

RICHARD SHUSTERMAN

L'arte come drammatizzazione*

1. «Drammatizzare, drammatizzare!» era il richiamo insistente che ossessionava il genio artistico di Henry James¹. Il celebre romanziere era ben consapevole del proprio fallimento come drammaturgo: i suoi drammi erano stati quasi tutti rifiutati dagli impresari teatrali, e uno degli unici due che andarono in scena fu sonoramente fischiato sui palcoscenici di Londra. Eppure James riconobbe, con un'onestà non priva di coraggio, che era nel principio fondamentale del dramma che si trovava la chiave della grandezza artistica. Distinguendo attentamente fra ciò che è 'teatrale' e ciò che è 'drammatico' – ossia tra ciò che appartiene a una rappresentazione teatrale concreta e ciò che considerava come il più profondo 'principio divino della Scena', che poteva indifferentemente manifestarsi in un romanzo, in un film, o nella televisione – James mise consapevolmente in opera quel principio drammatico essenziale nella composizione delle ultime opere letterarie con cui giunse a compimento la sua grande carriera. «Il metodo scenico», scrisse, «è il mio assoluto, il mio imperativo, la mia unica salvezza». Una salvezza che è evidente nel successo postumo delle sue opere drammaturgiche e nei numerosi adattamenti delle sue opere letterarie per il cinema,

* Il testo, il cui titolo originale è *Art as Drammatization*, è tratto da R. SHUSTERMAN, *Surface and Depth. Dialectics of Criticism and Culture*, Cornell University Press, Ithaca and London 2002, pp. 226-238. Traduzione dall'inglese di Antonio Somaihi.

¹ Cfr. la prefazione di Henry James a *The Art of the Dead*, in *The Art of the Novel*, Scribner's, New York 1934, p. 265 (trad. it. H. James, *Le prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Cooper, Roma 2004; Id., *L'altare dei morti*, Sansoni, Firenze 1943). In questa stessa prefazione, la variazione «drammatizzalo, drammatizzalo!» [«drammatize it, dramatize it!»] appare tre volte, alle pp. 249, 251, 260.

per la televisione e persino per due opere di Benjamin Britten (*Owen Wingrave* e *The Turn of the Screw*)².

La tesi di James circa la superiorità del dramma avrebbe potuto fondarsi sull'autorità della filosofia antica, ma in realtà non si trattava di una tesi poco comune ai suoi tempi, così come sarebbe stato anche in seguito. Friedrich Nietzsche, per esempio, che era solo di un anno più giovane di James, aveva presto aderito alla convinzione di Richard Wagner secondo cui «la più grande forza di tutte le arti poteva essere raggiunta attraverso il teatro»³. Qualche generazione più tardi, il connazionale di James T.S. Eliot, anch'egli fervente anglofilo, avrebbe riaffermato la superiorità del dramma come «il mezzo ideale per la poesia». Con la sua capacità di unire il potere di un'azione densa di significato con la bellezza di un ordine musicale, il dramma poetico era in grado di cogliere due tipi diversi di valore estetico estremamente preziosi, ma difficili da sintetizzare in un'unica forma. E attraverso la messa in scena teatrale, continuava Eliot, il dramma consentiva al poeta di raggiungere «un pubblico vasto e composito»⁴. Anche Eliot, quindi, fece ripetuti tentativi di scrivere per il teatro, sebbene il suo successo iniziale in questo campo fosse di poco superiore a quello di James. (Il musical *Cats*, uno dei più grandi successi di Broadway, sebbene basato su dei versi di Eliot, è una drammatizzazione postuma di una poesia che non era stata affatto pensata per il teatro, e tanto meno per il teatro musicale.)

Considerata dal punto di vista di un artista attivo, anziché da quello di un filosofo, la superiorità del dramma risiede non solo

² Queste citazioni da Henry James sono prese dai saggi introduttivi di Leon Edel, nella sua edizione di *The Complete Plays of Henry James*, Oxford University Press, New York 1990, pp. 10, 62, 64.

³ F. NIETZSCHE, *Richard Wagner in Bayreuth. Unzeitgemässe Betrachtungen IV*, in G. COLLI - M. MONTIARI (hrsg.), *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke*, Band 1, De Gruyter, Berlin 1999, p. 472 (trad. it. *Richard Wagner a Bayreuth*, in F. NIETZSCHE, *Considerazioni inattuali*, trad. it. di S. Giannetta - M. Montinari, con un saggio di G. Baitoni, Einaudi, Torino 1981).

⁴ T.S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber, London 1964, pp. 152-153. Cfr. anche il suo *Poetry and Drama*, in *On Poetry and Poets*, Faber, London 1957, pp. 72-88 (trad. it. *Sulla poesia e sui poeti*, Bompiani, Milano 1956, pp. 76-95).

nella sua presunta capacità di raggiungere un pubblico più vasto e di commuovere in modo più completo ed efficace di altre arti (cosa che oggi è più vera del cinema che del teatro). Vi è anche – se posso dirlo come americano – il fascino esercitato dal fatto che uno spettacolo teatrale di successo può essere la più veloce – e spesso, se non sempre, la più grande – fonte di guadagno per il suo autore. Sappiamo dalla sua corrispondenza privata che il denaro era certamente una delle cause dell'interesse di James per la scrittura drammaturgica. Ma la presenza di questo fattore non deve essere considerata come qualcosa che smentisce la sincerità della sua adorazione per il teatro, che James celebrava come la 'più nobile' delle arti, molto tempo prima di aver pensato seriamente di intraprendere una carriera come drammaturgo. James pensava che il teatro fosse la forma artistica più nobile perché era quella più difficile da padroneggiare, dal momento che richiedeva al tempo stesso un grande controllo formale della 'struttura' e la scelta di un 'soggetto' altamente significativo⁵.

In questo saggio il mio scopo è quello di andare al di là di queste ben note affermazioni circa la superiore efficacia e la nobiltà del dramma per suggerire che il concetto stesso di dramma incarna e unisce due delle caratteristiche più profonde e più importanti dell'arte, e può quindi costituire la chiave per pervenire a una definizione utile dell'arte nel suo complesso.

Ma che cosa è una definizione *utile* dell'arte? Forse non riusciremo mai ad accordarci su quale sia questa definizione, ma dovremmo comunque renderci conto che si tratta di qualcosa di molto diverso da ciò che normalmente si intende e si ricerca come una definizione *vera* e *formalmente valida* dell'arte. Tale definizione vera (o 'reale') viene generalmente intesa o come un insieme di proprietà essenziali che appartengono congiuntamente a tutte le opere d'arte – e solo a esse – oppure come un insieme di condizioni necessarie e sufficienti perché qualcosa possa essere un'opera d'arte⁶. I difensori di questo

⁵ *The Complete Plays of Henry James*, pp. 34-35.

