



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Scuola di Scienze Umanistiche

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA E SCIENZE DELL'EDUCAZIONE

Corso di Laurea Magistrale in Filosofia Teorica

ESPERIENZA ESTETICA E IMPROVVISAZIONE: UN'INDAGINE A PARTIRE  
DA DEWEY

Relatore:

Prof. Alessandro Giovanni BERTINETTO

Elaborato finale di:

Giorgio ANTONELLI

Matricola n. 794545

Anno Accademico 2018/2019

## INDICE

<b>Introduzione</b>	<b>3</b>
<b>1. L'esperienza come interazione tra organismo e ambiente</b>	<b>7</b>
1.1. Dall'arco riflesso al circuito organico	8
1.2. Il superamento del dualismo e la critica dell'atomismo	5
1.3. Una visione circolare dell'azione	23
<b>2. Dall'esperienza in generale all'esperienza estetica</b>	<b>28</b>
2.1. Le componenti antropologiche dell'esperienza	29
2.2. L'esperienza consumatoria e l' <i>enhancing</i> del vivere	39
2.3. Esperienza estetica come esperienza compiuta	49
2.4. Teoria della forma e dell'espressione	56
<b>3. Il contributo teorico alle pratiche improvvisative</b>	<b>69</b>
3.1. Il rapporto di John Dewey con la musica Jazz	70
3.2. L'improvvisazione come esemplificazione dell'esperienza estetica	79
3.3. Il ruolo dinamico dell'errore	89
3.4. L'importanza del contesto	98
3.5. Il processo creativo nell'improvvisazione	106
<b>Conclusione: Esperienza, Esperienza estetica, Improvvisazione</b>	<b>114</b>
<b>Ringraziamenti</b>	<b>117</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>118</b>

## Introduzione

Questo lavoro nasce dall'interesse maturato nel percorso della tesi triennale per gli studi sull'esperienza estetica. In quella sede, prendendo le mosse dal pensiero di Giambattista Vico, avevo cercato di analizzare il processo creativo e il ruolo che la metafora aveva in esso. In particolare mi ero soffermato sul ruolo dell'antropologia e della sensibilità. Dagli stimoli di questa breve ricerca è nato un interesse per l'antropologia dell'esperienza estetica e, dopo aver incontrato autori diversi, ho deciso di affrontare la filosofia di John Dewey. Infatti, per la sua insistenza sui temi dell'esperienza estetica e del processo creativo, essa sembra riuscire meglio di altre prospettive a offrire strumenti teorici utili anche per affrontare questioni specifiche della sensibilità estetica attuale. Per Dewey le dicotomie autore/opera, soggetto/oggetto, mente/corpo, sono da superare, anche per evitare di rimanere imbrigliati nell'improduttivo dualismo oppositivo arte/vita.

Tuttavia, affrontare, a partire da Dewey, un discorso sul processo creativo in generale, avrebbe ecceduto i limiti di una tesi di laurea magistrale; così in questo lavoro mi sono concentrato sul rapporto che sembra si possa instaurare fra la filosofia di John Dewey e specifiche pratiche artistiche, al riguardo particolarmente significative. In questo senso si è deciso di scegliere le pratiche improvvisative. Così come l'estetica di Dewey punta a superare il dualismo e l'autonomismo pensando l'arte come processo, le pratiche improvvisative si mostrano proprio come quelle pratiche in cui difficilmente si può separare l'oggetto estetico dal processo creativo<sup>1</sup>. Come mostrerò, la discussione del contributo che la filosofia di Dewey può fornire alla comprensione delle pratiche improvvisative comporterà non soltanto cercare di comprendere tali pratiche, ma, più in generale, anche mostrare l'attualità della riflessione estetica del filosofo americano.

Scopo di questa tesi è quindi mostrare il contributo deweyano all'estetica dell'improvvisazione, analizzando il processo creativo e cercando di evidenziare il ruolo dell'interazione ambientale e contestuale. Infatti, l'interazione organismo-ambiente non è

---

<sup>1</sup> Cfr. Bertinetto 2010.

soltanto un cardine della filosofia di Dewey, ma svolge un ruolo determinante anche nelle pratiche improvvisative.

La tesi è articolata in tre capitoli: 1. L'esperienza come interazione tra organismo e ambiente, 2. Dall'esperienza in generale all'esperienza estetica, 3. Il contributo teorico alle pratiche improvvisative.

1. Nel primo capitolo analizzerò lo scritto giovanile di Dewey *The reflex arc concept in psychology* del 1896. In primo luogo inquadrerò il contesto del saggio e il dibattito in cui è inserito (con particolare riferimento a William James), nonché le motivazioni della stesura di questo articolo e il ruolo che ha avuto nello sviluppo del pensiero di Dewey (1.1). Nella seconda parte (1.2) analizzerò il contenuto del saggio e le sue implicazioni filosofiche, mostrando come esso rappresenti il primo momento in cui l'autore esprime la nozione di esperienza come interazione tra organismo e ambiente. Infine, mostrerò le conseguenze e le implicazioni sulla teoria dell'azione e della prassi esecutiva, mostrando come la struttura stimolo-risposta di un organismo, non si figuri come una successione di momenti, ma un processo non divisibile in entità atomiche. Attraverso la critica al concetto di *arco riflesso*<sup>2</sup>, Dewey propone una visione circolare dell'azione, che presentando l'adattamento, come una danza con un partner che agisce a sua volta (Bredo 1998), mostra un essere vivente che non si limita a subire i cambiamenti dell'ambiente, ma agisce a sua volta su di esso, modificandolo. Da questo capitolo emergeranno le prime considerazioni sull'esperienza di Dewey che consentiranno di capire meglio la nascita e lo sviluppo dei due testi più importanti della riflessione deweyana sull'esperienza e l'estetica: *Esperienza e Natura* e *Arte come Esperienza* (1.3).

2. Il secondo capitolo analizzerà i due testi *Esperienza e Natura* e *Arte come Esperienza*, delineando la teoria dell'esperienza estetica di John Dewey. In primo luogo (2.1) discuterò le componenti antropologiche dell'esperienza, *precarietà* e *stabilità*, che risultano essere fondamentali per comprendere il quadro teorico deweyano. La relazione fra questi termini è presentata nel capitolo di *Esperienza e Natura* intitolato: *Existence as stable and precarious* e risulta essere un tema centrale per Dewey. Secondo l'autore, in filosofia c'è la tendenza a conferire uno *status* o un rango privilegiato ai caratteri stabili e compiuti

---

<sup>2</sup> In psicologia «l'arco riflesso è la struttura che compone il sostrato nervoso di una parte afferente (che porta l'impulso al centro, costituito dal midollo spinale o dal cervello) e di una parte efferente (che porta l'impulso dal centro ai muscoli periferici)» (Spuznar 2010, p. 128).

dell'esperienza, mentre invece bisognerebbe considerare sullo stesso piano anche precarietà, imperfezione e incertezza, che, secondo Dewey non rappresentano unicamente fonte di ignoranza e frustrazione, ma anche fonte di conoscenza e arricchimento dell'esperienza. (Ottobre 2012). Nel capitolo successivo di *Esperienza e Natura* il filosofo introduce una nozione chiave del suo pensiero: *l'esperienza consumatoria*<sup>3</sup>. Questo termine, che emerge in *Esperienza e Natura*, consentirà di passare al testo *Arte come esperienza* e così «articolare il passaggio dall'estetico nell'esperienza alle interazioni che possono dirsi artistiche»<sup>4</sup>. Questo tipo di esperienza che ha il fine nell'attività stessa (essendo quindi, in senso aristotelico, *autotelica*), che si realizza nel fare e non in qualcosa di esterno, produce un *enhancing* del vivere, un perfezionamento che è ciò in cui consiste l'attività stessa<sup>5</sup>(2.2). Nella terza sezione sarà poi analizzato il secondo capitolo di *Art as Experience*, mostrando quel passaggio dall'esperienza consumatoria a *un'esperienza* che consentirà di arrivare a spiegare che cosa sia per Dewey l'esperienza estetica (2.3). Infine nell'ultima sezione (2.4), analizzerò quella che si presenta come una teoria della forma estetica e dell'espressione contraddistinta dalla necessità di superare le dicotomie tra soggetto e oggetto e forma e contenuto. Per Dewey la forma è l'operare dell'opera, ossia la sua capacità di operare nell'esperienza (Ottobre 2015).

3. Alla luce dei primi due capitoli in questa sezione analizzerò il rapporto di Dewey con la musica Jazz (3.1). Infatti, anche se apparentemente Dewey non sembrava mostrare particolare entusiasmo o interesse per questa musica, la sua prospettiva sembra invece giustificare le pratiche artistiche che hanno come cifra distintiva l'improvvisazione, come la musica Jazz. Le basi fisiologiche del primo capitolo, e quelle antropologiche e estetiche del secondo capitolo, mostreranno come la filosofia deweyana renda conto dell'improvvisazione. In particolare, essa fornisce l'esempio più chiaro di che cosa sia un'esperienza estetica (3.2). Nella terza sezione discuterò il ruolo dell'errore e dell'imperfezione sia nella pratica jazzistica (ma non solo in essa) sia nell'estetica di Dewey, mostrando quindi come essi rappresentino un ulteriore elemento di contatto fra la prospettiva deweyana e l'improvvisazione (3.3). Dopodichè (3.4) analizzerò il ruolo dell'ambiente e del contesto nella filosofia di Dewey e nell'improvvisazione. Nell'ultima

---

<sup>3</sup> La nozione di *consummation* può essere tradotta in molti modi: come suggerisce Roberta Dreon uno tra i più efficaci è "compimento".

<sup>4</sup> Cfr. Dreon 2015, pp. 48-49.

<sup>5</sup> Idem.

sezione (3.5), mostrerò come la teoria della forma espressiva di Dewey riesca a spiegare il processo creativo dell'improvvisazione, mettendo in luce il carattere interattivo e dinamico della pratica. Il filosofo americano intende l'arte come una qualità del fare che ha in sé il carattere della sperimentazione, della ricerca di nuovi orizzonti di senso. Ed è quindi proprio nelle pratiche improvvisative che si trova meglio applicata la sua concezione dell'arte come esperienza<sup>6</sup>.

Infine, nelle conclusioni, esporrò i risultati di questa ricerca mostrando ulteriori spunti di riflessione.

---

<sup>6</sup> Cfr. Ottobre 2015.

