

## What is Evolutionary Aesthetics for?

Roberta Dreon

We dispose all too easily of the efforts of the schoolmen to interpret nature and mind in terms of real essences, hidden forms, and occult faculties, forgetful of the seriousness and dignity of the ideas that lay behind. We dispose of them by laughing at the famous gentleman who accounted for the fact that opium put people to sleep on the ground it had a dormitive faculty. But the doctrine, held in our own day, that knowledge of the plant that yields the poppy, consists in referring the peculiarities of an individual to a type, to a universal form, a doctrine so firmly established that any other method of knowing was conceived to be unphilosophical and unscientific, is a survival of precisely the same logic.

*J. Dewey, The Influence of Darwin on Philosophy*

In un articolo di qualche anno fa Noël Carroll ha sostenuto che non siamo costretti a scegliere tra storicismo culturale e un orientamento biologico per interpretare le pratiche artistiche (Carroll N. [2004]). Piuttosto dovremmo approfittare delle risorse che può offrirci un approccio attento al ruolo delle arti nella configurazione della nostra umanità. Anzi, una maggiore attenzione alla questione della natura umana potrebbe fornirci indicazioni utili a comprendere le forme dell'arte di massa e, aggiungo io, a capire come mai nelle società contemporanee il bisogno di ricreazione serale con programmi televisivi scadenti, la fame di cronaca rosa di immediato consumo, o la presenza così ovvia da apparire naturale di un jingle musicale opportuno quasi per ogni momento della nostra vita quotidiana, siano così insistenti e pervasivi.

In questo saggio vorrei sostenere una posizione simile. Più precisamente intendo difendere la tesi che, alle prese con le arti – le pratiche e i prodotti cui esse danno luogo –, non siamo obbligati a scegliere tra i due opposti paradigmi del relativismo culturale più radicale e del naturalismo riduzionista. C'è anche una terza via che è quella, per dirla con la formula di Dewey, del naturalismo culturale, per cui i fenomeni culturali sono intesi come risposte a bisogni della nostra vita naturale, sono interpretati come continui

con quest'ultima e come fattori che contribuiscono al contempo a definire che cosa sia naturale nelle nostre vite, retroagendo su di esse. In questa sede mi interessa, più nel dettaglio, considerare se nella famiglia, molto differenziata e forse persino eterogenea, dell'estetica evoluzionistica ci siano strumenti e tesi utili a sviluppare una prospettiva continuistica sulle pratiche artistiche, un punto di vista non riduzionistico e antidualistico, capace di gettare qualche lume sullo stato attuale delle arti e dei consumi estetici.

1. *La situazione attuale e le ragioni di un naturalismo culturale*

È lapalassiano che i fenomeni artistici e i modi di interpretarli sono condizionati culturalmente e storicamente. Ormai evidente, grazie in particolare alle analisi preziose di Kristeller, è la dimensione storica dei nostri concetti attuali di "arte" e di "estetica" (Kristeller [1951] e [1952]). La storicizzazione di queste idee ha messo in luce la potenza del processo di autonomizzazione della dimensione artistica nel contesto occidentale degli ultimi due o tre secoli, ma anche le ristrettezze dell'estetica formalistica.

Tuttavia, storicizzare il nostro concetto di arte non ci impedisce di parlare di arti in altre situazioni geografiche e storiche, in contesti culturali diversi dal nostro. Soprattutto va sottolineato che la storicizzazione non implica l'assunzione di un relativismo culturale radicale, che sfocia nella tesi della incommensurabilità delle forme artistiche. Come ha sostenuto Dennis Dutton, l'affermazione cui approda una certa vulgata della ricerca etnologica, «But they don't have our concept of art», presuppone che almeno alcuni degli aspetti di forme di vita anche molto lontane tra di loro siano comunicabili o condivisibili, altrimenti non sarebbe possibile nemmeno istituire la correlazione negativa tra la nostra arte e quella altrui. In altri termini, l'incommensurabilità totale delle pratiche artistiche non si incontra mai: si tratta di altri modi di fare arte, non di concezioni tra loro incommensurabili, perché, se lo fossero veramente, non potremmo neanche parlarne (Dutton [2009]: 64 ss.). Ellen Dissanayake, all'inizio di uno dei suoi libri, sostiene che, nonostante l'enorme varietà di usi, costumi, forme di vita con cui è entrata in contatto grazie al suo lavoro etnografico, ma anche per il suo personale percorso biografico, è sempre stata colpita non tanto dalle divergenze, ma da quanto, nonostante tutto, siamo capaci di comprenderci (Dissanayake [2000]: 11).

Ma quali sono le ragioni che ci spingono a chiederci se le propensioni artistiche e le attitudini estetiche abbiano a che fare con la nostra umanità e con le differenze che ci distinguono dagli altri animali e in particolare dagli altri mammiferi?

Un primo argomento su cui ha insistito Dennis Dutton verte sui modelli di opera d'arte che sono stati assunti per dare una definizione di arte. Se la teoria degli indiscernibili sembra funzionare bene con il famoso badile per spalare la neve di Duchamp o con la scatola di detersivo Brillo, portata alla notorietà planetaria da Andy Warhol, la tesi che lo statuto artistico di una cosa sia legato esclusivamente a un'ipotesi interpretativa del tutto indipendente da qualsiasi esperienza percettiva e che dipenda invece da un mondo dell'arte costituito in buona parte da teorie filosofiche, appare legata a doppio vincolo a casi davvero marginali rispetto all'enorme pluralità di pratiche artistiche apparse sulla faccia della terra. Una teoria del genere appare poco appropriata se è riferita a un pratica artistica piuttosto che a un oggetto – la cerimonia del tè nel Giappone tradizionale, per fare un esempio. Ma non è meno centrata quando si rivolge ai prodotti della figurazione pittorica occidentale, sostenendo che la situazione dell'indiscernibilità sarebbe generalizzabile e applicabile in linea di principio a qualsiasi opera d'arte (Danto [1998]: 129). In sintesi, si è assunto un caso limite come paradigmatico per definire che cosa sia arte e ora si pretenderebbe di non riconoscere come artistiche quelle pratiche e quei comportamenti che esulano da quella cornice logica artificiosa.

