funerali di personaggi noti alle proteste politiche, dalle opposizioni alla guerra civile alle celebrazioni, dalle parate militari alle riunioni tra tifosi), Zmijewski decide di esporre le documentazioni video entro spazi istituzionali, attraverso un'installazione dove venti schermi producono senza sosta un flusso di immagini e suoni che vanno a sovrapporsi e a confondersi tra loro. I movimenti di massa e le situazioni esposte condividono uno spirito di rivendicazione sociale e di affermazione di identità collettiva, attualizzazioni o richieste delle libertà di riunione e di espressione, dei diritti umani e dell'uguaglianza. L'opera richiede allo spettatore una presa di coscienza della sua posizione di agente politico attivo, mostrando come i momenti di consenso e dissenso siano vitali per una democrazia capace di rinnovarsi e di mantenersi vigorosa.

Non mancano però le contraddizioni, in quanto non tutti i paesi presentati sono democrazie effettive, lacerati da divisioni e da esclusioni legali, economiche e sociali; il contesto entro cui il lavoro viene presentato e recepito è inoltre problematico, legato a un modello spettatoriale contemplativo che esperisce il movimento sociale attraverso una riproduzione mediata dall'artista e volutamente critica ed enigmatica. In questo senso la struttura del progetto lo inserisce pienamente entro l'antagonismo bishopiano, così come sottolineato da James Harvey:

“Both at the level of institutional commitments and stylistic mode, socially engaged art is regularly reaffirmative of the nation-state within which it resides. *Democracies*, on the other hand, is far less forgiving. Bringing together so many different contexts with a forthright desire

¹⁵⁰ Descrizione dell'opera *Democracies* (2009) di Artur Zmijewski, disponibile al seguente link: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/zmijewski-democracies-t13174>

to highlight the very lack of democratic parity across examples, the tone could not be further from the sort of conversation and dialogue necessitated by Kester. Far more sympathetic to Bishop's critique of the ethical turn, Zmijewski's camera highlights complicities across the diegetic and extra-diegetic space, urging a greater systemic evaluation of how publics are formed and divided aesthetically."¹⁵¹

Un tentativo molto più ambizioso di incorporare l'azione sociale e politica entro il dominio artistico è stato invece il progetto realizzato per la Biennale di Berlino del 2012, curata appunto da Zmijewski. *Forget Fear*¹⁵² è il titolo dato all'edizione dall'artista-curatore, accompagnato nel suo lavoro da Igor Stokfiszewski, Sandra Teitge e Joanna Warsza. Il progetto realizzato a Berlino segue il modello presentato lo stesso anno a Documenta 13, edizione curata da Carolyn Christov-Bakargiev, durante la quale il movimento Occupy venne invitato per promuovere le proprie idee attraverso uno spazio concesso sul prato della Friedrichsplatz, di fronte al famoso Museo Fridericianum. Gli attivisti si definirono come "evolutionary art work", sulla base del principio beuysiano di "Everyone is an artist". La Biennale di Berlino invitò allo stesso modo diversi movimenti di protesta del nuovo secolo (Occupy Berlin, 15M Movement, Occupy Frankfurt, Occupy Amsterdam, Occupy Museums, Occupy Wall Street e via dicendo) concedendogli il piano terra del KW per promuovere le proprie idee politiche, pubblicizzare il movimento, conquistare nuovi sostenitori e fare rete con i gruppi attivisti internazionali. Piuttosto che definirsi quale opera d'arte, in questo caso gli attivisti presentarono l'intervento come operazione politica, considerando dunque l'istituzione artistica e museale come uno spazio imparziale attraverso il quale poter agire efficacemente.

Sebastian Loewe sottolinea però come, nonostante la volontà dei curatori a lasciare il più ampio margine di manovra e d'azione al movimento, il processo di istituzionalizzazione non poteva che essere inevitabile, attraverso un assoggettamento alle logiche espositive proprie del contesto museale (lo stesso Zmijewski arriverà a contraddirsi sostenendo come la presenza di Occupy fosse un'opera d'arte, seguendo nuovamente l'ottica beuysiana di scultura sociale). Uno dei problemi

¹⁵¹ Harvey, James (2019). *Engaged observationalism: Forming publics in the gallery film*. *Studies in European Cinema*, 16(3), 232-249, cit., pp. 245-246

¹⁵² Pagina della settima edizione della Biennale di Berlino "Forget Fear", disponibile al seguente link: <https://www.berlinbiennale.de/en/biennalen/22/forget-fear>

principali del fallimento dell'esperimento curatoriale (diversi critici, giornalisti e attivisti definirono l'edizione uno "zoo umano") fu probabilmente il dispositivo utilizzato per l'esposizione, ovvero il frame teorico e istituzionale entro il quale le operazioni vennero presentate, inevitabilmente destinato a predisporre il pubblico a una ricezione artistica contemplativa e conservatrice. Loewe riporta ad esempio la critica mossa da un'attivista spagnola:

"Not surprisingly, the public considered the occupation a work of art. For example, Carolina, an activist from Spain, complained in an open letter that people who visited the site of the occupation expected something to happen. They didn't participate, but instead, gazed at the activists and their actions. In other words, they behaved like spectators of an exhibition instead of politically engaged participants."¹⁵³

L'attitudine militante dei movimenti è stata dunque ridimensionata e rimodellata dall'istituzione ospitante, addomesticando l'anarchia dei gruppi e rendendoli parte di un sistema ben definito di leggi non scritte e di procedure in un certo qual modo limitanti. Loewe si rifà al concetto marcusiano di cultura affermativa, sostenendo come l'esposizione museificata della "creatività anarchica" mostri al pubblico un mondo già pieno di bellezza e di senso, facendo della protesta un simbolo edulcorante per l'accettazione di una realtà oppressiva. Guardare ai movimenti con un'attitudine moderna e contemplativa rischia di portare a una ricerca di senso estetico e di piacere personale, piuttosto che a una riflessione critica capace di sviscerare le problematiche strutturali e le criticità che affliggono la società contemporanea.

L'estensione dell'esperienza artistica alla dimensione socio-politica rischia certamente di estetizzare l'attivismo e la militanza, rendendoli oggetti di passiva contemplazione. Perché un'estetica eteronoma possa emergere in tutta la sua intensità e complessità è dunque necessario mettere in discussione i propri modelli di ricezione e di fruizione artistica; parallelamente, critici, curatori e teorici dovrebbero lavorare perché il contesto espositivo e l'istituzione arte possano rimodularsi e rinnovarsi, agevolando così una visione estetica più orientata alla convergenza:

¹⁵³ Loewe, Sebastian (2015). *When protest becomes art: The contradictory transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7*. FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism, 1, 185-203, cit., p. 198

“It is exactly the art context that transforms the nature of the protest and diminishes what could be learned or at least be discussed.”¹⁵⁴

L’ultimo esperimento critico, teorico e curatoriale proposto tenta proprio di superare la tradizionale impostazione espositiva, avanzando una proposta artistica pienamente eteronoma, sviluppata secondo un approccio maggiormente discorsivo e articolato: *global aCtIVISm* è interpretabile quale affermazione estetica volta a considerare la *cittadinanza attiva, critica e creativa*, definita dall’autore come *artivism*, quale nuova forma d’arte del XXI secolo. Peter Weibel si inserisce entro un movimento di curatela militante che vede diversi precedenti storici¹⁵⁵, dalle esposizioni votate alla maggiore inclusione femminile a quelle orientate alla lotta al razzismo, dall’inclusione LGBTQ a quella delle minoranze culturali, esposizioni che mantengono vive le istanze democratiche di inclusione, partecipazione e uguaglianza. La strategia adottata in questo caso non si limita però ad *ampliare i contenuti* proposti entro il dispositivo museale, includendo processi socio-politici, così come soggettività radicali non ascrivibili alla figura di genio artistico, ma anche a *rinnovare il dispositivo* stesso, estendendo l’esperienza di fruizione attraverso canali differenziati e modalità d’interazione multiple, mutando così la contemplazione spettatoriale circoscritta e passiva in un’esperienza multiforme e rinnovata.

In primo luogo è dunque utile analizzare il contenuto della proposta di Weibel, caratterizzato da un’ardita estensione del concetto d’esperienza artistica. Interventi di varia natura e portata vengono accostati secondo un’ottica non gerarchica, riflettendo così il proposito kesteriano-deweyano volto a considerare l’azione trasformativa secondo uno spettro ampio e sfaccettato. Troviamo allora operazioni artistiche variegata (Voina, Renzo Martens, Ed Hall, Chto Delat?) spesso connesse alle pratiche di *tactical media* (Electronic Disturbance Theater, Aalam Wassef e i già citati The Yes Men), registi (Ralf Christensen, Oliver Ressler, Christopher LaMarca), iniziative editoriali (Adbusters, rabble), musicisti e danzatori militanti (Ramy Essam, Pussy Riot, Erdem Gunduz). Oltre al fronte artistico tradizionale vengono poi presentate operazioni usualmente riferite alla sfera civile e politica, dai gruppi d’azione (Attac, Let’s Do It! World, #StopWatchingUs,

¹⁵⁴ Loewe, Sebastian (2015). *When protest becomes art*, cit., p. 199

¹⁵⁵ Reilly, Maura (2018). *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*, London: Thames & Hudson

Partizaning, UK Uncut) ai movimenti di protesta (Teatro Valle Occupato, No TAV, Protests against Stuttgart 21) fino alle ONG (Amnesty international, Greenpeace, Transparency International, Creative Commons, Campact), dai cittadini attivi (Malala Yousafzai, Julia “Butterfly” Hill) ai teorici militanti (Noam Chomsky, Stéphane Hessel). Un’attenzione particolare è data infine allo spazio digitale, considerato da Weibel uno strumento che, grazie alle recenti trasformazioni dei paradigmi tecnologici, permette di vivere la partecipazione democratica secondo modalità più capillari e interconnesse. Vengono dunque presentati movimenti digitali oppositivi (Anonymous) e progetti ricostruttivi (kanalB), espressioni virtuali individuali e collettive (Tweets from Tahrir, #occupygezi, We are all Majid) e siti internet (We Are the 99 Percent, ArtLeaks, Actipedia, Wikileaks, fino addirittura ai più controversi Facebook, Twitter e Youtube).

