

RICHARD SHUSTERMAN
(Florida Atlantic University)

ETICA ED ESTETICA: SOMAESTETICA E L'ARTE DI VIVERE*

1.

Nel suo *Tractatus logico-philosophicus* Wittgenstein afferma audacemente (senza argomentare oltre o quantomeno chiarire) che «Etica ed estetica sono tutt'uno»¹. La verità di questa affermazione, naturalmente, è lungi dall'essere ovvia. Persino la sua sintassi esprime l'evidente dualità dei termini. Affermare l'unità non significa, quindi, registrare un fatto, ma superare la supposizione di un'evidente differenza. Molti intellettuali, all'epoca di Wittgenstein e nella nostra, non solo distinguono l'etico dall'estetico, ma li pongono spesso in opposizione. Etica ed estetica sono considerate fare riferimento a due domini divergenti del più generale regno del valore, governati da obiettivi, metodi e criteri molto diversi, e persino incarnati da due rivali stereotipi in conflitto: l'esteta amorale e il moralista poco raffinato, privo di gusto estetico. Mentre l'atteggiamento etico ha a che fare con l'azione, con i suoi scopi nel mondo reale e con le sue conseguenze pratiche, l'atteggiamento estetico viene definito dalla nostra dominante tradizione post-kantiana in netta opposizione al pratico, e considerato una contemplazione totalmente priva di scopo e disinteressata. È stato Kant, naturalmente, a definire definitivamente l'estetico in termini di disinteresse e finalità senza scopo, e in contrasto con la funzionalità pratica.

Essendo un esponente dell'estetica del pragmatismo che celebra le riccamente variegata e diversamente importanti funzionalità del-

* Questo testo è stato tradotto da Simona Chiodo.

¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di A.G. Conte, Torino, Einaudi, 1998, p. 106 (6.421). Per un ulteriore chiarimento dell'osservazione di Wittgenstein cfr. R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, a cura di G. Matteucci, tr. it. di T. Di Folco, Palermo, Aesthetica, 2010, cap. 9.

l'arte e dell'esperienza estetica, io non accolgo la tradizionale opposizione tra l'etico e l'estetico. Anche se la netta e criptica affermazione di Wittgenstein della loro identità è suggestiva, non ci porta molto lontano. Quindi, in *Estetica pragmatista* e in libri successivi (come *Practicing philosophy* e *Performing live*) ho cercato di mostrare la loro convergenza non solo argomentando come i fattori etici e politici vengono utilmente integrati nel nostro modo di rispondere alle opere d'arte, ma anche presentando una giustificazione estetica della democrazia, ed elaborando un'idea di filosofia come arte etico-estetica di vivere². Piuttosto che cercare di riformulare qui una sintesi di tutti questi argomenti, voglio sfidare la supposta opposizione semplicistica tra etica ed estetica in un altro modo: esplorando per sommi capi alcuni momenti storici della connessione etica/estetica, vedremo che un problema, nel determinare una qualsiasi semplice relazione tra loro (di opposizione o di identità), è che entrambe le nozioni hanno avuto significati o interpretazioni diverse nella lunghissima storia del loro uso.

Anche se al pragmatismo è stata data la celebre definizione di William James di filosofia che guarda avanti, lui e altri pragmatisti hanno ugualmente riconosciuto che i problemi e i concetti della filosofia determinano i tratti fondamentali della storia umana, e possono quindi essere resi più chiari (persino quando sono anche più complessi) dall'esame delle loro aggrovigliate radici storiche. Un'analisi genealogica non farà del difficile dialogo tra l'etica e l'estetica qualcosa di univocamente semplice. Ma alcune delle frustranti e disorientanti difficoltà che derivano dal non essere in grado di distinguere i diversi significati storici e le diverse relazioni storiche tra questi termini possono essere evitate, in modo che l'opposizione tra l'etico e l'estetico non sembri una necessità concettuale che fa sì che tutti i coraggiosi e apparentemente riusciti tentativi degli artisti (e dei pensatori) di unirli sembri una ridicola illusione di far quadrare il cerchio.

² Cfr. *ibid.* e anche Id., *Practicing philosophy: pragmatism and the philosophical life*, New York, Routledge, 1997 e Id., *Performing live: aesthetic alternatives for the ends of art*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.

2.

L'etica è tanto vecchia quanto la filosofia, e forse per certi versi persino più vecchia. Infatti, l'etica riguarda più della discorsiva indagine filosofica la natura del bene, della giustizia, della virtù e delle migliori regole di conduzione della vita. Connota, inoltre, un modello generale, o modo, di vivere (dalla nozione greca di *ethos* – 'costume' o 'abitudine'), che potrebbe non essere nemmeno formulato discorsivamente attraverso un codice preciso, e (anche se lo fosse) che potrebbe non essere oggetto di una discussione filosofica formale. Inoltre, anche se l'affermazione appena fatta ha a che fare con le nozioni di bene, di giusto e di virtuoso, questi concetti, come ha sostenuto John Dewey, sono in realtà tre variabili indipendenti del giudizio etico che derivano da fonti diverse e che non possono essere totalmente ridotte l'una all'altra³. Così come la nozione di bene ha principalmente a che fare con la soddisfazione dei nostri «desideri e scopi» (come la felicità, il piacere, l'autorealizzazione), allo stesso modo la nozione di giusto invoca piuttosto idee di legge con i loro reciproci diritti e doveri «che sono socialmente autorizzati e sostenuti», mentre la nozione di virtuoso, dal canto suo, fa riferimento a sentimenti di «ampia approvazione» o ammirazione che va oltre il semplice calcolo di soddisfazioni agognate o di doveri socialmente imposti. Nell'esprimere la loro virtù, i santi e gli eroi fanno più di quanto sia il mero bene, o che abbiamo il diritto di richiedere loro in quanto loro dovere.