Noël Carroll ha notato anche come il concetto di arte che è stato elaborato dall'estetica ottocentesca – l'assunto di fondo che le opere d'arte richiedano una contemplazione disinteressata e costituiscano una fonte di piacere legato alla forma, depurato da vantaggi pratici o utilitaristici, ma anche svincolato da condizionamenti religiosi o sociali – sia poco calzante anche per molti di noi occidentali. La storia della faticosa emancipazione della pittura dall'ambito delle arti servili nel Rinascimento italiano testimonia una integrazione ad amplissimo spettro delle pratiche artistiche con il contesto sociale, civile ed economico.

Ma la «disposizione estetica» verso l'arte<sup>1</sup> appare come una «prospettiva impoverita di ciò che conta e ha contato come arte nella cultura occidentale» (Carroll N. [2004]: 98) soprattutto per la situazione attuale che caratterizza gran parte delle produzioni artistiche contemporanee. Come ha notato Jean-Pierre Cometti, le pretese autonomistiche dell'arte colta contemporanea alimentano una forma di falsa coscienza, per cui il prezzo di simili pretese è, da un lato, la totale irrilevanza esistenziale, etica e politica, delle arti – per cui le istituzioni governative di turno, in tempi di crisi, si sentono pienamente giustificate a tagliare le risorse economiche dell'intero settore. Dall'altro lato, esse

<sup>1</sup> L'espressione è di Pierre Bourdieu, che ne ha efficacemente ricostruito i condizionamenti sociali in Bourdieu (1979) (Bourdieu [2001]: 24 ss).

sfociano nell'implicita ma quasi completa soggezione al mercato dell'arte e al sistema più generale degli attori – mercanti d'arte, critici, galleristi, compratori – che ne decretano il valore al posto della presunta «coscienza estetica» autonoma<sup>2</sup>. Se buona parte delle produzioni artistiche contemporanee della cultura “alta” seguono la logica sterile di un gioco per cui l'opera prima scandalizza, poi viene rifiutata e infine viene accolta nel seno delle istituzioni<sup>3</sup> – o in quello meno schizzinoso del mercato –, dall'altra parte, altri prodotti e altre attività restano a soddisfare, il più delle volte in maniera acritica, quella «fame estetica» dei più – il bisogno di godere della propria esistenza e di intensificarla – che fuoriesce dal paradigma estetico tradizionale e cerca comunque di trovare appagamento<sup>4</sup>. Non serve, da questo punto di vista citare Dewey e Bourdieu, basta considerare come il godere dell'imitazione altrui di aristotelica memoria sia realizzato dalle fiction televisive e dai reality negli ultimi anni, o come la ricerca di condivisione di piaceri comuni si concreti nelle forme più diverse, dalle discoteche della provincia italiana trasformate in edizioni aggiornate delle balere ai rave party più estremi.

Anche per questo occorre «taking the arts seriously»<sup>5</sup>, chiedendosi quali ruoli esse svolgano nella interazione umana con il mondo cui apparteniamo, da quali bisogni antropologici profondi esse nascano e come riescano a soddisfarli nei modi più disparati.

Ma ritengo ci sia una ragione ulteriore per cui vale la pena confrontarsi con alcuni approcci di stampo evoluzionista alle pratiche artistiche. Si tratta della necessità, a mio parere ormai palese e sempre più urgente, di valutare le conseguenze di un cambio di paradigma cui la filosofia contemporanea è in qualche modo costretta e che ha ripercussioni significative anche – o forse soprattutto – in questo campo. Chi sono i soggetti o gli oggetti delle pratiche artistiche? Se il soggetto trascendentale kantiano, puro e disinteressato, funzionava già solo da idea regolativa, possiamo accettare che le arti chiamino in causa coscienze solo interpretanti, o dobbiamo partire dal riconoscimento che riguardano innanzi tutto esseri viventi finiti e corporei, il che significa esseri non autonomi, che dipendono per la loro sussistenza a ogni livello dall'ambiente naturale e sociale di cui sono parte? Una considerazione delle pratiche artistiche che hanno caratterizzato e continuano a caratterizzare la storia dell'umanità nei modi più vari può esimersi dall'assumere che i soggetti – nel senso più minimale del termine – che

<sup>2</sup> Cometti (2012): cfr. la «Introduction» e il primo capitolo: «L'autonomie artistique et ses conséquences».

<sup>3</sup> Su questa dinamica sociologica cfr. Heinich (1998).

<sup>4</sup> L'espressione «esthetic hunger» si trova in Dewey (1989): 12.

<sup>5</sup> Questa formula compare come titolo del sesto capitolo in Dissanayake (2000).

hanno coinvolto e continuano a coinvolgere sono esseri corporei senzienti e individui che spesso agiscono prima di pensare? Per questo anche la caratterizzazione in senso esclusivamente o primariamente cognitivo di certi approcci evolutivi mi pare problematica, almeno quando da assunzione metodologica scivola in presupposto sostanziale. Ma su questo punto tornerò nel terzo paragrafo.

Le domande sul significato antropologico delle arti possono certo essere riassunte nella formula del peso delle arti nella definizione della “natura umana”, dell’identità o della differenza dell’umano nell’alveo dell’animalità che condividiamo con tanti altri esseri viventi. Ritengo, tuttavia, che questo non significhi che abbiamo bisogno di un concetto di natura umana completamente arredato delle sue presunte qualità, di «una serie relativamente stabile di caratteristiche tipiche della specie», e in particolare di uno specifico meccanismo mentale sottostante alle diverse forme artistiche (Carroll J. [2004]: 105; Dutton [2009]: 30 s.). Seguendo l’interpretazione di Dewey, mi pare più fedele all’ispirazione antidogmatica di Darwin l’idea di una natura umana aperta ai cambiamenti e alla pluralità, compresa non al pari di una sostanza, definita da una serie di proprietà, quanto nella forma di alcuni modi fondamentali di rapportarsi all’ambiente, di trovarsi in relazione con esso<sup>6</sup>.