L’attivismo artistico è divenuto negli ultimi anni un fenomeno sempre più diffuso, indagato ed esposto; tale processo da un lato permette di far emergere e di valorizzare esperienze originali e interessanti, dall’altro genera però una sorta di pseudo-politicizzazione dell’arte che spesso si riduce a quella patina di *politically correct* tanto criticata da Bishop (non così dissimile dalle strategie aziendali di Greenwashing). Cercando di distinguere le varie modalità di produzione artistica, Dewey sostiene come l’arte del suo tempo venga realizzata principalmente come “puro compiacimento per l’effusione emotiva” o come “sperimentazione di nuove modalità di abilità tecnica”. La terza ed ultima categoria viene invece così definita:

“C’è poi l’arte che, per quantità, occupa un posto ampiamente preminente nell’ambito dell’arte bella: la produzione di edifici in nome dell’arte dell’architettura; di quadri in nome della pittura; di romanzi, opere teatrali ecc. in nome dell’arte letteraria. È una forma di produzione che, in larga misura, è di fatto una forma di industria commerciale, specializzata nella produzione di una classe di oggetti d’uso da vendere a gente benestante, desiderosa di mantenere, nel rispetto delle convenzioni, uno status riconosciuto.”¹⁵⁶

Il rischio che si staglia all’orizzonte è quello di una produzione d’arte attivista generata da una richiesta istituzionale della stessa, piuttosto che da una spinta umana, civica ed estetica. La dimensione politica di tanta arte contemporanea appare infatti come un tentativo superficiale e

¹⁵⁶ Dewey, John (2014). *Esperienza, natura e arte*, cit., pp. 37-38

opportunistico d'accodarsi alla schiera d'artisti acclamati per il loro impegno sociale e per la loro militanza, così da ricevere l'approvazione di musei, mercati e grande pubblico:

"If you're an artist or even a designer then you want to produce some 'socially-engaged' works. It is hip, comfortably subversive and almost bound to earn you all kinds of accolades: a mention at art festivals, the attention of journalists and bloggers (myself included) and the approval of your peers. It doesn't matter whether or not anyone outside of the art institutions actually gets to experience your work or whether it efficiently challenges any of the issues you're trying to raise. You're preaching to your own choir and that's the good enough for the art world.

Global Activism breaks the mold of art's self-complacency and pretend solicitude for the miseries of the world. The publication not only looks at creative interventions that have had a real impact on consciences, media and political status quo, it also gives equal credits to the 'man on the street' and to the artist for the way they challenge established power systems and express their dissatisfaction with the way governments handle immigration, climate change, corruption, growing social inequality, access to health care and other ongoing issues."¹⁵⁷

Il processo di trasfusione dell'arte entro il campo politico, realizzato da artisti socialmente impegnati, viene qui ribaltato, considerando piuttosto le modalità con cui il cittadino comune può agire creativamente e criticamente sull'ambiente sociale, sulle istituzioni e sul contesto politico. Peter Weibel presenta dunque un ventaglio d'esperienze differenziate, globalmente diffuse e caratterizzate da una voluta confusione eteronoma, operando una selezione che non vuole farsi esclusiva (conferendo status d'artista e d'opera ai soli soggetti e interventi esposti, in virtù del gesto curatoriale) ma estensiva. Proprio per questo motivo credo sia più opportuno parlare di *proposta estetica*, piuttosto che d'esposizione, guardando al gesto di Weibel come a un invito alla partecipazione democratica e a una rilettura della realtà capace di guardare alle azioni del cittadino quali potenziali esperienze artistiche.

Piuttosto che sostenere la produzione di "arte politica", Peter Weibel seleziona, presenta e documenta esperienze estetiche multiformi, rendendo *global aCtIVISm* un dispositivo capace di

¹⁵⁷ Regine (2016). *Global Activism: Art and Conflict in the 21st Century*. Recensione disponibile al seguente link: <https://we-make-money-not-art.com/global-activism-art-and-conflict-in-the-21st-century/>

stimolare l'analisi critica e l'impegno civile e militante. Come detto, tale transizione viene operata non solo sul piano dei contenuti esposti, ma anche attraverso un sistema di comunicazione e presentazione articolato e stratificato: un'esposizione tenutasi presso lo ZKM (Dicembre 2013 – Marzo 2014) caratterizzata da diversi supporti e medium (installazioni, fotografie, video, oggetti e materiali capaci di documentare la militanza nello spazio pubblico e virtuale); un catalogo¹⁵⁸ che raccoglie le molteplici operazioni in mostra, così come una varietà d'interventi sui temi in esame (Latour, Negri, Sloterdijk, Zizek, Rosler, Bazzichelli e via dicendo); un blog contenente le informazioni sugli artisti e gli attivisti partecipanti; un database che ripercorre le intersezioni tra arte e attivismo sviluppatosi a partire dagli anni 70', ovviamente comprensivo di tutti gli interventi esposti.

Il catalogo di *global aCTIVISm* funge da quadro teorico e critico dell'intera proposta, caratterizzato da una pluralità di voci e discipline, ulteriore espressione della volontà eteronoma del progetto. Weibel apre il volume con un proprio intervento, "People, Politics and Power"¹⁵⁹, entro il quale si intrecciano nozioni e considerazioni giuridiche, politiche, sociologiche, filosofiche, storiche, economiche e, naturalmente, estetiche e artistiche.

Bishop concentra la sua attenzione sulla politica della spettatorialità, ripercorrendo la storia dell'arte novecentesca per dimostrare le attuali potenzialità partecipative del pubblico entro l'esperienza eminentemente artistica, focalizzandosi sugli sconfinamenti di quest'ultima entro il campo socio-politico. Weibel tenta invece di ricostruire lo sviluppo della partecipazione civica, dimostrando come questa sia evoluta nel tempo fino a fare del cittadino (in particolare grazie ai nuovi paradigmi tecnologici) un individuo attivo, creativo e dotato di strumenti trasformativi, intrecciando tale processo al *performative turn* novecentesco proprio delle *humanities*.

L'impostazione di fondo dei due discorsi denota la radicale diversità d'approccio: l'uno fondato sul ricorso alla *tradizione artistica* per conferire legittimità alle pratiche presentate, l'altro strutturato invece secondo un'ottica duale che vede la convergenza tra la storia dell'*impegno civico* e quella della *partecipazione artistica*, così da sostenere la valenza estetica dall'attivismo nel contesto

¹⁵⁸ Weibel, Peter (Ed.) (2015). *Global activism: Art and conflict in the 21st century*. ZKM, Center for Art and Media

¹⁵⁹ Weibel, Peter (2015). *People, politics, and power*. In *Global Activism: Art and conflict in the 21st century*. ZKM, Center for Art and Media

globale contemporaneo.

L'intervento di Weibel apre interrogandosi sul concetto di governo, sulla necessità dello stesso e sulle modalità operative con le quali tale funzione si realizza. Una risposta che pare ormai ovvia è il ricorso alla forma di governo democratico quale sistema più efficiente e coerente con i bisogni e i desideri umani. Tale modello è evoluto nel tempo passando da una forma minimalista (voto segreto, eguale e libero) a una procedurale (divisione dei poteri, garanzia di diritti umani e civili), fino a giungere alla sua forma massimalista (welfare state, uguaglianza nei diritti civili, politici e sociali per tutti i cittadini). Il XXI secolo appare però caratterizzato da una generale crisi della democrazia, definita da molti come simulativa, non politica, post-democratica, di facciata, così come da una diffusa richiesta da parte dei cittadini di una radicalizzazione dei principi democratici, ormai erosi dal comparto privato come da quello pubblico.

Le forze del mercato globalizzato, capitalista e neoliberista si stagliano al di sopra dei governi nazionali, lavorando costantemente al progressivo smantellamento della sfera pubblica, in particolare mediante processi di privatizzazione e deregolamentazione, così come attraverso una diffusione capillare della cultura individualista e antistatale. Inoltre, l'accumulazione, da parte dell'ormai noto 1%, di una ricchezza superiore rispetto a quella della restante popolazione mondiale genera non soltanto disuguaglianze economiche profonde, ma si traduce inevitabilmente in un'erosione delle potenzialità politiche dei più¹⁶⁰; la corruzione e i meccanismi opachi di decision-making permettono così al capitale privato di infiltrarsi nelle istituzioni più rilevanti, rendendo le elezioni e i tradizionali modelli di legittimazione sempre meno importanti. Da parte loro, i decisori pubblici paiono essere ormai impotenti e soprattutto incuranti del bene comune: i partiti, piuttosto che lavorare per l'implementazione di riforme strutturali, tentano di mantenere vivo il sistema entro il quale operano e prosperano, proponendosi come pseudo-alternative politiche e rimanendo, in un'ultima analisi, omogeneizzati e indistinguibili nei programmi. La corruzione, il clientelismo, lo sperpero di denaro pubblico e i sistemi fiscali ingiusti generano un generale discontento e una perdita di fiducia verso una possibile riforma promossa dallo stato e dai parlamenti: la forma rappresentativa sembra non essere in grado di realizzare i

¹⁶⁰ *Working for the few: Political capture and economic inequality*, Oxfam Briefing Paper, no. 178, January 20, 2014. Disponibile al seguente link: https://www-cdn.oxfam.org/s3fs-public/file_attachments/bp-working-for-few-political-capture-economic-inequality-200114-en_3.pdf

principi democratici e il cittadino globale prende sempre più coscienza dei limiti, delle criticità e delle imperfezioni di tale modello.

Dove il sistema capitalista sembra rifiutare il welfare state per preferire forme più autoritarie e dittatoriali di governo, e dove il sistema elettorale e parlamentare non pare interessato o nella condizione di rivitalizzare la democrazia, un nuovo sperimentalismo democratico sembra emergere dal basso. Sempre più organizzazioni e movimenti civili si sviluppano per chiedere una radicalizzazione dei principi democratici, cercando di inserirsi nei processi decisionali e di divenire parte effettiva dei processi di governo sociale attraverso una partecipazione politica che si estende oltre il voto e la rappresentanza parlamentare.