## 1. L'esperienza come interazione tra organismo e ambiente.

In questo primo capitolo analizzerò l'articolo di Dewey *The Reflex Arc Concept in Psychology* uscito nel 1896. Nella prima sezione analizzerò il contesto in cui viene scritto il saggio, mostrando come il riferimento alla formazione di Dewey e il suo rapporto con William James sia fondamentale per comprendere le motivazioni della stesura dell'articolo. Nelle due sezioni successive sarà invece analizzato nel dettaglio l'articolo, mostrando le sue implicazioni filosofiche. Questa operazione consentirà di introdurre e capire meglio il pensiero di Dewey, poiché questo breve studio del filosofo americano non ha solo implicazioni psicologiche e percettologiche, ma anche e soprattutto estetiche<sup>7</sup>. I concetti chiave di questo saggio saranno sviluppati ed emergeranno infatti in opere successive come *Esperienza e Natura* e *Arte come esperienza*<sup>8</sup>. Termini quali circuito organico e coordinazione saranno presenti in tutti gli scritti successivi e rappresenteranno ulteriori sviluppi nella maturità<sup>9</sup>. In particolare il concetto di circuito organico sarà quello su cui mi concentrerò maggiormente. Infatti, l'obiettivo di questo saggio di Dewey non è soltanto criticare le teorie precedenti sul tema dell'arco riflesso, bensì proporre un nuovo modo di pensare la relazione organismo e ambiente superando ogni forma di atomismo e riduzionismo.

Come scrivono Rosa Calcaterra e Roberto Frega, «[i]l modello dell'arco riflesso esplicita quello che sarà un tratto costante del pragmatismo deweyano, ovvero il primato della relazione sugli elementi. L'esperienza denota in questo modo l'unità del rapporto tra l'individuo e l'ambiente in cui egli si trova ad agire» (Calcaterra 2015, p. 116). Il primato della relazione rappresenta il contributo più rilevante di Dewey all'estetica e troverà ulteriori formulazioni e rielaborazioni nei lavori più maturi<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Cfr. Ottobre 2015, p. 76.

<sup>8</sup> Cfr. Bredo 1998, p. 458.

<sup>9</sup> Cfr. Dewey J., Bentley A., 1949, trad. it. 1999.

<sup>10</sup> Ivi, p. 458; Cfr. Dewey 1934, trad. it. 2012.

## 1.1 Dall'arco riflesso al circuito organico

John Dewey nasce a Burlington negli Stati Uniti nel 1859, dopo aver completato gli studi classici nel 1882 si trasferisce alla Johns Hopkins University. Nello stesso anno scrive i saggi *The Metaphysical assumption of materialism* e *The Panteism of Spinoza*, dove emerge la volontà di superare ogni riduzionismo alla luce della filosofia di Immanuel Kant (1724-1804) e G. W. Hegel (1770-1831). Tuttavia se Hegel resterà un punto di riferimento nella sua formazione, Kant sarà solamente un oggetto di studio critico come in *The Psychology of Kant*<sup>11</sup> del 1879 e *Kant and Philosophic Method* del 1884<sup>12</sup>.

In particolare dallo scritto del 1884, molto impregnato dell'influenza hegeliana, emerge la necessità di pensare una relazione più organica tra soggetto e oggetto. Scrive in proposito Granese (1981, p. 16):

Per Dewey il filosofo tedesco ha avuto infatti torto di accettare una limitazione arbitraria propria delle filosofie precritiche assegnando alla ragione un materiale esterno sul quale esercitare la propria attività sintetica [...]. In effetti, come dimostrato Hegel tra soggetto e oggetto non intercorre una relazione esterna.

Questa posizione critica verso il filosofo tedesco accusandolo di aver diviso la conoscenza in due mondi rimarrà invariata fino alla maturità del filosofo americano<sup>13</sup>. Il confronto con Kant attraverso Hegel rappresenta l'anticipazione di quello che diverrà uno dei cardini della filosofia di Dewey: l'interazione fra organismo e ambiente. Infatti, nel 1884 pubblica *The New Psychology* dove non soltanto emerge ancora l'influenza dell'idealismo hegeliano che Dewey cerca di coniugare con la psicologia sperimentale<sup>14</sup>, ma anche il tentativo di coniugare l'evoluzionismo spenceriano con la filosofia hegeliana<sup>15</sup>. Infatti, nel 1859 era uscita *L'evoluzione della specie* di Charles Darwin (1809-1882) e

---

<sup>11</sup> Dissertazione di laurea inedita.

<sup>12</sup> Cfr. Granese 2005.

<sup>13</sup> Cfr. Dewey 1915, trad. it. 2003.

<sup>14</sup> Cfr. Cimino G., Degni S., Ferreri M. A. 2012, p. 159.

<sup>15</sup> Cfr. Granese A. 2005, p. 17.



successivamente le riflessioni sull'evoluzionismo di Herbert Spencer (1820-1903) e Thomas Huxley (1825-1895).

Alla Johns Hopkins University Dewey entra in contatto con studiosi come George Morris (1840-1889) esponente del neohegelismo e Stanley Hall (1846-1924), psicologo sperimentale. Nel 1894, dopo aver insegnato per un decennio alla University of Michigan e Minesota si trasferisce alla University of Chicago appena fondata<sup>16</sup>.

L'università di Chicago sarà cruciale per la formazione di Dewey e delle scuole a lui legate, il funzionalismo e quello che poi sarà l'interazionismo simbolico. Cosicché data l'afferenza al dipartimento di filosofia di quelli di psicologia e pedagogia, Dewey chiama a sé due studiosi promettenti quali George Herbert Mead (1863-1931) e James Angell (1869-1949). Tuttavia il filosofo più importante in quegli anni in America è William James (1842-1910) che nel 1891 pubblicherà *Principles of Psychology*<sup>17</sup>. Questo testo non sarà soltanto cruciale per la psicologia, ma anche per la filosofia. Dewey rimarrà molto colpito da questo saggio, soprattutto perché James considera «le attività mentali come funzioni di adattamento e sopravvivenza con l'ambiente» (Cimino G., Degni S., Ferreri M. A. 2012, p. 43). Si tratta di una posizione che, in qualche misura, anticipa alcune considerazioni di Dewey. Ed è proprio a partire dalla psicologia dell'epoca e da James, che Dewey deciderà di scrivere l'articolo del 1896 sull'*arco riflesso*.

L'arco riflesso è quella struttura organica che compone il sostrato afferente che porta l'impulso al centro (ossia il midollo spinale e il cervello) e di una parte efferente che porta l'impulso dal centro ai muscoli periferici<sup>18</sup>. Quando, nel 1881, in *Reflex Action and Theism*<sup>19</sup>, James prende in esame tale concetto, esistevano già numerose ricerche al riguardo. Tuttavia la sua prospettiva e poi quella di Dewey rappresentano uno scarto rispetto alle posizioni precedenti. I primi riferimenti al concetto di arco riflesso si possono rintracciare già in Cartesio (1569-1650), che con la distinzione tra movimenti volontari e involontari «aveva immaginato un meccanismo che collegasse direttamente la stimolazione sensoriale alla risposta motoria» (Ivi, p. 161). In seguito, dopo gli sviluppi della psicologia dell'empirismo inglese<sup>20</sup> e della biologia e fisiologia successiva, in

---

<sup>16</sup> Cfr. Calcaterra 2015.

<sup>17</sup> Cfr. Cimino G., Degni S., Ferreri M. A. 2012, p. 159.

<sup>18</sup> Cfr. Spzunar 2010, p. 128.

<sup>19</sup> Idem; Cfr. Cimino G., Degni S., Ferreri M. A. 2012, p. 161.

<sup>20</sup> John Locke (1632-1704), Thomas Reid (1710-1796), David Hume (1711-1776),

particolare H. V. Helmholtz (1821-1894), Huxley e Spencer, l'arco riflesso divenne un oggetto privilegiato della riflessologia russa, in particolare quella di Ivan Pavlov (1849-1936). Altri sviluppi si possono rintracciare anche in Luigi Galvani (1737-1798) e Alessandro Volta (1745-1827)<sup>21</sup>.

Tutte queste posizioni concepivano lo stimolo e la risposta come due distinzioni elementari e non funzionali. Questa concezione è stata denominata “teoria tradizionale dell'arco riflesso” e concepisce lo stimolo e la risposta come due entità distinte<sup>22</sup>.

Nel testo del 1881, a partire dalla fisiologia a lui contemporanea, James sostiene che tutta l'attività nervosa segue il modello dell'azione riflessa. Scrive James:

L'unità strutturale del sistema nervoso è infatti una triade, nessuno degli elementi ha un'esistenza indipendente. L'impressione sensoriale esiste solo per il rispetto del processo centrale di riflessione, e il processo di riflessione esiste solo per il solo scopo di richiamare l'atto. (James 1881, trad. it mia [G.A.], p. 113).

L'azione riflessa è quindi composta di tre elementi: la *sensazione*, seguita dalla mediazione o *impulso* in una parte del sistema nervoso (midollo spinale o cervello) e infine nella *risposta*, l'azione che conclude il processo<sup>23</sup>.

Successivamente, anche in *Principles of Psychology* James riprende la teoria dell'arco riflesso «riportando il caso esemplare di un bambino, che attirato dalla luce, tocca la candela, si brucia e ritrae la mano» (Spuznar 2010, p. 128).

Come abbiamo visto, la teoria tradizionale dell'arco riflesso considerava come due elementi distinti lo stimolo e la risposta pensando a due “correnti riflesse”<sup>24</sup>.

Nella prima corrente lo stimolo è la vista della candela e la risposta è l'azione del toccare la fiamma, nella seconda invece è la risposta, ossia la bruciatura e l'azione del ritrarre la mano<sup>25</sup>. Scrive James:

---

George Berkeley (1685-1753) e David Hartley (1705-1757).

<sup>21</sup> Cfr. Cimino G., Degni S., Ferreri M. A. 2012, p. 159.

<sup>22</sup> Ivi, p. 161.

<sup>23</sup> Cfr. Phillips 1971, pp. 555-568.

<sup>24</sup> Idem.

Supponiamo ora (queste supposizioni sono concesse) che abbiamo davanti a noi un bambino il quale vede la fiamma di candela per la prima volta, e, in virtù di una tendenza riflessa comune nei bambini di una certa età, tende la mano per afferrarla, e che quindi le sue dita si brucino. Finora abbiamo due correnti di riflesso in gioco: in primo luogo, dall'occhio al movimento di estensione, lungo la linea 1-1-1-1 [...]; e secondo, dal dito al movimento di ritrarre la mano, lungo la linea 2-2-2-2. (James 1891, tradit. mia [G.A.], p.25).