## *2. Quello che le arti fanno alla teoria evoluzionistica*

Un aspetto di grande interesse, a mio parere, che si riscontra in alcuni tra i protagonisti del dibattito sulle origini evolutive delle arti – da Dennis Dutton a Ellen Dissanayake a Terrence Deacon alla coppia Tooby e Cosmides – è costituito dal disagio, se non da una vera e propria critica, rispetto a una certa articolazione scolastica della teoria di Darwin: questa infatti appare imbrigliata dalla dicotomia concettuale tra adattamento ed effetto collaterale, che è messa in crisi da comportamenti palesemente caratterizzati da “sprechi” energetici. La ricchezza materiale e simbolica delle pratiche artistiche sembra poco o per nulla confacente a una concezione povera della utilità adattativa – così come la sovrabbondanza dispendiosa delle lingue appare esorbitare dalla logica di una mera trasmissione delle informazioni rilevanti. Ma è forse proprio per questo che, come sostiene Terrence Deacon, le arti possono aprire una finestra peculiare, non riduzionista, sulla differenza umana (Deacon [2006]: 27).

John Tooby e Leda Cosmides dichiarano esplicitamente che non solo le arti, ma in generale tutti i fenomeni culturali – quelli di cui tradizionalmente si occupano le scienze

<sup>6</sup> Cfr. in particolare Dewey (2007), da cui è tratta la citazione in esergo.

umane –, costituiscono delle «puzzling anomalies», delle anomalie sconcertanti per la cornice logica del darwinismo moderno. In questa prospettiva qualsiasi componente dell'architettura cognitiva e neurale di una specie deve ricadere sotto una delle categorie seguenti: adattamento, *by-product* adattativo oppure *noise*, rumore poco o per niente significativo (Tooby e Cosmides [2011]: 7). Dennis Dutton ci ricorda quale sia il «modello aureo» della spiegazione evoluzionista: l'idea di adattamento biologico come «caratteristica fisiologicamente ereditata, affettiva o comportamentale, che si sviluppa in modo affidabile in un organismo, aumentando le sue possibilità di sopravvivenza e di riproduzione» (Dutton [2009]: 90 s.). Se le arti non sono riconducibili a questa classe, allora devono essere relegate a un effetto collaterale, a un prodotto accidentale, correlato causalmente a un adattamento dal significato evolutivo fondamentale. Per Gould prima e per Pinker più recentemente le arti rientrano in questa seconda categoria – a eccezione del *fictionalizing*, per essere precisi, nel caso dell'ultimo autore –, essendo conseguenze prive in sé di significato evolutivo di quell'adattamento così importante da apparire talvolta come l'unico decisivo, che è costituito dall'enorme sviluppo cerebrale umano.

Viene da chiedersi che idea di vita umana, perseguita con la lotta per la sopravvivenza, viga sullo fondo di questa cornice concettuale e giustamente Dutton fa notare che l'idea darwiniana di selezione sessuale non può essere intesa in termini meramente utilitaristici e strategici. Deve invece essere capace di rendere conto delle caratteristiche «gaudy and overpowered» della nostra esperienza, delle dinamiche dei comportamenti sessuali umani che mirano non semplicemente alla riproduzione, ma ad attrarre, affascinare e divertire (Dutton [2009]: 151). Ellen Dissanayake, inoltre, da sempre nei suoi lavori ha fatto notare un aspetto che nessuno aveva colto pur essendo sotto gli occhi di tutti: il successo riproduttivo in organismi come i mammiferi umani che non sono altamente prolifici e hanno una gestazione lunga, sia intra- che extrauterina, non è assicurato dalla mera fecondazione, ma ha bisogno di ben altre cure – materiali, affettive, intellettuali – per realizzarsi. Già da questo punto di vista l'accuratezza non appare meramente esornativa, ma risponde alle necessità di una forma di vita esigente sotto il profilo qualitativo.

D'altra parte un assunto strutturale delle teorie di Darwin, che il naturalismo culturale di Dewey ha saputo esplicitare, consiste nel riconoscimento che uno dei tratti caratteristici di quell'animale, anzi di quel mammifero particolare che è l'uomo, è la sua indigenza strutturale, la sua dipendenza totale da un ambiente naturale e naturalmente sociale per la sua esistenza a ogni livello. *Human Nature and Conduct*, che tanto si impegna sulla distinzione labile nell'uomo tra istinti e abiti, inizia proprio sottolineando

la dipendenza naturale del neonato dall'ambiente sociale di appartenenza, dall'intervento e dai comportamenti messi di atto da coloro che lo accudiscono – una dipendenza che è naturale nel senso che è legata all'esposizione di fondo della vita di questo organismo a ciò che accade intorno a lui. Per vivere dobbiamo confidare nell'aiuto altrui e restiamo pertanto fatalmente esposti alle cure o all'abbandono da parte del gruppo sociale cui apparteniamo.