Il *performative turn* avvenuto nelle *humanities* sembra caratterizzare anche la sfera politica, entro la quale un cittadino globale si impegna per rivelare le falle della democrazia e per rinnovarla radicalmente, articolando una serie di istanze strutturali, ecologiche, sociali, culturali e politiche e rispondendo prontamente alle criticità attraverso l'organizzazione collettiva. La *democrazia performativa* è la forma d'arte più audace emergente nel XXI secolo, realizzata dal cittadino critico attraverso una complessità di interventi capaci di immaginare, testare e implementare resistenze militanti e modelli socio-politici ricostruttivi rinnovati, creativi e originali.

Come detto, la legittimazione della proposta estetica di Weibel passa attraverso una narrazione articolata e multidisciplinare, sviluppata attorno ai concetti di *People, State, Public, Citizen, Individual, User, Net Activist* e *Artivist*. Il primo paragrafo concentra dunque l'attenzione sulla nascita dell'idea di *People*, traducibile come persone, gente o popolo. Il primo passo è il rifiuto del governo aristocratico, avanzato dalla popolazione greca e mosso dalla richiesta di uguaglianza tra i cittadini liberi, a loro volta escludenti nei confronti di donne, stranieri e schiavi. Il concetto di democrazia vede dunque le sue radici nell'ambiente greco antico; la divisione della società tra cittadini liberi e non cittadini non permette però di considerare l'esperienza greca quale effettiva attualizzazione della democrazia, quanto piuttosto quale avvio di un processo complesso e articolato. Si dovrà attendere a lungo perché nuove forme di presa di coscienza collettiva emergano, in particolare nel nord Europa. La Scandinavia e l'Islanda implementano nel dodicesimo secolo un sistema di voto e di rappresentanza, mentre l'Inghilterra sviluppa, tra il quindicesimo e il diciassettesimo secolo, forme d'organizzazione parlamentare e di voto segreto. Una svolta

importante si produce quando le tensioni tra monarca e parlamento inglese si intensificano, portando allo scioglimento di quest'ultimo e a una controffensiva volta al riconoscimento della legge quale sistema normativo superiore al volere del regnante. L'opposizione alla monarchia dà così vita all'equa divisione dei poteri e alle garanzie costituzionali (Bill of Rights, 1689), senza però fronteggiare direttamente la questione della partecipazione collettiva al voto, lasciando il potere nelle mani di élite economiche minoritarie fino alla fine del diciannovesimo secolo, quando il movimento operaio otterrà l'accesso al parlamento estendendo così la rappresentanza ad ampie fasce della popolazione. Nel frattempo le colonie americane, vessate da un'eccessiva tassazione volta a sostenere i conflitti della madre patria, si ribellano a tale imposizione, rifiutando di sostenere una spesa che non si traducesse in un'effettiva rappresentanza politica (Boston Tea Party, 1773 – "No taxation without representation"). Da qui la guerra e la dichiarazione d'indipendenza (1776), volta a liberarsi, non più da una classe aristocratica o da un governo monarchico, bensì dalla dipendenza oppressiva dal potere coloniale. Nasce così un sistema democratico rappresentativo e partitico, che riuscirà però a superare i limiti dell'esclusività del voto solo dopo un lungo processo (guerra civile, abolizione della schiavitù, movimenti sociali) terminato nel ventesimo secolo grazie all'estensione del diritto a donne e neri. Da ultima, la rivoluzione francese, emersa da una generale diffusione della stampa e della cultura critica capace di dar vita a una classe borghese (avvocati, mercanti, dottori, letterati, giornalisti) desiderosa di diritti e di partecipazione al potere. Anche in questo caso, l'eccessiva tassazione gravante sulle spalle del terzo stato divenne la fonte scatenante di una rivoluzione radicale e di un nuovo riconoscimento del popolo (*People*) fondato sugli ideali e i principi di Libertà, Uguaglianza e Fratellanza.

Il secondo paragrafo riguarda l'idea di *State*, nata secondo l'autore con il superamento della giustizia divina a favore della giustizia generata dall'uomo e per l'uomo, processo avviato a partire dalla Riforma dell'XI secolo e sviluppatosi come progressivo distacco del potere religioso dalla sfera politica. Lo stato moderno si assume il compito di detenere e gestire il potere attraverso un sistema di rappresentanza che trasferisca lo stesso dalla gente a un apparato centralizzato. Si passa poi all'invenzione del concetto di *Public*, nato con l'emergere della borghesia, la quale si avvale dei media (stampa in particolare) per creare una sfera pubblica in grado di influenzare le

decisioni del parlamento. L'opinione pubblica è però un elemento problematico, in quanto caratterizzato dalla pretesa di generale rappresentanza e, al contempo, orientato e diretto da una classe ristretta: in una società autoritaria è nelle mani dello stato, in una società democratica nelle mani della classe dominante, ma mai nelle mani delle persone (*People*) che, prive di potere politico o economico, si vedono costantemente precludere l'accesso ai media e agli strumenti di fabbricazione del consenso pubblico.¹⁶¹ Sul tema interverranno filosofi politici quali Lippmann (*The Phantom Public*) e lo stesso Dewey (*The Public and Its Problems*), delineando i limiti e le potenzialità del concetto di *Public*.

L'invenzione del cittadino (*Citizen*) risale all'epoca romana, anche se la concezione di parte politica responsabile e attiva nasce solo durante l'illuminismo. Dopo Rousseau (*Du contrat social*), sarà Kant a occuparsi della figura del cittadino, sostenendo come questo non sia un semplice soggetto nella posizione di selezionare alternative politiche predeterminate, bensì un agente attivo in grado di definire egli stesso le alternative disponibili. I teorici democratici americani (in primis i già citati Lippmann e Dewey) sosterranno una visione ancor più radicale, entro la quale il cittadino possa essere concepito quale forza sociale trasformativa, soggetto libero di compiere azioni che contribuiscano a plasmare la politica, in un'ottica rinnovata di "No taxation without participation".

Si passa poi al concetto di individuo (*Individual*), nato a cavallo tra il rinascimento e l'illuminismo ed emerso in tutto il suo vigore durante il periodo romantico. La diffusione delle biografie e dei testi d'autoanalisi, così come i nuovi riferimenti teorici e filosofici al sé, saranno accompagnati dalla scoperta della psiche e dallo sviluppo delle discipline psicologiche. L'individualità diverrà una caratteristica portante della modernità (e un potenziale problema, come rilevato da Dewey e Marcuse), dando avvio al graduale riconoscimento dei diritti individuali umani e civili. Se l'idealismo tedesco vide il sé quale agente e prodotto dell'azione, facendo dell'esistenza individuale una forma d'attività («"I am" expresses an Act»¹⁶²) e, dunque, dando forma alle prime avvisaglie dello spirito attivista, lo strutturalismo novecentesco (Foucault, Barthes...) frenerà in parte tale processo mettendo in crisi l'essenza stessa del concetto di *Individual*.

¹⁶¹ Negt, Oskar – Kluge, Alexander (1993). *Public sphere and experience: Toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press

¹⁶² Fichte, Johann Gottlieb (1982). *The science of knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, cit., p. 92

Il discorso di Weibel si sposta poi sul versante artistico, in particolare focalizzando l'attenzione sul concetto di *User*. Ripercorrendo l'arte del novecento, l'autore richiama alla crisi della rappresentazione e alla nascita dell'astrattismo, passando poi per la presentazione dell'oggetto in ottica autoreferenziale (ready-made) e funzionale (Brancusi, Rodchenko...), per giungere infine alla generale tendenza a fare dell'opera un processo necessitante l'attivazione del fruitore. La dimensione partecipativa dell'arte si sviluppa attraverso diverse declinazioni e correnti (Action art, New Music, Happenings, Fluxus, Optical, Nouveau Réalisme, Media Art) e in stretta interconnessione con i nuovi supporti, dispositivi e modelli tecnologici. La prospettiva di Weibel è chiaramente permeata da una fiducia nello sviluppo mediale (lo ZKM stesso è votato alla ricerca e alla divulgazione dell'arte contemporanea nell'era digitale) e guarda dunque alle nuove potenzialità della tecnica quali vettori primi della trasformazione dell'arte e della società:

“Video, computer, and network technology augmented the participatory options in the 1980s and 1990s to the point of interactivity. Media art established the viewer's participation in the creation of the artwork in terms of mutual physical influence. In the Action and media art of the second half of the twentieth century, the audience practiced intensified participation. Art became a field of action and the viewer the activist or actor.”¹⁶³

Il paragrafo successivo, dedicato alla figura del *Net Activist*, sostiene come l'*Internet Art* degli anni 90' sia caratterizzata da un marcato interventismo entro la sfera socio-politica, così come da una critica ai modelli e alle norme tecnologiche e alle compagnie che impongono tali precetti. I dispositivi digitali divengono un'arma di resistenza e uno strumento ricostruttivo, in particolare grazie alla progressiva prossimità e familiarità instaurata con l'utente, oggi nella posizione di creare network su base locale e globale, di riunire interessi individuali omogenei attraverso istanze e movimenti collettivi, di prelevare e distribuire informazioni volutamente segretate e di agire sulle piattaforme digitali secondo un approccio militante. La sempre crescente riduzione della libertà individuale a favore di una maggiore sicurezza, attuata attraverso la limitazione dell'accesso a Internet, il controllo panottico e pervasivo delle informazioni digitali, delle azioni individuali e delle aggregazioni collettive, vede nel *Net Activist* (dal whistleblower all'hacker fino all'attivista