⁶ La nota critica di Morris Weitz alla possibilità di una 'definizione vera e reale' di arte è stato probabilmente ciò che ha conferito al termine 'definizione reale'

tipo di definizione affermano che il suo scopo è semplicemente quello di «dirci quale sia l'estensione del termine "arte". Nulla di più»⁷. In breve, questo tipo di definizione mira a com-

la sua centralità nel dibattito estetico, e che ha prodotto la tendenza successiva da parte degli studiosi di estetica a usare i termini in modo più o meno intercambiabile. Cfr. il suo *The Role of Theory in Aesthetics*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1956, 15, pp. 27-35; la citazione si trova a p. 35. Weitz spiega altrove in modo più chiaro ciò che intende con 'definizione reale' in contrasto con 'definizione contestuale' e con le normali definizioni nominali. Le definizioni reali si distinguono dalle definizioni contestuali in quanto le prime si occupano di cose reali, vale a dire, di «complessi che sono non-linguistici, e cioè indipendenti dal modo in cui usiamo il linguaggio, mentre le definizioni contestuali hanno unicamente a che vedere con complessi linguistici». Solo le definizioni reali possono essere empiricamente vere o false, mentre le definizioni contestuali sono analitiche, a priori, e né vere né false. Entrambe vengono distinte dalle normali definizioni nominali nel fatto di non essere arbitrarie. Cfr. M. Weitz, *Analysis and the Unity of Russell's Philosophy*, in P.A. SCHUPP (ed.), *The Philosophy of Bertrand Russell*, Open Court Press, La Salle (Ill.) 1946, pp. 57-121; la citazione è a p. 120. Dal momento che le definizioni attuali di arte hanno lo scopo o di chiarire gli usi che facciamo del termine 'arte' o di definire il nostro concetto linguisticamente e storicamente determinato di arte senza presumere che l'arte stessa sia qualcosa di indipendente o di complesso al di là delle pratiche linguistiche che stiamo definendo, allora uno potrebbe argomentare che tali definizioni non sarebbero 'reali' nel senso stretto e tecnico del termine così come viene impiegato da Weitz, sebbene esse possano essere considerate come vere o come valide in qualche altra accezione.

⁷ R. STECKER, *Artworks: Definition, Meaning, Value*, Pennsylvania State University Press, University Park 1997, p. 14. Stecker ciononostante difende strenuamente la necessità di una tale definizione filosofica dell'arte, per quanto poco illuminante possa essere dal punto di vista estensionale. Sebbene egli prenda nota della mia obiezione che tali definizioni non sono utili da un punto di vista informativo (p. 17), non risponde però alle tesi che motivano questa accusa. Nel suo tentativo di sfuggire alle difficoltà che inficiano le definizioni funzionaliste, storiche e istituzionali, Stecker propone una complessa definizione disgiunta della 'funzione storico', o la teoria dei quattro fattori' che combina elementi delle tre strategiche definitorie più elementari. Un autore che preferisce nettamente inquadrare le proprie opinioni non nell'ambito di una definizione reale di arte, ma in quello di una teoria o 'metodo affidabile per identificare opere d'arte' è Noël Carroll, il quale presenta una teoria storica fondata su una 'narrativa identificante'. Cfr. N. CARROLL, *Identifying Art*, in R. VANAL (ed.), *Institutions of Art*, Pennsylvania State University Press, University Park 1994, pp. 3-38. Una buona presentazione dei principali tentativi da parte della filosofia analitica di definire l'arte si trova in S. DAVIES, *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca 1991. L'obiettivo di definire il concetto di arte una volta per tutte attraverso un singolo insieme di condizioni necessarie e sufficienti in grado di suddividere chiaramente e in modo esauritivo tutti gli oggetti attuali e possibili in quelli che sono arte e in quelli che non

prendere o a distinguere solo e soltanto quelle entità che sono le opere d'arte, non a chiarire che cosa sia importante – da un punto di vista estetico o artistico – in esse o nell'arte in generale.

La questione che rimane controversa è quella di capire se noi saremo mai in grado di produrre una definizione che sia capace non solo di comprendere in modo accurato e decisivo l'estensione attuale dell'arte, ma che possa continuare a valere anche per le opere d'arte del futuro. La continua insoddisfazione nei confronti delle definizioni proposte, insieme al riconoscimento del carattere instabile e controverso della storia dell'arte e della sua tendenza insopprimibile a rimettere costantemente in questione i propri limiti ricercando forme radicalmente nuove, hanno sollevato molti dubbi circa la possibilità stessa di formulare una tale definizione vera e reale che possa essere soddisfacente per tutti i periodi storici. Alcuni studiosi di estetica hanno così deciso di limitare la propria ricerca di una definizione al tentativo più modesto di proporre procedure atte a identificare le opere d'arte, determinando l'estensione dell'arte in modo più limitato. Altri, che sono invece rimasti fedeli al progetto di ricercare una definizione vera e reale, tentano ingegnosamente di mettere insieme complesse formule definitorie che cercano di essere abbastanza flessibili, generali, vaghe e articolate (per esempio, postulando un insieme disgiunto di funzioni, procedure o relazioni storiche dominanti tra opere d'arte e pratiche artistiche) da potersi applicare a tutte le possibili opere d'arte del futuro.

Io sono, mi sembra problematico per diverse ragioni: 1) i molteplici significati e i molteplici usi del termine 'arte'; 2) la natura aperta e creativa dell'arte; 3) il suo carattere essenzialmente valutativo, e quindi discusso; 4) le mutevoli concezioni dell'arte nel corso della storia; 5) i modi assai diversi e mutevoli in cui l'arte si è profondamente collegata con altre pratiche o distinta rispetto a esse nelle diverse società in cui si è manifestata. Ma io metto in discussione anche la forza esplicativa e l'effetto conservativo e restrittivo prodotto da tali definizioni estensionali, che io chiamo 'definizioni-contenitore' ('wrapper theories of art'). Per maggiori dettagli, cfr. il mio *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Oxford 1992; 2. ed. Rowman and Littlefield, New York 2000, pp. 38-45; cfr. anche il mio *Art in a Box: Danto, in Surface & Depth: Dialectics of Criticism and Culture*, Cornell University Press, Ithaca and London 2002, pp. 175-190.

Il fatto che queste definizioni-involucro⁸ risultino più o meno efficaci nel comprendere in modo perfetto e permanente l'intera estensione dell'arte non è però, a mio parere, la questione essenziale che è in gioco nella ricerca di una definizione dell'arte. A me interessa piuttosto capire se una determinata definizione di arte sia utile per migliorare la nostra comprensione e la nostra stessa esperienza dell'arte, chiarendo ciò che in essa è veramente importante, spiegando il modo in cui l'arte produce i propri effetti, e consentendoci di prendere posizione nelle continue controversie che sorgono circa il significato, il valore e il futuro dell'arte stessa.

Una definizione può essere utile per l'estetica senza essere necessariamente vera nel senso formale di una delimitazione accurata dell'attuale estensione dell'arte. Per esempio, una definizione elogiata di arte che fosse applicabile unicamente a opere di grande valore sarebbe ovviamente falsa rispetto a ciò che viene accettato come arte e sarebbe logicamente problematica in quanto sembrerebbe escludere la possibilità di un'arte mediocre. Eppure, se tale definizione fosse in grado di individuare efficacemente l'arte buona (o ciò che vi è di buono nell'arte buona), tale definizione imperfetta sarebbe molto più utile ai fini dell'estetica di tante definizioni più vere e più capaci di comprendere al proprio interno tanto l'arte buona quanto quella mediocre o indifferente. Secondo il mio punto di vista pragmatico, è più importante che le definizioni e le tesi relative all'estetica siano utili piuttosto che formalmente vere (anche se le due cose possono a volte coincidere). Per questo motivo, nel mio *Pragmatist Aesthetics*, sebbene io critichi la definizione proposta da Dewey dell'arte come esperienza, in quanto la ritengo assolutamente imprecisa, sostengo però che tale definizione è più utile per l'estetica di quanto non sia un'altra possibile definizione pragmatica che appare molto più precisa e valida dal punto di vista dell'estensione concettuale – quella dell'arte come una pratica storicamente definita e socialmente delimitata⁹.

⁸ Il termine usato dall'autore è «wrapper definitions» [N.d.T.].