Le due sequenze sono quindi due archi distinti tra loro. Tuttavia, osserva James, se questo fosse veramente solo così, il bambino potrebbe non avere alcuna alterazione del suo comportamento: «l'immagine retinica della fiamma farebbe sempre allungare il braccio, il dito che lo brucia lo rimanderebbe sempre all'indietro» (Spuznar 2010, p. 129). Invece il bambino una volta che si brucia, poi teme il fuoco. James allora sostiene che il processo è più complesso. L'arco riflesso è per James il processo per cui «un impulso nervoso [...] parte dall'organo sensoriale e, attraverso il sistema spinale o cerebrale, raggiunge l'organo motorio» (Cimino G., Degni S., Ferreri M. A. 2012, p. 162). Infatti, egli prosegue:

Lasciamo che l'attuale 1-1, dall'occhio, si scarichi sia verso l'alto che verso il basso quando raggiunge il centro inferiore per la visione, e risveglia il processo percettivo s1 negli emisferi; lasciamo che anche la sensazione di estensione del braccio invii una corrente che lascia una traccia di se stessa, m1; lasciamo che il dito bruciato lasci una traccia analoga, s2; e lasciamo che il movimento di retrazione lasci il m2. Questi quattro processi [...] possono essere associati insieme dal percorso s1-m2-s1-m2 che va dal primo all'ultimo, in modo che se qualcosa tocchi s1, le idee dell'estensione, del dito bruciato, e della retrazione passeranno in rapida successione attraverso la mente (Ivi, trad. it mia [G.A.], p.26).

In questo modo il bambino vedrà la fiamma della candela che stimolerà il riflesso dell'afferrare; in contemporanea sarà stimolata l'associazione del dolore e retrazione della

---

<sup>25</sup> Cfr. Spuznar 2010, p. 129.

mano. In questo senso non siamo davanti a due archi distinti, ma a una successione di stimoli<sup>26</sup>. Nell'esempio del bambino e della candela, le idee rappresentate dalla fiamma sono associate alla sensazione corrispondente, ossia il calore, dando così origine alla reazione riflessa. In questo modo, però, pur essendo parte dello stesso processo, lo stimolo e la risposta rappresentano due eventi distinti e l'apprendimento del bambino diventa un accumulo di esperienze messe in ordine soltanto da una sequenza temporale<sup>27</sup>. Il saggio di James è cruciale perché rappresenta il primo passo verso l'eliminazione della distinzione in elementi: anche se come abbiamo visto James pensa ancora stimolo e risposta come eventi distinti, essi vengono però concepiti come parte di un unico processo.

Dewey imposterà la sua critica proprio a partire da questi testi e dalla considerazione di James sull'arco riflesso. Tuttavia nonostante l'autore subisca l'influenza di James fin dai primi scritti, l'approccio ad esso rimarrà sempre critico e spesso discordante. Scrive Backe (1999, trad. it. mia [G.A.], p. 317):

Dewey sostiene che "l'unità del sé di Hegel ... non è un'unità nel flusso in quanto tale, ma di questa corrente – l'unità del mondo (contenuto) che riporta". Dewey sostiene che James ha erroneamente interpretato le opinioni di Hegel. Secondo Dewey, Hegel percepisce il sé come "il contenuto organizzato [del mondo fisico]" e l'individuo "pensatore [come] un'organizzazione ancora più unificata (non un organo unificante)" che costituisce questo sé universale.

Dewey rimprovera a James di non tenere conto dell'unità hegeliana del Sé ed è proprio a causa di questa mancanza che la descrizione nei due scritti (James, 1881; 1890) apparirà agli occhi di Dewey non abbastanza radicale. Nel 1895, nel saggio *The significance of emotion*, di un anno precedente a quello sull'arco riflesso, Dewey critica la teoria delle emozioni di James che concepiva l'attività sensoriale quale stimolo e quella vegetativo-motoria come risposta evidenziando la simultaneità e la coordinazione fra queste due attività<sup>28</sup>. La critica di Dewey non riguarda unicamente James, ma anche la

---

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> Cfr. Cimino G., Degni S., Ferreri M. A. 2012, p. 163.

<sup>28</sup> Ivi, p. 162.

precedente psicologia, come attesta lo scritto del 1884 *The New Psychology*. In quella sede, commentando un testo di James Mill (1773-1836), scriveva Dewey:

Questa esperienza ricca e colorata, che non è mai la stessa in due nazioni, in due individui, in due momenti della stessa vita [...], la vita psichica è un continuo, non avendo rotture in “idee distinte come esistenze separate [...] le nostre distinzioni, per quanto necessarie, sono irreali e in gran parte arbitrarie, cosicché la mente non è una scatola di compartimenti [...] Sappiamo che la vecchia psicologia forniva descrizioni di ciò che per la maggior parte non ha esistenza e che al meglio ha descritto e non ha spiegato (Dewey 1884, trad.it. mia, pp. 48-49).

L'utilizzo della metafora *compartment box* è interessante perché emergerà anche in *Introduzione alla metafisica* di Henri Bergson (1859-1951) a proposito di Kant<sup>29</sup> e rappresenta una chiara concezione anti-elementarista dell'esperienza. Tuttavia, mentre Bergson criticava direttamente Kant, in questa sede Dewey sembra accennare invece al concetto di continuità nell'esperienza: sostenendo che «la vita psichica è un continuo» (Ivi, pp. 48-49). Egli anticipa le riflessioni di *Esperienza e Natura*.

Queste critiche anticipano gli argomenti dello scritto del 1896. Se Dewey e James concordano nel sottolineare che l'arco riflesso può essere considerato il modello dell'attività nervosa e non può essere distinto in elementi singoli, le due prospettive discordano nel considerare in modo diverso le fasi. Mentre James pensa che le prime due fasi non sono distinte dalla terza (staccandosi quindi dalla teoria tradizionale dell'arco riflesso), per Dewey «la risposta si configura come tale in virtù della sua coordinazione con le fasi precedenti» (Spzunar 2010, p. 129), in questo senso per Dewey le distinzioni nell'arco riflesso sono funzionali<sup>30</sup> e il concetto chiave che lo discosta dalla posizione di James è quello di *coordinazione*.

*The Reflex arc concept in Psychology* rappresenta così un passaggio fondamentale nella filosofia di Dewey. Infatti, i concetti di coordinazione e circuito organico consentono al filosofo americano di effettuare la naturalizzazione dell'organicismo di

---

<sup>29</sup> Cfr. Bergson 1938, trad. it. 2000 p. 185; Bachelard 1957, trad. it. 2006, pp. 101-119.

<sup>30</sup> Cfr. Thompson 1968, trad. it, 1972.

Hegel senza cadere in riduzionismi e diventando così l'antesignano del funzionalismo<sup>31</sup>. Per quanto riguarda invece gli sviluppi contemporanei esistono alcuni articoli riguardanti il rapporto di Dewey con le teorie della percezione<sup>32</sup> e il rapporto tra il pragmatismo e le teorie della mente estesa e della cognizione incorporata<sup>33</sup>. Tuttavia non sembrano esserci ancora molti studi di rilievo in merito all'ambito estetico. In molti articoli si commenta il saggio e si mostra come esso abbia relazioni con gli scritti successivi e in particolare con *Arte come esperienza*<sup>34</sup>, ma non si mostrano gli aspetti estetologici del saggio in sé. Nella sezione 1.3 cercherò di farlo, mostrandocome questo saggio possa essere rilevante per l'estetica e in particolare per le pratiche improvvisative.

---

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> Cfr. Santarelli 2006 e Madzia 2013.

<sup>33</sup> Cfr. Scott 1998, pp. 165-187.

<sup>34</sup> Cfr. Bredo E. 1998, p. 465.

## 1.2 Il superamento del dualismo e la critica dell'atomismo

I primi due paragrafi dell'articolo di Dewey espongono le motivazioni della sua stesura. L'autore sostiene che la psicologia dell'epoca ha sviluppato un'esigenza di unità a causa dei numerosi dati che ha raccolto e che le vecchie categorie non sono in grado di metterli insieme. Proprio il concetto di arco riflesso è quello che più di tutti ha cercato di rispondere a questa esigenza<sup>35</sup>. Il che è avvenuto perché «l'apparato senso-motorio rappresenta sia l'unità della struttura nervosa sia il tipo di funzioni nervose, l'immagine di questa relazione è stata trasportata in psicologia, diventando un principio di organizzazione e unificazione della molteplicità di dati psicologici raccolti» (Dewey 1896, trad.it. 2012, p. 166). Tuttavia Dewey critica questa idea, non per ritornare alle vecchie categorie, ma perché «nell'idea di circuito senso-motorio, sono ancora presenti le concezioni sulla natura della sensazione e dell'azione derivate dalla psicologia passata, sostituita in realtà solo a parole» (Ivi, p. 166). Secondo il filosofo americano il concetto di arco riflesso sia nella versione tradizionale sia in quella più recente «perpetua il dualismo e l'atomismo tipici della vecchia psicologia associazionistica<sup>36</sup>» (Spuznar 2010, p. 131).

L'autore prosegue esponendo come devono essere intese le distinzioni stimolo-risposta, sensazione-idea: «Invece di interpretare la sensazione, l'idea, l'azione sulla base del ruolo e della funzione che rivestono all'interno del circuito sensomotorio» (Dewey 1896, trad.it. 2012, p. 166), gli altri studi interpretano il circuito in base a idee preconette: «lo stimolo sensoriale è perciò una cosa; l'attività centrale, che sta al posto dell'idea, è un'altra; la scarica motoria, che sostituisce l'atto vero e proprio, è un'altra cosa. Di conseguenza, l'arco riflesso non è più un'unità comprensiva e organica, ma un *patchwork* di parti disgiunte» (Ivi, p. 166).

Le distinzioni all'interno dell'arco riflesso non devono essere considerate come distinzioni ontologiche, ma funzionale: “semplice divisione di compiti”. Ora, bisognerà capire come analizzare l'arco riflesso alla luce di ciò che è stato appena detto e trovare un

---

<sup>35</sup> Cfr. Dewey 1896, trad. it. 2012, p. 166.