¹⁶³ Weibel, Peter (2015). *People, politics, and power*, cit., p. 55

digitale) l'única figura massicciamente attiva nel contrasto e nella resistenza al fenomeno. L'último capitolo è dedicato alla figura dell'attivista (*Artist*), tratteggiato quale figura emergente simultaneamente da una fuoriuscita dell'azione creativa dal campo artistico istituzionale entro quello sociale e politico, cosí come da una maggiore consapevolezza critica del cittadino globale, impegnato oggi in azioni individuali e collettive di trasformazione dell'ambiente. Da un lato l'evanescenza contemporanea dei confini tra arte e non arte, artista e pubblico, creazione e partecipazione, portano l'arte a rinnovarsi attraverso logiche, soggettività e spazi non convenzionali: il *Net Activist* è un cittadino autonomo e slegato dalle istituzioni, che nella sua capacità d'azione digitale sviluppa strategie di resistenza creative e originali. Dall'altro, la nuova opposizione extra-parlamentare non si identifica piú con una classe specifica, sia essa quella operaia o studentesca, ma si compone di una moltitudine di individui che richiedono e pretendono di poter partecipare attivamente alla costruzione del sociale e della democrazia stessa, rifiutando di lasciare il processo nelle mani di una sfera pubblica o privata oppressive e poco interessate ai reali bisogni della comunità umana. Lo spazio digitale si offre quale piattaforma di incontro e d'organizzazione degli interessi, in particolare entro un contesto interconnesso che vede le principali criticità del sistema svilupparsi e dipanarsi a livello globale. La centralità del discorso mediale e tecnologico quale vettore di congiunzione tra arte e società emerge chiaramente nella conclusione dell'intervento di Weibel:

"The exhibition *global aCtIVISm* at ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe asked how artist-citizens, activists, express their concern at the current states of affairs in the world. They evidently drawn on aspects of the action and performance art of the twentieth century. But in many cases, performance art was solely concern with the cultivation of the self of the artist. It took place, for the main part, in "White Cube" museum space, at the behest of the institution. It is only performances in the public sphere of the street, anonymously and without institutional invitation, that are cultivated in activism: with the objective of solving social rather than artistic problems. Activism is the art form of the protest movement. It takes place outside of institutions and has a socially motivated, emancipatory basis. Art has a new agency which results in a new kind of activism: activism. [...]

The invention of the people created the "bass line"; that is, the outline of democracy. The invention of the citizen gave us representative democracy. But the real challenge and motor of

democracy is the invention of the individual. The personalized or individualized version of democracy, which is imposed on society by the ubiquitous personalized technology (from personal computers to personal medical health gadgets), will bring us a performative democracy. [...]

The exhibition *global aCtIVISm* was thus predestined to illuminate a new social, political, and artistic phenomenon. It showed global activism to be the first new art form of the twenty-first century: it is an art form founded on the tactical and strategic use of media technologies in the age of Internet.”¹⁶⁴

Il saggio introduttivo sarà poi accompagnato da una molteplicità d'interventi teorici e d'esempi di pratiche attiviste, riuniti sotto cinque gruppi tematici ricalcanti l'impostazione introduttiva multidisciplinare e sfaccettata: *Activism and the Citizen; Public and Private Sphere; How to Do Activism; Tactical, Social, and Global Media; "Artivism" - Art and Activism*.

global aCtIVISm riesce a rispondere alle varie criticità sollevate dai diversi teorici esaminati, proponendosi quale possibile indirizzo per la futura pratica critica e curatoriale orientata alla convergenza e all'eteronomia. Il rischio di dar vita a micro-utopie armoniche e prive di antagonismi, avanzato da Claire Bishop, così come il possibile carattere affermativo di un'arte trasformativa che non si faccia critica, rilevato da Gogarty, vengono superati presentando esperienze militanti dove il confronto critico e consapevole con il contesto repressivo diviene motore stesso delle operazioni: le contraddizioni del sistema non vengono nascoste ma rese palesi e affrontate, dando vita a processi che entrano in contrasto con le condizioni esistenti per avversarle o rimodularle. L'approccio multidisciplinare, così come la documentazione e la teorizzazione degli interventi operate a posteriori, abbracciano il proposito kesteriano volto a rinnovare la pratica del critico d'arte attraverso il ricorso a strumenti propri di campi usualmente slegati da quello artistico, così come mediante una narrazione che emerga dall'osservazione dei fenomeni e non più da una loro categorizzazione astratta e aprioristica. La critica avanzata da Rasmussen, relativa alla ristrettezza di campo, ovvero alla creazione di un nuovo sistema alternativo a sua volta escludente nei confronti dell'attivismo, viene risolta da Weibel presentando un ventaglio ampio e variegato d'esperienze, da quelle più facilmente associabili alla pratica

¹⁶⁴ Weibel, Peter (2015). *People, politics, and power*, cit., pp. 60-61

artistica tradizionale fino a quelle a carattere prettamente militante e socio-politico. Infine, il discorso di Loewe relativo alla possibile cooptazione dell'attivismo entro un sistema istituzionale capace di reprimere, ridimensionare o estetizzare (entro l'ottica moderna di rinuncia all'efficacia pratica) l'attività militante, viene affrontato attraverso un progetto artistico, teorico ed espositivo orientato al rinnovo dei paradigmi di ricezione, ovvero al passaggio da una contemplazione passiva a una fruizione critica e propulsiva di nuove esperienze artistiche.

Focalizzando l'attenzione sul ventunesimo secolo, Weibel analizza i confini tra arte e società attraverso la lente dello sviluppo tecnologico, facendo di quest'ultimo il vettore privilegiato del movimento convergente che vede i due campi fondersi e confondersi. L'eccessivo spazio concesso al discorso tecnico e mediale, la (dubbia) libertà di uno spazio virtuale inevitabilmente strutturato (allo stesso modo della sfera privata e pubblica) da forze a loro modo limitanti e repressive, così come una smisurata fiducia nell'individualità, denotano i possibili limiti del discorso sviluppato attorno a *global aCtIVISm*. Nonostante ciò, Peter Weibel, i teorici che lo accompagnano e gli artisti presentati riescono ad avanzare una proposta estetica degna di merito, capace di inserirsi nel più ampio dibattito sul rapporto tra arte e società in maniera originale e, irrimediabilmente, controversa.

Conclusioni

Indagare la dimensione critica e trasformativa dell'arte nel XXI secolo significa immergersi in un universo di discorsi che muovono su piani differenti eppure tra loro interconnessi. Perché sia possibile affrontare il fenomeno consapevolmente è infatti necessario riconoscere come la pratica artistica, la teoria estetica, la critica d'arte e la pratica discorsiva e curatoriale abbiano visto negli ultimi decenni una progressiva contaminazione multidisciplinare e un'espansione eteronoma, ovvero un rinnovo costante dei temi e delle prassi operative.

Il ricorso alla filosofia sociale, politica ed estetica permette di acquisire gli strumenti primi per analizzare il rapporto tra arte e società secondo una prospettiva capace di questionare le narrazioni eccessivamente ancorate alla tradizione storico-artistica, orientando piuttosto l'attenzione verso le condizioni di produzione, d'esposizione e di ricezione, così come verso la funzione che l'arte svolge entro la vita umana individuale e associata. Due filosofi capaci di dar forma a un quadro teorico, critico e terminologico utile all'analisi sono sicuramente Herbert Marcuse e John Dewey, appartenenti a due scuole di pensiero spesso divergenti e, proprio per questo, produttive nella loro contrapposizione.

Marcuse si forma e opera entro l'Istituto per la ricerca sociale di Francoforte, corrente votata allo studio del sistema repressivo, sviluppatosi in particolare attraverso il modello capitalista, e caratterizzata da un marcato pessimismo in merito alla trasformazione sociale. Il fallimento del progetto marxista e la pervasività del sistema capitalista portano la maggior parte dei componenti a concentrare ogni sforzo sulla critica teorica, cassando ogni tentativo d'intervento e di militanza quale degradazione degli ideali teorizzati, cooptazione o ridimensionamento degli stessi imposti dal sistema avversato. Lo stesso Marcuse si fa portavoce di tale situazione, riconoscendo come la repressione sia onnipresente e radicata addirittura nella natura umana, ovvero nelle disposizioni e nei modelli di condotta incorporati e costituenti le soggettività. La trasformazione sociale non può che trovare il suo fondamento entro quei campi trascendenti, separati e liberi dalla realtà repressiva, ovvero nella filosofia, nella teoria critica e nell'arte, capaci di dar vita a un processo pedagogico volto al risveglio delle coscienze e all'emersione di soggettività consapevoli e radicali. Tale impostazione è sicuramente ravvisabile nel primo e nell'ultimo periodo di produzione teorica

marcusiana, caratterizzati appunto da un'estetica autonoma che vede l'artista quale soggetto esogeno alla vita sociale, alienato dall'alienazione sistemica e dunque estraneo alla stessa. Solo la distanza dalla società preserva gli ideali artistici dalla corruzione repressiva; al contempo, tale distanza segna l'inevitabile costrizione imposta all'artista, ovvero l'impedimento per lo stesso di trasfondere i propri valori nella prassi e d'agire dunque materialmente sui processi socio-politici criticati.

Il periodo di mezzo segna però una presa di posizione coraggiosa per Marcuse, ovvero una messa in discussione del disfattismo proprio della Scuola di Francoforte, così come un nuovo orientamento capace di restituire il giusto peso alla pratica militante e trasformativa. *Saggio sulla liberazione* costituisce l'apice di tale momento, spinta propulsiva alla desublimazione dell'arte e alla sua trasformazione in principio e strumento di ricostruzione sociale. Le potenzialità dell'arte si esplicano dunque non solo entro la dimensione critica della stessa e nel lavoro operato sulla coscienza umana, ma anche e soprattutto entro tutti quei processi attivi di prassi trasformativa. Riconoscere la potenza dilagante del sistema repressivo e le sue modalità di disinnescamento del cambiamento sociale non preclude al filosofo francofortese di trovare delle possibilità di rinnovo e di porre la sua fiducia nei nuovi movimenti di protesta radicale, emergenti anche grazie al suo lavoro teorico.

