

Alfonso Di Prospero

Epistemologia, estetica e pluralismo

1. Estetica e bellezza

“Per quanto potente e universale sia l’esperienza estetica dei tramonti, difficilmente potremo classificare questi ultimi come arte” (Shusterman 2023). Il peso dei problemi impliciti in questa affermazione di Richard Shusterman è forse anche maggiore di quanto già appare con chiarezza a prima vista. Una “semplice” esperienza di bellezza non è sufficiente per pensare che si sia di fronte a qualcosa di artistico. Sullo sfondo vi è il problema del rapporto tra la bellezza che si trova nell’arte e quella che si trova – ampiamente diffusa – nelle realtà naturali che non sono artefatti umani. Si tratta di una tematica molto ampia. Basterebbe pensare alle celebri pagine di Kant sul senso del “sublime” che deriva dalla contemplazione della potenza della natura o a quelle di Georg Simmel o di Joachim Ritter sul concetto di “paesaggio”. In ogni caso, anche ponendo mente a questi possibili confronti, il rilievo fatto da Shusterman non sembra prestare il fianco a possibilità di critica: Kant per esempio si riferisce al concetto più generale di giudizio “estetico”, non a un concetto più ristretto di “arte”, per cui non segue dalla sua riflessione che un tramonto come tale – per quanto bello – possa rientrare nell’ambito di ciò che chiamiamo “arte”. Inoltre nelle parole di Shusterman non è implicata una definizione di arte che oggi potrebbe apparire limitante: in altre parole non si pone da parte sua che l’arte debba essere finalizzata necessariamente a procurare un’esperienza del “bello”. Una riflessione estetica sul “brutto” (Arthur Danto per esempio ha parlato di “kallifobia”) ha suscitato spesso interesse (Eco 2018, per es. p. 19). In realtà sono molti gli esempi di artisti che o non si pongono il problema e l’esigenza della bellezza (Piero Manzoni, Marina Abramović, Oscar Masotta, per fare solo degli esempi) oppure se lo pongono in termini assai specifici: Bertolt Brecht e Pasolini (in *Salò*) sono interessati più al *significato* che deve essere dato all’opera; Marc Quinn, raffigurando la disabilità, rappresenta qualcosa che secondo un’estetica tradizionale sarebbe non conforme a un “canone” di bellezza, ma pure è più opportuno dire che intende *ri-formulare* direttamente l’idea e i criteri della bellezza.

Non è comunque in direzione di questa problematica che vorrei muovermi in questo lavoro, ma piuttosto verso una riflessione sul rapporto che nella fruizione dell'arte si crea tra la dimensione più strettamente individuale e quella *normativa* e sociale (in un senso che rimanda anche alla concezione "istituzionalista" dell'arte di George Dickie, che partendo dalla mie premesse deve essere rifiutata). Da un punto di vista *individuale*, se vi è già bellezza nella natura, che ci viene regalata nel corso della vita senza che ci sottoponiamo a nessun tipo di addestramento o formazione specifica per poterne diventare o artefici o anche solo fruitori, perché siamo portati a dare un risalto particolare alla bellezza di cui facciamo esperienza di fronte a un *artefatto* umano?

L'opera di Shusterman è particolarmente adatta per fare da premessa per simili riflessioni, sia perché si muove entro un approccio filosofico pragmatista¹, sia perché contiene riferimenti espliciti a una dimensione sociologica (oltre che espressamente politica) nell'apprezzamento delle creazioni artistiche su cui molte volte manca una riflessione adeguata, come quando si sofferma a rimarcare che nella musica rap ("the fine art of rap") "il suo orgoglio nero militante e la tematizzazione dell'esperienza del ghetto rappresentano un allarme minaccioso per [lo] *status quo* compiaciuto della società" (2010, p. 153; cfr. anche Shusterman 2022).

La chiave di lettura che adotto è ispirata al modo in cui Fabrizio Desideri affronta le questioni dell'estetica ponendo il problema del rapporto tra linguaggio ed esperienza perché "il linguaggio non solo contribuisce all'organizzazione e, con ciò, alla scansione distintiva del percepire, ma spesso orienta e trasforma questi processi" (2004, p. 17) per cui bisogna evitare due rischi: "Nel primo caso, si assolutizza la struttura dell'esperienza ritenendola indipendente dalla mediazione linguistica; nel secondo, si trascura il fatto che proprio di quel complesso di categorie e di significati socialmente trasmessi (in particolare attraverso le opere d'arte) dobbiamo fare un'esperienza non riducibile ad una dimensione linguistico-interpretativa" (p. 10). In questa prospettiva, posizioni come quelle di Dickie costituiscono una (pesante) radicalizzazione del tentativo di fondare l'arte sulla sua sola dimensione "linguistico-interpretativa" (con l'ulteriore clausola che, vivendo noi in

¹ Un'opera come *Body Consciousness* (Shusterman 2008) mostra come il desiderio dell'autore sia quello di investire in prospettiva con la sua riflessione tutta la sfera concreta del nostro vivere. I concetti di "arte diffusa" e "everyday aesthetics" probabilmente non bastano a cogliere l'insieme delle valenze che qui si vorrebbe invece riuscire a riunire: si vedrà in seguito che oggi esiste un problema di conciliazione tra i modi tradizionali di intendere il "canone" della "cultura alta" (occidentale) e le nuove istanze sociali che cercano espressione in fenomeni come la *cancel culture* (spesso purtroppo in modi del tutto contraddittori e fuorvianti).