<sup>36</sup> La psicologia associazionistica trova il suo più grande esponente in David Hume, che nel *Trattato sulla natura umana* (1739), concepiva la mente come una successione di sensazioni e idee, un fascio di percezioni. Quest'idea verrà poi criticata da James in molti suoi scritti. In particolare in James 1912, trad. it. 2009.

nome più appropriato a quello che pare «sensazione-seguita-da-idea-seguita-da-movimento» (Ivi, p. 167). Il concetto chiave è per Dewey quello di *coordinazione*.

L'esempio che riprende il filosofo americano è proprio quello della candela di James (1.1). Scrive Dewey: «l'interpretazione classica di questa interazione dice che la sensazione della luce è uno stimolo e il tentativo di afferrarla una risposta; la scottatura che ne segue è uno stimolo per ritirare la mano etc.» (Ivi, p. 161). Tuttavia, se si analizza meglio il processo:

Scopriamo che tutto inizia non con uno stimolo sensoriale, ma con una coordinazione senso-motoria, ottico-oculare, e che in un certo senso è il movimento a essere primario, dal momento che sono i movimenti del corpo, i muscoli della testa e degli occhi a determinare la qualità di ciò che viene percepito. In altre parole, il vero inizio è l'atto di vedere; è l'atto di guardare, quindi non la sensazione di luce (Ivi, p. 161).

Il processo, commenta Spuznar (2010, p. 132), «non inizia con una sensazione, ma con un'azione, l'azione del vedere, del guardare la fiamma. La “qualità sensoriale” conferisce valore all'azione, mentre il movimento la controlla». Questo avviene perché la sensazione e il movimento non sono due elementi distinti, bensì momenti di una coordinazione più ampia<sup>37</sup>. In questo senso «l'atto del vedere stimola l'atto del tendere la mano, questo perché entrambi gli atti sono parte di una coordinazione più ampia; il vedere e l'afferrare, infatti, sono stati così spesso associati-rinforzandosi reciprocamente- che ognuno di essi può essere considerato nient'altro che un elemento subordinato di una più ampia coordinazione. Più specificamente la capacità di lavoro della mano dipenderà, direttamente o indirettamente, dal suo controllo; nello stesso modo, la sua stimolazione dipenderà, direttamente o indirettamente dall'atto della visione» (Dewey 1896, trad. it. 2012, p. 167). Abbiamo a che fare con una coordinazione in cui «l'atto rimane sempre vedere, ma ora diventa “vedere-per-raggiungere-l'obiettivo”. C'è insomma un circuito sensomotorio, con più contenuto e valore, non una semplice sostituzione di una risposta motoria a uno stimolo sensoriale» (Ivi, p. 167).

---

<sup>37</sup> Cfr. Dewey, 1896, trad. it. 2012, p. 167.



Questa prima parte presa in esame era la prima sequenza stimolo-risposta che sarebbe seguita dalla fase successiva in cui il bambino si brucia; ma anche in questo caso si tratterà di una coordinazione e non di una semplice sensazione. Quello cui assistiamo non è quindi una risposta *allo* stimolo, ma una risposta *nello* stimolo.

Scrivendo Dewey: «la scottatura sta nel vedere originario (*original seeing*), è l'esperienza ottico-oculare ampliata (*enlarged*) e trasformata nel suo valore. Non è più semplicemente vedere; è “vedere-una-luce-che-causa-dolore-al-contatto”» (Ivi, p. 168).

Al contrario, la teoria tradizionale dell'arco riflesso si fonda sull'idea che il risultato della risposta sia un'esperienza completamente nuova, ossia la sostituzione della sensazione di scottatura al posto della sensazione di luce mediante il movimento<sup>38</sup>. Tuttavia, se fosse, come sostiene anche James non ci sarebbe apprendimento e il bambino si brucerebbe di nuovo; come abbiamo visto, invece, secondo Dewey la sensazione del calore-dolore entra nello stesso circuito di esperienza ottico-oculare e così il bambino acquisisce l'abilità di non scottarsi più in futuro<sup>39</sup>. A questo punto però appare evidente che:

La teoria dell'arco riflesso è limitata perché assume lo stimolo sensoriale e la risposta motoria come due esistenze psichiche distinte [...]; in secondo luogo [...] è limitata perché assume che la qualità dell'esperienza che precede la fase “motoria” e quella che segue siano due stati diversi, invece di comprendere che l'ultima è in realtà la prima ricostituita, dal momento che la fase motoria esiste solo per poter raggiungere quella mediazione. Il risultato è che l'idea dell'arco riflesso ci consegna una psicologia spezzettata, sia che la consideriamo dal punto di vista dell'individuo o della razza, sia che la consideriamo dal punto di vista dell'analisi della mente adulta (*mature consciousness*). (Dewey 1896, trad. it. 2012, p. 168).

L'idea dell'arco riflesso rompe la continuità, lasciando gli elementi secondo Dewey spezzettati, la cui origine non viene cercata dentro l'esperienza, ma o nell'ambiente o all'interno dell'organismo. Non soltanto: non riuscendo a tenere conto dell'unità, l'arco riflesso intendeva la sensazione o stimolo, l'idea o processo e la risposta come tre esistenze

---

<sup>38</sup> Cfr. Dewey 1896, trad. it. 2012, p. 168.

<sup>39</sup> Cfr. Spuznar 2010, p. 133.

separate, che si adattano tra loro o grazie a un'anima non verificabile in via sperimentale o grazie a una azione meccanica<sup>40</sup>.

A questo punto, per confermare ulteriormente le sue considerazioni<sup>41</sup>, Dewey passerà ad analizzare un caso, ricavato da James M. Baldwin (1861-1934): l'analisi della coscienza reattiva contenuta in *Feeling and Will*.

In questo testo, Baldwin dice che nella coscienza reattiva ci sono tre elementi: A) la coscienza ricevente, ossia lo stimolo: ad esempio un suono inaspettato; B) L'attenzione attirata involontariamente; C) la reazione muscolare successiva al suono<sup>42</sup>. Secondo Dewey questa analisi è incompleta perché non analizza «lo stato in cui l'organismo si trovava prima della percezione del suono» (Dewey 1896, trad. it. 2012, p. 169). A questo punto l'autore si pone la domanda se sia rilevante o no la quantità o qualità dello stimolo, poiché in determinati casi il rumore avrebbe un significato molto diverso, costituendo un'esperienza completamente differente<sup>43</sup>. Quello che emerge prima dello stimolo secondo Dewey è quindi «un atto completo, una coordinazione senso-motoria» (Ivi, p. 169). Lo stimolo infatti «emerge da questa coordinazione; nasce da essa come da una matrice; rappresenta una sua conseguenza» (Ivi, p. 169). Infatti, il suono secondo Dewey «non è uno stimolo o una sensazione semplice; è invece un atto: quello dell'ascoltare. La risposta muscolare vi è coinvolta tanto quanto lo stimolo sensoriale; ovvero, nell'ascoltare è coinvolto un certo insieme definito dell'apparato motorio proprio [...]. Il movimento e la postura della testa, la tensione dei muscoli dell'orecchio sono tutti necessari alla "ricezione" del suono» (Ivi, p. 170). Secondo Dewey, Baldwin:

Ha invertito il reale ordine tra il primo e il secondo elemento. Infatti, non abbiamo prima un suono e poi l'attività di attenzione, a meno che il suono non venga considerato come un semplice shock nervoso o un evento puramente fisico, e non nel suo valore psicologico. La sensazione mentale del suono dipende dalla risposta motoria che è già avvenuta; oppure per usare le parole della frase precedente [...] è la risposta motoria o l'attenzione che la costituisce, che diventa lo stimolo per un altro atto» (Ivi, p. 170).

---

<sup>40</sup> Cfr. Dewey 1896, trad. it. 2012, p. 169.

<sup>41</sup> Cfr. Spuznar 2010, p. 133.

<sup>42</sup> Cfr. Dewey 1896, trad. it. 2012, p. 169.

<sup>43</sup> Idem.

Quello che abbiamo, dice Dewey, non è un circuito riflesso, ma un circuito organico, «poiché la risposta motoria determina lo stimolo proprio nello stesso modo in cui lo stimolo sensoriale determina il movimento» (Ivi, p. 171).

Durante la costituzione di un'azione «si assiste a una interazione dinamica di movimento e percezione» (Spuznar 2010, p. 134). A questo punto si tratta di capire che cosa comportino stimolo e risposta, movimento e sensazione; si tratta cioè di comprendere che questi concetti indicano soltanto distinzioni di funzioni, non esistenze fisse, ossia che ci possono essere scambi di occorrenze tra l'uno e l'altro e che grazie a questa relazione funzionale non è rilevante interrogarsi se l'adattamento di uno o dell'altro avvenga grazie alla forza dello stimolo o dell'anima<sup>44</sup>.

Subito dopo Dewey introduce un ulteriore problema che 'scombina' la teoria dell'arco riflesso; infatti, anche applicando l'espressione senso-motoria, essa rimane una interpretazione dell'evento che non ha validità ontologica, ma funzionale<sup>45</sup>. L'esempio è nuovamente quello della candela:

Prendiamo come esempio il ritrarsi della mano dalla fiamma della candela. Ciò che abbiamo è una specifica qualità-sensoriale-termica-dolorifica-muscolare trasformata in un'altra qualità-sensoriale-visiva-tattile-muscolare, essendo la fiamma visibile ora solo a una certa distanza o non visibile per niente ed essendo la sensazione tattile alterata dalla scottatura ecc. Se indichiamo con "v" la qualità visiva originaria, con "h" la temperatura e con "m" la sensazione muscolare concomitante, l'intera esperienza può essere definita vhm-vhm-vhm', dove m sta per la qualità del ritrarre e m' per il senso dello status dopo il ritrarsi. (Dewey 1896, trad. it 2012, p. 171)

In questo senso possiamo notare due cose: la prima è la variazione nella descrizione del processo rispetto a James; la seconda è che il movimento non è un elemento distinto, bensì un'esperienza sensoriale interpretata<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 171.

<sup>45</sup> Idem.

<sup>46</sup> Idem.

Lo schema di Dewey abbiamo visto essere:

vhm-vhm-vhm'

Mentre quello di James:

s<sup>1</sup>-m<sup>2</sup>-s<sup>1</sup>-m<sup>2</sup>

Come si nota, la disposizione grafica mostra le evidenti differenze, ma anche l'influenza di James. Infatti, Dewey elimina la distinzione di James in due archi per passare a un unico processo. Tuttavia, egli prosegue, ancora si potrebbe sospettare che la distinzione tra stimolo e risposta, sensazione e idea rimanga; ed è proprio così: «ma ora dovremmo essere nelle condizioni di chiederci di che natura sia questa distinzione, invece di darla per scontata e fondata sull'esistenza dei fatti in sé» (Ivi, p. 172).