⁹ SHUSTERMAN, *Pragmatist Aesthetics*, pp. 34-35, 46-61.

Se dunque per il pragmatismo il valore di una definizione risiede nella sua capacità di contribuire alla nostra comprensione e alla nostra esperienza dell'arte, vi sono però diversi modi in cui questa funzione può esplicarsi. Alcune definizioni possono essere utili per definire degli standard di valutazione delle opere d'arte. E per questo motivo che Morris Weitz sostiene, come è noto, che sebbene una definizione reale di arte sia impossibile o addirittura intrinsecamente erronea, le «definizioni elogiative» potrebbero comunque avere un loro valore in quanto «raccomandazioni che invitano a concentrarsi su alcuni criteri di eccellenza nell'arte».¹⁰ Vorrei aggiungere che anche le definizioni non-elogiative possono essere utili, e non solo nel fornire quei 'criteri di valutazione' di cui parla Weitz. Tali definizioni possono servire per enfatizzare alcune caratteristiche dell'arte che magari non ricevono la giusta attenzione, e dalla cui dimenticanza può risultare un impoverimento della nostra esperienza estetica e della nostra comprensione dell'arte. Altre definizioni possono invece aiutarci a riunire diversi aspetti dell'arte in una costellazione più perspicua, combinando determinate caratteristiche o riconciliando orientamenti diversi che altrimenti potrebbero sembrare fastidiosamente sconnessi o addirittura in conflitto.

In questo modo, se il valore di una definizione dell'arte dipende dalla sua capacità di migliorare la nostra comprensione e il nostro apprezzamento dell'arte stessa, quale potrebbe essere l'utilità di definire l'arte come drammatizzazione? Sarebbe bello se questa definizione fosse in grado di cogliere e mettere in luce alcune caratteristiche durevoli, importanti e distintive dell'arte. Ma io comincerò più modestamente con l'argomentare che questa definizione è perlomeno utile nell'integrare e riconciliare due degli orientamenti che dominano e polarizzano il campo dell'estetica contemporanea, quelli che possiamo chiamare con i termini di 'naturalismo' e 'storicismo'.¹¹

¹⁰ WEITZ, *The Role of Theory in Aesthetics*, p. 35.

¹¹ Sono ovviamente consapevole del fatto che i termini 'naturalismo' e 'storicismo' hanno molti diversi significati in estetica, alcuni dei quali sono molto più specifici del significato generale che viene a essi conferito in questo saggio.

2. Il *naturalismo* definisce l'arte come qualcosa di profondamente radicato nella natura umana, qualcosa che quindi trova espressione, in un modo o nell'altro, in quasi ogni cultura. Secondo questa posizione, che può essere fatta risalire almeno fino ad Aristotele, l'arte deriva da alcuni bisogni e da alcune tendenze naturali dell'uomo: un'inclinazione naturale verso la *mimesis*; un desiderio naturale di equilibrio, di forma e di espressioni significative; e la ricerca continua di esperienze estetiche intense e capaci di suscitare nelle creature viventi non solo del piacere, ma anche una sensazione più vivida e acuta della propria esistenza¹². L'arte, secondo il naturalismo, non è soltanto radicata nelle forze, nelle energie e nei rimmi naturali, ma è anche uno strumento fondamentale per la sopravvivenza e il perfezionamento della natura umana; per questo, secondo molti sostenitori di questo naturalismo estetico, la forma artistica più alta, il dramma più coinvolgente, è l'arte di vivere¹³. Anche nel momento in cui l'arte viene a essere plasmata in modo significativo dalle società, dalle culture e dai contesti specialistici in cui si trova situata, i naturalisti insistono che essa – nella sua forma migliore, più vera e più potente – esprime la pienezza e il potere della vita.

Questo tipo di naturalismo estetico lasciò una forte impronta nella filosofia tedesca attraverso il pensiero di Friedrich Nietzsche. Nella sua opera giovanile dedicata alle origini del dramma nella Grecia antica, Nietzsche sostiene che l'arte nasce da delle radici nella natura, e che è l'espressione di una «vita debordante» e di un'«azione vitale» che sorge dalla «più intima natura umana», «dal più profondo della Natura», traendo

¹² Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, introduzione e note di D. Lanza, Rizzoli, Milano 1987, 1448b, pp. 125-127. «Due cause appaiono in generale aver dato vita all'arte poetica, entrambe naturali [...] Poiché dunque noi siamo naturalmente in possesso della capacità di imitare, della musica e del ritmo (i versi, è chiaro, fanno parte del ritmo), dapprincipio, coloro che per natura erano più portati a questo genere di cose, con un processo graduale dalle improvvisazioni dettero vita alla poesia».

¹³ Per una discussione più dettagliata di questi temi, cfr. SHUSTERMAN, *Pragmatist Aesthetics e Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Cornell University Press, Ithaca 2000.

i propri poteri «da una energia sovrabbondante» o da «una pienezza dell'Essere»¹⁴. L'esperienza intensa dell'estasi estetica, che Nietzsche riconduce dalle prime tragedie greche alla frenesia religiosa dei culti dionisiaci, viene esaltata come «la più alta forma di espressione dionisiaca della Natura». Per contrasto, Nietzsche condanna «la cultura dell'Opera» e il suo «stile rappresentativo» come «qualcosa di completamente innaturale» (DG, pp. 63, 121). Emergendo dalle profondità più recondite della Natura, l'arte vera celebra attraverso il «piacere estetico» il principio della «vita eterna al di là di ogni apparenza e nonostante ogni distruzione». Per Nietzsche, dunque, «l'arte non è semplicemente un'imitazione della natura, ma il suo supplemento metafisico», una «giustificazione del mondo come fenomeno estetico» (DG, pp. 108, 152).

L'estetica pragmatista di John Dewey propone una forma analoga di naturalismo: «l'arte – quel tipo di attività carica di significato e capace di determinare una presa di possesso goduta immediatamente – è il compimento della natura», in quanto «la "scienza" [essa stessa una sorta di arte] è in senso proprio una serva che conduce gli eventi naturali a questo lieto fine»¹⁵. Il saggio *Art as Experience* di Dewey comincia con un capitolo intitolato *La creatura vivente* e lo scopo generale del libro è quello di «recuperare la continuità dell'esperienza estetica con i normali processi della vita» (AE, p. 16). La comprensione estetica, insiste Dewey, non deve dunque mai dimenticare che le radici dell'arte e della bellezza si trovano nelle «funzioni vitali fondamentali», nei «comuni dati biologici» che l'uomo condivide con «gli uccelli e le bestie» (AE, pp. 19-20). Anche nelle nostre forme più sofisticate di arte, che possono

¹⁴ F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, in *Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke*, Band I, pp. 12, 28, 35, 61; di ora in poi DG (trad. it. *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di G. Colli, versione di S. Giannetta, Adelphi, Milano 1977).

¹⁵ Cfr. J. DEWEY, *Experience and Nature*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1981, p. 269 (trad. it. *Esperienza e natura*, introduzione e note di N. Abbagnano, Paravia, Torino 1948); e soprattutto *Art as Experience* (1934), Southern Illinois University Press, Carbondale 1987, di ora in poi AE (trad. it. *L'arte come esperienza e altri scritti*, a cura di A. Granese, La Nuova Italia, Firenze 1995).

apparire le più lontane dalla natura, «il sostrato organico rimane come fondamento profondo e vitale», la fonte di sostenimento delle energie emotive dell'arte, il cui vero scopo è quello di «servire la creatura in questa vitalità unificata». Dewey conclude: «Sotto il ritmo di ogni arte e di ogni opera d'arte giace la forma fondamentale delle relazioni tra la creatura vivente e il suo ambiente», così che «il naturalismo nel senso più ampio e più profondo della natura è una necessità di tutta la grande arte» (AE, pp. 155-156).