L'obiettivo di Dewey nel distinguere «questi tre elementi» come «variabili indipendenti» non era il negare che essi sono intrecciati nelle situazioni morali reali, ma l'insistere sul fatto che essi non sono riducibili a un solo supremo valore etico o scala etica, e che potrebbero essere spesso in conflitto nel giudizio etico che suggerirebbero. Quindi, la loro presenza e, insieme, il loro conflitto nelle situazioni morali renderebbero impossibile il raggiungimento di una soluzione razionale semplice che possa meccanicamente derivare da un singolo, supremo criterio etico, o da un insieme di suoi criteri coerenti. In certe situazioni e in certi periodi, alcuni fattori etici sembrano prendere il sopravvento su altri, ma è spesso controverso dire quale fattore si dovrebbe preferire. Questa complessità è parte di ciò che spesso ren-

³ J. Dewey, *Three independent factors in morals*, in Id., *John Dewey: the later works*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984, vol. 5, pp. 279-288, qui pp. 286-287.

de la deliberazione morale molto difficile. La pluralità dei fattori di base, con i loro accenti che variano a seconda dei contesti e delle situazioni problematiche, è anche, io credo, ciò che rende i giudizi etici e le giustificazioni etiche molto simili, in estetica, ai giudizi critici e agli argomenti giustificativi. In entrambi i casi non ci si può appellare a un semplice criterio, o insieme di regole stabilite, che determini meccanicamente un solo verdetto corretto. Piuttosto, bisogna usare la propria capacità intuitiva, la propria immaginazione, e in verità il proprio gusto a proposito di che cosa sarebbe appropriato. E la pluralità dei fattori di base in etica, rendendo il concetto di etica più complesso, rende anche il confronto tra etica ed estetica più complicato.

L'estetica mostra una complessità simile. I giudizi estetici non sono governati dal singolo criterio della bellezza. Non solo ci sono altre qualità estetiche come la sublimità o l'intensità o la vivacità, che hanno un ruolo nel giudizio estetico senza essere riducibili alla bellezza, ma ci sono anche criteri, impiegati nei giudizi sull'arte, che non sono basati soltanto su proprietà percettive, e quindi, in questo senso, non ci sono affatto soltanto proprietà estetiche. Tali importanti criteri, come la novità e l'originalità, dipendono chiaramente da fattori storici piuttosto che soltanto percettivi. La complessità dei significati e dei criteri di etica ed estetica dipende in parte dalla dimensione valutativa di queste sfere, che incoraggia il proporre e il contestare definizioni, usi e standard rivali. Ma è dovuta anche alla lunga storia di queste discipline e ai mutati ruoli che hanno assunto in epoche diverse e in culture diverse. Un modo di bandire la supposizione kantiana di un'opposizione essenziale di etica ed estetica è guardare indietro alla cultura greca antica, ma anche alla cultura classica cinese.

3.

Anche se l'estetica è stata ufficialmente fondata come disciplina filosofica solo nel corso degli anni Cinquanta del Settecento, la maggior parte dei suoi temi e problemi più importanti veniva già discussa in epoca antica. Ciò accadeva in parte perché l'arte, insieme con la religione e la retorica, era una delle rivali che la filosofia doveva destituire per acquisire la propria egemonia culturale in quanto suprema fonte di saggezza, felicità e corretta condotta di vita. Ma un'altra ragione era che i greci riconoscevano la potentissima influenza formativa che la bellezza e l'arte potevano esercitare sul carattere umano e

sulla condotta etica. A causa della critica, spesso drastica, di Socrate e di Platone verso le arti e verso l'ignoranza degli artisti, talvolta ci dimentichiamo di quanto fossero importanti la bellezza e persino l'arte nel loro pensiero etico, e nelle loro relative teorie dell'etica. Anche se Platone ha ampiamente condannato le arti mimetiche della propria epoca nel decimo libro della *Repubblica*, lo ha fatto esattamente perché ha affermato una connessione molto profonda e potente tra etica ed estetica in termini di bellezza, armonia, proporzione e ordine. Platone ha sostenuto che queste arti mimetiche corrompevano il carattere facendo leva sull'illusione e sul sensazionalismo per catturare l'attenzione della parte inferiore delle nostre menti e per istigare passioni che avrebbero con tutta probabilità corrotto il carattere e provocato un comportamento non etico turbando l'equilibrato ordine dell'anima.

Nelle parti iniziali della *Repubblica*, comunque, Platone insiste sul ruolo cruciale della bellezza e dell'arte nel creare il carattere etico necessario alla giustizia. Sostenendo che la giustizia è essenzialmente una virtù mentale data dall'autorità del corretto ordine all'interno dell'anima umana, Platone proietta poi questa visione dell'ordine che ben governa nel pubblico ordine dello stato. Uno stato è giusto quando è governato dal corretto ordine delle sue diverse classi di cittadini, ciascun gruppo facendo ciò che può meglio fare per il miglior beneficio dell'intera comunità, ed essendo i filosofi responsabili del più alto ruolo di guida del governo, insegnando al gruppo governante dei guardiani. Ma per assicurare la corretta educazione dei guardiani e per accertare più in generale il corretto ordine mentale che fonda la virtù della giustizia nell'individuo, Platone sottolinea che dobbiamo indirizzarci a questioni estetiche. Non solo i nostri intelletti, ma anche i nostri sentimenti e desideri, devono essere educati a riconoscere e ad apprezzare il giusto ordine, cosicché lo desidereremo e lo ameremo. Le armonie della bellezza sono quindi promosse in quanto strumenti cruciali in tale educazione⁴. Essendo il paradigma di un buon ordine, che è desiderabile e amato, e che non è fissato da rigide regole meccaniche, la bellezza fornisce non solo un eccellente strumento di educazione della gente ad apprezzare e a riconoscere il buon ordine, ma può anche servire da modello di un buon ordine politico che non

⁴ Cfr. Plat. *Resp.* 401-402.

può essere ridotto a leggi o codici immodificabili che prescrivono rigidamente l'intera nostra condotta. Quindi, è del tutto appropriato che Platone descriva il proprio stato politico ideale come *kallipolis* (che significa «bello stato»⁵), e che Socrate, nel delineare le qualità e l'educazione dei guardiani della città, sia elogiato come «scultore» che ha fatto «veramente splendidi [...] questi governanti»⁶.