La concezione comune dell'arco riflesso è quindi secondo Dewey un residuo del dualismo metafisico, che ha origine in Platone.

Dopo aver fatto un'analisi descrittiva che ha rappresentato una revisione del concetto di arco riflesso, ora Dewey passerà ad una analisi esplicativa. Come abbiamo visto, le distinzioni stimolo e risposta non sono di natura ontologica, ma teleologica. Scrive Dewey: «Rispetto a questo processo teleologico, si devono distinguere due fasi [...]. [I]n un caso, la relazione rappresenta un'organizzazione di mezzi in riferimento allo scopo complessivo» (Ivi, p. 172). Secondo Dewey, questo avviene in tutti gli istinti e abitudini formate. Infatti in esse, c'è una sequenza continua e ordinata di atti e il loro comune scopo è far sì che ogni elemento sia visto come stimolo o risposta. In questo caso: «possiamo considerare lo stimolo e la risposta ognuno come un atto intero, avendo ciascuno la propria individualità; e con individualità non intendo qualcosa di indipendente, ma una divisione di lavoro rispetto al mantenimento o raggiungimento di uno scopo. Comunque, è sempre un atto, una coordinazione senso-motoria; non abbiamo a che fare quindi con una sensazione che stimola un movimento» (Ivi, p. 173).

Nel paragrafo successivo Dewey prosegue spiegando che le considerazioni fatte per un processo nel suo insieme non devono essere fatte valere per il suo contenuto, perché si rischia di considerare reale la descrizione dei singoli eventi. Per chiarire quest'idea ancora una volta il filosofo americano si riferisce all'esempio della candela:

Finché il vedere è considerato come un atto separato, vissuto come una semplice sensazione più che come un semplice movimento [...] non è la sensazione che stimola il tendere la mano; come ho già sufficientemente chiarito, in questo caso abbiamo solo i passi in serie di una coordinazione di atti. Ma prendiamo il caso di un bambino che, nel toccare una luce brillante (esercitandosi cioè nella coordinazione vedere-tendere-la mano) abbia fatto qualche volta un'esperienza piacevole, qualche altra volta abbia trovato qualcosa di buono da mangiare e qualche altra volta infine si sia bruciato. *Ora non solo la risposta è incerta, ma anche lo stimolo è altrettanto incerto; risposta e stimolo sono entrambi incerti nello stesso modo*<sup>47</sup>(Ivi, p. 174).

Il problema è scoprire quale sia lo stimolo e la risposta giusti e proprio in questo momento interviene secondo Dewey «la distinzione della sensazione come stimolo e del movimento come risposta» (Ivi, p. 174).

Secondo l'autore, la sensazione o stimolo cosciente, non è qualcosa che esista in sé, ma, come abbiamo visto, è una fase di una coordinazione. Essa necessita di attenzione, perché a causa del conflitto e della precarietà che compongono la coordinazione, non si sa come completarla, ed è proprio il dubbio, l'esitazione sull'atto successivo (toccare o no la luce ad esempio)<sup>48</sup> a dare la motivazione per una più attenta analisi. Scrive Dewey:

Il fine da seguire è, in tal senso, lo stimolo; è questo a darci la motivazione per partecipare a ciò che è appena accaduto e per definirlo più attentamente. Da questo punto di vista la scoperta dello "stimolo" è la "risposta" al possibile movimento come "stimolo". Dobbiamo avere una sensazione anticipatoria, un'immagine, dei movimenti possibili, insieme con i loro corrispettivi significati, perché l'attenzione vada all'atto di vedere per smantellarlo in una sensazione di luce, e di un tipo particolare di luce (Ivi, p. 174-175).

---

<sup>47</sup> Emerge qui per la prima volta una componente antropologica molto rilevante per Dewey, quella della precarietà, che si trova ed è già presente nell'interazione tra organismo e ambiente. Questa nozione verrà poi sviluppata nel secondo capitolo di *Esperienza e Natura*: precarietà e stabilità nell'esistenza. L'esistenza dell'organismo è composta fin dai più microscopici processi da una oscillazione di precarietà e stabilità, che risultano entrambi fondamentali per il proprio sviluppo. Questo elemento di incertezza e di possibilità dell'errore risulta essere quindi fondamentale nel processo di apprendimento.

<sup>48</sup> Ivi, p. 174.

Questa co-appartenenza di stimolo e risposta altro non è che il principio di coordinazione, infatti, stimolo e risposta hanno significato ed esistenza solo all'interno del loro rapporto, ed è possibile distinguerli solo all'interno del circuito organico. Scrive Matteo Santarelli (2016, p. 29):

Lo stimolo e la risposta non sono due elementi isolati e discreti, che si incontrano solamente per mezzo di una relazione causale e meccanica. Al contrario, sono due momenti interconnessi di un'organizzazione interattiva più ampia che Dewey chiama circuito organico, e all'interno della quale la stimolazione determina la risposta tanto quanto la risposta determina la stimolazione. La distinzione tra questi due elementi è possibile soltanto all'interno di questa coordinazione. Stimolo e risposta si distinguono solamente in virtù del ruolo che svolgono all'interno del circuito organico.

Questa concezione ha risvolti teorici cruciali in particolare l'introduzione di un dispositivo logico che può essere sintetizzato così: due elementi fanno parte di un circuito organico se: «a) interagiscono reciprocamente; b) il loro significato si sviluppa all'interno di questa stessa relazione; c) [...] nel corso del tempo c'è la possibilità che lo stesso elemento cambi il suo ruolo all'interno della relazione- per esempio, la mia risposta può diventare lo stimolo per una risposta ulteriore.» (Ivi, p. 30).

### 1.3 Una visione circolare dell'azione

Il dispositivo logico del circuito organico delineato rappresenta la chiave per comprendere quella che è stata denominata la visione circolare o unitaria dell'azione. Analizzerò ora i tre punti del dispositivo evidenziati da Santarelli (Ivi, p. 30) per mostrare nel dettaglio le sue peculiarità:

A) *In primo luogo stimolo e risposta interagiscono reciprocamente*

Il primo punto è l'interazione dinamica. Come ho mostrato, nessun organismo è in grado di sopravvivere senza un ambiente, ma allo stesso tempo non ne subisce passivamente l'influenza, anzi lo modifica e coevolve con esso. Come scrive Dewey in *The Need for A Recovery of Philosophy*: «Ma come la vita esige che l'ambiente sia adatto alle funzioni organiche, così l'adattamento all'ambiente significa non accettazione passiva di essa, ma un'attività tale per la quale i mutamenti ambientali prendano una certa direzione» (Dewey 1917, trad. it. 1957, p. 41). A partire dal concetto di coordinazione tra stimolo e risposta gli organismi sono quindi in grado di sviluppare una relazione dinamica e processuale con l'ambiente. La vecchia concezione dell'arco riflesso non prevedeva tutto questo: in primo luogo perché era vittima dei pregiudizi del dualismo sensazione e idea e in secondo luogo perché non aveva ancora raccolto i frutti della filosofia hegeliana e darwiniana. Tali pregiudizi possono essere superati grazie alla concezione di Dewey, sensazione e idea, stimolo e risposta non sono distinzioni ontologiche ma funzionali.

b) *Il significato dell'interazione tra stimolo e risposta si sviluppa all'interno di questa stessa relazione*

Il secondo punto invece è rintracciabile nella costituzione interna all'azione degli elementi, come osserva Spuznar: «il principio di coordinazione implica in modo evidente quel tratto qualificante che distingue la prospettiva transazionale<sup>49</sup> da quella meramente relazionale. Nella coordinazione, infatti, non è mai in gioco una relazione estrinseca tra due elementi precostruiti che solo in un secondo momento entrano in rapporto tra loro (interazione). Nella coordinazione e nella transazione gli elementi non sono anteriori al

---

<sup>49</sup> Per quanto riguarda delle ricerche sperimentali sulla prospettiva transazionale rimando a Kilpatrick 1961, trad. it. 1967.

loro rapporto, ma si costituiscono al suo interno» (Ivi, p. 138). Con prospettiva transazionale scriveranno Bentley e Dewey, si intende la considerazione dell'uomo che agisce «non come qualcosa di radicalmente opposto al mondo circostante, né come semplice azione 'in' un mondo, ma come azione del mondo e attraverso il mondo, al quale l'uomo appartiene come costituente integrale» (cit. in Kilpatrick 1961, p. 29).

All'interno dell'azione si costituiscono i suoi elementi e non è possibile distinguere il prodotto dell'azione dall'azione stessa se non in maniera funzionale. Il concetto di coordinazione e transazione consentono di spiegare quindi l'adattamento. Infatti, per Dewey esso è «come una danza con un partner che reagisce, che si conforma a se stessi. Nella visione ciclica dell'attività che propone nell'articolo sull'arco riflesso, per esempio, gli organismi agiscono per modificare i propri stimoli» (Bredo 1998, p. 458).

*c) Nel corso del tempo la risposta può diventare lo stimolo per un'interazione successiva*

Per quanto riguarda il terzo punto, invece, emerge nelle considerazioni sull'adattamento che emergono dai primi due punti. Infatti, il passaggio da una concezione atomistica a una concezione processuale o transazionale è ciò che emerge con più decisione dal saggio di Dewey. Il processo di adattamento può essere considerato quindi come un processo in cui stimolo e risposta sono integrati continuamente e la risposta non si limita a chiudere il processo, ma può potenzialmente diventare uno stimolo per un'ulteriore risposta. Infatti, prosegue Bredo: «Un organismo può raggiungere un equilibrio dinamico entrando in ritmo o in armonia con il suo ambiente, il cui modello di cambiamento è in parte il risultato delle sue azioni» (Bredo 1998, p. 458). In questo senso possiamo parlare di visione circolare o ciclica dell'azione. Non perché il processo ritorni su di sé, ma perché il rapporto non può essere descritto come una linea, ma come una circolarità, una danza.