Ciò che i naturalismi appassionati di Nietzsche e Dewey condividono è una fonte comune, anche se raramente riconosciuta, nell'opera di Ralph Waldo Emerson, il profeta trascendentalista che predicò ardentemente e continuamente il vangelo della natura nelle sue molteplici forme, nelle sue usanze e nella sua risplendente spiritualità. L'arte ne è solo un esempio. «L'arte» come Emerson la definisce «è la natura filtrata dall'alambicco dell'uomo»¹⁶. Piuttosto che essere unicamente fine a se stessa, lo scopo dell'arte deve essere quello di favorire la natura intensificando la vita delle sue espressioni umane; per questo «l'arte dovrebbe esaltare» coinvolgendo «tutta l'energia» di una persona e servendo pienamente «le funzioni della vita», «Il compito dell'Arte è più alto di quello delle singole arti», conclude Emerson: «il suo fine non è niente di meno che la creazione dell'uomo e della natura» (RWE, pp. 192-194).

Celebrando la capacità della natura di arricchire la nostra esperienza e il nostro linguaggio di forme belle e di simboli utili, Emerson anticipa la tesi di Dewey secondo cui l'arte deriva le proprie forme e i propri simboli dal nostro ambiente naturale: per esempio, le forme verticali dell'architettura gotica nascono come imitazione dello slancio verticale degli alberi nella foresta. Allo stesso modo, Emerson prefigura quella stessa celebrazione dell'intensità sublime dell'esperienza estetica che sarebbe stata in seguito enfatizzata sia da Dewey sia da

¹⁶ R. W. EMERSON, *Nature*, in R. POIKER (ed.), *Ralph Waldo Emerson*, Oxford University Press, New York 1990 (d'ora in poi RWE), p. 12 (trad. it. *La natura*, in R. W. EMERSON, *Lamina, la natura e la saggezza*, a cura di M. Cossa, Laterza, Bari 1911, pp. 379-397).

Nietzsche come il compimento più alto della cultura, un'esperienza acuta capace di dar vita a una profonda trasformazione e a una rivelazione creativa in modo molto maggiore di quanto non avvenga con le verità discorsive della scienza. «Il poeta ci offre soltanto le esperienze eminenti – come un dio che salta da una cima all'altra». «La poesia», continua Emerson con una frase che Nietzsche avrebbe reso più famosa, «è la *guida scienza* [...] e il poeta il logico più vero», «capace di liberarci dalle nostre catene e introdurci su un nuovo palcoscenico» (RWE, pp. 443, 455-456).

Il naturalismo estetico di questi filosofi è più di un semplice sentimentalismo romantico, e la scienza contemporanea gli fornisce un aiuto significativo. Le ricerche scientifiche di stampo evolutivista riconoscono ora che le cose che ci danno naturalmente piacere sono in grande maggioranza utili per la nostra sopravvivenza e per la propagazione dei nostri geni, dal momento che siamo sopravvissuti e ci siamo evoluti non in base a un progetto consapevole, ma effettuando delle scelte condizionate in modo inconsapevole dai piaceri naturali. I piaceri intensi del sesso, per esempio, ci spingono verso la procreazione, anche se non rientra nell'interesse più razionale di un individuo il sottoporsi ai rischi che implicano degli incontri così pericolosamente ravvicinati. Si potrebbe quindi sostenere che le bellezze e i piaceri dell'arte abbiano un ruolo evolutivo non solo per la loro capacità di rendere più acute la nostra percezione, le nostre abilità manuali e la nostra capacità di percepire delle strutture, ma anche per il fatto di creare immagini significative capaci di riunire individui separati in una comunità organica attraverso la condivisione del loro apprezzamento per tali forme simboliche.

I piaceri dell'arte, infine – proprio per il fatto di essere dei piaceri –, hanno un ruolo evolutivo in quanto fanno sembrare la vita degna di essere vissuta, il che costituisce la migliore garanzia del fatto che noi faremo tutto il possibile per sopravvivere. La lunga sopravvivenza dell'arte stessa, il fatto che essa venga coltivata nonostante la povertà e l'oppressione, così come la sua presenza pervasiva e transculturale, sono tutti fenomeni che possono essere spiegati attraverso questo riferi-

mento alle radici naturali dell'arte stessa. Così come hanno compreso Emerson, Nietzsche, Dewey e altri autori che condidono questa stessa estetica rivolta alla piena affermazione della vita, vi è qualcosa nell'intensità e nella vivacità dell'esperienza estetica dell'arte che incrementa la nostra vitalità naturale rispondendo ad alcuni bisogni profondamente radicati nella natura umana.

La natura trasformativa ed energizzante dell'esperienza estetica che i naturalisti celebrano come il nucleo vitale dell'arte non deve però essere considerata come propria unicamente di esperienze interamente positive di unità e di piacere, come potrebbero far credere le citazioni che ho fatto da Emerson, Nietzsche e Dewey. Il naturalismo si estende al di là della gioiosa affermazione di una pienezza organica, dal momento che la natura è capace di unire, ma anche di dividere e di disturbare. La frammentazione e l'incontro improvviso con forze che oppongono una resistenza fastidiosa possono anch'essi stimolare un'esperienza estetica fortificante e capace di intensificare la nostra vita, così come hanno riconosciuto da lungo tempo i teorici del sublime. Se le esperienze più intense provocate dall'arte contemporanea possiedono questa caratteristica al tempo stesso distruttiva ed eccitante, bisogna allora riconoscere che una forma aggiornata di naturalismo è in grado di render conto anche di una tale estetica della resistenza, un'estetica che ritiene che il valore dell'arte risieda nella sua capacità di svolgere una funzione di disturbo e di opporsi alle convenzioni sociali attraverso il proprio potere di dar vita a esperienze di sfida, anche se tale potere oppositivo spesso si fonda, almeno in parte, su convenzioni sociali.

In netto contrasto con il naturalismo estetico, lo *storicismo* definisce il concetto di arte in modo più ristretto, considerando l'arte come una particolare istituzione storica e culturale che risulta dal progetto della modernità occidentale. Coloro che dividono questa opinione considerano le forme artistiche pre-moderne e non europee non come vera e propria arte, ma come oggetti artigianali appartenenti alla dimensione del rito e della tradizione che possono essere al massimo riconosciuti come precursori o come analogie imperfette dell'arte

vera e propria. Gli storicisti sottolineano il fatto che le nostre concezioni attuali relative alle belle arti e all'esperienza estetica sono sorte soltanto nel diciottesimo secolo¹⁷ e che l'idea di un'arte 'autonoma' si è sviluppata attraverso le trasformazioni sociali del diciannovesimo secolo, quando si è consolidata l'istituzione moderna delle belle arti, poi giunta al suo culmine alla fine del secolo con l'estetica dell'arte per l'arte'. Secondo quanto scrive il sociologo francese Pierre Bourdieu, che può essere probabilmente considerato come il più rigoroso e il più sistematico tra gli esponenti recenti di questa estetica storicista, non vi è niente di naturale nel fatto che «la fondazione dell'atteggiamento estetico e dell'opera d'arte [...] sia da collocarsi veramente [...] nella storia dell'istituzione artistica», la quale determina le vere e proprie «condizioni sociali di possibilità» dell'arte e dell'esperienza estetica. Per questo, «sebbene esso appaia come un dono della natura, lo sguardo dell'appassionato di arte del ventesimo secolo è in realtà un prodotto della storia»¹⁸.