un contesto sociale con date caratteristiche, la definizione accettabile di arte dovrà essere soggetta ad ancora ulteriori limitazioni: quelle che in sostanza circoscrivono e definiscono “the art world”), mentre l’opera di Shusterman mostra il desiderio di riconoscere nella sua importanza anche la “substruttura dell’esperienza” (senza comunque assolutizzarla). Il tipo di concezione dell’estetica cui si può mettere capo è descrivibile partendo dalle riflessioni di Sergej Ėjzenštejn, per il quale “l’arte non è altro che una regressione artificiale, nell’ambito della psiche, verso le forme di un pensiero più antico [...] La dialettica dell’opera d’arte si fonda su una curiosissima ‘bi-unità’. L’efficacia dell’opera d’arte si costruisce sul fatto che in essa avviene contemporaneamente un duplice processo: un’impetuosa ascensione progressiva verso i gradini più alti delle idee e della coscienza, e contemporaneamente la penetrazione, attraverso la struttura della forma, negli strati del pensiero sensibile più profondo” (2019, p. 162). Il modo in cui si può declinare questa tesi (prescindendo da vari aspetti del pensiero di Ėjzenštejn) può essere quello di una ricerca di “un accordo tra interno ed esterno, tra Sé e mondo” (Desideri 2011, p. 90). Senza poter entrare in un’esposizione del pensiero di Ėjzenštejn, di cui comunque si accettano qui solo alcune tesi – in ogni caso fondamentali nella sua concezione estetica – si può però osservare che, a meno di non presupporre forme molto rigide di universalismo e innatismo, si può assumere che in contesti sociali e materiali diversi le esperienze fatte dalle persone siano tendenzialmente diverse e per questo anche gli impulsi più “profondi” della psiche possano prendere strade differenti (è rilevante al riguardo Desideri 2011, pp. 188-205). È essenzialmente a partire da un approccio di questo tipo che vorrei sostenere che anche forme di espressione artistica che possano assolvere funzioni come quelle richieste da Ėjzenštejn – mettere in contatto gli strati psichici più profondi dell’individuo con quelli in cui la razionalità riesce a penetrare più diffusamente – dovrebbero essere descritte da una teoria estetica di tipo pluralista, in modo da poter tener conto della varietà dei contesti e delle esperienze che gli esseri umani si possono trovare a fare.

L’opera di Shusterman è di grande interesse proprio per sviluppare queste considerazioni, sia perché difende un criterio di giudizio in campo artistico accentuatamente pluralista sia perché l’autore è interessato ad applicare le sue idee a una somaestetica in cui è centrale l’esperienza e la coscienza del proprio corpo, secondo un tipo di *insight* che si può collegare, oltre che a uno schema teorico condiviso (almeno entro una certa misura e sotto specifici aspetti) con Ėjzenštejn, anche con le teorie della *embodied cognition*.

La riflessione dell’autore è nota soprattutto per aver cercato di mostrare i motivi per dare rilievo di creazione propriamente artistica anche

alla musica “popolare”². Partendo dall’ordine di questioni che qui sto considerando, un critico di Shusterman potrebbe in linea di principio argomentare che lo statuto della musica popolare è più simile a quello di un tramonto che a quello delle *Variazioni Goldberg* di Bach. Il mio punto di vista però è che *non* si può considerare secondario o irrilevante il fatto in sé di fare un’esperienza (individuale) di bellezza. La decisione di fare rientrare o no una tale esperienza in un “canone” (ratificato socialmente) che definisca il perimetro di ciò che è “arte” a condizione solo che siano soddisfatti ulteriori requisiti, è teoricamente in sé legittima, ma più che sminuire l’importanza dell’esperienza individuale di bellezza in sé potrebbe avere l’effetto semmai di far tendere la definizione di “arte” verso un paradigma di tipo (in senso lato) “convenzionalista”, *i.e.* qualcosa che, pur poggiando sulle esperienze dirette delle persone, contiene comunque aspetti che la rendono una costruzione “artificiale” (in un senso del termine che enfatizza – naturalmente senza intenzioni svalutative – la sua etimologia appunto da “artificium”). Le posizioni di Shusterman sull’arte popolare sarebbero quindi un tentativo di sostituire una griglia di classificazione con un’altra, dato che in genere la scelta di un sistema di convenzioni rivela immediatamente intuizioni antecedenti e pre-analitiche che vengono percepite (a volte solo da parte di alcuni e non di altri) come un “dato” (*non* convenzionale), per cui può arrivare un momento nella storia di una comunità in cui ciò che *prima* appariva come non-arte, comincia invece ad essere percepito come tale. Con una tale analisi, non si intende criticare Shusterman, quanto piuttosto spostare il focus su questioni vicine ma diverse, che hanno l’effetto di porre in una luce parzialmente differente le questioni da lui poste.

Per iniziare il mio percorso logico partirò da un confronto con le affermazioni – esattamente antitetiche – di Alva Noë (2015), per il quale invece la musica popolare non sarebbe affatto arte.

Ciò che più sorprende nelle considerazioni di Noë è che la sua opera di studioso si è largamente concentrata sui temi della *embodied cognition* (2009), che dovrebbero apparire plausibilmente come uno stimolo a rivalutare l’importanza di produzioni artistiche che pervadono la nostra quotidianità. L’autore invece sostiene:

People don’t crowd into packed arenas to listen, the way they do when they take their seats in the traditional concert hall. Ask fans of Bruce Springsteen, Tupac Shakur, Elvis Presley, Pearl Jam, the Rolling Stones, or Beyoncé what

² Si sceglie qui di usare il termine “arti popolari” e quindi anche “musica popolare”, piuttosto che l’inglese “popular music” (o rispettivamente “popular arts”) per aderire all’uso che sembra prevalere nelle edizioni italiane di testi di Shusterman (Shusterman 2023; 2010, p. 9 e p. 121).

makes a concert experience memorable. They won't talk about music. They'll tell about the excitement, the thrill, the person on the stage, his or her sex appeal (2015, p. 168)

La musica pop sarebbe apprezzata non in quanto “arte”, ma in quanto sarebbe un supporto per la definizione della propria “identità” (2015, p. 173). Invece l'arte autentica si darebbe il compito della sperimentazione, invitandoci a riorganizzare in modi nuovi le nostre percezioni (2015, p. 45).