La connessione cruciale tra estetica ed etica viene anche affermata nel resoconto di Platone della vita filosofica come ricerca della perfezione etico-estetica il cui modello d'ispirazione è la bellezza. Nel *Simposio* elogia il desiderio della bellezza come fonte della filosofia, e descrive amorevolmente la vita filosofica come continua ricerca di una maggiore bellezza che nobilita il filosofo eticamente mentre lo gratifica esteticamente. Questa ricerca non è il semplice guardare o possedere oggetti di bellezza, ma è il creare o generare il bello: «molti belli e splendidi ragionamenti e pensieri»⁷ e «il bello che è nelle istituzioni e nelle leggi»⁸ che servono ai nostri impulsi vitali basilari per l'immortalità (così come il generare e l'allevare bambini buoni), restando, dopo la nostra morte, bei ricordi della nostra vita. Gli eroi hanno prontamente sacrificato le loro vite per acquisire «quella memoria immortale» «della loro virtù»⁹. Ma la ricerca etica del filosofo aspira ad ancor di più – alla duratura visione della perfetta Forma della bellezza stessa, che fornisce non solo la più grande gioia della bellezza, ma anche la perfetta conoscenza per «procrea[re] e alleva[re]» continuamente «vera virtù»¹⁰, piuttosto che a semplici belle immagini o a memorie occasionali di essa.

L'estetico ha quindi giocato un ruolo davvero centrale nel pensiero etico e nelle vite etiche dei greci, amanti della bellezza. Un'esemplare vita di virtù era considerata una vita bella; e la bellezza della virtù era considerata una ragione importante per la quale una vita tale fosse desiderabile e di valore. La virtù dirige la nostra ammirazione e la nostra emulazione attraverso la sua attrattiva piuttosto che affidandosi all'imposizione di regole morali attraverso un codice

⁵ *Ibid.*, 527c.

⁶ *Ibid.*, 540c.

⁷ *Id.*, *Symp.* 210d.

⁸ *Ibid.*, 210c.

⁹ *Ibid.*, 208d.

¹⁰ *Ibid.*, 212a.

fisso che stipuli obblighi e punizioni per le inosservanze. I greci, quindi, non distinguevano nettamente il bello dal buono etico, come possiamo osservare non solo a partire dal loro comune uso del termine *kalon-kai-agathon* ('bello e buono'), ma anche a partire dal loro frequente uso di *kalon*, il termine specifico per 'bello', al fine di indicare anche la bontà etica. Credo che il nostro vocabolario etico ed estetico esprima ancora in un certo modo la loro importante convergenza o sovrapposizione. Da un punto di vista morale noi parliamo di cose che sono 'corrette' [*right*], 'giuste' [*just*], 'armoniose' [*fair*] o 'appropriate' [*appropriate*], ma tutti questi termini hanno chiari usi e connotazioni estetici, così come il concetto di 'equilibrio' [*balance*], che usiamo frequentemente nel giudicare che cosa sarebbe corretto, giusto, armonioso o appropriato. Allo stesso modo, il concetto di ordine che Platone vide come la base della giustizia è un termine con un chiaro senso estetico connesso al valore dell'unità. Per contro, nel nostro discorso estetico usiamo il predicato 'buono', paradigmaticamente etico (ad esempio nel descrivere opere letterarie, teatrali e pittoriche), tanto quanto, se non di più, di 'bello', paradigmaticamente estetico.

Se passiamo da Platone e dall'Europa alla tradizione confuciana, che definisce tanta parte del pensiero etico asiatico, osserviamo un'analogia, e persino maggiore, enfasi sulla connessione tra etica ed estetica. Nei *Dialoghi*¹¹, Confucio insiste sull'importanza etica del «conseguimento dell'armonia» piuttosto che sulla mera obbedienza a codici morali fissati o a comandamenti, e allo stesso modo sottolinea gli importanti modi in cui le pratiche estetiche come la musica e il rituale aiutano nello stabilire e nel preservare tale armonia (1.12). Una persona esemplare che serve da modello di condotta etica deve quindi essere esteticamente plasmata armonizzando il suo carattere attraverso i «ritmi delle antiche norme rituali e della musica» (16.5). Ma la connessione confuciana della virtù con l'apparenza estetica è ulteriormente rafforzata dalla sua enfasi sulla «condotta decorosa», sull'«atteggiamento corretto» e sul «linguaggio aulico» che la virtù dovrebbe mostrare, e che contribuiscono a un'armonia riuscita (8.4). Interi passaggi dei *Dialoghi* sono quindi dedicati alla descrizione del

¹¹ Cfr., per le citazioni che seguono, Confucio, *Dialoghi*, a cura di T. Lippiello, Torino, Einaudi, 2006.

tipo di portamento del corpo, dell'espressione facciale e dell'abbigliamento che dimostrano tale virtù.

Confucio sottolinea che la virtù esemplare esercita il suo potere non per via di comandamenti morali, minacce e punizioni, ma ispirando emulazione e amore. «L'uomo nobile d'animo con la cultura attrae gli amici e con l'amicizia promuove la benevolenza» (12.24). «L'uomo nobile d'animo conosce il senso di giustizia» e, a causa della sua attrattiva, si sforza «di emulare» essendo ugualmente virtuoso (4.16-4.17). Allo stesso modo, Xunzi insiste sul potere etico-estetico della musica e del rituale nel plasmare il carattere e il comportamento della persona in una forma di armonia più riuscita, che contribuisce all'armonia del più ampio gruppo sociale. Xunzi¹² spiega chiaramente come la pratica estetica del rituale combini la «piena realizzazione» di «entrambe l'emozione e la forma» per raggiungere «piacere e bellezza», e instilli la razionalità dell'ordine e la conoscenza del «giusto mezzo» (19.2c, 19.2d); *li* (il 'rituale') non solo nutre l'emozione e permette all'emozione l'espressione di cui ha bisogno, ma plasma da un punto di vista formale l'espressione dell'emozione rendendola più adatta, equilibrata, eticamente e socialmente appropriata e bella. Migliora quindi il carattere interiore e nel contempo influenza anche la condotta degli altri dirigendola verso una più grande armonia, e così Xunzi può affermare che essa è «la radice della forza nello stato» (15.4). Circa la musica, sostiene analogamente che essa è sia necessaria sia piacevole, perché deriva dall'inalienabile natura emotiva dell'uomo. «La musica è gioia. Essendo una parte essenziale della natura emotiva dell'uomo, l'espressione di gioia è, necessariamente, inevitabile». Ma la musica non esprime soltanto l'immediata emozione naturale dell'uomo; raffina tale emozione, e più in generale il carattere dell'uomo, dirigendola verso un'espressione migliore, più attraente ed equilibrata, che è a servizio dell'unità, dell'armonia, dell'ordine e della conoscenza del «giusto mezzo». Dato che «purifica la mente interiore», «la musica è il metodo migliore per portare ordine agli uomini», e quindi ha un'importanza etica, sociale e politica cruciale (20.1, 20.3).