La trascendenza viene invece rifiutata fin da principio da Dewey, il quale adotta una visione fortemente naturalistica e pragmatica per l'intera sua produzione filosofica, concependo il sistema sociale quale compenetrazione di ambiente e organismi, prodotto di un'azione vicendevole, immanente e costante; il sistema è dunque mutevole, rimodulabile e mai finito, perennemente sottoposto alle forze umane e sociali che smuovono e riconfigurano soggettività, rapporti e istituzioni. Piuttosto che abbracciare un approccio strutturalista, capace di comprimere le possibilità e le potenzialità dell'essere umano, dipingendolo quale entità unidirezionalmente manipolata, Dewey guarda ai problemi sociali quali processi circolari, interrompibili anche attraverso la condotta degli individui. La trasformazione non emerge dunque da luoghi estranei e trascendenti e non è necessariamente da intendersi quale momento di radicale trasformazione, bensì quale processo graduale, spesso costituito da gesti modesti, quotidiani e apparentemente irrilevanti: ogni interazione tra organismo e ambiente si traduce in un'esperienza trasformativa,

interscambio che non lascia mai invariate le parti e che dà vita a un soggetto e a un ambiente di vita rinnovati.

L'arte è per Dewey uno di questi momenti, esperienza che emerge dal flusso dell'esistenza ordinaria e che, al contempo, riesce a stagliarsi in quanto compimento del nucleo estetico dell'esperienza umana stessa. Tale compimento permette di sperimentare completezza, benessere e equilibrio con l'ambiente sociale e naturale, dischiudendo così possibilità ricostruttive capaci di dar forma a nuove interazioni armoniche e appaganti. Le potenzialità dell'esperienza artistica deweyana non emergono dunque da regni trascendenti e separati, bensì dall'effettiva, presente e problematica realtà sociale; piuttosto che fondersi indistintamente e passivamente con quest'ultima, l'arte si presenta quale momento di critica all'esistente e quale possibile vettore riparativo, ricostruttivo e migliorativo.

I due sistemi filosofici necessitano però di un confronto con la critica artistica contemporanea, più prossima e attenta agli sviluppi odierni della pratica e maggiormente impegnata nella formulazione di paradigmi e di schemi valutativi utili alla comprensione del fenomeno. Una contrapposizione interessante emerge dal dibattito che vede opporsi autonomia ed eteronomia, ovvero tensione tra la sfera artistica e sociale da un lato, e progressiva convergenza tra le due dall'altro.

La prima posizione viene articolata in maniera originale da Claire Bishop, la quale rifiuta ostinatamente di cedere ai nuovi modelli critici imposti dal recente *social turn*, ovvero a quei paradigmi volti a indagare le pratiche a cavallo tra arte e società secondo un approccio eccessivamente sbilanciato verso l'etica e la morale, sempre più povero di considerazioni estetiche e di raffronti con la tradizione artistica. L'arte può attualizzare le proprie potenzialità politiche rimanendo separata dalla società, concedendosi di farsi trasversale alla stessa e appropriandosi di riferimenti, elementi o soggettività che ve ne fanno parte, così da non vedere la propria resistenza riassorbita entro i ranghi della repressione. Tale distanza permette di questionare e problematizzare i limiti e le complessità di entrambi i campi; piuttosto che fonderli nella speranza che tale processo conduca a una conclusiva risoluzione dei conflitti, le pratiche antagonistiche mettono lo spettatore nella condizione di comprendere più intensamente le criticità sociali e di rimodulare dunque i propri modelli interpretativi e i propri abiti di condotta.

L'antagonismo bishopiano fonda dunque la propria essenza sull'assunto secondo il quale la società è afflitta da problemi e dinamiche repressive, spesso impercettibili agli occhi dei più e, dunque, afferrabili solo grazie all'intervento di una soggettività artistica originale e creativa, capace di dar forma a operazioni stratificate, multiformi, controverse, irrisolte e potenzialmente educative. L'artisticità di un'opera emerge secondo Bishop da quei lavori che, in un certo qual modo, rispettano certe impostazioni estetiche tradizionali, abbracciandone al contempo di nuove, senza dimenticare però che l'arte è un'esperienza peculiare, non identificabile con un complesso indistinto di pratiche sociali e politiche. L'arte dovrebbe dunque essere in grado di mantenere una certa ambiguità sulla propria natura autonoma o eteronoma, ricalcando certi paradigmi artistici istituzionali e, al contempo, inserendosi trasversalmente alla società e alimentando la tensione con la stessa.

A Bishop si aggiunge Gogarty, la quale sottolinea come la tendenza a fare dell'arte un progetto volto al miglioramento del vivere umano, spesso si traduca in un ingenuo supporto al sistema repressivo. Costruire situazioni micro-utopiche e momenti di convivialità, così come offrire servizi spesso riconducibili all'attività del *welfare state*, rischia di privare l'arte impegnata nel sociale di una sua necessaria componente critica utile a contestualizzare costantemente il lavoro realizzato e a tematizzarne i limiti, così da non cadere in una dimensione autoreferenziale, affermativa e consolatoria capace di paralizzare la critica e l'azione militante.

Grant Kester si presenta quale voce originale e dissonante, orientando il proprio lavoro all'analisi e all'osservazione delle pratiche emergenti, così come a un relativo rinnovo della pratica storico-critica. Piuttosto che cassare a priori qualsiasi operazione artistica volta a convergere con il campo socio-politico, egli crede che sia necessario valutare costantemente le condizioni e le circostanze entro le quali tale processo si sviluppa, concedendo all'arte la possibilità di trasformare l'ambiente anche attraverso operazioni immanenti allo stesso. Kester crede infatti che la trasformazione sociale non possa emergere da spazi trascendenti, ma solo e soltanto all'interno della realtà sociale stessa: i compromessi che l'arte dovrà accettare desublimando non ne inficiano le potenzialità trasformative, al contrario le attualizzano nell'unica forma possibile.

La teoria del cambiamento sociale alla base del pensiero di Kester vede un ampio spettro di attività trasformative, non più limitate al risveglio della coscienza e al rinnovo radicale, ovvero a

quelle dimensioni potenzialmente libere dalle costrizioni del sistema repressivo, bensì comprensive di tutte quelle pratiche intermedie attualizzate internamente al sistema stesso e volte alla sua graduale e progressiva rimodulazione. Il rinnovo di soggettività e ambiente passa dunque attraverso un prisma di pratiche e di momenti tra loro differenziati ma ugualmente importanti, ciascuno caratterizzato inevitabilmente dai propri limiti, ma non per questo meno degno di essere considerato quale potenziale vettore del cambiamento sociale.

Su tale punto interverrà Rasmussen, sottolineando come l'espansione prospettata da Kester si sia spesso risolta nella creazione di nuovi sistemi artistici alternativi, caratterizzati a loro volta da autonomia ed esclusività, capaci di ricomprendere nuove pratiche e di escluderne altre, rimanendo così irrimediabilmente legati a loro volta a una visione eccessivamente storico-artistica. L'espansione che vede l'arte simbolica ed enigmatica affiancarsi a progetti di medio-lungo periodo fondati sull'immersione nella comunità e sull'attivazione di dinamiche ricostruttive o migliorative (le cosiddette pratiche di *Socially Engaged Art*), dovrebbe a questo punto trovare il coraggio di ricomprendere la pratica militante e attivista, così come l'azione individuale e collettiva promossa dal cittadino critico.

Diverse proposte curatoriali si sono mosse recentemente in questa direzione, in primis le già citate manifestazioni curate da Zmijewski e da Christov-Bakargiev, generando come sempre una critica accesa in merito alle operazioni più audaci e controverse. Sebastian Loewe sottolinea ad esempio come l'inserimento dei movimenti oppositivi all'interno dell'istituzione artistica produca una necessaria compressione degli stessi, una sublimazione degli ideali promossi entro un regno trascendente approcciabile soltanto attraverso modelli contemplativi, passivi e affermativi dell'ordine esistente.

global aCtIVISm, proposta artistica avanzata da Peter Weibel, tenta di rispondere alle tante questioni sollevate dal dibattito in esame, presentando una molteplicità di interventi che gradualmente sfumano dalla tradizionale pratica artistica all'attività socio-politica propriamente detta, sempre e comunque entro un'ottica di azione creativa, critica e trasformativa. La desublimazione non è certamente ingenua e complice del sistema, ma si traduce in una serie di operazioni consapevoli della repressione e costantemente impegnate nella lotta alla stessa, così come nella ricostruzione intelligente e originale dell'ambiente umano. L'utilizzo di un dispositivo

divulgativo multiforme e stratificato, composto complessivamente da un'esposizione, da un catalogo e da risorse online, caratterizzato da una legittimazione delle pratiche fondata simultaneamente su considerazioni di carattere estetico e artistico, così come politico, sociale, civile e filosofico, consente di rinnovare i tradizionali paradigmi di ricezione artistica. Abbracciare a pieno la proposta di Weibel significa infatti guardare agli interventi esposti quali situazioni emblematiche di un fenomeno molto più ampio e complesso, significa concepire l'azione civile, creativa, critica e trasformativa quale forma d'arte potenzialmente accessibile, esperibile e praticabile dal cittadino globale contemporaneo.

L'arte marcusiana si inserisce entro un quadro di critica perenne e radicale al sistema, desublimando in pratiche di resistenza, opposizione e rivoluzione, ovvero in processi socio-politici capaci di rinnovare le fondamenta, i valori e i modelli individuali e strutturali della società umana; Dewey, per quanto riconosca la profonda inadeguatezza del sistema nella realizzazione di un ambiente appagante e solidale, vede nelle esperienze artistiche momenti di rinnovo e di trasformazione quotidiana e graduale, non necessariamente emergenti da una diretta opposizione al sistema repressivo. L'approccio marcusiano aiuta ad avanzare proposte artistiche capaci di interfacciarsi consapevolmente con le criticità che affliggono la realtà contemporanea, attualizzando il Grande Rifiuto entro soggettività radicali e condotte attive e militanti, così come in opere apertamente critiche e orientate allo svelamento dell'alienazione. L'apparato filosofico deweyano permette piuttosto di concepire l'esperienza artistica entro un orizzonte d'immanenza alla vita, momento di ricostruzione quotidiana che abbraccia soggetto e ambiente nel suo realizzarsi; la trasformazione avviene dunque secondo un'ottica che non si limita alla contrapposizione dualistica di repressione e utopia, ma che abbraccia un prisma più articolato e complesso di attività, più o meno regressive o migliorative.