Le teorie della *embodied cognition* implicano davvero, come io ho suggerito, che generi musicali come il rock o il country possano più facilmente aspirare a essere riconosciuti come “arte”? La tesi che vorrei sostenere è che la risposta può dipendere dal concetto particolare di *corpo* che si utilizza. Shusterman ha introdotto quella che chiama “somaesthetics”, una disciplina in cui deve studiarsi il “soma”, un termine che indica “un corpo vivente, sensibile e senziente piuttosto che semplicemente un mero corpo fisico” (2008, tr. it. p. 25). Il corpo in quanto visto “dall'interno” (“in prima persona”, cioè in quanto esperito direttamente) è qualcosa di diverso da ciò che viene identificato come corpo di un essere vivente entro un sistema di prospettive coordinato socialmente e costituito da osservatori che – rispetto al corpo di cui si discute – si danno come osservatori *esterni*. L'idea di Shusterman di una somaestetica che può essere “rappresentazionale” o “esperienziale” (p. 51), a seconda che il corpo sia studiato in funzione di come appare all'esterno o di come viene direttamente vissuto “dall'interno” permette di precisare ulteriormente la prospettiva “in prima persona” che qui si difende.

Il punto su cui intendo soffermarmi è legato però a una questione con una portata epistemologica ancora più ampia. In alcune pubblicazioni precedenti ho cercato di indicare le linee essenziali di un'epistemologia induttivista, empirista e non-monotona (Di Prospero 2022): l'idea di fondo è che l'inferenza induttiva, in quanto non-monotona, abbia validità razionale solo in riferimento all'insieme esatto delle informazioni possedute dal soggetto che compie l'inferenza. Più esattamente, la nostra attesa spontanea che un giudizio “vero” debba riscuotere il consenso anche delle altre persone sarebbe essa stessa il risultato di un apprendimento empirico e induttivo. Ci si può riferire al grande *corpus* delle ricerche di Jean Piaget (in particolare Piaget 1937) – interpretando però la sua epistemologia genetica in termini induttivistici – sostenendo che alla nascita il bambino non possiede nozioni come quelle di spazio e tempo, soggetto e mondo, etc., che vengono costruite gradualmente grazie appunto a generalizzazioni induttive (l'utilizzo che qui si fa dell'epistemologia genetica rende intuitivo il confronto per es. con Desideri 2018, p. 63). Anche la capacità di padroneggiare la diversità delle prospettive delle altre persone, uscendo quindi da quello che per Piaget

è l'egocentrismo del bambino, sarebbe allora il risultato di un apprendimento induttivo. In particolare, l'orizzonte dei significati che la cultura ci offre sarebbe un modo specifico di costruire – empiricamente – il senso dell'intersoggettività e i contenuti di senso che condividiamo con le altre persone. Culture diverse procedono in un tale compito secondo linee diverse, ma – sotto condizioni empiriche opportune – culture e società differenti possono convergere e riconoscersi infine all'interno di un sistema sociale – un orizzonte dell'intersoggettività – più ampio che sia in grado di contenerle tutte.

Se si accetta di usare un'epistemologia non-monotona, si può arrivare ad avere la netta impressione che Noë, pur difendendo una visione *embodied* del conoscere, non ne tragga tutte le implicazioni. In un'epistemologia non-monotona ogni processo cognitivo a rigore deve sempre essere analizzato considerando tutti i contenuti presenti all'attenzione del soggetto: anche il corpo (il *suo* corpo, per esempio con tutte le differenze di prospettiva sul mondo che da esso derivano rispetto alle percezioni che hanno altre persone) rientra in realtà tra questi contenuti. Per questo l'attività cognitiva di un soggetto non è a rigore confrontabile con quella di un altro. La formazione di un orizzonte sociale e condiviso del significato può essere descritta nei termini usati da Quine per esporre il suo concetto di “trazione oggettiva”, descrivibile come una sorta di pressione sui soggetti che li spinge verso una forma di oggettività:

The uniformity that unites us in communication and belief is a uniformity of resultant patterns overlying a chaotic subjective diversity of connections between words and experience. Uniformity comes where it matters socially [...] Different persons growing up in the same language are like different bushes trimmed and trained to take the shape of identical elephants. The anatomical detail of twigs and branches will fulfill the elephantine form differently from bush to bush, but the overall outward results are alike (1980, pp. 7-8).

Si vede così quale tipo di declinazione può cominciare a darsi dell'idea che anche il canone socialmente costruito di ciò che conta come “arte” possa essere in realtà un “artificio”: il motivo è in realtà che in una certa misura anche le nostre percezioni più semplici e prive di interesse hanno già in se stesse degli aspetti che le rendono un *artificio*. I gruppi sociali hanno bisogno di “standardizzare” (almeno in una misura ragionevole) l'insieme dei significati condivisi al fine di rendere possibile la reciproca coordinazione dei punti di vista. Quine si muove entro un paradigma teorico legato al comportamentismo, per cui non è incline a sottolineare la *perdita* che questo processo comporta dal punto di vista dei vissuti dell'individuo. L'idea di fondo che io invece vorrei difendere (avendo in mente anche la concezione dell'estetica di Éjzenštejn) è che una ca-

ratteristica dell'esperienza che sentiamo come artistica è proprio quello di metterci in contatto più pieno e completo con quelle parti del nostro essere e della nostra percezione che le usuali standardizzazioni prodotte dalla vita sociale spingono indirettamente a mettere in ombra. L'arte cioè ci permette di tornare a essere più pienamente noi stessi, pur conservando allo stesso tempo un potere espressivo – nello spazio pubblico della comunicazione – che la rende semanticamente accettabile e ricca (Pietro Montani [2020], richiamandosi a Vygotskij, ha parlato al riguardo di “emozioni dell'intelligenza”).