¹² Cfr., per le citazioni che seguono, J. Knoblock, *Xunzi: a translation and study of the complete works*, Stanford University Press, Stanford, 1994.

Il corpo vivente e senziente è al centro dei nostri sentimenti e piaceri estetici. Anche se la maggior parte dei filosofi occidentali (guidati dalla nostra dominante tradizione idealistica) hanno ignorato il ruolo del corpo nell'esperienza estetica, io ho cercato di renderlo centrale sviluppando una disciplina chiamata 'somaestetica', che va anche al di là della forma esterna del corpo. In quest'impresa, la tradizione cinese confuciana (ma anche quella taoista) è stata d'ispirazione. Dato che la tradizione confuciana continua a essere molto importante nel pensiero cinese, la connessione molto forte tra etica ed estetica è, credo, assiomatica per i filosofi cinesi contemporanei. Non si sognerebbero di considerare queste nozioni come opposte e avverse l'una all'altra, perché capiscono che non è possibile comprendere davvero l'etica confuciana senza capire la dimensione estetica. Nella Cina contemporanea l'estetica è quindi una disciplina molto centrale della filosofia accademica, con un significativo senso per la teoria etica e per la pratica. Sfortunatamente, nella Cina contemporanea questa convinzione teoretica non è adeguatamente tradotta nella pratica quotidiana al di là dell'accademia. Le devastazioni ambientali cinesi a danno della natura attraverso un'industrializzazione rampante e spietata si uniscono a un'inquietante trascuratezza dell'estetica quotidiana nelle strade e nei luoghi pubblici, compresa la moda e gli stili somatici propri persino delle aree urbane più sofisticate di città moderne come Pechino. Infine, come ho imparato dalle discussioni con danzatori cinesi, non c'è una sufficiente considerazione etica nel trattare il corpo del danzatore al fine di perseguire le richieste estetiche della performance. Non desidero affatto, quindi, glorificare la Cina contemporanea nei termini di un'esotica alterità utopica; e nemmeno desidero demonizzarla così come fanno ora molti occidentali. Il mio scopo è invece rilevare il valore dell'antico pensiero cinese per aiutarci a riconnettere estetica ed etica.

4.

Questa connessione è diventata problematica nella cultura occidentale contemporanea, perché la dimensione estetica dell'etica della virtù greca è stata ampiamente sostituita da un'idea di moralità come esaustivo sistema di leggi, di diritti e di obblighi che dovrebbero dettare il comportamento corretto. Anche se questo sistema viene ora ampiamente spiegato e giustificato in termini puramente filosofici, fu

storicamente basato sull'idea di un Dio assoluto (quello della tradizione giudaico-cristiana) che ha creato l'universo e i suoi valori, e che ancora lo governa attraverso leggi assolute sia della natura sia della moralità. I termini 'etica' e 'moralità' vengono spesso usati in modo totalmente sinonimico, e derivano entrambi dalla medesima nozione di 'abitudine' o 'costume' (*ethos* in greco, *mores* in latino). Ma i filosofi contemporanei usano frequentemente questi differenti termini per distinguere l'idea di etica come *questione generale dei valori e di come vivere* dall'idea di moralità come *specifico sistema coerente ed esaustivo* di obblighi, di leggi imperative e di diritti che dovrebbero determinare il comportamento corretto.

Vale la pena notare che Kant non fu soltanto il filosofo che diede a questa nozione di moralità basata sull'obbligo la sua formulazione più influente. Egli fu anche il pensatore che distinse nel modo più decisivo il regno dell'estetica dal regno etico-morale della pratica, distinguendo scrupolosamente la nozione (etico-morale) di buono dalla nozione estetica di bello. I giudizi estetici del bello, sostenne, sono basati sull'esperienza soggettiva del piacere, sono liberi da interesse pratico o scopo e non dipendono da alcun concetto, eppure hanno lo stesso tipo di pretesa di assenso universale che hanno i giudizi del buono basati su interessi, scopi e concetti oggettivi¹³. Naturalmente, Kant si rese conto del fatto che l'etico e l'estetico avevano una qualche connessione. Come è noto, egli osservò che la bellezza serve da simbolo della moralità (§ 59), e ci prepara alla moralità insegnandoci ad apprezzare le cose liberi da interesse personale, così come ricobbe che l'esperienza estetica poggia essenzialmente sulle nostre facoltà conoscitive dell'immaginazione e della comprensione. Ma l'influente nocciolo della sua teoria estetica fu il dare spazio all'autonomia dell'estetico distinguendolo chiaramente dall'etico e dal conoscitivo. La meticolosa differenziazione kantiana dell'estetico dall'etico o pratico e dal puramente conoscitivo o scientifico (che si riflette nelle sue tre maggiori opere: *Critica della ragion pura*, *Critica della ragion pratica* e *Critica della facoltà di giudizio*) non è il mero prodotto della sua intelligenza straordinariamente capace di discriminare e della

¹³ Per una più dettagliata analisi critica degli interessi che stanno alla base e del programma etico-sociale della teoria estetica di Kant cfr. R. Shusterman, *Of the scandal of taste: social privilege as nature in the aesthetic theories of Hume and Kant*, in Id., *Surface and depth: dialectics of criticism and culture*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.

sua attitudine a delineare distinzioni analitiche. È anche l'espressione di più ampie forze culturali della modernità e della sua logica di specializzazione culturale.