L'arte del ventesimo secolo, continua l'argomentazione storicista, ha preso questa autonomia e ha trasformato l'arte nel proprio scopo principale e nella propria materia prima. Così come l'arte può essere considerata come il prodotto della propria differenziazione sociale e storica dal contesto del mondo reale, nello stesso modo il significato e il valore dell'arte possono essere considerati come semplicemente costituiti dal contesto sociale e istituzionale che separa l'arte dal resto della vita. Ovviamente, è il contesto istituzionale socio-storico che trasforma un oggetto *ready made* in un'opera d'arte e lo distingue dalla sua controparte ordinaria e non-artistica. I musei, le gallerie e le altre istituzioni artistiche non sono dunque soltanto luoghi in cui l'arte viene

¹⁷ Cfr., per esempio, il saggio di P.O. Kristeller intitolato *The Modern System of the Arts*, «Journal of the History of Ideas», 1951-52, 12-13 (trad. it. *Il moderno sistema delle arti*, in P.O. KRISTELLER, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Donzelli, Roma 1998), spesso citato dagli esponenti dell'estetica analitica.

¹⁸ Cfr. P. BOURDIEU, *The Genesis of the Pure Aesthetic*, in R. SHUSTERMAN (ed.), *Analytic Aesthetics*, Blackwell, Oxford 1989, pp. 148-149 (la versione in francese del saggio, che fu scritto originariamente per l'antologia curata da Shusterman, è intitolata *La genèse historique de l'esthétique pure* e si trova in P. BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992, pp. 465-509).

esposta, ma entità che contribuiscono a creare quello spazio sociale senza il quale l'arte non può costituirsi in quanto tale.

Le affermazioni di Bourdieu vengono riprese da filosofi analitici come Arthur Danto e George Dickie. Questi storici, e coloro che ne condividono le opinioni, giungono quindi alla conclusione che un oggetto diventa opera d'arte soltanto attraverso il contesto socialmente mutevole del mondo dell'arte; il suo statuto come opera d'arte, perciò, non dipende affatto dalla bellezza, dal fatto di possedere una forma soddisfacente o di saper provocare un'esperienza estetica piacevole, tutti fattori di cui l'arte contemporanea avrebbe dimostrato la non essenzialità, se non addirittura il carattere semplicemente obsoleto. Alcuni storici, inoltre, insistono che anche le nozioni apparentemente più ampie di oggetto estetico e di piacere estetico (prima che venga loro attribuito un vero e proprio statuto *artistico*) sono determinate dall'istituzione storica dell'arte, in quanto tale istituzione viene considerata come la fonte capace di determinare la forma generale di ogni valuta estetica e quindi del vero significato dell'esteticità stessa.

Come dovremmo, allora, scegliere tra il naturalismo e lo storicismo? Può sembrare folle scegliere semplicemente una di queste due visioni opposte, dal momento che ognuna delle due ha delle importanti limitazioni¹⁹. Se la posizione naturalista non sembra render conto in modo sufficiente del ruolo giocato dalle istituzioni sociali e dalle convenzioni storiche nello

¹⁹ Un'altra ragione per rifiutarsi di scegliere semplicemente una di queste alternative dualiste ha a che vedere con un principio generale di pluralismo pragmatico che io chiamo «l'istanza inclusiva disgiuntiva» [*the inclusive disjunctive stance*]. La disgiunzione logica familiare 'o p o q' viene qui intesa in modo pluralistico al fine di includere o una o entrambe le alternative (così come avviene nella logica proposizionale standard e nei frequenti casi della vita ordinaria in cui uno può scegliere più di una cosa, per esempio o vino, o acqua, o entrambi). Questo è in contrasto con il senso esclusivo della disgiunzione 'o... o...' in cui un'alternativa esclude assolutamente l'altra, come avviene a volte sia nella vita sia nella logica. Con l'istanza inclusiva del pragmatismo, dovremmo invece presumere che teorie o valori alternativi possono a volte essere riconciliati finché non vi siano buone ragioni per intenderli come reciprocamente esclusivi. Questo sembra il modo migliore per mantenere aperte le vie della ricerca [*path of inquiry*] e massimizzare i risultati. Difendo questo principio nell'introduzione alla seconda edizione del mio *Pragmatist Aesthetics*, pp. X-XIII.

strutturare la pratica artistica e nel determinarne la ricezione, la posizione storicista non sembra invece in grado di spiegare adeguatamente i fini che hanno governato lo sviluppo delle stesse pratiche artistiche e delle istituzioni, spiegando i beni che l'uomo intendeva raggiungere attraverso di esse, e perché le culture non occidentali e premoderne sembrano anch'esse perseguire delle attività artistiche. Definire l'arte semplicemente come un prodotto della modernità mette in discussione le profonde continuità storiche che costituiscono la tradizione dell'arte occidentale dal tempo dei Greci e dei Romani attraverso l'arte medievale e rinascimentale fino alla modernità, con cui l'arte avrebbe origine.

Un'altra ragione per non scegliere semplicemente tra naturalismo estetico e convenzionalismo storico, o tra esperienza vissuta e istituzioni sociali, sta nel fatto che queste nozioni sono tanto opposte quanto interdipendenti. La stessa idea di un linguaggio naturale che sia cionondimeno costituito dalle convenzioni sociali e dalla storia mostra tutta l'insensatezza di questa dicotomia tra ciò che è naturale e ciò che è storico e sociale. La vita naturale senza la storia è priva di significato, così come la storia senza la vita è impossibile.

Ma se ci sembra irragionevole scegliere tra il considerare l'arte come naturale e il considerarla come innaturale (in quanto storico-sociale), rimane comunque una tensione problematica tra questi due approcci. Da un lato, il naturalismo pensa che la vera essenza dell'arte risieda nella vivace intensità dell'esperienza vissuta della bellezza e del significato, nel modo in cui essa ci colpisce direttamente e ci stimola sollevando delle questioni che fanno appello in modo profondo alla nostra natura umana e ai nostri interessi. Dall'altro lato vi è invece l'insistenza dello storicismo sul fatto che il tratto caratteristico dell'arte non ha affatto a che vedere con la natura vitale della sua esperienza, ma che risiede piuttosto nel contesto socialmente storicamente determinato che viene a costituire un oggetto come opera d'arte presentandolo come tale attraverso un'istituzione che definisce il modo in cui esso deve essere trattato ed esperienza. Da una parte, dunque, troviamo l'esigenza di un'intensità

esperienziale e di una materia significativa; dall'altra, invece, la necessità di una cornice sociale senza la quale nessuna sostanza artistica, e quindi nessuna esperienza dell'arte, sembra possibile.