Noë continua ad avere una concezione normativa dell'arte (come si comprende dal suo riferimento alle sue capacità di “writing us”, nel senso di scrivere il “testo” che noi siamo [2015, p. 45]) perché implicitamente rifiuta di guardare alle esperienze umane secondo una logica non-monotona: continua a sentire il bisogno di uno standard sociale intrinsecamente normativo che struttura i vissuti individuali imponendo a essi una forma canonica riconoscibile socialmente come tale.

Si devono qui richiamare le posizioni di uno studioso, Nicholas Rescher, che sono state ingiustamente del tutto poco discusse nel dibattito epistemologico. Secondo questo autore in linea di principio “There is nothing rationally mandatory about the quest for consensus” (Rescher 1993, p. 126). “There is thus no sound reason whatsoever why our dedication to the truth and our own commitment to the quest for its attainment should be diminished by a recognition of the circumstance that others may resolve the issues differently and see matters differently from ourselves” (p. 61). “The currently widespread penchant for consensus can be seen as the last stand in an ethos of democracy of a pre-democratic *dirigisme* – an insistence on social co-ordination that is unwilling to let people go their own way into a social diversification that affiliates each not to all but to such kindred spirits as circumstances may offer” (p. 3).

Come Shusterman per l'arte, Rescher difende in epistemologia una linea di pensiero sistematicamente pluralista. È quindi una conseguenza plausibile che, se si adotta un'epistemologia pluralista e se si accetta che l'arte abbia una dimensione cognitiva (Dewey, Goodman, Arnhem, Gombrich), si debba concludere che vi possano essere “canoni” diversi per individuare che cosa è arte. Una epistemologia non-monotona da questo punto di vista appare in grado di cogliere in modo particolarmente efficace i principi che dovrebbero essere alla base di un agire e un pensare democratici, sia nel caso della cognizione in senso stretto, sia nel caso dell'arte.

Si noti che un autore come Goodman (1968), relativista e – secondo la sua definizione – “irrealista”, collega la sua teoria estetica a una forma di relativismo che – a partire dai miei presupposti – devo considerare

assai equivoca. Infatti, nonostante il dichiarato relativismo, si continua a ragionare in termini che presuppongono un primato del linguaggio (in quanto fatto sociale e condiviso) sull'esperienza individuale (secondo una linea comune a molte filosofie del post-moderno). Viceversa, si possono cogliere più plausibilmente le ragioni effettivamente valide contenute nell'*insight* del relativismo proprio partendo da una logica induttiva non-monotona, che riconosce la legittimità di rappresentazioni della realtà che, provenendo da soggetti (individuali) muniti di esperienze diverse, saranno esse stesse diverse (prescindendo dal piano *linguistico* dei "predicati" ben-trincerati o meno, come "blerde", che interessano a Goodman). Con questo non si accetta affatto però qui la formulazione più classica del relativismo, per cui ogni verità sarebbe solo relativa (a qualcosa che poi sarebbe da specificare) e non ve ne sarebbe nessuna capace di distinguersi ed elevarsi al di sopra delle altre, perché rimane fermo che il soggetto di riferimento fa appello (e può fare appello solo) all'insieme delle sue esperienze (dato che le altre per definizione non gli sono disponibili), che fanno da perno per ogni sua rappresentazione. In altre parole sussiste un'asimmetria tra la sua rappresentazione del mondo e tutte le altre, che formalmente sono un "oggetto" delle sue rappresentazioni e non qualcosa che da esso possa essere colto in nessun modo nella qualità di "soggetto" del sapere. Rescher si sofferma anche su questo punto, richiamandosi al significato gnoseologico dell'antinomia del mentitore, che mostra in sostanza che in ogni caso "We have to go on from where we are and proceed on the basis of our perspective" (Rescher 1993, p. 116; si veda anche Rescher 1988, p. 142).

Il confronto con Goodman è interessante perché nella mia prospettiva di analisi è del tutto corretta la lettura che Shusterman fa delle posizioni di questo filosofo: "Se l'estetico viene interamente definito in termini di dominanza di certi modi di simbolizzazione, senza alcun riferimento essenziale alla sensibilità, al sentimento immediato e all'affetto, allora che senso ha, in generale, parlare di esperienza estetica?" (2023, p. 45).

2. Costruzionismo, potere e arte

Per questa via si può tornare sulla questione con cui ho aperto questo articolo. Perché la bellezza di un fiore o di un tramonto – che magari in un dato momento ci avvince molto di più – non è qualificata ad avere il titolo di arte mentre un brano di Arnold Schönberg, di cui invece può sfuggirmi del tutto il significato, può averlo? Inoltre perché nella società in cui viviamo si dovrebbe avere un più grande rispetto per le creazioni dell'arte piuttosto che per la bellezza che spesso nelle forme più semplici ci si offre in modo naturale e con la più grande intensità?

Studiosi come Richard O. Prum ed Ellen Dissanayake hanno richiamato l'attenzione sul problema (ben presente già allo stesso Darwin) del significato dell'esperienza estetica per la teoria dell'evoluzione, al quale significativamente anche Desideri dà un notevole spazio. Nella mia prospettiva di indagine anche questo tipo di risvolti teorici sarebbero di grande interesse, ma per motivi di spazio dobbiamo limitare la nostra riflessione ad una tematica più ristretta. Si vorrebbe qui provare a suggerire una risposta alla domanda da cui siamo partiti, la cui struttura logica la fa rientrare metodologicamente nell'ambito della sociologia della conoscenza, ma che in ogni caso vorrebbe ugualmente cercare di cogliere il significato dell'esperienza estetica in quanto tale, sia in relazione a ciò che è giudicato arte sia in relazione a ciò che è solo giudicato "bello". Un indirizzo di studi ai quali ci si potrebbe richiamare è quello della biopolitica, che però rischierebbe di obbligarci ad affrontare una serie di questioni troppo eterogenee – in particolare perché nel caso dell'arte l'esperienza di bellezza attraverso cui l'individuo viene a poter essere meglio *controllato* dal potere politico può raggiungere livelli di tale intensità, pervasività e intimità che sarebbe del tutto improprio e pericoloso (concettualmente e pragmaticamente) impostare un discorso che potrebbe dar adito al sospetto di voler screditare il potere dell'arte come tale. L'esempio di Platone basta a mostrare come i critici del potere dell'arte possano essere i primi ad apparire come mossi dalla volontà di controllare biopoliticamente i soggetti che vorrebbero "salvare" dagli influssi dannosi della fruizione delle opere d'arte. In ogni caso si ammette qui la possibilità in linea di principio anche di una biopolitica "affermativa" (Esposito), rimandando ad altri contesti il compito di distinguere tra concreti usi biopolitici perversi o positivi dell'arte (si veda per es. Montani 2007).