Gli interventi teorici contemporanei aiutano a districare la questione, dimostrando come la convergenza dell'arte con i processi socio-politici non possa avvenire senza una consapevolezza critica delle contraddizioni che comporta tale discesa sul campo. Essere coscienti dei limiti e delle criticità della desublimazione non può però divenire pretesto per il rifiuto radicale della stessa, ovvero per un'inevitabile stasi fondata sulla critica trascendente e priva di propulsione trasformativa, costantemente in attesa di una rivoluzione radicale volta a realizzare in maniera

diretta e repentina gli ideali artistici.

L'esperienza artistica si realizza allora sviluppandosi attraverso la dimensione critica e la dimensione trasformativa, bilanciando i due poli così da non cadere ne nell'inerzia disfattista e materialmente inefficace, ne nell'intervento ingenuo e potenzialmente complice della repressione. Perché tale espansione possa essere riconosciuta e promossa dai più, la riflessione estetica non basta: la produzione artistica, così come l'attività critica e teorica, curatoriale ed espositiva, dovranno nel loro complesso rinnovarsi e farsi portatrici di tale espansione convergente ed eteronoma, consapevoli delle difficoltà che tale scelta comporta e, proprio per questo, ancora più originali e tenaci nella loro spinta rinnovatrice.

Bibliografia

- Abbagnano, Nicola (1948). Introduzione a *Esperienza e natura*. In Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*. Torino: Paravia
- Alexander, Thomas M. (1987). *John Dewey's theory of art, experience, and nature: the horizons of feeling*. Albany: State University of New York
- Andolfi, Ferruccio (2004). *Lavoro e libertà. Marx, Marcuse, Arendt*. Reggio Emilia: Diabasis
- Barnes, Albert C. (1977). *La filosofia dell'educazione di John Dewey*. In Dewey, John (1977). *Educazione e arte*. Firenze: La nuova Italia
- Bartels, Larry M. (2008). *Unequal Democracy: The Political Economy of the New Gilded Age*. Princeton: Princeton University Press
- Bauman, Zygmunt (2011). *Modernità liquida*. Roma-Bari: Laterza
- Bellatalla, Luciana (1977). Introduzione a *Educazione e arte*. In Dewey, John (1977). *Educazione e arte*. Firenze: La nuova Italia
- Bishop, Claire (2004). *Antagonism and Relational Aesthetics*. *October*, 110(110), 51-79
- Bishop, Claire (2005). *The social turn: Collaboration and its discontents*. *Artforum*, 44(6), 178
- Bishop, Claire (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso Books
- Bishop, Claire (2013). *Radical Museology, Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*. London: Koenig Books
- Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali: La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa* (a cura di Cecilia Guida). Bologna: Luca Sossella
- Borghi, Lamberto (1957). Introduzione a *Intelligenza creativa*. In Dewey, John (1957). *Intelligenza creativa*. Traduzione di Lamberto Borghi. Firenze: La nuova Italia
- Borghi, Lamberto (1958). Presentazione di *Natura e condotta dell'uomo*. In Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo. Introduzione alla psicologia sociale*. Traduzione di Giulio Preti e Aldo Visalberghi. Firenze: La nuova Italia
- Borghi, Lamberto (1977). Prefazione di *Educazione e arte*. In Dewey, John (1977). *Educazione e arte*. Firenze: La nuova Italia
- Bourriaud, Nicolas (2010). *Estetica relazionale*. Milano: Postmedia
- Braun, Tyler – Darin, Barney (2013). *Priming the Senses: The Yes Men and the Affective Character of Disruption*. [tesi di dottorato] McGill University, Montreal

- Brewster, S. Elizabeth (2015). *Resisting the Body Invasion: Critical Art Ensemble, Tactical Media, and the Audience*.
- Cappa, Francesco (2012). Introduzione a *Esperienza e educazione*. In Dewey, John (2012). *Esperienza e educazione* (a cura di Francesco Cappa). Traduzione di Ernesto Codignola. Milano: Raffaello Cortina Editore
- Carneiro, Silvio Ricardo Gomes (2016). *Marcuse: A Critic in Counterrevolutionary Times*. New political science, Vol.38(4)
- Cecchi, Dario (2014). Introduzione a *Esperienza, natura e arte*. In Dewey, John (2014). *Esperienza, natura e arte*, D. Cecchi (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni
- Chatzichristodoulou, Maria – Jefferies, Janis. (2009). *Performative Science in an Age of Specialization: The Case of Critical Art Ensemble*. In *Interfaces of Performance* (pp. 169-182). London: Routledge
- Cometti, Jean-Pierre – Matteucci, Giovanni (2015). Introduzione a *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*. Milano: Mimesis Edizioni
- Cometti, Jean-Pierre (2015). *Politiche dell'arte*, in *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, J.P. Cometti-G. Matteucci (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni
- Cometti, Jean-Pierre (2016). *La démocratie radicale. Lire John Dewey*. Parigi: Gallimard
- Critical Art Ensemble (1996). *Electronic Civil Disobedience*. Autonomedia
- Critical Art Ensemble (2002). *Molecular Invasion*. Autonomedia
- D'Agnese, Vasco (2016). *Art and Education in Dewey: Accomplishing Unity, Bringing Newness to the Fore*. Education and Culture, 32(2), 80-98
- Davies, Nick (2009). *Flat Earth News: An awardwinning reporter exposes falsehood, distortion and propaganda in the global media*. London: Vintage
- Day, Amber (2011). *Satire and Dissent: Intervention in Contemporary Political Debate*. Bloomington: Indiana UP
- De Vitis, Joseph L. (1974). *Marcuse on education: Social critique and social control*. Educational Theory, Vol.24(3)
- Debord, Guy (1959). *Il détournement come negazione e come preludio*. In Ghezzi, Enrico – Turigliatto, Roberto (2001). *Guy Debord (contro) il cinema*. Milano: Il Castoro
- Deen, Phillip (2010). *Dialectical vs. Experimental Method: Marcuse's Review of Dewey's Logic: The Theory of Inquiry*. Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy, 46(2), 242-257

- Deutsche, Rosalyn (1996). *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: The MIT Press
- Dewey, John (1946). *Liberalismo e azione sociale*. Traduzione di R. Cresti. Firenze: La nuova Italia
- Dewey, John (1948). *Esperienza e natura*. Torino: Paravia
- Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*. Traduzione di Corrado Maltese. Firenze: La nuova Italia
- Dewey, John (1954). *Il mio credo pedagogico. Antologia di scritti sull'educazione*. Firenze: La nuova Italia
- Dewey, John (1957). *Intelligenza creativa*. Traduzione di Lamberto Borghi. Firenze: La nuova Italia
- Dewey, John (1958). *Natura e condotta dell'uomo. Introduzione alla psicologia sociale*. Traduzione di Giulio Preti e Aldo Visalberghi. Firenze: La nuova Italia
- Dewey, John (1973). *Esperienza e natura*, P. Bairati (a cura di). Milano: Mursia
- Dewey, John (1977). *L'esperienza estetica come fase primaria e come sviluppo artistico*. In *Educazione e arte*, L. Bellatalla (a cura di). Firenze: La nuova Italia
- Dewey, John (1977). *Pensiero affettivo nella logica e nella pittura*. In *Educazione e arte*, L. Bellatalla (a cura di). Firenze: La nuova Italia
- Dewey, John (1977). Prefazione a *The Art of Renoir* (Albert C. Barnes e V. De Mazia). In *Educazione e arte*, L. Bellatalla (a cura di). Firenze: La nuova Italia
- Dewey, John (2007). *Arte come esperienza* (a cura di Matteucci Giovanni). Palermo: Aesthetica
- Dewey, John (2012). *Esperienza e educazione*, F. Cappa (a cura di). Traduzione di Ernesto Codignola. Milano: Raffaello Cortina Editore
- Dewey, John (2013). *Individualismo vecchio e nuovo*, R.M. Calcaterra (a cura di). Parma: Diabasis
- Dewey, John (2014). *Esperienza, natura e arte*, D. Cecchi (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni
- Dewey, John (2014). *Individualità ed esperienza*. In *Esperienza, natura e arte*, D. Cecchi (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni
- Dos Santos, Renata (2015). *¿Meter el arte en el mundo?: Sociedad, conducta y arte en las propuestas de Tania Bruguera*. *Arte Y Políticas De Identidad*, 13, 99-114
- Dreon, Roberta (2012). *Fuori dalla torre d'avorio. L'estetica inclusiva di John Dewey oggi*. Genova-Milano: Marietti
- Dreon, Roberta (2015). *Aesthetic Issues in Human Emancipation. Between Dewey and Marcuse*. *Pragmatism Today*, volume 6, issue 2

- Dreon, Roberta (2015). *Estetico, artistico, umano: continuità e differenze tra arti ed esperienza in John Dewey*. In *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, J.P. Cometti-G. Matteucci (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni
- Dreon, Roberta. (2010). *John Dewey: L'abito fa il naturalismo culturale*. Bollettino filosofico, vol. XXVI, 169-182
- Eccles, Tom (2015). *Art Featured: Tania Bruguera*. ArtReview Ltd, 70-75 (December 2015)
- Eco, Umberto (1962). *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani
- Feenberg, Andrew (2009). *Marcuse on Art and Technology*. Forum (Edinburgh), 01 June 2009, Issue 8
- Feenberg, Andrew (2013). *Heidegger and Marcuse: On Reification and Concrete Philosophy*. In Raffoul, François; Eric S. Nelson, *The Bloomsbury Companion to Heidegger*. A&C Black
- Fichte, Johann Gottlieb (1982). *The science of knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press
- Freay, Emily – Paice, Kimberly – Thomas, Morgan – Toteva, Maia (2016). *Seeds of Consciousness: Bioethical Activism in Critical Art Ensemble's Molecular Invasion*, ProQuest Dissertations and Theses
- Galeazzi, Umberto (1975). *La scuola di Francoforte. "Teoria critica" in nome dell'uomo*. Roma: Città Nuova
- Giannachi, Gabriella (2006). *Exposing globalisation: Biopolitics in the work of critical art ensemble*. Contemporary Theatre Review, 16(1), 41-50
- Gillick, Liam – Bishop, Claire (2006). *Letters and Responses*. October, 115(1), 95-107
- Gogarty, Larne Abse (2017). *'Usefulness' in Contemporary Art and Politics*. Third Text, 31(1), 117-132
- Guida, Cecilia (2015). Postfazione di Bishop, Claire (2015). *Inferni artificiali: La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*. Bologna: Luca Sossella
- Habermas, Jürgen (2000). *Profili politico-filosofici. Heidegger, Gehlen, Jaspers, Bloch, Adorno, Löwith, Arendt, Benjamin, Scholem, Gadamer, Horkheimer, Marcuse* (a cura di Leonardo Ceppa). Traduzione di Leonardo Ceppa. Milano: Guerini
- Hall, Stuart (1973). *Encoding and Decoding in the television discourse*. Birmingham: University of Birmingham
- Harari, Yuval Noah (2020). *21 lezioni per il XXI secolo*. Roma: GEDI Gruppo editoriale