Se l'origine del culturale nel naturale è, per Dewey, già qui, un altro aspetto che mette in luce in questo lavoro e che lo accomuna a parte delle ricerche sulle origini evolutive delle arti è la plasticità del comportamento umano. Se le nostre risposte alle sollecitazioni ambientali non sono predeterminate meccanicamente, non sono prescritte rigidamente da istinti che funzionano in forma prescrittiva, ma restano aperte a una gamma anche molto ampia di possibilità, questo genera incertezza e ansia che le arti e i rituali, come sottolinea Dissanayake, possono contribuire a contenere e a orientare in direzioni propositive. Ma questa ampiezza di possibilità del comportamento umano mostra anche il radicamento biologico della diversità culturale, per cui abiti e prassi culturali e artistici anche molto diversi paiono realizzare in modo plurale quelle interazioni in gran parte indeterminate con gli aspetti dell'ambiente sociale e con gli altri individui che sono indispensabili per la forma di vita organica umana. I nostri comportamenti, rispetto anche a quelli dei mammiferi più complessi, sono in larga parte improvvisati, come sottolineano Tooby e Cosmides (Tooby e Cosmides [2011]: 19): perché non pensare che le pratiche artistiche nel senso più lato contribuiscano a organizzare o a guidare questa necessaria improvvisazione o per incanalare in sensi produttivi le energie vitali?

Questo ultimo punto di sapore ancora deweyano mi consente di ritornare alla questione iniziale – che cosa le arti facciano a una concezione schematica della teoria evolutiva –, ma anche alla domanda sul genere di vita che è presupposto dal modello della sopravvivenza adattativa e del successo riproduttivo. All'uomo non basta semplicemente sopravvivere: ne sono una testimonianza le parole del padre dell'antropologia culturale, di Franz Boas, che, all'inizio di *Arte primitiva* fa notare come pressoché tutti i popoli, anche i più poveri di risorse materiali, non si accontentino di procacciarsi l'indispensabile per nutrirsi, scaldarsi, non morire, ma spendano tempo ed energie nella produzione di lavori che siano per loro fonte di godimento estetico<sup>7</sup>. Probabilmente una

<sup>7</sup> Boas ([1955], it.: 33). Occorre ricordare però che anche Boas paga il suo debito all'estetica formalistica, interpretando la tendenza al piacere estetico che ritiene comune a tutti gli uomini a

delle caratteristiche della nostra specie è che non ci limitiamo a fare delle cose per sopravvivere, ma abbiamo anche bisogno di godere di quel che facciamo. D'altra parte, è noto che in un quadro evoluzionistico semplificato anche il piacere ha un significato adattativo che si riduce al rinforzo che esso fornisce a un comportamento utile in senso adattativo, ma, di nuovo, questa spiegazione sembra insoddisfacente. Godere di quello che facciamo e di come lo facciamo dà una soddisfazione di per sé ed è utile non tanto a un fine specifico, quanto a rendere la nostra vita più intensa, più ricca o più espansiva<sup>8</sup>. Mi pare che quando Noël Carroll afferma che l'arte «celebra i poteri umani» (Carroll N. [2004]: 102) abbia in vista qualcosa di analogo a questo genere di utilità non meramente strumentale delle pratiche artistiche, che forse potrebbe essere resa con i termini "fecondità" o "prosperità" – che a sua volta dicono qualcosa di qualitativamente più ricco della mera riproduzione.

### *3. I meriti di un approccio etologico*

Spesso il dibattito sulle origini evolutive delle arti sembra tradursi in dibattito cognitivo, quasi si trattasse di esplorare anche la provincia estetica con gli strumenti delle scienze cognitive. L'indagine sulle cause distali e prossimali che spiegherebbero le attitudini artistiche umane e i tentativi di inquadrare come forme di adattamento o come effetti collaterali spesso si concretano nella ricerca di meccanismi neurali, di mappe o di forme di organizzazione corticale – se non addirittura di moduli cerebrali predisposti alla spiegazione di certi eventi artistici –, senza che sia avvertita la necessità di motivare questo slittamento. Spesso, più in generale, i soggetti che sono considerati come protagonisti della nostra storia evolutiva sono le nostre menti e correlativamente le esperienze artistiche sono innanzi tutto intese come forme di esperienza cognitiva, eventualmente di natura peculiare. Ovviamente questo è in parte dovuto al fatto che l'estetica evoluzionistica è un campo interdisciplinare, che si muove al confine tra psicologia cognitiva, neuro-fisiologia, antropologia, filosofia e filosofia della mente.

A mio parere vanno però segnalati i limiti di un approccio mentalistico acritico, che può comportare implicazioni indebite se è assunto in termini sostanziali. Esso rischia, infatti, di veicolare l'idea che siano fondamentalmente la nostra mente o le nostre connessioni neurali a interagire con l'ambiente e non la nostra particolare forma di

partire da «un desiderio di produrre cose che appaghino per la loro forma» (*ivi*). Su questo cfr. Dreon (2012): 144 ss.

<sup>8</sup> Su questo cfr. Mead (1926).

vita animale, degli organismi che sentono, interpretano, fanno e subiscono con tutto il loro corpo. Dal cuore delle neuroscienze qualche anno fa, in un capitolo suggestivamente intitolato «Il cervello pensoso del corpo», Antonio Damasio sosteneva che «[l']idea che sia l'intero organismo, anziché il corpo da solo o il cervello da solo a interagire con l'ambiente, il più delle volte riceve scarso credito, se mai viene presa in considerazione. Eppure quando vediamo, udiamo, tocchiamo, gustiamo, annusiamo, all'interazione con l'ambiente partecipano il corpo e il cervello» (Damasio [1995], it.: 306). Se questo vale in generale per tutte le esperienze umane, l'implicazione dell'organismo umano nel suo insieme è il più delle volte particolarmente intensificata nelle pratiche artistiche.

Molto interessanti da questo punto di vista sono le osservazioni di Terrence Deacon, che partendo da una prospettiva mentalistica ne coglie i limiti dall'interno. In un quadro emergentista lo studioso sostiene che non ci sono aree corticali o moduli neurali nuovi che spieghino i comportamenti artistici e quelli culturali più in generale; a essere innovativa nell'uomo, oltre a uno sviluppo quantitativo di dimensioni esorbitanti a livello encefalico, è piuttosto l'organizzazione che assumerebbero sostrati cognitivo-emozionali precedenti nell'esperienza estetica. Ma queste combinazioni nuove sarebbero possibili perché su di esse agirebbero fattori sociali e culturali importanti. «Penso che tendiamo costantemente a sottostimare il potere costruttivo dei fattori extra-neuronali e sovracognitivi e corrispondentemente a sovrastimare ciò cui devono contribuire delle caratteristiche speciali del cervello» (Deacon [2006]: 29).