Max Weber descrisse questa logica in termini della razionalizzazione, della secolarizzazione e della differenziazione della cultura che disincantò la tradizionale *Weltanschauung* cristiana unitaria dell'occidente e ripartì il suo organico dominio in tre sfere separate e autonome di cultura secolare: la scienza, l'arte e la moralità, ciascuna governata dalla sua propria logica interna del giudizio teoretico, estetico o pratico-morale. Nella modernità la netta distinzione dell'estetica dall'etica fu estremamente importante nel promuovere l'idea dell'autonomia dell'arte, e quindi nel liberare l'arte dal suo tradizionale ruolo a servizio dell'ideologia della chiesa e delle autorità politiche. Questa nozione di autonomia estetica pura, che trova la sua espressione più forte nelle dottrine dell'«arte per l'arte», ha avuto un valore storico importante nello sviluppo dell'arte moderna. Ma l'idea che l'arte e il giudizio estetico debbano essere considerati totalmente distinti da considerazioni etiche e da fattori socio-politici non è più molto utile o credibile. Molta arte contemporanea mette piuttosto esplicitamente al centro del proprio contenuto visibile questioni etiche e persino contestazioni politiche, e non c'è dubbio che le istituzioni stesse che strutturano la produzione e la ricezione dell'arte (musei, gallerie, mostre speciali, giornalismo d'arte, scuole d'arte etc.) sono implicate in una rete di impegni etici e politici che si riflettono spesso nelle loro attività estetiche. Come persino il grande modernista T.S. Eliot arrivò a comprendere, un «giudizio artistico 'puro'» che sia libero da più ampie questioni etiche e sociali che riguardano sia l'autore sia il pubblico è «soltanto ideale» o «una pura e semplice finzione»¹⁴.

In questa sezione ho parlato di estetica in termini di arte, e c'è una forte tendenza a equiparare l'estetica con la filosofia o teoria dell'arte. Ma ciò è storicamente inappropriato. La disciplina dell'estetica è stata per la prima volta fondata, nella modernità, da Alexander Baumgarten a metà del Settecento come teoria generale della percezione sensibile. Facendo derivare il suo nome dalla parola greca *ai-*

¹⁴ T.S. Eliot, *L'uso della poesia e l'uso della critica e altri saggi*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1974, p. 109. Per un più dettagliato resoconto della posizione di Eliot cfr. R. Shusterman, *T.S. Eliot and the philosophy of criticism*, New York, Columbia University Press, 1988.

sthesis, Baumgarten definì l'estetica come 'scienza della conoscenza sensibile' e definì il suo scopo come 'perfezione della conoscenza sensibile in quanto tale'. Non era limitata all'arte. L'estetica doveva essere complementare alla logica, e le due insieme dovevano fornire un'esaustiva teoria della conoscenza che egli chiamò gnoseologia. Anche se considerava la percezione sensibile una facoltà inferiore rispetto al pensiero concettuale, il progetto dell'estetica era inteso a mostrare come la percezione sensibile (specialmente attraverso il suo esercizio sistematico) avrebbe nondimeno potuto contribuire molto alla conoscenza, e avrebbe potuto migliorare non solo il nostro pensiero, ma anche le nostre vite più in generale. L'originale progetto filosofico dell'estetica di Baumgarten era pratico in almeno due sensi. Primo, l'obiettivo non aveva unicamente a che fare con la verità descrittiva per amore della verità, ma comprendeva lo scopo migliorista di sviluppare la percezione sensibile non solo per dare alla scienza e alle 'arti liberali' 'buon materiale' o 'buone fondazioni' con cui lavorare, ma anche per renderci meglio equipaggiati per riuscire 'nell'azione pratica della vita comune'. Una migliore percezione sensibile può renderci più sensibili ai bisogni e alle sofferenze degli altri (così come alle richieste e alla direzione dei nostri stessi desideri) e in questo modo ci rende anche agenti etici più efficaci. In breve, l'estetica era concepita come un progetto normativo che doveva essere applicato al di là della sua stessa pratica e persino al di là del dominio dell'arte bella. Secondo, l'estetica non consisteva meramente nel teorizzare; includeva esercizi pratici per coltivare una migliorata percezione sensibile, che Baumgarten descriveva come *askesis* o *exercitatio aethetica*. Piuttosto che mera contemplazione, l'estetica significava azione. Sfortunatamente, malgrado la sua affermazione di un'estetica che avesse a che fare con la percezione sensibile e anche con questioni pratiche, Baumgarten esclude dalla propria teoria estetica il corpo, in quanto, seguendo la tradizione razionalistica di Descartes, identificò tutta la percezione e l'azione volontaria con l'attività della mente e considerò il corpo una mera macchina o meccanismo, se non anche una pericolosa fonte di debolezza morale. Il mio progetto di somæstetica era quindi necessario non solo per riportare l'estetica al suo originario orientamento più ampio e più pratico, ma anche per intro-

durre il corpo in questa pragmatica visione percettiva dell'estetica, un'estetica per l'arte etica di vivere, e non solo per l'arte bella¹⁵.

L'idea di un'estetica come teoria generale della percezione non durò a lungo. Kant ripensò l'estetica essenzialmente come teoria del gusto. Anche se il gusto è ovviamente una forma di percezione, il cardine della sua teoria fu l'istituire i giudizi estetici di gusto come essenzialmente diversi dalle mere sensazioni di gusto sensibile, e lo scopo principale fu il fornire una regola o modalità di oggettività per tali giudizi. Ma la visione di un'estetica ben più ampia dell'arte non scomparve con Baumgarten. Kant la accolse ancora; in effetti, la natura offriva i propri paradigmi per i giudizi estetici puri, che si concentrarono sul bello o sul sublime. Con Hegel, comunque, l'estetica fu drammaticamente ridotta e scorporata. Hegel apre le sue influenti lezioni introduttive all'estetica rilevando come il termine 'estetica' sia «impropri[o]» e «insufficiente» per l'ambito che egli ritiene che dovrebbe designare, sostenendo invece che «il vero e proprio termine per la nostra scienza è *'filosofia dell'arte'*, e più specificamente *'filosofia della bella arte'*»¹⁶. Hegel continua, dunque, per sostenere che ciò che conta nell'arte bella (e quindi nell'estetica come filosofia dell'arte bella) non è la percezione sensibile delle forme artistiche e l'apprezzamento dei piaceri che esse offrono, ma piuttosto le *idee* che l'arte bella esprime. Queste idee e concetti sono i soli a portare a una chiara coscienza non solo le nostre percezioni particolari, ma piuttosto «le verità più ampie dello spirito»¹⁷. Con Hegel l'estetica si allontana quindi dalla percezione, e va verso il concetto; si allontana dalla pratica corporea e dall'esperienza vissuta e va verso la verità concettuale; l'estetica, egli insiste, è una «meditazione [dell'arte], ma non allo scopo di ricreare l'arte, bensì per conoscere scientificamente che cosa sia l'arte»¹⁸.