- Harvey, James (2019). *Engaged observationalism: Forming publics in the gallery film*. *Studies in European Cinema*, 16(3), 232-249, cit., pp. 245-246
- Horkheimer, Max (2014). *On the Problem of Truth*. In *Subject and Object: Frankfurt School Writings on Epistemology, Ontology, and Method*, R. Groff (a cura di). New York: Bloomsbury Academic
- Hynes, Maria – Sharpe, Scott – Fagan, Bob (2007). *Laughing with the Yes Men: The Politics of Affirmation*. *Continuum (Mount Lawley, W.A.)*, 21(1), 107-121
- Iannilli, G. Laura (2015). *John Dewey e Nelson Goodman: La paideia artistica come risonanza operativa*. In *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, J.P. Cometti-G. Matteucci (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni
- Jacobsen, Louise Brix (2019). Fictional characters in a real world: Unruly fictionalised encounters in Borat, The Ambassador, and the Yes Men's media hoaxes. *European Journal of English Studies*, 23(2), 206-223
- Jasanoff, Sheila (2005). *Designs on nature: Science and democracy in Europe and the United States*. Princeton University Press
- Jervis, Giovanni (1964). Introduzione a *Eros e civiltà*. In Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.
- Kellner, Douglas (1999). *Marcuse and the quest for radical subjectivity*. *Social Thought and Research*, Vol.22(1)
- Kester, Grant (2004). *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. University of California Press
- Kester, Grant (2006). *Another Turn*. *Artforum*, Vol. 44, No 9 (May 2006)
- Kester, Grant (2015). *On the Relationship between Theory and Practice in Socially Engaged Art*. *A Blade of Grass*
- Kester, Grant (2017). *The limitations of the exculpatory critique: a response to Mikkel Bolt Rasmussen*. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 25(53), pp. 73–98
- Krauss, Rosalind (1999). *A Voyage on the North Sea. Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. London: Thames and Hudson
- Kreplak, Yael (2015). *Il continuismo deweyano alla prova delle situazioni: dall'arte come esperienza alle pratiche artistiche in interazione*. In *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, J.P. Cometti-G. Matteucci (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni
- Laclau, Ernesto – Mouffe, Chantal (1985). *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso Books
- Lessig, Lawrence (2011). *Republic, lost: How money corrupts Congress – and a plan to stop it*. New York: Twelve

- Littrell, Allison. (2018). *Teaching Freedom: The Power of Autonomous Temporary Institutions and Informal Pedagogy in the Work of Tania Bruguera and Suzanne Lacy*. [Master thesis] University of Southern California
- Loewe, Sebastian (2015). *When protest becomes art: The contradictory transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7*. *FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, 1, 185-203
- Maltese, Corrado (1951). Presentazione di *L'arte come esperienza*. In Dewey, John (1951). *L'arte come esperienza*. Traduzione di Corrado Maltese. Firenze: La nuova Italia
- Marcuse, Herbert – Neumann, Franz (2004). *A history of the doctrine of social change*. In *Technology, War and Fascism: Collected Papers of Herbert Marcuse, Volume 1* (a cura di Douglas Kellner). Taylor & Francis e-Library
- Marcuse, Herbert (1941). *Review of John Dewey's Theory of Valuation*. *Zeitschrift fur Sozialforschung*, 9(1), 144-148
- Marcuse, Herbert (1964). *Eros e civiltà*. Traduzione di Lorenzo Bassi. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.
- Marcuse, Herbert (1967). *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*. Traduzione di Luciano Gallino e Tilde Giani Gallino. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.
- Marcuse, Herbert (1969). *Contributions to a phenomenology of historical materialism*. Telos, 1969(4)
- Marcuse, Herbert (1969). *Etica e rivoluzione*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.
- Marcuse, Herbert (1969). *Filosofia e teoria critica*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*. Traduzione di Carlo Ascheri, Heidi Ascheri Osterlow e Furio Cerutti. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.
- Marcuse, Herbert (1969). *Note su una ridefinizione della cultura*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.
- Marcuse, Herbert (1969). *Saggio sulla liberazione. Dall'«uomo a una dimensione» all'utopia*. Traduzione di Luca Lamberti. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.
- Marcuse, Herbert (1969). *Sul carattere affermativo della cultura*. In *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.
- Marcuse, Herbert (1973). *Art in the one-dimensional society*. In Baxandall, Lee (1973). *Radical Perspectives in the Arts*. Baltimore: Penguin
- Marcuse, Herbert (1976). *On the Problem of the Dialectic*. Telos, 1976(27)

- Marcuse, Herbert (1985). *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*. Traduzione di Renato Solmi. Torino: Giulio Einaudi
- Marcuse, Herbert (2002). *Controrivoluzione e rivolta*. In *La dimensione estetica. Un'educazione politica tra rivolta e trascendenza* (a cura di Paolo Perticari). Traduzione di Ivana Bagioli, Tiziana Belotti, Lita Gatti. Milano: Guerini
- Marcuse, Herbert (2002). *La dimensione estetica*. In *La dimensione estetica. Un'educazione politica tra rivolta e trascendenza* (a cura di Paolo Perticari). Traduzione di Ivana Bagioli, Tiziana Belotti, Lita Gatti. Milano: Guerini
- Marcuse, Herbert (2004). *Some social implications of modern technology*. In *Technology, War and Fascism: Collected Papers of Herbert Marcuse, Volume 1* (a cura di Douglas Kellner). Taylor & Francis e-Library
- Marcuse, Herbert (2006). *Marxism and feminism*. *Differences, Vol.17(1)*
- Marcuse, Herbert (2011). *Critica della tolleranza*. Milano – Udine: Mimesis edizioni
- Martin, Stewart (2009). *Artistic Communism - A Sketch*. *Third Text, 23(4)*, 481-494
- Matteucci, Giovanni (2015). *Il paradigma estetico-antropologico di Dewey: analisi e prospettive*. In *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, J.P. Cometti-G. Matteucci (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni
- Menduni, Enrico (2000). Introduzione a Williams, Raymond (2000). *Televisione, tecnologia e forma culturale. E altri scritti sulla TV*. Roma: Editori Riuniti
- Meschini, Emanuele Rinaldo – Stringa, Nico (2019). *Socially Engaged Art E Pratiche Artistiche Nel Sociale in Italia a Partire Dagli Anni 2000*. [tesi di dottorato] Università Ca' Foscari Venezia
- Miller, Jared (2006). *The Yes Men: The Role of Parody in Anti-globalist Rhetoric*. [tesi di dottorato] California State University
- Moreno, Irina (2015). *A Look at Delegated Performance Through the Lens of Santiago Sierra, Artur Żmijewski, and Yael Bartana*. [Master thesis] Sotheby's Institute of Art – London
- Negt, Oskar – Kluge, Alexander (1993). *Public sphere and experience: Toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Norris, Pippa (Ed.) (1999). *Critical citizens: Global support for democratic government*. Oxford: Oxford University Press
- Owen, L. (2011). *'Identity Correction' The Yes Men and acts of discursive 'leverage'*. *Performance Research, 16(2)*, 28-36

- Paniagua, Rafael Sánchez-Mateos (2020). *Conflictividad social, utopía y síntesis comunitaria. Reflexiones en torno a la obra Them de Artur Zmijewski*. Seminario Internacional Arte y Comunidad (19/10/20-20/10/20). Universitat de Barcelona.
- Pasqualotto, Giangiorgio (1974). *Teoria come utopia. Studi sulla scuola di Francoforte (Marcuse – Adorno – Horkheimer)*. Verona: Bertani editore
- Pentecost, Claire (2005). *Outfitting the Laboratory of the Symbolic: Towards a Critical Inventory of BioArt*, Presentation at the conference BioArt and the Public Sphere, Irvine California, 17 October 2005
- Perniola, Mario (1971). *L'alienazione artistica*. Milano: U. Mursia & C.
- Perticari, Paolo (2002). *Oltre l'imperativo. Herbert Marcuse tra rivoluzione e trascendenza*. In *La dimensione estetica. Un'educazione politica tra rivolta e trascendenza* (a cura di Paolo Perticari). Traduzione di Ivana Bagioli, Tiziana Belotti, Lita Gatti. Milano: Guerini
- Pinotti, Andrea – Somaini, Antonio (2016). *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino: Einaudi
- Quintyn, Oliver (2015). *Su alcuni usi critici di Dewey per l'estetica di oggi*. In *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, J.P. Cometti-G. Matteucci (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni
- Rasmussen, Mikkel Bolt (2017). *A note on socially engaged art criticism*. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 25(53)
- Reilly, Maura (2018). *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*, London: Thames & Hudson
- Reitz, Charles (2000). *Art, alienation and the humanities. A critical engagement with Herbert Marcuse*. Albany: State University of New York Press
- Robin, Marie-Monique (2009). *The World According to Monsanto: Pollution, Corruption, and the Control of Our Food Supply*. New York: The New Press
- Rose, Margaret (1993). *Parody ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press
- Schwartz, Stephanie (2012). *Tania Bruguera: Between Histories*. *Oxford Art Journal*, 35(2), 215-232
- Scott, Diane (2015). *Sei annotazioni sull'attualità di Dewey*. In *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, J.P. Cometti-G. Matteucci (a cura di). Milano: Mimesis Edizioni
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003). *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham London: Duke University Press