Già questo mi pare un argomento efficace per sostenere un approccio etologico alle origini delle arti, come propone Ellen Dissanayake. Per cercare di impostare in maniera non dogmatica la questione del ruolo o delle funzioni delle arti nella configurazione della specificità dell'uomo, partire dall'ethos, dal modo di vita di un organismo nella sua interezza, mi sembra una strategia opportuna – che prende le mosse dai comportamenti, dalle cose che facciamo e da come le facciamo, e include la fisiologia corporea, la nostra sensibilità emotiva, la socialità innata, e non preclude la possibilità di individuare anche fattori mentali o cerebrali rilevanti, ma li inserisce in una cornice più complessa invece di attribuirgli un ruolo da solista che dà inizio a un monologo.

Inoltre, da un punto di vista filosofico tradizionale un approccio etologico ha il merito di spostare il discorso da un soggetto autodeterminato a un organismo animale che si costituisce in interazione aperta e dinamica con l'ambiente. Il che ovviamente non è poco.

Ma il pregio maggiore mi pare costituito dallo spostamento che questo tipo di approccio comporta nel discorso sulle arti, che da teoria alle prese con un certo tipo

particolare di oggetti – le opere d’arte o i prodotti artistici – diventa invece tentativo di interpretare dei comportamenti artificanti, delle modalità “speciali” di rapporto con l’ambiente naturale e sociale, delle pratiche piuttosto che delle cose ad alto rischio di autonomizzazione e di feticizzazione<sup>9</sup>. Questa mossa, d’altra parte, consente di emanciparsi dalla necessità di una definizione naturalistica di arte. Dutton ha sicuramente il merito di aver cercato una definizione aperta, a grappolo, di arte e soprattutto di aver basato il suo tentativo sulla precomprensione implicita che opera a livello del mondo della vita, per così dire, – un mondo certo non muto, ma concettualizzato in maniera implicita<sup>10</sup>. E tuttavia questo suo tentativo sembra riproporre lo stesso schema del dibattito analitico sulla definizione dell’arte, col risultato di alimentarne la falsa coscienza autonomistica.

Partire, invece, dalla considerazione di certi comportamenti umani, caratterizzati da una stilizzazione che tende a renderli speciali, emotivamente salienti rispetto al procedere ordinario delle nostre esperienze, vuol dire inoltre privilegiare il fare sul rappresentare o sul produrre simboli – privilegiare le arti come prassi con cui facciamo qualcosa e agiamo sul mondo, e in particolare sulla sua tessitura naturalmente sociale, piuttosto che limitarci a rappresentarlo più o meno fedelmente<sup>11</sup>.

Infine, se piuttosto che di opere d’arte parliamo di comportamenti artificanti e di *incunabula* estetici – di modi di elaborare e di rendere speciali le nostre pratiche e i nostri scambi fin dalla primissima infanzia e comunque anche durante il corso della nostra vita –, la tensione emancipativa delle arti che Joseph Beuys riassumeva nella formula secondo cui ogni uomo è un artista, assume una connotazione anche naturalistica.

#### 4. *Rendere speciale*

Arrivo pertanto all’idea del *making special* e alle sue dimensioni primariamente affettive e sociali, che Dissanayake ha via via progressivamente sviluppato nel corso dei suoi

<sup>9</sup> Su questo si veda Cometti (2012).

<sup>10</sup> Dutton ha formulato diversi tentativi in questo senso – si veda Dutton (2002) e (2006) –, pervenendo a una discussione più articolata nel terzo capitolo in Dutton (2009), dal titolo «What is Art?».

<sup>11</sup> Su questo si cfr. la proposta di Alfred Gell di considerare l’arte non tanto nei termini di una produzione di significati, quanto come una forma di «agency», in Gell (1998).

lavori – coniando prima la formula del «rendere speciale» e introducendo poi i sinonimi dell'elaborare e dell' «ratificare»<sup>12</sup>.

L'idea di base è che le arti non siano fenomeni esclusivamente culturali, ma che siano risposte culturali a una predisposizione biologica evoluta, «espresse in una varietà di manifestazioni culturali e individuali» (Dissanayake [2008]: 5). La concezione dell'evoluzionismo sposata da Ellen Dissanayake si basa pertanto su una forma di continuismo tra natura e cultura, non è affatto determinista e presuppone uno sviluppo plurale, con tante possibilità, piuttosto che un cammino evolutivo gerarchicamente orientato (con il suo presunto apice nel maschio bianco adulto europeo o nordamericano). Si incentra infatti sull'assunto che certi comportamenti realizzino una predisposizione funzionale flessibile a rendere speciali le nostre esperienze, a elaborare in modo peculiare o ad artificare i nostri scambi con l'ambiente e in particolare con gli altri organismi umani. Una simile tendenza a enfatizzare i tratti dei nostri comportamenti ordinari, a esagerarli e a curarli in maniera particolare secondo un andamento ritmico, l'esistenza di comportamenti artificanti, per dirla sinteticamente, non caratterizza soltanto le pratiche artistiche in senso stretto, ma molte situazioni esistenziali a cominciare dalle interazioni madre-figlio e dalla istituzione dei rituali di ogni ordine.

Ma quali sono in un quadro evolutivo il significato o i significati adattativi di una simile propensione?