La figura di Hegel, che domina nel diciannovesimo secolo, getta la sua lunga, influente ombra sull'estetica del ventesimo secolo, e la

¹⁵ In verità la somaestetica fu concepita attraverso la mia ricerca sull'estetica pragmatistica e sul mio studio della filosofia come modo incorporato di vita o di arte o di vivere nei miei libri *Estetica pragmatistica* cit., e *Practicing philosophy: pragmatism and the philosophical life* cit.

¹⁶ G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, con un'introduzione di S. Givone, Torino, Einaudi, 1997, p. 5.

¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

sua identificazione dell'estetica con le belle arti domina ancora gran parte del pensiero odierno, che è ugualmente intriso della lunga tradizione platonica e aristotelica che separa arte e vita, *poiesis* e prassi. Come Platone condannò l'arte per il suo essere troppo distante dalla realtà, così Aristotele la definì un mero fare (*poiesis* in greco) in contrasto con la prassi etica della vita. Oltre a rifiutare l'arte per la sua ingannevole irrealtà, Platone temeva il potere dell'arte di penetrare e di contaminare l'anima umana, e quindi di corrompere la corretta azione. Considerava sia la creazione artistica sia l'apprezzamento artistico forme di irrazionalità, essendo l'artista e il pubblico connessi in una catena di possessione divina la cui fonte era la Musa divina. La reattiva difesa di Aristotele fu di separare l'arte dal carattere e dall'azione, non solo attraverso la sua dottrina della catarsi, ma considerando l'arte un'attività razionale di fabbricazione esterna, una *poiesis*. L'attività poetica, in quanto realizzazione di un preciso oggetto attraverso una certa abilità produttiva, veniva inoltre nettamente opposta alla superiore attività dell'azione etica e pratica (o *praxis*). Secondo Aristotele tale azione deriva dal carattere interiore dell'agente, e aiuta a sua volta a formarlo. Mentre il fare artistico ha il proprio fine fuori da sé e dal suo artefice (essendo il proprio fine e il proprio valore nell'oggetto realizzato), l'azione ha il proprio fine sia in sé sia nel suo agente, che risente di come agisce, anche se presumibilmente non di che cosa fa¹⁹.

Queste visioni classiche, profondamente radicate, che separano l'arte dalla vita furono rafforzate dall'affermazione modernista dell'autonomia dell'arte e dall'opposizione kantiana dell'estetico dal pratico. L'affermazione dell'autonomia estetica dell'arte dalla moralità convenzionale diede agli artisti moderni una libertà di espressione molto maggiore. Ma la nostra preoccupazione per la dicotomia arte/vita e per la sua visione dell'arte come fare artefatti piuttosto che raffinare soggettività umane si è conclusa nella feticizzazione degli oggetti artistici con poco riguardo per il loro uso effettivo nell'esperienza di apprezzamento. Ci rende ciechi agli innegabili effetti che l'arte ha sulle vite e sui caratteri dei suoi creatori, così come del suo pubblico. Porta all'abuso dei corpi e dell'anima degli artisti nella richiesta impari di oggetti di performance che colpiscano senza una

¹⁹ Cfr. Arist. *Eth. nic.* VI, 1140a1-1140b25.

preoccupazione etica per il dolore, lo stress, le ferite e la concentrazione ossessivamente ristretta in cui tali richieste di performance incorrono. Gli artisti che fanno performance diventano meri mezzi per la performance stessa. Ma perché non vederli piuttosto come fini il cui esercitarsi nell'arte del raffinamento di soggettività dovrebbe servire a un arricchimento? Quest'idea delle arti come una forma di prassi, di mezzo per sviluppare un auto-esercitarsi nell'arte etica di vivere è molto basilare nella concezione estremorientale di arte. Ciò che importa nel processo artistico non sono gli oggetti o le performance che l'artista produce, ma il modo in cui il processo artistico raffina e trasforma l'artista e la sua auto-comprensione, in modo che possa diventare una persona più completa e illuminata. Consideriamo le osservazioni del maggior autore e teorico del teatro Nō giapponese, il maestro medievale Zeami Motokiyo, che insiste:

Ora, quella che domina è la mente. In altri termini: è l'intelligenza. [...] Così dunque, il fatto di acquistare una fama di autentica *abilità* non ha nulla in comune col *brio* nella danza e nello *hataraki* [che sono mere abilità 'esterne']. Ci si può chiedere se non si tratti semplicemente dell'*emozione* che, per l'*intelligenza* dell'attore, proviene dal suo *stile ispirato*.²⁰

Lo stesso Zeami spiega che un aspetto dell'auto-comprensione è il riconoscimento della dipendenza dell'artista da più ampie forze naturali ambientali, citando un haiku che riferisce quest'idea anche alle belle creazioni proprie della natura:

Il ciliegio
spezzato esaminatelo:
nessuna traccia di fiori...
di fiori che a primavera,
nel cielo spiega!²¹

I fiori non spuntano a partire dal solo autonomo potere interno dell'albero; spuntano attraverso la sua interazione con l'insieme delle energie naturali e con il contesto circostante (come il cielo primaverile) in cui può dispiegare la sua bellezza, dato che (con le parole di Ze-

²⁰ Z. Motokiyo, *Il segreto del Teatro Nō*, a cura di R. Sieffert, tr. it. di G. Batoli, Milano, Adelphi, 1966, pp. 162-163.

²¹ *Ibid.*, p. 224.

ami) «L'universo è il *ricettacolo* da cui proviene ogni cosa»²². Egli insiste quindi sul fatto che il magistrale attore Nō deve essere sensibile all'atmosfera ambientale (la stagione, il contesto etc.) e all'umore del pubblico, in modo da armonizzare la performance a questi fattori. L'estetica della performance comprende quindi una sensibilità ecologico-etica per il suo ambiente.