L'aspetto che forse può connotare maggiormente l'approccio che difendo è che sia un tramonto sia una sinfonia di Beethoven possono trasmettere il senso di pienezza che associamo all'arte, ma solo la seconda e non il primo è stata costruita nell'ambito di un sistema *sociale* in quanto tale. Nell'arte si fa un'esperienza di bellezza che è regolata (e quindi anche controllata: nel bene o nel male) socialmente. Si potrebbe pensare che questa affermazione implicitamente e forse involontariamente possa finire per sminuire l'importanza dell'arte: con uno schema di ragionamento che compare spesso nel dibattito sul costruzionismo in sociologia, il fatto che qualcosa sia "solo" una costruzione sociale dovrebbe farla apparire come *meno* in diritto di esercitare un'azione o un'influenza su di noi. In realtà però, in un senso ovvio, anche le costruzioni sociali sono una parte del nostro ambiente e come tali sono in grado di produrre effetti in un senso spiegabile da una teoria che sia di tipo "naturalistico". Piuttosto si dovrebbe pensare che a ciò che un gruppo sociale percepisce come arte sia da associare un valore (implicitamente ma potentemente) *morale* (nel

significato antropologico del termine): nell'arte un gruppo sociale dimostra che l'individuo può godere e fare esperienza di una intensa felicità (in un senso ancora sostanzialmente omogeneo a quello *naturalistico* del provare piacere) anche rimanendo nella sola rete dei rimandi che il sistema sociale fa a se stesso (il concetto di "autoreferenzialità" nel senso di Niklas Luhmann è qui molto pertinente: tutta l'opera di questo autore può essere largamente impiegata per sviluppare vari aspetti dell'approccio che difendo, ma per motivi di spazio è preferibile non impegnarsi in questa direzione – si noti inoltre che l'impianto teorico di questo autore è largamente in debito nei confronti degli schemi argomentativi darwiniani). Si consideri come per esempio nella sessualità si possono fare esperienze di felicità del tutto significative (per l'individuo), ma tipicamente (perlomeno in contesti ambientali dove vi siano condizioni che favoriscano un tale esito) la spinta verso l'esercizio della sessualità può trasformarsi in competizione per quella che etologicamente è una forma di accaparramento delle risorse offerte dall'ambiente. Dato che questa situazione è potenzialmente disgregatrice delle possibilità di pacifica convivenza, il sistema sociale reagisce punendo, piuttosto che premiando, coloro che si mostrano inclini a non controllare le proprie pulsioni. È implicito naturalmente in questo schema di analisi che vi siano molte altre variabili rilevanti, come la disponibilità nell'ambiente di risorse primarie (anche se non direttamente legate alla sessualità in quanto tale) per il benessere degli individui: se le premesse di un conflitto violento sono in genere presenti perché in generale le risorse più importanti sono carenti (cosa che qui non viene affatto affermato che sia vera in generale, anche se in molti casi è di fatto riscontrabile), allora i fattori che possono essere più facilmente scatenanti dello scontro (tra i quali va incluso certamente il desiderio sessuale) verranno sottoposti costantemente a monitoraggio, creando infine inibizioni e tabù (la cornice teorica di riferimento è qui quella fornita da Berger e Luckmann 1966). Un numero indefinito di altre variabili sarebbe da sottoporre ad analisi, ma qui i miei obiettivi argomentativi vanno in una diversa direzione. L'arte – in particolare anche quando non ha esplicitamente nessun fine moralistico, educativo, etc. – ha *comunque* un significato intrinsecamente morale perché dimostra che il linguaggio e in generale le forme di comunicazione di significati condivisibili dal proprio gruppo sociale hanno una potenza espressiva che permette alla società di presentarsi all'individuo come se *venissero meno* i costi soggettivi che invece la trazione oggettiva di cui parla Quine in generale comporta sul piano psichico. Dato che il linguaggio è uno strumento ovvio ed essenziale per la coesione sociale, un'attività che, come l'arte, mostra le possibilità di applicazione del linguaggio nella loro espressione più fine e più efficace (avendo in mente le tesi di Éjzenštein: facendosi vettore anche di una comprensione cognitivamente esatta del

reale), è anche un fattore di consolidamento dei legami sociali. Facendo un'affermazione che ha essenzialmente solo un carattere analitico, si può dire che nella misura in cui l'arte fosse in grado di estendere il proprio raggio d'azione a tutta la vita di un individuo, questo individuo potrebbe sentire che la sua società è in grado di soddisfare il suo bisogno spontaneo (si potrebbe dire: inerziale) di rimanere se stesso, piuttosto che essere obbligato a vestire continuamente panni che non sente realmente come i suoi (su questo punto, è a Bergson o al "primo" Wittgenstein che si può rimandare). Un tale individuo sarebbe cioè *interamente* "socializzato", nel senso che *nulla* di ciò che pensa o prova potrebbe essere non-interamente-compreso da altri. Come afferma Desideri, però, questa possibilità è da escludersi in linea di principio perché deve riconoscersi "l'impossibilità di identificare radicalmente linguaggio e pensiero" (2004, p. 136).