A mio parere sono almeno due, anche se sono intrecciati e non sempre ben distinti. Da un lato la questione di fondo è la dipendenza strutturale degli organismi umani da un ambiente sociale di appartenenza – dipendenza che, come rilevavo in precedenza in chiave deweyana, è legata all'impossibilità di sopravvivere da soli per gli esseri umani. Senza qualcuno che se ne prenda cura, un neonato umano non ha alcuna possibilità di sopravvivere, ancor meno di sviluppare la sua umanità. Per i *sapiens* l'intimità, la mutualità, l'istituzione di legami di cura, o la comunione emotiva, non sono accessorie, ma restano condizioni indispensabili alla sopravvivenza a ogni livello anche nella vita adulta. Nell'ottica di questo riconoscimento ritengo vada letto anche il passaggio di Ellen Dissanayake da un primo recupero del concetto tradizionale di empatia a una successiva enfasi sulla socialità primaria o sulla intersoggettività innata dell'uomo – sostenuta anche dagli studi di Colwyn Trevarthen (1998). Nella eteronomia di fondo degli organismi umani si saldano la rilevanza della socialità e della esposizione emotiva e la stessa riconduzione della fragilità umana alle condizioni biologiche della gestazione non appare

<sup>12</sup> Per le diverse formulazioni si vedano Dissanayake (1995), (2000), (2001b) e (2008).

riduzionistica. Si tratta invece di riconoscere al pari della condizione di bipede eretto, con una visione ad ampio raggio, con le mani libere e il pollice opponibile, anche quelle della gestazione di un organismo caratterizzato da un enorme sviluppo encefalico da parte di un mammifero con un utero non sufficientemente grande, che deve espellerlo prima che il suo accrescimento sia completo. I limiti dell'organismo umano, la sua immaturità biologica, fondano l'esposizione sociale ed emotiva e richiedono le risposte plurali che la cultura è in grado di dare.

L'istituzione di un forte legame di cura tra il neonato e chi lo accudisce e che è così vitale per lui, avviene appunto attraverso la prima forma di artificiazione, per cui le prime protoconversazioni transmodali tra madre e bambino comportano la stilizzazione dell'espressione dei volti e degli occhi, dei gesti di interazione, dei toni e delle linee melodiche delle voci, ben prima che queste si facciano portatrici di riferimenti semantici, nonché l'instaurarsi di un andamento ritmico dei comportamenti vicendevoli – il tutto connotato da una forte risonanza emotiva, che non costituisce il contenuto espresso, quanto la modalità non intellettualistica con cui viene sottolineata l'importanza dello scambio. Il rendere speciale, da questo punto di vista, assolve una funzione fàtica, serve a istituire e a mantenere relazioni forti di cura, nonché a manifestare la rilevanza esistenziale di questi legami.

Da questo punto di vista l'individualismo esasperato che caratterizza molte società contemporanee e che appare come il marchio caratteristico di tante "espressioni" artistiche attuali – si pensi ai molti discorsi imperniati sulla creatività e sul talento individuale, sull'originalità e sul genio artistico –, appare anch'esso come un abito culturale naturalizzato in un certo contesto storico e geografico: configura solo una delle risposte che è stata storicamente data alla dipendenza naturale umana dal gruppo sociale di appartenenza, e non come l'unica risposta possibile o quella senz'altro migliore.

Il secondo significato adattativo del rendere speciale, intrecciato come si è detto al precedente, è legato all'incertezza cui la nostra strutturale dipendenza dall'ambiente ci espone, sia come dipendenza dall'imprevedibilità dei fattori naturali sia come esposizione non garantita alle cure degli altri. Siamo costretti per la nostra indigenza strutturale a fidarci degli altri, come dicevo in precedenza, ma non ci sono garanzie che la fiducia sia ben riposta e restiamo comunque esposti al rischio. Fare qualcosa e in particolare rendere qualcosa o una certa attività speciale rispetto all'ordinario consente di contenere e di incanalare le ansie, di renderle produttive piuttosto che sfavorevoli alla nostra sopravvivenza. Di qui l'accento che Dissanayake pone sul fare piuttosto che sulla produzione di simboli, rappresentazioni, significati. L'intento non è quello di negare la

straordinaria densità sintattica e semantica delle arti, quanto di riconoscerla come parte di un fare e per lo più di un fare in comune che è utile non a scopi determinati, quanto a garantire e a rafforzare la vita stessa.

Parlare di una tendenza umana a rendere speciali certe situazioni o certe interazioni con l'ambiente e pensarla come legata a quella che con un lessico diverso potrebbe essere definita come la finitezza umana non comporta l'adozione di un modello sostanziale di natura dell'uomo, ma consente di interpretare una gamma molto disparata di pratiche nei contesti antropologici più diversi, interpretandole come risposte – le più varie – a bisogni umani comuni.

Faccio un esempio di questa diversità, che sarà necessariamente sommario, ma serve a suggerire come le tendenze umane all'artificazione possano essere intese trasversalmente, e come siano graduate da un'intensità variabile del rendere speciale: l'artificazione può andare dalla cura minuta dell'ordinario al rilievo straordinario, fino alla separazione che certe pratiche assumono rispetto alle azioni quotidiane abituali.

Il piacere precoce per le filastrocche, per le rime, le assonanze, per la struttura ritmica della frase e per l'andamento strofico del discorso è legato alle situazioni speciali sotto il profilo affettivo e sociale che questi artifici sono in grado di produrre – oltre ai contenuti che vi sono espressi, che proprio in questo modo sono resi speciali e non semplicemente veicolati. Dissanayake fa risalire queste forme di godimento al *babytalk*, ai primi scambi proto-linguistici tra madre e bambino in cui tutti i comportamenti contribuiscono a rendere la situazione speciale e affettivamente appagante: gli occhi sono spalancati, le sopracciglia sono inarcate, le labbra sorridono, le mani e le braccia del bambino si protendono verso quelle della madre, i capi sono spesso inclinati nella direzione del partner, gli scambi linguistici di chi accudisce il neonato con le emissioni sonore del bambino sono caratterizzati da linee melodiche accentuate, da timbri quasi caricaturali, e soprattutto da una sintonizzazione reciproca, ritmica e alternata, che sembra annunciare lo struttura di scambio tra domanda e risposta.