3. Ciò che vorrei ora suggerire è che la concezione dell'arte come drammatizzazione può fornirci un modo per riconciliare quella che possiamo ancora sentire come una conflittualità tra i due poli del naturalismo estetico e del contestualismo socio-storico, riunendo entrambi questi momenti in un unico concetto. Nell'inglese e nel tedesco contemporanei si trovano due significati principali per il verbo 'to dramatize' o 'dramatisieren', due significati nei quali ritroviamo i due momenti dell'intensità esperienziale e della cornice sociale. Nel suo significato più specifico, 'to dramatize' significa 'mettere in scena qualcosa', prendere un qualche evento o una qualche storia e inserirlo nella cornice di una rappresentazione teatrale o dargli la forma di un dramma o di una messa in scena. Questo senso di 'dramatize' sottolinea il fatto che l'arte consiste nel presentare qualcosa all'interno di una cornice, di un contesto particolare o di un palcoscenico che separa l'opera dal flusso della vita ordinaria e quindi la istituisce come arte. Arte, in questo senso, sarebbe la presentazione o l'incorniciamento di una scena. L'equivalente ben noto in francese di questo senso del verbo 'dramatize' è 'mise en scène', un termine efficace a cui lo stesso Nietzsche fa ricorso in *Ecce homo* per celebrare il genio artistico dei parigini: «in nessun altro luogo vi è una tale passione per le questioni relative alla forma, questo prendere sul serio la *mise en scène* è la serietà parigina *par excellence*»²⁰.

Al di là del significato di 'mettere in scena' o 'incorniciare', 'dramatize' ha anche un altro significato principale che suggerisce un'idea di intensità. «To dramatise», afferma il *Chambers 21st Century Dictionary*, significa «trattare qualcosa, o farlo sem-

²⁰ F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, in *Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke*, Band 6, pp. 288-289 e 326 (trad. it. in F. NIETZSCHE, *Opere complete*, a cura di G. Colli - M. Montinari, Adelphi, Milano 1970, vol. VI/3, pp. 263-385).

brare, come qualcosa di eccitante e importante»²¹. Il dizionario tedesco *Duden Fremdwörterbuch* dice lo stesso a proposito del termine tedesco 'dramatisieren', il quale significherebbe «etwas lebhafter, aufregender darstellen» [«rappresentare qualcosa in modo più vivace ed eccitante»]. Secondo questa accezione di 'drammatizzazione', l'arte si distinguerebbe dalla realtà ordinaria non in virtù del fatto di essere incorniciata in quanto finzione, ma grazie alla vivacità della sua messa in atto e delle esperienze da essa suscitate, in modo tale da risultare opposta non tanto al concetto di *vita*, ma a tutto ciò che è monotono e privo di vita. Da un punto di vista etimologico, il nostro concetto di dramma deriva dal termine greco 'drama' (δρᾶμα), il cui significato principale è quello di un fatto o di un'azione reali piuttosto che di una rappresentazione messa in scena o di un incorniciamento formale. Questo ci suggerisce che la forza del dramma deriva, almeno in parte, non dalla cornice del palcoscenico, ma dall'energia coinvolgente e dall'intensità dell'azione rappresentata; l'azione, infatti, non è solo una componente necessaria della vita, ma anche un elemento che la rivigorisce. Ma come possiamo spiegare una qualunque azione senza comprenderla in riferimento al contesto o alla situazione che la racchiude al suo interno?

Esplorerò in seguito questo intimo legame tra luogo e azione, ma prima vorrei sottolineare una tesi che ho già avanzato: il fatto che il concetto di drammatizzazione rinchiude in sé in modo efficace entrambi i momenti — quello dell'intensità attiva

²¹ *Chambers 21st Century Dictionary*, Chambers, Cambridge 1996. Questa seconda accezione del verbo 'dramatize' è molto simile al significato contemporaneo dominante del termine francese 'dramatiser', che enfatizza o esagera l'importanza, la gravità, la drammaticità di un evento. Questo significato è considerato come un'estensione di un uso più antico, in francese, del termine che esprime l'idea di conferire a qualcosa la forma propria di un dramma, come, per esempio, l'atto di 'drammatizzare' una storia. Quest'uso più tecnico e limitato è parallelo alla prima accezione di 'dramatize' già evidenziata in inglese e in tedesco. Il termine francese 'dramatiser' fu introdotto per la prima volta, a quanto sembra, nel 1801 in riferimento a Shakespeare. Per maggiori dettagli, cfr. *Petit Larousse*, Larousse, Paris 1959; *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 1, Robert, Paris 1992; e *Trésor de la langue française*, vol. 7, CNRS, Paris 1979.

e quello della cornice strutturale – a cui le teorie naturaliste e contestualiste, rispettivamente, si richiamano per definire l'arte. La concezione dell'arte come drammatizzazione può dunque avere il ruolo di una forma utile per portare a compimento, sintetizzare e riconciliare le posizioni che animano questo dibattito estetico in atto da lungo tempo e, a mio parere, inutile.

Per essere sicuri di non filosofeggiare eccessivamente a partire dal significato del singolo termine 'drammatizzazione', possiamo prendere come riferimento il sinonimo che molti in Germania preferiscono usare: 'Inszenierung', un termine che chiaramente riecheggia il francese 'mise en scène'. Entrambi i termini, ovviamente, derivano dal latino 'scena' (il palcoscenico o la scena del teatro), il quale deriva a sua volta dal greco 'skene' (σκηνή), il cui significato originario non era legato al teatro, ma alla designazione generica di un luogo: un luogo coperto, come una tenda, oppure un'abitazione, o un tempio. Il concetto di 'mise en scène' o 'Inszenierung', con il suo diretto riferimento alla scena come palcoscenico o come luogo, sembra enfaticamente, nel caso dell'arte, la dimensione della cornice piuttosto che non quella dell'intensità dell'azione o dell'esperienza.

Non dovremmo però arrivare alla conclusione che tale termine ignora l'altro momento che abbiamo reperito nel concetto di dramma. Anzitutto, la 'mise en scène' implica qualcosa di significativo viene incorniciato o presentato in un luogo: la scena della 'mise en scène' non è uno spazio banalmente neutrale, ma il luogo in cui sta accadendo qualcosa di importante. Lo stesso termine 'scena' ha finito per connotare questa sensazione di intensità. Nel linguaggio colloquiale, la 'scena' non denota un luogo qualsiasi, ma, come si dice in inglese, 'il luogo in cui è in corso l'azione'. La scena denota il centro in cui stanno avvenendo le cose più eccitanti, per esempio, nella vita culturale o nella vita notturna di una città. 'Fare una scena', sempre nel linguaggio colloquiale, non significa soltanto fare qualcosa in un luogo particolare, ma esibire o provocare una manifestazione eccessiva di emozioni o un'azione di disturbo. In breve, proprio come l'azione del dramma implica la cornice di un luogo, nello stesso modo il luogo della scena implica che qualcosa di vivace, di vitale e di eccitante

venga presentato all'interno di una cornice. Per ragioni analoghe, il termine inglese 'situation' (in locuzioni come 'We have a situation here') è ora spesso usato colloquialmente per suggerire l'intensità amplificata di una situazione fastidiosa (un litigio, un incidente, un'emergenza, un attacco di nervi ecc.).