In questo senso, l'idea di Shusterman che la musica popolare oggi debba vedersi riconosciuto lo status di arte equivale a ritenere che essa svolga funzioni espressive che le danno un valore morale all'interno del quadro antropologico entro cui oggi viviamo. Una delle obiezioni più comuni (che può essere letta anche nel quadro delle ricerche sulla biopolitica) è il suo carattere "commerciale". Basterebbe però osservare come gli scrittori la cui posizione è più salda all'interno del "canone" della letteratura (in genere su scala "nazionale": Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo, etc.) abbiano una connotazione ideologica e politica per comprendere quanto l'arte sia sempre stata soggetta a questo tipo di rischi. È da considerare inoltre anche l'intensità del dibattito sollevato dalla *cancel culture*: molto prima che vi fosse l'attuale infittirsi della discussione, anche a seguito del diffondersi di movimenti come *Black Lives Matter* e *#Me Too*, Allan Bloom (1987) sosteneva che vi fosse stato un "chiudersi" della mente americana a causa dell'impoverimento del sistema dell'istruzione, che l'autore interpretava in collegamento con la scelta politica diffusa di dare più spazio a "altre" culture – appartenenti alle minoranze presenti negli U.S.A. – con l'effetto di diluire il potenziale formativo che il canone tradizionale della cultura occidentale (anglosassone) invece avrebbe posseduto. Libri influenti come *Culture Wars* (Hunter 1991) hanno dato corpo ad analisi che rendono esplicito il nesso (d'altra parte indagato ampiamente nel corso della storia della filosofia) tra potere politico, controllo sociale e scelte di ordine culturale. Un'epistemologia induttivista, empirista e non-monotona porta a pensare che una dimensione "comunitaria" (nel senso di Sandel) nelle nostre antropologie sia da accettare: l'essere umano pensa attraverso le sue esperienze, che sono sempre contestuali e sociali. Ma il fatto stesso di interpretare questa dinamica in termini di un'epistemologia non-monotona permette di comprendere il potenziale profondamente *trasformativo* che essa in realtà contiene. In generale può essere proprio per essere coerenti con il senso più intimo della *propria* identità che si

può dover scegliere di affrontare con coraggio l'innovazione e il cambiamento. Il quadro globale che si sta delineando permette però di cogliere in questa descrizione teorica il fatto che la forza "morale" (nel senso da me prima specificato) che le creazioni dell'arte e della cultura possiedono può dover essere relativizzata agli orizzonti dell'esperienza delle società che ad esse danno vita. Nell'Italia di fine '800 le istituzioni della cultura operavano per rendere percepibile come dotato di valore morale il riconoscersi in una comunità di carattere "nazionale": se queste istituzioni hanno effettivamente vinto storicamente questa battaglia e se il concetto di morale che si usa è di carattere antropologico, in senso puramente descrittivo e non valutativo può ammettersi che in questa "antropologia" era un dato di fatto che fosse percepito come "morale" sentirsi italiani e quindi leggere gli autori che il canone letterario del gruppo sociale imponeva (perlomeno se si parla di quelle classi sociali toccate più da vicino dalle concezioni del nazionalismo). Se si vuole che oggi la nostra società attuale elabori modelli di pensiero democratico non puramente ideologici e apparenti, si dovrebbero trovare gli strumenti per indirizzare una dinamica socio-culturale di questo tipo verso la difesa dei valori e i principi della democrazia (in un senso antropologico e quindi concreto e reale). Sul piano formale, un'epistemologia non-monotona può essere uno di questi strumenti. Nel merito di singole valutazioni che devono essere oggetto di un giudizio più mirato, l'opera di Shusterman si muove in un senso che è del tutto affine a quello che qui io difendo.

3. Arte e contenuti dell'esperienza

La tesi di Noë che l'arte popolare sia stereotipata e priva di sperimentazione è in sintonia con l'idea, che risale almeno a Dewey e che nel mio approccio è assolutamente accettata, che nell'arte debbano *accrescersi* le potenzialità espressive del linguaggio, ma manca di dare peso al fatto che un linguaggio non è un puro sistema oppositivo e differenziale di segni (in contrasto con lo strutturalismo). Una volta introdotta una combinazione espressiva è l'esperienza (quindi anche la ripetizione – preferibilmente in contesti diversi, cioè in combinazione con ancora altri stimoli che rendono in qualche modo nuova la situazione) che ne fa cogliere le valenze. In generale una teoria *embodied* della cognizione dovrebbe ammettere il carattere ciclico e ricorsivo di molte nostre funzioni corporee e psichiche: ad esempio lo stato dell'essere "all'erta" non è evidentemente un contenuto di informazione statico e astratto. Se ho letto (e compreso interamente) la notizia contenuta in un articolo di giornale avrebbe ben poco senso ripetere una seconda volta la lettura. L'essere "all'erta" è invece una condizione psicologica che deve essere ri-generata: per que-

sto non rileggo uno stesso articolo di giornale, ma ri-ascolto una stessa canzone, o provo piacere ad ascoltare una canzone nuova, ma che nella sua struttura musicale assomiglia molto alle canzoni che già conosco. Un approccio *embodied* dovrebbe considerare anche questa una forma di cognizione – processuale e dinamica. Un brano musicale che ha l'effetto di darmi energia e desiderio di muovermi – anche se non apporta novità formali alle strutture già codificate del genere – può inserirsi in processi psico-cognitivi di questo tipo. È chiaro però che si tratta di “conoscenze” che possono essere formalizzate solo in termini radicalmente contestuali: anche per questo un'epistemologia non-monotona può svolgere una funzione essenziale, prendendo ogni volta come base della cognizione (individuale) tutto e solo l'insieme dei contenuti dell'attenzione e della coscienza di un dato momento (gli stati “oggettivi” del corpo intervengono come “cause”, come tali osservabili dall'esterno, che producono “effetti” esperibili invece, *solo* in quanto effetti, dal soggetto in prima persona). Di istante in istante l'insieme di questi contenuti naturalmente si modifica, per cui il carattere ciclico dei processi cognitivi può essere visto come un insieme di sequenze di stati (e contesti) ordinate in forme e con ramificazioni complesse, in cui gli stimoli dell'ambiente esterno (anche delle canzoni) possono ricorrere eventualmente come parti in effetti della nostra *extended mind*.