La ricercatezza delle forme poetiche, la tensione verso il ritmo e la musicalità del verso, la ricchezza delle sinestesie e delle iperboli caratterizza ovviamente pratiche artistiche in senso stretto, che corrispondono tuttavia secondo Dissanayake a una logica di artificazione, di elaborazione speciale, molto simile. Indubbiamente la poesia si nutre di un repertorio di significati, di simboli, di interpretazioni del mondo e dell'uomo, che contribuisce a sua volta ad alimentare. Ma essi sono apparsi e continuano ad apparirci come importanti per noi in virtù dell'elaborazione dei mezzi linguistici ed extralinguistici capaci di renderli speciali.

D'altra parte non si può dimenticare che nella storia dell'umanità la poesia è stata tradizionalmente fruita e goduta nei luoghi pubblici, è stata condivisa socialmente. È evidente che la tendenza della produzione poetica colta contemporanea a frustrare proprio la ricerca della musicalità costituisce un tentativo di risposta ascetica alle sirene dell'industria culturale in condizioni di individualismo spinto. Ma chi non ha i mezzi o le risorse per godere di queste pratiche elitarie finisce con l'accontentarsi della specialità preconfezionata delle canzonette estive – che colma a buon mercato le ansie e le incertezze esistenziali e soddisfa superficialmente il bisogno di mutualità o di appartenenza sociale. Da questo punto di vista la critica di Adorno e Horkheimer all'industria culturale è doverosa, ma le risposte solo negative dell'arte autentica, o presunta tale, lasciano del tutto insoddisfatti i bisogni antropologici di godere di quello che facciamo, di non limitarci a sopravvivere ma di tendere a una qualche forma di prosperità. Le teorie di Ellen Dissanayake danno qualche contributo per interpretare la difficile situazione delle pratiche artistiche nei contesti contemporanei, ma avrebbero bisogno di una maggiore articolazione in questa direzione, al di là della sua condanna in parte semplicistica della scrittura<sup>13</sup>.

##### 5. *Ambivalenza della socialità*

Per i motivi che sono emersi, ritengo che si debba apprezzare e si possa condividere nella prospettiva di un naturalismo culturale il tentativo di Ellen Dissanayake di raccordare le pratiche artistiche con comportamenti artificianti propri di ogni uomo a cominciare dalla sua infanzia e di legare le une e gli altri alla naturale socialità umana. Tuttavia, per mantenere un sano pluralismo, nonché per riuscire a interpretare più efficacemente la situazione contemporanea, ritengo si debba insistere sulle tensioni strutturali della socialità, che già la studiosa mette in parte in luce<sup>14</sup>.

Se la dipendenza sociale umana è legata alla stessa costituzione biologica, la nostra esposizione agli altri – da cui il peso ancora enorme dell'emotività in un organismo dotato di possibilità cognitive sconosciute nel resto del mondo animale – non solo è inevitabile, ma resta profondamente ambivalente. E questo spiega in particolare come i comportamenti artificianti in generale e le pratiche artistiche in particolare rimangano aperte a una doppia possibilità, che non va letta semplicisticamente come un'opposizione tra istanze sempre negative e istanze sicuramente positive: da un lato la conserva-

<sup>13</sup> Cfr. Dissanayake (1995), il capitolo 7, «Does Writing Erase Art?».

<sup>14</sup> Si veda il capitolo intitolato «Belonging» in Dissanayake (2000).

zione, dall'altro l'innovazione, da una parte la conferma o la celebrazione dell'esistente, dall'altra il suo rifiuto e la sua critica. Uno degli aspetti più importanti da indagare rispetto alle pratiche artistiche riguarda le modalità in cui esse riescono a essere inclusive o funzionano in maniera esclusiva. Si tratta di capire, in altre parole, quali siano le logiche che i vari modi di rendere speciale, di denunciare la rilevanza di certi legami umani mettono in atto.

Si pensi al diverso peso che viene attribuito all'attività individuale dell'artista nei contesti sociali più disparati: non serve rivolgerci alle culture non occidentali, anche nel nostro medioevo gli artisti non avvertivano l'esigenza di apporre la propria firma sul loro lavoro, mentre oggi anche il più emarginato degli artisti, e forse proprio per questo, non esita in primo luogo a siglare il proprio capolavoro o presunto tale. Ma si pensi anche al rilievo sempre più forte che assume la rivendicazione delle identità culturali e delle tradizioni artistiche degli attori sovra o infranazionali nei conflitti politici e bellici in una società sempre più interculturale come la nostra. Per non parlare delle capacità straordinarie di stilizzazione della propaganda politica... Le stesse avanguardie e i loro attuali epigoni continuano a giocare con certe logiche di esclusione dei più e di inclusione dei pochi...

È chiaro che la prospettiva che si apre è amplissima e non può certo essere discussa a questo punto. Tuttavia mi pare opportuno segnalare che forse un percorso di ricerca di questo tipo potrebbe cominciare indagando come il rendere speciale interagisca con la notissima propensione umana alla *mimesis*, di aristotelica memoria, che quasi tutta la letteratura sulle origini evolutive delle arti ricorda con enfasi. Un buon punto di partenza potrebbe essere costituito dal carattere selettivo dei comportamenti mimetici: fin da piccoli l'imitazione è orientata verso quei comportamenti che avvertiamo come degni di essere imitati o meglio ancora come prestigiosi, capaci di rendere le situazioni e noi stessi speciali. Il piacere che deriva dall'assistere a comportamenti mimetici non è scontato – “sei un copione!” è avvertito come una burla al limite dell'insulto da qualsiasi bambino, mentre dire a un chitarrista che suona come Santana è un complimento. Può essere legato a fattori diversi: al prestigio sociale che connota chi imita – il primo della classe che fa il vice-maestro –, all'inclusione in un gruppo che garantisce – è un adolescente alla moda o un artista minimalista –, al fatto di rendere più intensa e ricca una certa esperienza abituale – è un poeta o un artista che riesce a trovare speciali le cose di ogni giorno o i rifiuti del consumismo attuale. In altre parole si tratta di chiedersi: se le arti si radicano nella dimensione faticosa dei nostri comportamenti artificianti, che tipo di comunione interpersonale e sociale rendono di volta in volta possibile?