Nel sostenere la profonda connessione tra etica ed estetica, non sto affermando che non c'è motivo di distinguerle e che non c'è mai una ragione per opporre un punto di vista etico a uno estetico. Sto semplicemente mettendo in guardia contro il prendere ciò che in certi contesti può essere una distinzione od opposizione molto utile e renderlo una dicotomia od opposizione essenziale. In certi contesti ha molto senso distinguere la tecnica estetica di un'opera d'arte dal suo messaggio morale, come quando ammiriamo la prima, ma deploriamo la seconda (o viceversa). Vogliamo dire, qui, che mentre l'opera è in qualche modo esteticamente ammirevole, è moralmente viziata (o viceversa). Ma dalla validità di tali specifiche opposizioni contestuali non segue che ci sia un'opposizione generale o un contrasto fondamentale tra valori etici ed estetici, così che i termini 'etica' ed 'estetica' dovrebbero essere pensati in riferimento a due generi essenzialmente diversi e opposti di proprietà o valori.

I pensatori fanno spesso l'errore di prendere distinzioni che possono essere utilmente usate in un particolare contesto, e poi reificarlo in una contrapposizione universale di opposte essenze, e poi ancora leggere quell'opposizione nei fenomeni stessi. Ma il pragmatismo mette in guardia contro il passare da utili distinzioni contestuali a inutili dicotomie assolute. Di solito noi esperiamo il valore di nobili azioni e di opere d'arte esemplari dapprima come un intero unitario di valore senza distinguere, come separate od opposte, le dimensioni etiche ed estetiche di questa nobiltà. Nel nostro apprezzamento di una tragedia di Shakespeare o di un romanzo di Henry James noi non apprezziamo dapprima la loro abilità artistica e la loro intelligenza morale come fattori separati per poi combinarli. Piuttosto, esperiamo una sintesi squisitamente unitaria, in cui la visione etica e la visione estetica sono così interconnesse che è possibile distinguerle soltanto in seguito, attraverso un'astrazione analitica sofisticata. Anche se tali

²² *Ibid.*

astrazioni sono qualche volta utili (ad esempio per progetti di analisi tecnica dello stile), ciò non giustifica la costruzione della distinzione etico/estetico come opposizione essenziale insita nell'ontologia di tale valore o nella sua esperienza effettiva. Questa fallacia intellettualistica è comune e ostinata, dato che siamo tanto spesso affascinati dalle distinzioni che facciamo per spiegare la nostra esperienza da prenderle come insite nella struttura basilare di quell'esperienza e del mondo.

La fallacia di tale logica potrebbe diventare più chiara usando altre nozioni rispetto a etica ed estetica. Consideriamo, ad esempio, due concetti che sono importanti per il mio progetto di somaestetica²³. Possiamo, in certi contesti e per certi scopi, distinguere utilmente, e persino opporre, salute e fitness o felicità e piacere. Ma ciò chiaramente non implica che salute e fitness (o felicità e piacere) siano valori essenzialmente opposti e conflittuali, e che quando li incontriamo dovremmo esperirli come distinti e in tensione. Potremmo suggerire un'idea analoga a proposito della distinzione filosofica che ho precedentemente citato tra etica e moralità. Si può apprezzare l'idea pragmatica di quella distinzione senza concludere che la moralità sia essenzialmente opposta all'etica, così che le considerazioni morali non potrebbero essere considerate significativamente e utilmente in una vita etica.

Una volta che riconosciamo che la divisione netta delineata tra etica ed estetica non è un aspetto essenziale dell'esperienza umana e dell'ontologia del valore, ma più che altro un breve capitolo storico della cultura della modernità occidentale, che ha a che fare con il liberare l'arte dai vincoli della censura morale istituzionale, è più facile capire l'idea filosofica di un'arte di vivere che mescola l'etico e l'estetico, un'idea che sviluppo nel mio libro *Practicing philosophy: pragmatism and the philosophical life*.

5.

Anche se il pragmatismo mi ha dato la prima ispirazione per sfidare la netta divisione tra arte e vita che sta alla base dell'infelice dicotomia tra l'estetico e l'etico, i miei sforzi per rimediare a queste divisio-

²³ Per un resoconto sistematico della somaestetica cfr. R. Shusterman, *Body consciousness: a philosophy of mindfulness and somaesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

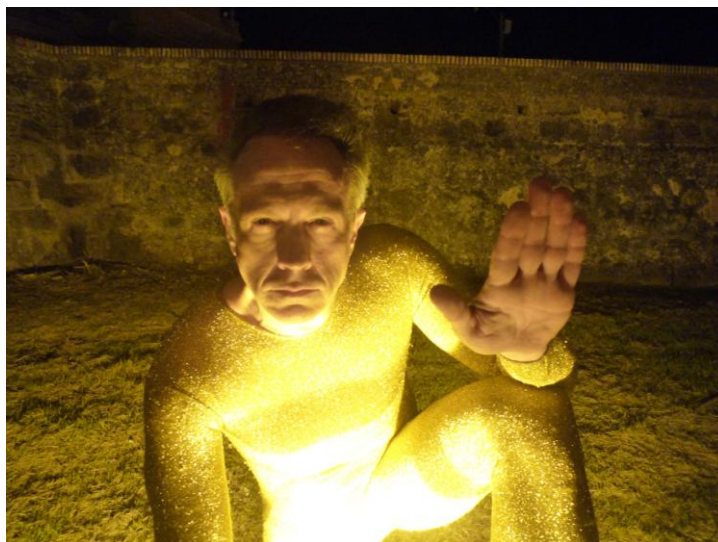
ni furono parimenti ispirati dal pensiero estremorientale, la cui concentrazione sulla filosofia come modo di vivere incarnato e il cui rispetto per le dimensioni intellettuali e spirituali dell'esercizio somatico hanno dato forma al mio progetto di somaestetica e alla mia nozione di etica come arte di vivere. In questa nozione, il comportamento di un individuo non è guidato (o giudicato) semplicemente in termini di regole etiche stabilite o di doveri morali. Piuttosto, si prova a dare una forma attraente al comportamento e al carattere di un individuo attraverso un auto-esame, un auto-esercizio e un'auto-stilizzazione migliorativi. Naturalmente, ciò include la dimensione somatica di un individuo e il riconoscere che tale auto-miglioramento comprende sempre un'attenzione per le altre persone e per le altre cose nel nostro ambiente sociale e naturale, che reciprocamente danno forma al sé, dandogli opportunità di senso, di sviluppo e di gioia.