Inoltre Noë trascura che un linguaggio per essere utilizzabile deve essere comprensibile dagli interlocutori. Una certa ridondanza delle forme canoniche della musica popolare *facilita* questo che è comunque un compito di tipo cognitivo di cui si deve dar conto. Si può obiettare che proprio questo bisogno di essere agevolati nella decodifica dimostra che i fruitori della musica popolare hanno una competenza minore in campo musicale. Ma l'esigenza di pluralismo cui prima ho fatto riferimento dovrebbe spingere in una direzione diversa. In parte è presumibilmente l'esperienza di frammentazione sociale che tutti oggi viviamo che rende più forte la preferenza verso modelli espressivi più ripetitivi e quindi più riconoscibili, proprio al fine di controbilanciare gli effetti destrutturanti dell'ambiente: anche questo è un aspetto della morale (in senso antropologico) dei gruppi sociali in cui viviamo. Ma in generale è in definitiva l'esperienza che si è raccolta che fa capire in che direzione ci si dovrà muovere. In questo senso chi ascolta musica country può sentirsi del tutto legittimato a continuare a farlo, anche se altri la riterranno una musica non “artistica”. In effetti a molti dei fruitori la possibilità di chiamare o no arte la musica che ascoltano appare secondaria. In questo spirito ci si può sicuramente riconoscere. La strategia di Shusterman tematizzando un problema che gli stessi fruitori per esempio del country probabilmente non si pongono, *non* sta facendo qualcosa in contraddizione con la mia analisi, ma semmai *performativamente* sta lavorando per spingere (in

modo ugualmente legittimo) le linee del dibattito culturale verso un esito che obiettivamente è affine a quello che anche io qui difendo. L'approccio di Shusterman, imperniato sulle categorie del pragmatismo di Dewey, coglie da una prospettiva parzialmente diversa la rilevanza di questioni che io invece tratto utilizzando un'epistemologia non-monotona.

In generale, il motivo principale per muovere obiezione alle tesi di Noë è comunque il fatto che non può essere la complessità di un'opera d'arte, né le difficoltà tecniche nella sua realizzazione, né il sistema di rimandi che essa è in grado di istituire con altre opere ciò che giustifica il nostro godimento di essa. Piuttosto è l'esperienza di bellezza che in essa facciamo. Si noti che ci si sta riferendo qui solo a quelle opere che suscitano un senso di bellezza sul piano immediatamente percettivo, ma è presumibile che in quelle in cui questo tratto è meno presente (o del tutto assente), più che altro l'autore stia cercando di suscitare un sentimento di bellezza che deve essere colto su un piano più astratto e associato a una comprensione di ordine intellettuale.

Accade certamente che chi abbia una formazione che gli permette di comprendere la complessità o i nessi dell'opera con le altre opere sarà portato proprio per questo a percepire la bellezza in modi e secondo criteri diversi. Possiamo considerare questi criteri e modalità più "moralì" (nel senso dei *mores*, il dato antropologico del vivere in una "forma di vita", a patto comunque che le condizioni effettive del vivere in quel gruppo lo confermino) se e perché attraverso questa complessità e questi nessi si arriva a padroneggiare una potenza espressiva maggiore, cioè forme di comunicazione in grado di toccare più aspetti dell'umano (*Homo sum, humani nihil a me alienum puto*). Ma analiticamente se mi accade di provare piacere di fronte a un pezzo musicale la cui composizione e la cui esecuzione non comportano alcuna difficoltà e non richiedono un talento particolare, sarebbe fuori luogo biasimarmi come se questa fosse stata una sorta di debolezza. È per questo che dopo queste riflessioni possiamo tornare alla questione da cui eravamo partiti: il rapporto tra l'esperienza di bellezza che possiamo fare direttamente attraverso il semplice contatto con la natura e il tipo ben diverso di situazione in cui un'esperienza di bellezza è ottenuta attraverso la fruizione di una "opera d'arte" (un artefatto umano). La fruizione delle opere d'arte riconosciute "istituzionalmente" come tali si carica di valenze legate al nostro appartenere a un dato gruppo sociale, che sono connotate (*anche*) in senso *normativo*: ciò che sentiamo interiormente è che provando piacere di fronte a esse dimostriamo (*anche*) di aver introiettato in modo profondo e sincero le forme di espressione e di comunicazione in uso nella nostra tradizione culturale, percependo per questo di poter soddisfare così anche un'esigenza di ordine morale (proprio *perché* proviamo spontaneamente *piacere* di fronte all'utilizzo degli schemi di espressione che la nostra società

sanziona come quelli qualitativamente più perfetti: sentiamo che il nostro essere parte di una società è un fatto *vero*). Questo implica anche che indirettamente quando accettiamo come arte alcune forme di espressione in una data società di fatto ci siamo vincolati ad ammettere come valide (anche se con la possibilità di gradi diversi) anche le intuizioni morali in essa operanti. È da osservare però che se in quella società operano forme di ingiustizia sistemica che sono gravi e diffuse, è anche da questa circostanza che il nostro giudizio di accettazione può venire *smentito* (sul piano estetico come su quello morale, anche se, come detto, ciò può avvenire con misure diverse).