Bibliografia

- Boas, F., 1955: *Primitive Art*, Dover Publications, New York; trad. it. di A. Fiore e B. Fiore, *Arte primitiva. Forme Simboli Stili Tecniche*, Bollati Boringhieri, Torino 1981.
- Bourdieu, P., 1979: *La distinction: critique sociale du jugement*, Minuit, Paris; trad. it. di G. Viale: *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 2001.
- Carroll, J., 1995: *Evolution and Literary Theory*, "Human Nature", 6/2, pp. 119-134.
- Carroll, J., 2004: *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature, and Literature*, Routledge, New York-London.
- Carroll, N., 2004: *Art and Human Nature*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 62/2, pp. 95-107.
- Cometti, J.-P., 2012: *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, Press Universitaires de Rennes, Rennes.
- Damasio, A., 1995: *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, Picador, London; trad. it. di F. Macaluso, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 1995.
- Danto, A.C., 1998: *The End of Art: A Philosophical Defense*, "History and Theory", 37/4, pp. 127-143.
- Deacon, T., 2006: *The Aesthetic Faculty*, in M. Turner (ed. by), *The Artful Mind*, OU Press, Oxford, pp. 21-53.
- Dewey, J., 1983: *Human Nature and Conduct*, Vol.14/MW, SIU Press, Carbondale & Edwardsville; trad. it. di G. Preti e A. Visalberghi, *Natura e condotta dell'uomo: introduzione alla psicologia sociale*, La Nuova Italia, Firenze 1968.
- Dewey, J., 1988: *Experience and Nature*, Vol.1/LW, SIU Press, Carbondale & Edwardsville; trad. it. di P. Bairati, *Esperienza e natura*, Mursia, Milano 1990.
- Dewey, J., 1989: *Art as Experience*, Vol.10/LW, SIU Press, Carbondale & Edwardsville; trad. it. di G. Matteucci, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2007.
- Dewey, J., 2007: *The Influence of Darwin on Philosophy and other Essays in Contemporary Thought*, ed. by L. Hickman, SIU Press, Carbondale & Edwardsville, pp. 5-12; trad. it. di P. Costa, *L'influenza del darwinismo sulla filosofia*, "La società degli individui", 10/2007, pp. 141-151.
- Dissanayake, E., 1995: *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*, WU Press, Seattle.
- Dissanayake, E., 2000: *Art and Intimacy. How the Arts Began*, WU Press, Seattle.
- Dissanayake, E., 2001: *Aesthetic Incunabola*, "Philosophy and Literature", 25/2, pp. 335-346.

- Dissanayake, E., 2001 B: *An Ethological View of Music and its Relevance to Music Therapy*, "Nordic Journal of Music Therapy", 10/2, pp. 159-175.
- Dissanayake, E., Mial, D.S., 2003: *The Poetics of Babytalk*, "Human Nature", 14/4, pp. 337-364.
- Dissanayake, E., 2008: *The Art After Darwin: Does Art Have an Origin and Adaptive Function?*, in K. Zijlmans, W. van Damme (ed. by), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Valiz, Amsterdam, pp. 241-263.
- Dissanayake, E., Brown, S., 2009: *The Arts are More than Aesthetics: Neuroaesthetics as Narrow Aesthetics*, in M. Skov, O. Varrtanian (ed. by), *Neuroaesthetics*, Baywood Publishing, New York, pp. 43-57.
- Dreon, R., 2012: *Fuori dalla torre d'avorio. L'estetica inclusiva di John Dewey oggi*, Marietti 1820, Genova.
- Dutton, D., 2002: *Aesthetic Universals*, in B. Gaut, D. McIver Lopes (ed. by), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London-New York, pp. 203-214.
- Dutton, D., 2003: *Aesthetics and Evolutionary Psychology*, J. Levinson (ed. by), *The Oxford Handbook for Aesthetics*, OU Press, New York.
- Dutton, D., 2006: *A Naturalist Definition of Art*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 64/3, pp. 367-377.
- Dutton, D., 2009: *The Art Instinct. Beauty, Pleasure, & Human Evolution*, OU Press, Oxford-New York.
- Gell, A., 1998: *Art as Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon, Oxford.
- Heinich, N., 1998: *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Les Editions de Minuit, Paris.
- Kristeller, P.O., 1951: *The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics*, Part I, "Journal of the History of Ideas", 12/4, pp. 496-527.
- Kristeller, P.O., 1952: *The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics*, part II, "Journal of the History of Ideas", 13/1, pp. 17-46.
- Mead, G.H., 1926: *The Nature of Aesthetic Experience*, "International Journal of Ethics", 36/4, pp. 382-393.
- Thornhill, R., 2003: *Darwinian Aesthetics Informs Traditional Aesthetics*, in E. Voland, K. Grammer (ed. by), *Evolutionary Aesthetics*, Springer, Berlin-Heidelberg, pp. 9-38.
- Tooby, J., Cosmides, L., 2011: *Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts*, "SubStance", 30/1-2, Issue 94-95, pp. 6-27.
- Trevarthen C., 1998: *The Concept and Foundation of Infant Intersubjectivity*, in Bråten S. (ed. by), *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*, pp. 15-46.