- Speroni, Franco (2009). *Dalla comunicazione dell'arte all'arte come comunicazione*. In Pozzi, Gianni – Bindi, Gaia (a cura di). *L'accademia oltre l'accademia. Atti del convegno, Formazione, conservazione e comunicazione dell'arte*, Firenze, Accademia di Belle Arti 14-16 marzo 2007
- Stiglitz, Joseph E. (2013). *Il prezzo della disuguaglianza: come la società divisa di oggi minaccia il nostro futuro*. Torino: Einaudi
- Stoller, Aron (2018). *Dewey's Creative Ontology*. *Journal of Thought*, 52(3/4), 47
- Stroud, Scott R. (2007). *Dewey on Art as Evocative Communication*. *Education and Culture*, 23(2), 6-26
- Sullivan, Shannon (2000). *Reconfiguring Gender with John Dewey: Habit, Bodies, and Cultural Change*. *Hypatia*, 15(1), 23-42
- Taylor, Chloë (2011) *Biopower*. In Taylor, Dianna (2011) *Michel Foucault: Key Concepts*. Taylor and Francis
- The Yes Men (2004). *The Yes Men: The True Story of the End of the World Trade Organization*. The Disinformation Company
- Varner, Iris (1975). *The educational thought of Herbert Marcuse* [tesi di dottorato]. The University of Oklahoma
- Vermeulen, Timotheus – Van Den Akker, Robin (2010). *Notes on metamodernism*. *Journal of Aesthetics & Culture*, 01 January 2010, Vol.2(1)
- Verwoert, Jan (2008). *The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre and Public Image*. *E-flux Journal*, 1
- Waisanen, Don (2018). *The comic counterfactual: Laughter, affect, and civic alternatives*. *The Quarterly Journal of Speech*, 104(1), 71-93
- Weibel, Peter (2015). *People, politics, and power*. In *Global Activism: Art and conflict in the 21st century*. ZKM, Center for Art and Media
- Weibel, Peter (Ed.) (2015). *Global activism: Art and conflict in the 21st century*. ZKM, Center for Art and Media
- Winter, Rainer (2017) *Resistance as a Way out of One-Dimensionality: The Contribution of Herbert Marcuse to a Critical Analysis of the Present*. In *Resistance: Subjects, Representations, Contexts*. Transcript Verlag
- Ahmed, Sara (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Durham: Duke University Press
- Zylinska, Joanna (2009). *Bioethics in the Age of New Media*. Cambridge: MIT Press, p. 66

Sitografia

Stiglitz, Joseph E. (2011). *OF THE 1%, BY THE 1%, FOR THE 1%*. Articolo disponibile al seguente link: <https://www.vanityfair.com/news/2011/05/top-one-percent-201105>

Mincuzzi, Angelo (2019). *Disuguaglianze, in 26 posseggono le ricchezze di 3,8 miliardi di persone*. Articolo disponibile al seguente link: <https://www.ilsole24ore.com/art/disuguaglianze-26-posseggono-ricchezze-38-miliardi-persone-AEldC7IH>

Don't Hug Me I'm Scared, episodi disponibili al seguente link: <https://www.youtube.com/c/donthugmeimscared/videos>

Boult, Adam (2015). *Don't Hug Me I'm Scared: Interview with creators Becky & Joe*. *Metro*. Articolo disponibile al seguente link: <https://metro.co.uk/2015/10/26/dont-hug-me-im-scared-interview-with-creators-becky-joe-5462591/>

Coldwell, Will (2016). *Don't Hug Me I'm Scared: the puppets who sing, dance and eat raw meat*. *The Guardian*. Articolo disponibile al seguente link: <https://www.theguardian.com/culture/2016/jan/27/dont-hug-me-im-scared-youtube-viral-puppet-show-interview>

Eavis, Peter – Grocer, Stephen (2018). *A Brief History of Bull Markets, From Postwar Boom to Housing Bust*. *The New York Times*. Articolo disponibile al seguente link: <https://www.nytimes.com/2018/08/22/business/bull-markets-history.html>

McGhee, Will (2015). *"Don't Hug Me I'm Scared" Melds Comedy with Horror*. *The Wesleyan Argus*. Articolo disponibile al seguente link: <http://wesleyanargus.com/2015/10/22/dont-hug-me-im-scared/>

Pritchard, Owen (2016). *Don't Hug Me I'm Scared - an exclusive interview with Duck, Red Guy and Yellow Guy*. *It's Nice That*. Articolo disponibile al seguente link: <https://www.itsnicethat.com/features/dont-hug-me-im-scared-interview-030516>

Campagna "Don't Hug Me I'm Scared: The Series", disponibile al seguente link: <https://www.kickstarter.com/projects/1127979050/dont-hug-me-im-scared-the-series/description>

Video "Film Theory: Don't Hug Me I'm Scared DECODED!" del canale The Film Theorists, disponibile al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=VAa4a15wKLo&t=603s&ab_channel=TheFilmTheorists

Video "Film Theory: The HIDDEN LORE of Don't Hug Me I'm Scared!" del canale The Film Theorists, disponibile al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=w45Vc3uv1Yk&ab_channel=TheFilmTheorists

Partecipazione di DHMIS a *Dismaland* (2015) di Banksy:

<https://www.thisiscolossal.com/2015/08/dismaland/>

Definizione di Tactical Media offerta dal CAE, disponibile al seguente link:

<https://web.archive.org/web/20100711073811/http://www.critical-art.net/TacticalMedia.html>

Interventi sulle biotecnologie realizzati dal CAE, disponibili al seguente link: <http://critical-art.net/category/biotech/>

Video dell'opera *Them* (2007) di Artur Zmijewski, disponibile al seguente link:

https://www.youtube.com/watch?v=Ob3t9I-PzXU&ab_channel=MattPlusfourfourGlover

Firestone, David (1993). *While Barbie Talks Tough, G. I. Joe Goes Shopping*. *The New York Times*.

Articolo disponibile al seguente link: <https://www.nytimes.com/1993/12/31/us/while-barbie-talks-tough-g-i-joe-goes-shopping.html>

Video "Genderbent: the Barbie Liberation Organization" del canale PostSurgeOperative, disponibile al seguente link:

https://www.youtube.com/watch?v=Pc8qcZ7iMbY&feature=youtube_gdata_play+er&ab_channel=PostSurgeOperative

Man Is Dismissed Over a Game's Gay Images. *The New York Times*. Articolo disponibile al seguente link: <https://www.nytimes.com/1996/12/08/us/man-is-dismissed-over-a-game-s-gay-images.html>

Definizione di "culture jamming" disponibile al seguente link:

<https://www.markdery.com/books/culture-jamming-hacking-slashing-and-sniping-in-the-empire-of-signs-2/>

Trascrizione dell'intervista "Bill Moyers talks with The Yes Men", disponibile al seguente link:

<http://www.pbs.org/moyers/journal/07202007/watch.html>

Intervista degli Yes Men alla BBC World (3/12/2004), disponibile al seguente link:

https://www.youtube.com/watch?v=LiWlvBro9eI&ab_channel=razorfoundation

The Yes Men (2004), disponibile al seguente link:

https://www.youtube.com/watch?v=hmuF3SJhWI4&feature=emb_title&ab_channel=GeographyVideo

Pagina del progetto *The Yes Lab* disponibile al seguente link: <https://theyesmen.org/lab#>

Descrizione *Arte Útil*, disponibile al seguente link: <https://www.arte-util.org/about/colophon/>

Scambio epistolare tra Marcuse e Adorno, disponibile al seguente link: <http://field-journal.com/editorial/theodor-adorno-and-herbert-marcuse-correspondence-on-the-german-student-movement>

Descrizione dell'opera *Democracies* (2009) di Artur Zmijewski, disponibile al seguente link: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/zmijewski-democracies-t13174>

Pagina della settima edizione della Biennale di Berlino "Forget Fear", disponibile al seguente link: <https://www.berlinbiennale.de/en/biennalen/22/forget-fear>

Regine (2016). *Global Activism: Art and Conflict in the 21st Century*. Recensione disponibile al seguente link: <https://we-make-money-not-art.com/global-activism-art-and-conflict-in-the-21st-century/>

Working for the few: Political capture and economic inequality, Oxfam Briefing Paper, no. 178, January 20, 2014. Disponibile al seguente link: https://www-cdn.oxfam.org/s3fs-public/file_attachments/bp-working-for-few-political-capture-economic-inequality-200114-en_3.pdf

L'ultimo accesso ai link presentati è stato effettuato nel mese di marzo 2021.

Riferimenti immagini

Fig. 1-12 appartenenti alla serie di video *Don't Hug Me I'm Scared*, disponibili alla seguente pagina YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCZOnoLKzoBltcEk5OsES2TA>

Fig. 13-18 appartenenti alla serie di interventi *BioTech* del Critical Art Ensemble. Immagini disponibili sul sito ufficiale del collettivo: <http://critical-art.net/category/biotech/>

Fig. 19-27 appartenenti all'opera *Them* di Zmijewski. Il video è disponibile al seguente indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=Ob3t9I-PzXU&ab_channel=MattPlusfourfourGlover

Fig. 28 riferita all'operazione *Barbie Liberation Organisation* di Igor Vamos. Immagine disponibile al seguente indirizzo: <https://newsamnews.ioe.ac.uk/2019/12/20/play-well-exhibition-welcome/>

Fig. 29 relativa all'operazione realizzata da Jacques Servin sul videogame SimCopter. Immagine disponibile al seguente link: <https://www.theguardian.com/technology/2015/mar/05/simcity-studio-closes-maxis-most-memorable-moments>

Fig. 30 riferita al sito web GWBush.com realizzato da Jacques Servin e Igor Vamos. Immagine disponibile al seguente link: <https://anthology.rhizome.org/gatt-org>

Fig. 31-33 relative all'intervento realizzato da The Yes Men nel 2004 presso la State University of New York. Video disponibile al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=hmuF3SJhWI4&feature=emb_title&ab_channel=GeographyVideo

L'ultimo accesso ai link presentati è stato effettuato nel mese di marzo 2021.