4. Conclusioni

Ragionando con il metro dei tempi storici, è chiaro che la nascita di società democratiche di massa è una costruzione recentissima. Si dovrebbe ammettere che in un intervallo di tempo così breve un numero indefinito di intuizioni pratiche e morali – oltre che forse anche di ordine epistemologico – che dovrebbero essere presenti in una democrazia non sono state ancora riconosciute ed esplorate adeguatamente. In questo lavoro ho proposto le linee di fondo di una epistemologia empirista, induttivista e non-monotona che vorrebbe servire a chiarire alcune implicazioni di come dovrebbe concepirsi il vivere in democrazia. L'esperienza individuale (la formazione, gli stati d'animo, le abitudini di comportamento, etc.) che porta alcuni a essere amanti di brani o generi che rientrano nella musica popolare non può essere vista come meno legittimata a stabilire che cosa valga come "arte" o "bellezza". D'altra parte, secondo un'epistemologia non-monotona, sia gli uni sia gli altri non dovrebbero utilizzare la rivendicazione dello status di "arte" per far valere una pretesa di "superiorità" rispetto ad altre forme espressive. Si può ammettere però che – funzionalmente – tutti probabilmente dovremmo riconoscere (non necessariamente in base all'esperienza diretta e personale, ma anche solo per considerazioni che si basano sul semplice ragionamento) che in una società in cui sia disponibile in linea di principio un repertorio di forme e strumenti di comunicazione più ricco, complesso ed esteso *desiderata* di base della democrazia dovrebbero poter essere meglio tutelati, dato che gli individui che vogliono che i contenuti della loro identità siano comunicabili e riconoscibili vengono ad avere maggiori punti di appoggio per ottenerlo. Per questo forme di arte effettivamente più impegnative da un punto di vista tecnico e meno remunerative (come la composizione e l'esecuzione di musica "colta") dovrebbero essere rispettate e sostenute sul piano pratico – in realtà nell'interesse anche di chi non ne fruisce direttamente. Anche sul piano della fruizione, chi ha meno dimestichezza con le

creazioni più complesse dell'arte dovrebbe essere invitato – pur partendo da un'assiologia pluralista – a familiarizzarsi con esse: un linguaggio è tale in realtà solo se i potenziali interlocutori sono nelle condizioni di poter arrivare a decodificarlo. Quello che si sta intendendo non è che per esempio le sperimentazioni cromatiche di un pittore come Kandinskij possano in generale stimolare in modo significativo – in un rapporto, per così dire, con il singolo individuo – l'attività cognitiva anche di una persona che non abbia alcuna familiarità o predisposizione con quelle forme di espressione artistica. È semmai olisticamente che, in una società in cui vi sono abbastanza persone che riescono a elaborare queste sollecitazioni, anche le forme diffuse della comunicazione ne risentiranno positivamente, espandendosi e conquistando nuovi spazi per la condivisione sociale.

Il principio è però che questa complessità dei linguaggi espressivi è al servizio del bisogno degli individui di comunicare: non sono all'inverso gli individui a dover accettare di farsi “modellare” dalle istituzioni culturali o dalla tradizione. In questo senso, contestare la dignità artistica dell'arte popolare è in effetti un orientamento del pensiero che *contraddice* direttamente i presupposti che dimostrano l'importanza anche di ciò che è riconosciuto come arte nel senso più classico e tradizionale.

Bibliografia

- Berger, P. e Luckmann, T.
1966 *The Social Construction of Reality*, Anchor Books, New York.
- Bloom, A.
1987 *The Closing of the American Mind*, Simon & Schuster, New York.
- Desideri, F.
2004 *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Laterza, Roma-Bari.
2011 *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano.
2018 *Origine dell'estetico. Dalle emozioni al giudizio*, Carocci, Roma.
- Di Prospero, A.
2022 *Conoscenza e pluralità dei punti di vista*, in “Daimon. Revista Internacional de Filosofía”, n. 85, pp. 7-22.
- Eco, U. (a cura di)
2018 *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano.
- Éjzenštein, S.
2019 *Il metodo. Volume 1* (2002), Marsilio, Venezia.

Goodman, N.

1968 *The Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, New York.

Hunter, J.D.

1991 *Culture Wars: The Struggle to Define America*, Basic Books, New York.

Montani, P.

2007 *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma.

2020 *Emozioni dell'intelligenza*, Meltemi, Roma.

Noë, A.

2009 *Out of Our Heads. Why You Are Not Your Brain and Other Lessons from the Biology of Consciousness*, Hill & Wang, New York.

2015 *Strange Tools: Art And Human Nature*, Hill & Wang, New York.

Piaget, J.

1937 *La construction du réel chez l'enfant*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel.

Quine, W. v. O.

1960 *Word and Object*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Rescher, N.

1993 *Pluralism: Against the Demand for Consensus*, Clarendon University Press, Oxford.

Shusterman, R.

2008 *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge.

2010 *Estetica Pragmatista*, Aesthetica Edizioni, Palermo.

2022 *Pragmatist Aesthetics and Critical Theory: A Personal Perspective on a Continuing Dialogue*, in "Scenari", vol. 16, pp. 197-217.

2023 *Esperienza estetica e arti popolari. Prospettive somaestetiche sulla teoria e la pratica*, Mimesis, Milano-Udine.

Epistemologia, estetica e pluralismo

My approach is within an empiricistic and inductivistic framework, where induction is seen as a non-monotonic inference. Thus I interpret the cognitive meaning of art in terms that are – consistently with a non-monotonic epistemology – relative to the field of experience and information that is available to a specific subject. Moving from these premises, Shusterman's idea that popular music is properly art is defended. Noë's claim that popular music is not art is criticized also because it is not consistent with the entailments deriving from an embodied mind theory when we accept a non-monotonic epistemology.

KEYWORDS: Individual experience, Beauty, Popular music, Induction, Culture.

Epistemologia, estetica e pluralismo

Il mio approccio si muove entro un quadro teorico empirista e induttivista, nel quale l'induzione è vista come un'inferenza non-monotona. Per questo interpreto il significato cognitivo dell'arte in termini che sono – coerentemente con un'epistemologia non-monotona – relativi al campo di esperienze e informazioni disponibili a uno specifico soggetto. A partire da queste premesse, sostengo la correttezza dell'idea di Richard Shusterman che la musica e l'arte in generale debbano essere giudicate secondo un criterio di tipo pluralista.

PAROLE CHIAVE: Esperienza individuale; Bellezza; Musica; Induzione; Cultura.