Alla luce di queste osservazioni ci sembra che questo scritto di Dewey possa essere rilevante anche in ambito estetico. Come sostiene Alfonso Ottobre (2015, p. 76), «questo saggio offre anche alcuni spunti interessanti per analizzare nello specifico le peculiarità fisiologiche di una prassi esecutiva basata sull'improvvisazione». Tali peculiarità sono presenti proprio nella visione ciclica dell'azione sopra delineata. Prima di spiegare questo legame bisognerà però capire che cosa s'intende con improvvisazione. L'improvvisazione, in generale, può essere definita come la coincidenza tra invenzione e performance.



Esistono però due tipi di improvvisazione: l'improvvisazione *inintenzionale* e l'improvvisazione *intenzionale* che a sua volta può essere distinta in due sottogruppi<sup>50</sup>, *elettiva* e *reattiva*<sup>51</sup>. La prima, *inintenzionale*, riguarda l'ambito della quotidianità, in cui «la struttura, il sistema di regole, il codice sono reali solo grazie alla e nella azione reale degli individui, i quali sono *idiotes, privati*, precisamente perché non si lasciano ri(con)durre nelle rigide maglie del sistema» (Bertinetto 2010, p. 146); l'improvvisazione *reattiva* è invece «quella “improvvisazione coatta che coincide con la capacità di rispondere allo svolgimento imprevisto degli eventi» (Ivi, p. 146), mentre *elettiva* è «l'improvvisazione estetica intenzionalmente praticata» (Ivi, p. 146). Inoltre l'improvvisazione è un processo in cui: «si ha a che fare con una fase unica, per cui il piano prende forma mentre viene eseguito e ciò che si produce nel fare interviene come nuova condizione del processo di produzione» (Bertinetto 2014, p. 19).

Questa peculiarità sembra essere perfettamente spiegata dalle considerazioni di Dewey. Seguendo lo schema logico prima delineato, nella pratica improvvisativa contesto e improvvisatore interagiscono reciprocamente: a) l'improvvisazione si sviluppa mentre viene eseguita; b) e possono esserci elementi che cambiano e variano durante l'esecuzione; c) la coordinazione sensomotoria descritta da Dewey sembra cogliere molto bene il processo improvvisativo. Come scrive Bertinetto:

L'improvvisazione artistica è preparata sotto il profilo tecnico, strutturale, stilistico, ecc. [...]. Tuttavia tutti i presupposti dell'improvvisazione sono appunto messi in gioco nel suo effettivo svolgimento. Ciò si può esprimere dicendo che il processo improvvisativo è caratterizzato da una causazione reciproca continua tra i presupposti del processo e i suoi prodotti, ovvero da una dialettica interattiva tra piano e azione (Ivi, p. 19).

Questa causazione reciproca è esattamente ciò che intende Dewey quando parla del circuito organico: l'improvvisazione trova quindi i suoi presupposti fisiologici nella coordinazione di stimolo e risposta che viene proposta nella visione di Dewey.

---

<sup>50</sup> Cfr. Bertinetto 2010, pp. 145-174.

<sup>51</sup> Cfr. Sparti 2007, pp. 77-91.

Un ulteriore elemento che lega la prospettiva di Dewey all'improvvisazione è quello della sperimentazione, dell'incertezza e instabilità dell'esistenza che emerge nella precarietà di stimolo e risposta: «*Ora non solo la risposta è incerta, ma anche lo stimolo è altrettanto incerto; risposta e stimolo sono entrambi incerti nello stesso modo*» (Dewey 1896, p. 174). Questo elemento di precarietà è ciò che caratterizza la natura dell'esperienza, come spiegherà molto bene in *Democrazia e Educazione* è possibile comprendere l'esperienza solo se si considerano sia gli elementi attivi che passivi:

L'esperienza in senso attivo è un *tentare*, significato espresso dal termine connesso "esperimento". In senso passivo sottostare. Quando sperimentiamo qualcosa noi agiamo su esso, facciamo qualcosa con esso; poi ne soffriamo le conseguenze e sottostiamo ad esse. Facciamo qualcosa all'oggetto e in compenso esso fa qualcosa a noi (Dewey 1916, trad. it. 1979, p. 179).

Come si nota, il riferimento all'articolo del 1896 è implicito; infatti, poco dopo prosegue Dewey:

Quando seguiamo l'attività nel senso di sottoporci alle conseguenze di essa, quando il mutamento determinato dell'azione si riflette in un mutamento apportato da noi, non si può più parlare di puro flusso, poiché esso si carica di significato e noi impariamo qualcosa. Non è esperienza il fatto che un bambino metta semplicemente un dito nella fiamma; è esperienza quando il movimento è connesso col dolore al quale sottostà. Da ora in poi il mettere il dito nella fiamma significa bruciarsi (Ivi. p. 180).

Per l'ennesima volta ritorna l'esempio del bambino con la candela: un'esperienza è tale solo se entra in un circuito organico, altrimenti rimane solamente uno shock nervoso. Anche l'improvvisatore è uno sperimentatore che prova e tenta, spesso intenzionalmente per poter generare nuove possibilità e nuovi orizzonti di senso e l'elemento della precarietà è insito in questo processo; infatti come Dewey nello scritto del 1917:

Ogni conseguito equilibrio di adattamento all'ambiente è precario perché noi non possiamo andare di pari passo con i cambiamenti dell'ambiente. Dobbiamo assumerci il rischio di legare la nostra sorte con un movimento o coll'altro. Nulla può eliminare ogni rischio, ogni avventura; solo ciò che è votato all'insuccesso è il tentativo di tenersi alla pari con tutto l'ambiente insieme [...]. Gli ostacoli che ci vengono incontro sono stimoli alla variazione, a nuove risposte, e quindi occasioni di progresso (Dewey 1917, trad. it. 1957, p. 42).

Chi improvvisa si confronta spesso con stimoli alla variazione e con il fattore di rischio nell'azione. L'improvvisazione eseguita sul momento comporta una grande preparazione tecnica, ma deve saper sfruttare gli stimoli e le interazioni in tempo reale. Per comprendere meglio questo aspetto dell'esperienza analizzerò nel secondo capitolo (2.1) il testo *Esperienza e Natura* dove l'autore analizza più nel dettaglio la precarietà nell'esistenza.

## 2. Dall'esperienza in generale all'esperienza estetica

Come ho mostrato, il modello dell'arco riflesso come strumento di comprensione dell'adattamento non funziona. Esso rappresenta una riproposizione del dualismo mente e corpo, idea e sensazione, stimolo percettivo e risposta motoria che crea una rigida separazione fra sensazioni, pensieri e azioni<sup>52</sup>. Secondo Dewey è quindi necessario passare all'idea di "circuito organico", perché «una qualche coordinazione sensomotoria deve essere già all'opera per consentire a uno stimolo ambientale di risultare significativo per la mia azione tra molti altri che restano trascurati perché irrilevanti» (Dreon 2015, p. 59). Infatti, si può dire che «la risposta motoria non è altro che la fase in cui l'esperienza giunge al suo compimento» (Ivi, p. 59). Bisogna partire quindi da una struttura unitaria o circolare dell'azione per poter cogliere come lo stimolo sia possibile solo da un'attività precedente e che la distinzione fra esso e l'azione è di tipo funzionale, non di tipo sostanziale<sup>53</sup>.

La critica all'arco riflesso introduce l'interazione fra organismo e ambiente, stimolo percettivo e risposta motoria e in secondo luogo la nozione di continuità dell'esperienza, che sarà sviluppata in modo più approfondito in *Esperienza e Natura* nel 1925. In breve, l'esperienza è unitaria, perché al suo interno non ci sono salti, ma relazioni.

I presupposti fisiologici maturati del saggio del 1896 troveranno ulteriori sviluppi negli scritti di estetica di Dewey. Perciò le considerazioni svolte mi permettono di passare all'analisi della sua estetica. In questa parte discuterò le tesi sull'esperienza estetica contenute in *Experience and Nature* per poi soffermarmi sulla teoria della forma e dell'espressione contenute in *Art as experience*<sup>54</sup>. In questo modo avrò a disposizione tutti gli elementi per dimostrare nel capitolo terzo l'effettivo contributo del filosofo alle pratiche improvvisative.

---

<sup>52</sup> Cfr. Dreon 2015, pp. 48- 49.

<sup>53</sup> Ivi, p. 59.

<sup>54</sup> Cfr. Ottobre 2012.

## 2.1 Le componenti antropologiche dell'esperienza

Nel 1922 Dewey tiene alla Paul Cars Foundation un ciclo di conferenze; i cui titoli sono 1) *Existence as Stable and Precarious*, 2) *Existence, Ends and Appreciation* e 3) *Existence Means and Knowledge*. Questi interventi diventeranno a breve tre capitoli del volume *Esperienza e Natura* del 1925 (prima edizione, arricchita nella seconda edizione del 1929)<sup>55</sup>. Nello stesso anno di quelle *Lectures* esce *Human nature and conduct*, in cui viene sviluppata una riflessione molto ampia sul concetto di *habit* che avrà implicazioni fondamentali per gli sviluppi successivi della filosofia di Dewey. Nel 1916 era apparso il testo *The need for a recovery in philosophy* che, sintetizzando le precedenti ricerche psicologiche e filosofiche, proponeva una filosofia aperta alla complessità dell'esperienza. Il testo del 1925-29 rappresenta quindi una sintesi matura e compiuta di tutte le ricerche precedenti.

Solo in quest'opera emergono, infatti, i tratti (già abbozzati in *The reflex arc concept in psychology*) che caratterizzeranno la filosofia più matura di Dewey, quella che è stata anche denominata *Process Philosophy*<sup>56</sup>. Questa denominazione ha certamente radici in autori come Bergson e Alfred North Whitehead (1861-1947)<sup>57</sup>, ma bisogna rilevare che in realtà è l'idealismo tedesco il vero ideatore di questa concezione: Friedrich Schelling (1775-1854) e Hegel, ma soprattutto Johann Gottlieb Fichte (1762-1814). In questo senso sussiste un legame teorico forte fra Fichte e Dewey, come scrive Edmund Montgomery (1892)<sup>58</sup>, trad. it mia [G.A.] p. 345): «Fichte è il vero padre di un tale monismo psichico che ha recentemente trovato un esperto così bravo nel professor Dewey. Fichte capì, ciò che Kant non riuscì a vedere, che l'"idealismo dinamico" della ragione che costituisce la natura implica non solo l'elaborazione di materiale dato dal senso, ma la produzione fuori e dentro la coscienza del mondo intero della percezione». Al di là del termine "monismo

---

<sup>55</sup> Cfr. Ottobre 2012, p. 33.