Yann Toma con Richard Shusterman, *Darsonvalization*, fotografia, 2010, Parigi

Se la nozione di arte di vivere è un modo a cui ho a lungo lavorato per ricongiungere le opposizioni arte/vita ed estetica/etica, permettetemi di presentare ora brevemente un'altra via che ho recentemente sperimentato: attraverso una performance di arte contemporanea i-

spirata dalla somaestetica. Essendo stato spesso interrogato dagli artisti sulla connessione tra somaestetica e arte contemporanea, ho concluso che un modo di rendere la connessione più chiara fosse il mettere il mio stesso corpo vissuto in un'opera d'arte. Insieme con l'artista parigino Yann Toma, ho prodotto una serie di fotografie e di filmati comprendenti pose e performance improvvisate con me vestito di una tuta aderente in lycra d'oro. I primi sbalorditi testimoni di me in questa guisa (all'abazia di Royaumont, dove abbiamo lavorato insieme per la prima volta) mi hanno soprannominato *L'homme en Or* (l'uomo in Oro). Questo nuovo personaggio ha segnato un effettivo cambiamento nella mia interazione artistica con Yann, trasformando il nostro iniziale esperimento fotografico in una lunga serie di singole performance in cui mi trasformavo da un semplice soggetto fotografico in un collaboratore artistico a tutto tondo che spostava il set fotografico, decideva le pose e trasformava persino il genere, dall'immobilità della fotografia ai filmati di me in movimento. Abbiamo deciso di continuare questa attività collaborativa attraverso riprese notturne in esterna a Parigi, e poi in altri contesti scenici, come la città, i bastioni e la costa di Cartagena (Colombia), e le spiagge del sud della Florida, dando vita a un distinto genere di *Somaflusso* negli scatti fotografici e nei filmati, che sono stati presentati in gallerie europee e sudamericane, così come nella stampa e in Internet.



Yann Toma con Richard Shusterman, *Sur les remparts*, fotografia, 2011, Cartagena

I significati della serie del *Somaflusso*, come ho spiegato altrove, vanno ben oltre le immagini rappresentate²⁴. Includono una complessa arte di un collaborativo processo performativo, una danza in sviluppo di una comunicazione intuitiva (di energie, di sentimenti e di intenzioni) e un'improvvisazione cooperativa che fundamentalmente va a costituire stampe fotografiche o filmati, ma che è essa stessa estremamente ricca di un'esperienza estetica condivisa, ma anche di dialogo interpersonale con importanti dimensioni etiche di responsabilità e di cura reciproche. Come danzatori o acrobati che si esibiscono insieme, Yann e io abbiamo bisogno di fidarci e di preoccuparci l'uno dell'altro. Il mio impegno somaestetico con l'idea di filosofia come arte incorporata di vivere fu ciò che generò la mia trasformazione artistica nell'*L'homme en Or*, così come ha generato le opere del mondo artistico in cui appare. Per contro, quella trasformazione artistica ha aiutato la mia trasformazione come filosofo, sia fornendomi nuove visioni del processo performativo e dell'esperienza estetica della creazione artistica, che ho poi formulato in pubblicazioni teoriche, sia sviluppando il mio senso di identità personale come filosofo somatico sperimentale dell'arte di vivere per includere questo avatar estetico, dallo spirito libero e dorato. Questa estensione di identità ha qualcosa di più di un significato ristrettamente filosofico; collocandomi in nuovi ruoli, in nuovi contesti, in nuove sfide, essa mi mette alla prova e mi sviluppa eticamente, sondando ed estendendo il mio sé ed espandendo la conoscenza che ho di me. *L'homme en Or* non è una mera mascherata per produrre immagini artistiche che nascondono o camuffano la mia vera identità; piuttosto, è una proiezione incorporata di quella genuina, ma complessa e mutabile, identità (che si fa di continuo), un'estensione incorporata che aiuta a darle forma, ad arricchirla e a trasformarla ulteriormente, costituendo, tale opera, una dimensione cruciale dell'auto-esercizio etico. Attraverso la mia opera *L'homme en Or* non solo ho affrontato alcune inibizioni profonde; ho anche riscoperto una gioiosa innocenza attraverso il gioco, riappro-

²⁴ Cfr. Id., *A philosopher in darkness and in light*, in A.-M. Ninacs (ed.), *Lucidité. Vues de l'intérieur / Lucidity. Inward views. Le Mois de la Photo à Montréal 2011*, Montreal, Le Mois de la Photo à Montréal, 2011, Id., *Photography as performative process*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism» 70 (2012), pp. 67-78 e la sua versione molto estesa in Id., *Thinking through the body: essays in somaesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, cap. 11.

priandomi di movimenti e di gesti perduti che conoscevo dall'infanzia.

Se il mostrarmi pubblicamente come *L'homme en Or* rischia l'accusa di esibizionismo, davvero serve al tradizionale progetto etico della filosofia della conoscenza di sé (con l'obiettivo di migliorarsi) attraverso lo svelamento di un individuo ad altri. Non possiamo semplicemente avere una buona conoscenza di noi senza esporci? Abbiamo bisogno del punto di vista dell'altro su noi stessi per vedere i nostri punti oscuri e per conoscere noi stessi più pienamente. Così Socrate spiega ad Alcibiade che il sé ha bisogno di un altro che lo ami per potersi vedere correttamente, così come un individuo può vedere la propria faccia riflessa negli occhi del proprio amante. Se la performance artistica può offrire tale transizione riflettente, attraverso cui una persona può arrivare a vedere e a trasformare se stessa per via di un'auto-esporci, se tale artistico auto-esporci può attirare l'attenzione di altri le cui reazioni possono ulteriormente arricchire gli sforzi del filosofo di conoscere e di migliorare se stesso, allora perché non abbracciare tale sperimentazione e riconoscere che la performance artistica può servire a scopi etici tanto quanto a scopi estetici? Vi lascio con questa domanda e con alcune immagini dei miei tentativi di esplorarla attraverso una performance improvvisata.



A night with Richard Shusterman, Richard Shusterman e Yann Toma, girato e a cura di Elliot Storey, immagine tratta da una performance video, 2010, Parigi