È importante sottolineare che il doppio riferimento a un'esperienza intensa e a un luogo particolarmente significativo non è una semplice coincidenza linguistica che accomuna l'inglese e il tedesco. Il concetto di scena come luogo in cui si fanno le esperienze più intense risale alle fonti più antiche. Impiegato significativamente da Euripide per denotare il tempio, il termine 'skene' (insieme al suo derivato 'skenoma') indicava in greco antico anche il tabernacolo sacro dell'antico testamento, nel quale si credeva avesse dimora la presenza di Dio. Nell'antico ebraico, il termine 'tabernacolo' è מִדְבָּר , che deriva dalla parola usata per indicare la presenza divina, מִשְׁכָּן ; entrambe condividono la radice triletterale skn , (שכנ), che significa abitare²². Per questo, in ebraico la scena della *skene* non significava solamente il luogo in cui si svolge una rappresentazione, ma anche la dimora di Dio, lo spazio sacro in cui il divino opera e viene esperito, il luogo di un'esaltazione travolgente. Come la Bibbia ripete più volte, «la gloria del Signore riempì il tabernacolo» (*Esodo*, 40, 34.36), emanando una tale intensità divina che anche il calmo Mosè ne fu travolto. Questa *skene* ebraica, il *Mishkan*, era il teatro che Dio ordinò a Mosè di costruire per Lui mediante le donazioni volontarie di metalli preziosi, tessuti e gioielli raccolte da tutto il popolo ebraico. La sua importanza sacra e cruciale è testimoniata dalla descrizione dettagliata della sua costruzione e della sua complessa ornamentazione, che riempie i sei capitoli finali del libro dell'*Esodo*. Per questo, le radici divine del dramma o della 'mise en scène', il suo ruolo come spazio sacro in cui ha luogo un'esperienza intensa, sono presenti in modo evidente anche nell'antica cultura ebraica, non solo nel culto greco di Dioniso a cui Nietzsche

²² Questa radice ebraica sembra chiaramente legata alla radice greca del termine 'abitare', da cui derivano sia *skene* che 'scena'.

(che dopo tutto era figlio di un pastore) renderà tributo più tardi.

4. Il dramma, così come è stato descritto ormai molto tempo fa da Aristotele, consiste nella presentazione di un'azione intensa all'interno di una cornice formale ben strutturata e di «una certa grandezza ben definita», «una trama ben costituita» con «un inizio, una parte centrale e una fine ben chiari»²³. Se il dramma che sta alla base dell'arte in generale è una sintesi complessa di intensità esperienziale e di cornice formale, allora l'arte buona non dovrebbe ignorare nessuno di questi due momenti. Il concentrarsi unicamente sulla cornice finirà per degenerare in un vuoto e sterile formalismo, con cui l'arte rimane lontana dall'ispirazione che le possono fornire gli interessi e le energie della vita. Al tempo stesso, sottovalutare l'attenzione che l'arte rivolge all'istituzione della cornice in nome di un bisogno sfrenato di esperienze intense finirebbe per comportare un'analogia rovina artistica: il confuso dispiegarsi di un sensazionalismo superficiale privo di ogni forma durevole, e tale da renderci eventualmente incapaci di distinguere le singole opere d'arte, e l'arte in generale dalle altre cose. Anche quei generi artistici (come la *performance* e gli *happenings*) che mettono fortemente in discussione la rigidità della cornice che separa l'arte dal contesto che la circonda si fondano pur sempre su un qualche tipo di cornice al fine di rivendicare il proprio statuto artistico e di dotarsi del significato che intendono produrre.

Ma se l'arte buona deve essere fondamentalmente drammatica, nel doppio senso che abbiamo fin qui individuato, e cioè come esperienza intensa prodotta e articolata all'interno di una ben determinata cornice formale, come possono però convivere queste due dimensioni del dramma – l'intensità dell'esperienza (nell'azione o nel sentimento) e la messa in scena formale? In che misura possono essere compatibili? Entrambe sembrano spingere verso direzioni diverse, particolarmente se

accettiamo l'opinione comune secondo cui un fervore intensamente vissuto non può ricevere una messa in scena formale, e secondo cui la cornice distanziante dell'arte finisce per sminuire l'intensità di affetti e di azioni concretamente vissute. La forza dell'arte, però, potrebbe forse essere compresa meglio mettendo in discussione questi dogmi. Concluderò quindi sostenendo che la tensione che sembra sussistere tra i sentimenti vitali ed esplosivi suscitati dall'arte e la sua cornice formale (una tensione che sta alla radice del conflitto tra naturalismo estetico e storicismo artistico) dovrebbe essere considerata come non meno produttiva e non meno fertile della tensione ormai tradizionalmente riconosciuta tra contenuto e forma, a cui è ovviamente legata.

Una cornice non è semplicemente una barriera che isola ciò che racchiude al suo interno. Una cornice contribuisce a concentrare in modo più chiaro l'attenzione su un oggetto, un'azione o un sentimento, rendendoli più acuti, evidenziandoli e ravvivandoli. Così come una lente di ingrandimento riesce a intensificare la luce del sole e a riscaldare attraverso la concentrazione dei raggi prodotta dalla rifrazione, allo stesso modo le cornici artistiche aumentano la forza che il loro contenuto esperienziale esercita sulla nostra vita affettiva, rendendo quel contenuto ben più vivo e significativo. Reciprocamente, l'intensità dei sentimenti e delle azioni incorniciate giustifica lo stesso atto dell'incorniciamento. Noi non mettiamo infatti in cornice una qualunque cosa. Una cornice senza nulla dentro sarebbe insoddisfacente, tanto che quando troviamo una cornice vuota o una tela bianca appesa alle pareti di un museo tendiamo automaticamente a proiettare un contenuto significativo su questo spazio apparentemente vuoto, anche se il vero contenuto interpretativo di tale arte risiede unicamente nel semplice atto dell'incorniciamento. Esempi analoghi si possono trovare anche in altre arti, basti pensare alla famosa composizione musicale di John Cage intitolata "4'33" o alla coreografia intitolata *Duet* di Paul Taylor, che ci presenta due danzatori immobili sul palcoscenico.

In breve, proprio come un'azione non ha senso senza che vi sia un luogo ben determinato in cui l'azione si svolge, allo stesso

²³ ARISTOTELE, *Poetica*, 1450b, p. 141.

modo la nostra concezione della cornice, del luogo o della scena implica anzitutto che una qualche attività significativa abiti lo spazio all'interno della cornice, come suggerisce la radice originaria del termine 'dramma' in greco. I grandi scrittori come Henry James vengono perciò celebrati per la loro capacità di rendere vivide e reali le azioni da loro narrate, e non per averci fornito delle descrizioni lunghe e intricate del contesto fisico in cui tali azioni avevano luogo, dal momento che tali descrizioni possono essere noiose fino alla morte; ciò che conta è l'intensità coinvolgente dell'azione che ha luogo in tali contesti, incluso l'agire di un pensiero e di sentimenti appassionati. Questa lezione di realismo estetico trova una sua conferma nelle teorie psicologiche del celebre fratello di Henry, il filosofo William James, il quale sostiene che il nostro senso immediato della realtà «ha senso semplicemente in relazione alla nostra vita attiva ed emotiva [...] In quest'ottica, qualunque cosa sia in grado di eccitare e stimolare il nostro interesse è reale»²⁴.

Sebbene la cornice drammatizzante dell'arte possa dar più forza alla realtà attraverso un'intensificazione dei sentimenti, non dobbiamo dimenticare l'altra funzione, opposta, della cornice, una funzione che è la più ovvia quando si riflette sull'arte. Una cornice, infatti, non ha solo la funzione di concentrare, ma anche quella di dividere; è dunque al tempo stesso un fattore focalizzante e una barriera che separa ciò che è incorniciato dal resto della vita. Questo importante effetto di messa tra parentesi, che tende a 'derealizzare' ciò che si trova all'interno della cornice, non solo spiega la vecchia tradizione che, nell'ambito dell'estetica, afferma un netto contrasto tra l'arte e la realtà, ma costituisce anche il fulcro di alcune teorie molto influenti riguardanti la distanza estetica. La messa tra parentesi operata dalla cornice è chiaramente alla base dello storicismo estetico, il quale, come abbiamo visto, definisce l'arte e l'estetico in virtù del loro differenziarsi rispetto ad altre

dimensioni del sociale, enfatizzando il ruolo di determinati contesti storici e istituzionali nel trasformare un oggetto in opera d'arte o nel far sì che la sua fruizione sia considerata come una vera e propria esperienza estetica.