<sup>56</sup> Cfr. Browning D., Meyers T. W. 1998. Non è un caso, infatti, che gli autori nella sezione antologica dedicata Dewey inseriscano proprio la conferenza *Existence as Stable and Precarious*.

<sup>57</sup> Cfr. Harshorne 1965.

<sup>58</sup> Bisogna rilevare la data di stesura di questo articolo. In questo periodo Dewey ha scritto molto poco (non ha ancora scritto nemmeno il saggio sull'arco riflesso) ed è ancora legato all'impianto dell'idealismo. Tuttavia proprio per questo bisogna rimarcare il legame del filosofo americano con l'idealismo tedesco: Kant e Hegel, come abbiamo visto, ma anche Fichte. Come attestazione di una lettura di rimandiamo a Dewey 1915, trad. it. 2003, in cui l'autore parla dei *Discorsi alla nazione tedesca* di Fichte. Il contenuto del saggio è polemico, ma attesta una conoscenza approfondita dell'idealismo tedesco non soltanto hegeliano.

psichico” che l’autore usa per leggere Dewey e Fichte è interessante rilevare il legame teorico fra i due autori. Uno di questi è proprio la concezione processuale della realtà.

Il primo capitolo di *Esperienza e Natura* è dedicato alla spiegazione metodologica usata nell’opera: il naturalismo empirico<sup>59</sup>. Questa impostazione è cruciale per l’autore e rappresenta l’unico modo per usare il naturalismo in filosofia senza cadere nel positivismo, nel riduzionismo o nel materialismo fisicista: Il suo è un naturalismo di stampo darwiniano<sup>60</sup> in cui la natura dell’esperienza è determinata dalle condizioni essenziali della vita. L’uomo differisce dagli altri animali, ma le funzioni vitali di base sono le stesse. Una di queste è l’adattamento. Per questo, natura ed esperienza hanno un così stretto rapporto di continuità. Per spiegare questo punto Dewey fa riferimento a una specifica teoria emergentistica<sup>61</sup>, una teoria che, secondo Alfonso Ottobre (2012, p. 35), «riconosce la possibilità che nuove forme di esperienza possano sorgere da quelle “inferiori”, senza per questo dover essere ridotte a queste ultime. Più volte, infatti, Dewey torna a sottolineare l’idea di *emergenza* come chiave di comprensione della relazione di continuità tra esperienza e natura, tra eventi “bruti” ed eventi significativi, o tra livello fisico, psico-fisico e mentale». In questa teoria emergentistica la natura non è identificata con gli oggetti della fisica, ma come ambiente creativo in cui accadono eventi di diverso tipo, come la novità e l’indivisibilità<sup>62</sup>; in questo senso diventa «un errore grave leggere Dewey come se appartenesse alla tradizione naturalistica, meccanicistica di Democrito, Hobbes, Spencer o Dennet» (Alexander 1998, trad. it. Dreon R., 1998, p. 19).

Per Dewey non c’è bisogno di pensare una scissione o divisione fra fisico, psico-fisico e mentale. La continuità esclude salti, rotture o differenze categoriali, ed è insita nella complessità e nella funzionalità organica. Ogni livello, da quello biologico a quello

---

<sup>59</sup> Oppure *Naturalismo Culturale* (Cfr. Dreon 2010) secondo una formula in: Dewey 1938b, trad. it. 1974, p. 26.

<sup>60</sup> Cfr. Dewey 1909. Per quanto riguarda il legame con la filosofia di Darwin, alla luce del saggio del 1898 e di *Esperienza e Natura* non sembra esserci uno sviluppo in senso neodarwinistico come sostiene Ingold. Scrive l’autore: «Nel Neodarwinismo l’ambiente è specificato indipendentemente dagli organismi, come un sistema di vincoli, l’organismo è specificato indipendentemente dall’ambiente come un sistema di geni, cosicché lo sviluppo non è un contatto estrinseco tra domini separati e mutuati esclusivamente, poiché implicata nell’organismo stesso è l’intera storia nelle sue relazioni ambientali» (Ingold, 1995 trad. it. 2016, p. 91- 92). Per Dewey organismo e ambiente coevolvono insieme e l’organismo modifica l’ambiente e allo stesso tempo viene modificato da esso. Ingold, infatti, fa riferimento alle *Lectures on Psychological and Political Ethics* del 1898, in cui Dewey non tematizza come in altri scritti questo concetto. Un elemento che lega invece la prospettiva di Ingold a quella di Dewey è secondo Perullo (2017. P. 84) «il tema della vita sensibile, come fascio di nodi creativi».

<sup>61</sup> La nozione di *Emergenza* avrà fortuna anche in Mead 1932, pp. 32-46.

<sup>62</sup> Cfr. Dreon 2012.

culturale, non cessa mai di essere legato ad altri: quello culturale trova secondo Dewey le radici in quello biologico ed esso non cesserà mai di essere materiale e fisico. Ogni livello più complesso e alto rispetto agli altri presenta aspetti irriducibili che non sono presenti ai livelli inferiori<sup>63</sup>. In questa distinzione i livelli non sono entità rigide ma piuttosto “campi di interazione”. Scrive Dewey (1925, trad. it. 1973, d’ora in poi EN seguito dal numero di pagina):

In generale, tali campi possono essere distinti in tre livelli. Il primo teatro delle interazioni più ristrette ed estrinseche, anche se esso stesso è diversificato qualitativamente, è il *livello fisico*: le sue proprietà distintive sono quelle del sistema matematico-meccanico scoperto dalla fisica e che definiscono la materia come carattere generale. Il secondo livello è quello della *vita*. Le differenze qualitative, come quella della pianta o dell’animale, delle forme degli animali inferiori e superiori, sono ancora più cospicue; ma nonostante la loro molteplicità esse hanno in comune le qualità che definiscono il livello psicofisico. Il terzo livello è quello dell’*associazione*, della *comunicazione* e della *partecipazione*. Questo è interamente ancora più diversificato e consiste di elementi individuali. È caratterizzato in tutto il complesso delle sue articolazioni, comunque, da proprietà comuni che definiscono la mente come intelletto; possesso di significati e risposta ai significati.

L’esperienza è *della e nella* natura così come la mente è *del* mondo e *nel* mondo:una reciproca interazione di agire (*doing*) e subire (*undergoing*). Le caratteristiche potenziali dell’esperienza devono essere viste come già presenti nel mondo. Esse attendono soltanto di essere svelate e portate alla luce. Non si dispiegano al loro interno, ma sono portate fuori nell’interazione<sup>64</sup>. Questa teoria emergentistica dota le attività umane, così come la scienza e l’arte, di un ruolo primario<sup>65</sup>: «la conoscenza o scienza», scrive Dewey, «come opera d’arte, come ogni altra opera d’arte, investe le cose di tratti e potenzialità che precedentemente non appartenevano loro» (EN. P. 273).

L’esperienza però non è solo composta da tratti di stabilità, ma come ho mostrato anche di precarietà e incertezza; infatti, la prima *Lectures* del 1922 è intitolata *Existence as*

---

<sup>63</sup> Idem.

<sup>64</sup> Cfr. Ottobre 2012, p. 36.

<sup>65</sup> Idem.

*Stable and precarious.* In questa conferenza, che diventerà il secondo capitolo del testo del 25, Dewey sostiene che nella riflessione filosofica è spesso presente «la tentazione ricorrente di conferire uno status privilegiato a quei caratteri dell'esistenza che mostrano compiutezza e stabilità» (Ottobre 2012, p. 38). Questo è rischioso, poiché «l'incompiutezza e la precarietà sono tratti cui si deve riconoscere lo stesso rango che si riconosce a compiutezza e alla stabilità» (EN, p. 55). Noi non viviamo in un mondo sicuro, regolare e perfetto, anzi, «l'esperienza nelle sue forme non sofisticate dà testimonianza di un mondo diverso che protende a una diversa metafisica». Secondo Dewey, infatti, il mondo è una commistione di caso e stabilità, incompiuto e uniforme, permanenza e mutamento<sup>66</sup>. Non bisogna quindi né cadere nell'inganno che il mondo sia statico e atomico, né pensare di glorificare il mutamento in quanto tale<sup>67</sup> poiché un mondo completamente dominato dal rischio e dall'incertezza sarebbe un mondo in cui sarebbe impossibile l'adattamento all'ambiente di un organismo. Dewey continua: «Se da un lato la precarietà dell'esistenza è la fonte di ogni problema, dall'altro essa è anche l'indispensabile condizione dell'identità e, congiunto con ciò che è regolare e sicuro, diventa la sua condizione sufficiente» (EN, p. 62). D'altronde «in un mondo in cui tutto è compiuto, nulla ha bisogno di qualche altra cosa per essere compiuto» e la continua necessità di un organismo disoddisfare bisogni, desideri e appagamenti, trova la sua radice nell'incompiutezza. Inoltre, latemporanea soddisfazione nella stabilità di un appagamento apre sempre a una interazione successiva, come si era detto nel primo capitolo a proposito dello stimolo. Precarietà e instabilità sono quindi non soltanto fonte di errore e frustrazione, ma anche di appagamento, poiché «[s]e non vi fosse niente di questo genere, se non vi fossero deviazioni e resistenze, l'appagamento sarebbe immediato, e in quanto tale non appagherebbe nulla, ma sarebbe mero sussistere» (EN, p. 62). Questa continua esigenza di appagamento e di stabilità spinge gli organismi a formare *habits* avendo una richiesta sempre continua di nuovi bisogni e nuove relazioni con il mondo. L'*habit* garantisce «la stabilità dell'esperienza; ma ciò non significa che sia una forza statica che irrigidisce l'esperienza costringendola automaticamente in canali prestabiliti» (Ottobre 2012, p. 103).

---

<sup>66</sup> Cfr. EN, p. 62.

<sup>67</sup> Ivi, p. 55.