In questa tensione produttiva che sussiste tra l'intensificarsi dell'esperienza prodotta dall'arte e la sua messa in scena formale, vi è un altro aspetto che deve essere sottolineato. Un ulteriore prodotto della dialettica tra intensità vissuta e funzione separante della cornice che caratterizza il dramma è il fatto che proprio questa separazione dell'arte dallo spazio della vita ordinaria è ciò che conferisce all'esperienza dell'arte la sensazione di un'intensità vissuta e di un rafforzamento della realtà. È proprio perché l'esperienza artistica si trova a essere confinata in una dimensione che viene supposta come radicalmente altra rispetto alle preoccupazioni che caratterizzano ciò che chiamiamo la 'vera' vita, che noi ci sentiamo molto più liberi e sicuri nell'arrenderci ai sentimenti più intensi e vitali. Così come aveva suggerito Aristotele nella sua teoria della catarsi, la cornice dell'arte è ciò che ci permette di provare intensamente anche le più dolorose passioni della vita, proprio perché le proviamo all'interno di uno spazio delimitato e protetto nel quale le insidie distruttive di tali passioni possono essere contenute e purificate, in modo tale da non arrecare seri danni né all'individuo né alla società.

La cornice delimitante dell'arte è dunque ciò che, paradossalmente, è in grado di intensificare il nostro coinvolgimento emotivo, eliminando le nostre inibizioni nei confronti di ogni forma di intensità vissuta. Le funzioni dell'arte, per questo, vengono spesso sentite come molto più vivaci e reali di molto di ciò che normalmente consideriamo come la vita reale. È come se la stessa separazione e la stessa differenziazione dell'arte dalla realtà ordinaria ci rendesse capaci, per via indiretta, di apprezzare la realtà molto più pienamente e profondamente, mettendoci in qualche modo in contatto con una realtà caratterizzata da esperienze profonde e sentimenti vivaci. Questa tesi si trova chiaramente prefigurata nella ben nota esaltazione, da parte di Nietzsche, della capacità del dramma di smon-

²⁴ W. JAMES, *Principles of Psychology* (1890), Harvard University Press, Cambridge 1983, p. 924 (trad. it. *Principii di psicologia*, trad. it. con aggiunte e note di G. C. Ferrati, diretta e riveduta da A. Tamburini, SEL, Milano 1901).

tare l'illusione quotidiana che ci mette di fronte a una realtà fatta di oggetti solidi e separati – un mondo apollineo immaginario fatto di forme chiare e persone distinte le une dalle altre, governato dal *principium individuationis* al fine di liberare la nostra esperienza dalla più profonda realtà dionisiaca di un'Unità in perpetua agitazione e in perpetuo flusso, la realtà fondamentale di una «volontà onnipotente che sta dietro ogni individuazione, una vita eterna che continua al di là di ogni apparenza e nonostante ogni distruzione» (DG, pp. 62-64, 108; BT, pp. 55-58, 101-102).

Alcuni potrebbero lamentarsi del fatto che tesi come queste corrompono il senso stesso della realtà, che deve essere attribuito esclusivamente al mondo della vita ordinaria e mantenuto assolutamente distinto dalla dimensione dell'arte con tutte le sue cornici e le sue messe in scena, che non sono altro che indici della sua irrealtà. Per rispondere a queste obiezioni, potremmo rispondere che la stessa realtà rispettata della scienza è costituita da finzioni costruite e da esperimenti messi in scena. Ma potremmo anche notare che le realtà della vita quotidiana sono costantemente messe in scena sui palcoscenici delle diverse cornici istituzionali in cui hanno luogo. In effetti, come troviamo ribadito in certe affermazioni ben conosciute, sembra proprio che «tutto il mondo sia una scena», come scrive Shakespeare, dove la vita stessa è «un povero attore che avanza tronfo e smania la sua ora sul palco, e poi non se ne sa più nulla»²⁵. Nell'antica disputa tra filosofia e poesia, ci si può chiedere se l'arte non sia stata così spesso denigrata come imitazione teatrale della realtà proprio perché la stessa vita reale trae ispirazione dalla rappresentazione drammatica.

Non mi avventurerò ulteriormente in questo problema della vera natura della realtà. Un problema che sembra privo

²⁵ Le citazioni provengono da Shakespeare, *As You Like It*, II, VII, 139 («All the world's a stage») (trad. it. *Come vi piace*, introduzione, prefazione e note di N. D'Agostino, trad. di C.A. Corsi - N. D'Agostino, Garzanti, Milano 2002, p. 77), e *Macbeth*, V, V, 23 («a poor player that struts and frets his hour upon the stage, and then is heard no more») (trad. it. *Macbeth*, introduzione, prefazione, traduzione e note di N. D'Agostino, Garzanti, Milano 1999, pp. 153-155).

di soluzione, in parte perché il concetto di realtà è assai controverso, ma anche perché il sostantivo 'realtà' si fonda su un aggettivo dal significato assai flessibile, l'aggettivo 'reale' che, come ha mostrato J.L. Austin, viene usato in modo così variabile e così dipendente dal contesto da «condannare al fallimento»²⁶ ogni tentativo di reperire un nucleo semantico comune per definire ciò che costituisce la realtà. Piuttosto, vorrei concludere ricordando il paradosso secondo cui è lo stesso apparente differenziarsi dell'arte dalla realtà a proporsi come via necessaria, anche se indiretta, per ritornare a esperire la vita in modo più pieno attraverso l'intensità contagiosa dell'esperienza estetica e la liberazione dalle inibizioni affettive. Questo ci può forse suggerire che la dicotomia tradizionale tra arte e vita non deve essere intesa in modo troppo rigido, in quanto consiste forse in una semplice distinzione funzionale che si dissolve con l'idea di un'arte di vivere²⁷.

²⁶ J.L. AUSTIN, *Sense and Sensibilia*, Oxford University Press, Oxford 1964, p. 70 (trad. it. *Senso e sensibilità*, Lenici, Roma 1968, p. 81).

²⁷ La logica di questo paradosso potrebbe servire per difendere un concetto molto più disprezzato di quello di arte per il suo frivolo differenziarsi dalla realtà – mi riferisco al termine 'entertainment' [intrattenimento], a cui i filosofi del passato hanno a volte fatto ricorso per denigrare le drammatizzazioni messe in atto dall'opera, ma che ora serve principalmente per condannare le forme contemporanee di arte più popolare, come il cinema, i drammi televisivi e simili. L'eimologia rivela che lo stesso significato di 'entertainment' (o l'equivalente tedesco *Unterhaltung*) riguarda il mantenimento della vita. Se le tanto condannate diversioni dell'*entertainment* rispetto alla vita reale hanno invece la funzione necessaria e preziosa di deviazioni capaci di rendere più ricca l'esistenza e di aiutarci a ricaricare le batterie del nostro veicolo umano [*human vehicle*], allora esse possono anche consentirci (in parte proprio attraverso queste funzioni) di percepire a volte il mondo in modo molto più pieno e profondo. Al livello di base della nostra percezione sensoria e motoria, se noi ci rilassiamo dallo stress di contrazioni muscolari croniche e volontarie, l'aumentata rilassatezza dei muscoli renderà possibile una maggiore sensibilità agli stimoli e quindi ci fornirà una percezione più acuta e una maggiore capacità di apprendere. Questo argomento richiede una trattazione più elaborata, e riguarda il campo della somatostetica che descivo nel mio *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Cornell University Press, Ithaca 2000, capp. 7-8.