Gli *habits* secondo Dewey sono «richieste di certi tipi di attività; essi costituiscono il Sé. In qualsiasi senso intellegibile del termine volontà, essi sono volontà. Formano i nostri desideri effettivi e ci forniscono capacità operative» (Dewey 1922, trad. it 1968, p.25). Gli abiti sono quindi «di matrice pratica, relativi alle forme del fare e dell'orientarsi nel mondo» (Dreon 2010, p. 171). La posizione di Dewey circa il concetto di *habit* è profondamente differente rispetto a quella assunta da David Hume<sup>68</sup>, James<sup>69</sup> il quale «ne evidenziava soprattutto la connessione con la necessità di equilibrio biologico nell'organismo»: Ottobre 2012, p. 152 e Charles Sanders Peirce (1839-1914) che aveva definito questa nozione come funzione basilare per l'inferenza e l'azione<sup>70</sup>. Gli *habits* per Dewey vanno «[d]alle facoltà sensoriali, che abbisognano di selezione, raffinamento, astrazione, alle capacità motorie e pratiche, alle abilità nel manipolare cose, alle forme della maestria tecnica, alle arti -in senso lato- che in questo testo sembrano peraltro emergere in primo luogo nella forma di abiti di comportamento» (Dreon 2010, p. 171). Gli abiti sono soprattutto quelli linguistici; infatti, fin dalla prima infanzia impariamo e acquisiamo il linguaggio da altri, ascoltandolo, rispondendo e ripetendo.<sup>71</sup> Possiamo dunque considerarli come mezzi di interazione con l'ambiente, ma non istinti, se con tale termine intendiamo una risposta meccanica a uno stimolo esterno<sup>72</sup>. Dewey ha criticato più volte l'idea che tutto abbia inizio con uno stimolo ambientale<sup>73</sup>. Come scrive Dreon (2010, p. 173):

[L]'arco riflesso è solo una porzione astratta di un comportamento più complesso, per cui giunge a parlare di "circuitto organico". Per accogliere uno stimolo al posto di un altro è necessaria una propensione dell'intero organismo che si espone a certi aspetti dell'ambiente rispetto ad altri e proprio la tendenza a selezionare certi tratti a discapito di altri è prodotta da abiti di comportamento acquisiti socialmente e inconsapevolmente. In altre parole, la stessa risposta a stimolazioni del mondo naturale è condizionata da abiti di selezione, orientamento, predilizione, già incorporati nell'organismo, che lo predispongono a essere sensibile proprio a quella e non ad altre. Infine, secondo Dewey, l'impulso stesso va reinterpretato, non più come

---

<sup>68</sup> Cfr. Hume 1739, trad.it. 1987, pp. 121-131.

<sup>69</sup> Cfr. James 1890.

<sup>70</sup> Cfr. Peirce 1877 e 1878, trad. it. 2005, pp. 185-204; pp. 205-228.

<sup>71</sup> Cfr. Dreon R. 2010, p. 171.

<sup>72</sup> Ivi, p. 172.

<sup>73</sup> Cfr. Dewey 1896.

genesi di un certo abito, ma come istanza di problematizzazione e di riformulazione innovativa di un vecchio abito.

Gli *habits* hanno quindi un ruolo strutturale nella determinazione dei comportamenti e dell'azione<sup>74</sup>. Quest'aspetto è stato messo in luce da Richard Shusterman e riguarda la centralità del corpo che è in quanto tale, nella sua interezza, un organismo che sente, agisce, pensa e delibera.<sup>75</sup>

Gli abiti per Dewey, infatti, sono acquisiti e incorporati nei movimenti<sup>76</sup>, dei nostri atteggiamenti e nel nostro comportamento. In proposito è interessante analizzare brevemente il rapporto tra Dewey e Frederick Matthias Alexander (1869-1955), attore e inventore della celebre tecnica di cui porta il nome. L'incontro con Alexander costituisce un'influenza significativa<sup>77</sup> per lo sviluppo della nozione di *habit* deweyana<sup>78</sup> e un punto cruciale per comprendere ancora una volta l'importanza del concetto di coordinazione sensomotiva.

L'interesse di Dewey per la tecnica alexander nacque dalla frequentazione con Alexander e poi dal rapporto "medico-paziente" che i due intrattennero per un certo periodo di tempo<sup>79</sup>. Inoltre Dewey scrisse le prefazioni dei tre libri di Alexander e esaminò nel dettaglio il manoscritto di quello che Alexander considerava il suo testo di maggior rilievo: *Constructive Conscious Control of the individual* del 1923<sup>80</sup>. La datazione è importante, perché questo incontro precede sia *Human Nature and Conduct* del 1922 sia *Experience and Nature* del 1929, dove Dewey approfondisce la nozione di *habit*.

La tecnica alexander è un metodo pratico di educazione psicofisica<sup>81</sup> e ha avuto un impatto notevole sulla formazione di Dewey, come attesta una delle tre prefazioni: «Come

---

<sup>74</sup> Cfr. Dreon 2010, p. 176.

<sup>75</sup> Cfr. Shusterman 2008, pp. 180-216.

<sup>76</sup> Cfr. Dreon 2010, p. 180.

<sup>77</sup> Un'altra influenza rilevante è anche quella hegeliana. Per questo rapporto rimandiamo a Levine 2015.

<sup>78</sup> Cfr. Ottobre 2012, p. 152.

<sup>79</sup> Idem.

<sup>80</sup> Cfr. Alexander 1967, trad.it. 1998, pp. 50-51.

<sup>81</sup> Da questo punto di vista si può vedere una relazione con le considerazioni che farà prima Wilhelm Reich (1987-1957) e poi il suo allievo Alexander Lowen (1910-2008) i quali negli anni 60 del Novecento svilupperanno una terapia molto simile a quella di Alexander basata sull'educazione e terapia psicofisica del corpo, si veda Lowen 1975. Come Alexander, anche le teorie di Lowen e Reich sembrano dare forza alle considerazioni sulla coordinazione sensomotiva che Dewey aveva sostenuto nel 1896 e poi nel 1925. Un'ulteriore analogia interessante è quella fra queste considerazioni di Dewey e Alexander sugli *habits*,

ci si potrebbe aspettare, le conclusioni alle quali è giunto Alexander con le sue ricerche sperimentali combiaciano con la conoscenza accumulata dai fisiologi a proposito della struttura muscolare e nervosa.» (Cit. in Alexander 1967, trad. it 1998, p. 214). Il riferimento è agli studi sull'arco riflesso. Scrive Dewey (Ivi, p. 216):

[I]a scuola di Pavlov ha portato alla diffusione del concetto di riflesso incondizionato. Il lavoro di Alexander ha ampliato e corretto questo concetto. Ha dimostrato che esistono certe abitudini e certi atteggiamenti di base, di natura centrale e organica, che condizionano qualsiasi azione svolgiamo e qualsiasi uso facciamo noi di essi. Un riflesso condizionato quindi, non riguarda soltanto una connessione stabilita in maniera arbitraria, come quella che esiste fra il suono della campana e la relazione famelica del cane, ma si riallaccia a condizioni centrali all'interno dell'organismo stesso. Questa scoperta corregge il concetto comunemente diffuso di riflesso condizionato.

Richard Shusterman si è occupato del rapporto fra il pensiero di Alexander e quello di Dewey e dell'influenza del primo sul secondo nel testo *Body consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, in particolare nella sezione intitolata *Alexander, Habit, and the Need for Somatic Reflection*. Secondo Shusterman, Dewey matura da Alexander l'idea che gli abiti siano indissolubilmente legati alle funzioni corporee. Nella sezione intitolata *Habit and Will* di *Human nature and conduct*, il filosofo sostiene che (Dewey, 1922, trad. it. 1968):

---

posturali e gesturali e le considerazioni di Konstantin Stanislavkij (1863-1928) che, nel suo celebre saggio: *Il lavoro dell'attore su se stesso*, analizza e studia questi temi nelle sezioni dedicate alla distensione muscolare, allenamento fisico e memoria emotiva (Cfr. Stanislavkij 1936, pp. 110-122; 171-202; 302-326). Scrive Stanislavkij: «Per questo s'incontrano continuamente corpi sproporzionati che dovrebbero essere corretti con vari esercizi. Si possono togliere molti difetti fisici, completamente o parzialmente, ma pochi ne approfittano. Nella vita normale, molti di questi difetti passano inosservati, come fenomeni abituali, ma trasportati sul palcoscenico diventano insopportabili» (Ivi., p. 303). Anche Stanislavkij si occupa del concetto di abitudine in modo analogo a Dewey (Ivi, p. 110): «Abbiamo provato a insegnarle il sistema di rilassare i muscoli, con risultati considerevoli, ma parziali (per esempio, nei momenti drammatici continuava a contrarre il sopracciglio destro). Come ha fatto a correggersi? Ha tanto lavorato che è riuscita a prendere questa abitudine automatica: arrivata al momento critico, doveva eliminare ogni contrazione dal viso fino a ottenere il completo rilassamento». Un ulteriore elemento di vicinanza fra il filosofo americano e il teorico russo è l'idea di *creazione organica* di derivazione goethiana-schelegeliana sui cui si fonda il sistema di Stanislavkij per cui l'opera d'arte parte dalla natura ed è prodotta dalla natura.

[l]'essenza dell'abitudine consiste in una predisposizione acquisita a modi determinati di risposta, non a particolari atti: eccetto il caso che essi, in particolari condizioni, esprimano un modo di comportamento. L'abitudine significa una particolare sensibilità e accessibilità a certi gradi di stimoli, delle predizioni e avversioni costanti, piuttosto che il mero ricorrere di atti specifici. Abitudine significa volontà.

Tuttavia nonostante l'interesse che suscitò in Dewey questa figura e questa tecnica, non riuscì mai a convincere Alexander a fare test sperimentali e scientifici. Alexander fu, infatti, sempre ostile a questi test in vita<sup>82</sup>. Inoltre un grosso problema della teoria di Alexander, come evidenzia Shusterman, è il fatto che il suo metodo sia basato sull'ipotesi che «ogni singolo movimento possa essere consciamente diretto e controllato» (Shusterman 2008, trad. it. mia [G.A.], p. 204).

L'innovazione più interessante è la relazione fra abiti e volontà che Dewey matura da Alexander<sup>83</sup>. L'idea di *habit* è legata indissolubilmente al corpo e all'azione. Gli *habits* non sono autonomi o puramente mentali, dal momento che incorporano aspetti dell'ambiente<sup>84</sup>. Loro caratteristica è «che ogni esperienza fatta e subito modifica chi agisce e subisce, e al tempo stesso questa modificazione, lo vogliamo o no, influisce sulla qualità delle esperienze seguenti» (Dewey 1938, trad. it. 2014, p. 21). Ogni *habits* per poter essere adoperato richiede, secondo Dewey (EN, p. 206), «condizioni appropriate e quando gli abiti sono numerosi e complessi, come quelli dell'organismo umano, il reperimento di queste condizioni esige ricerca e sperimentazione; l'organismo viene costretto a operare variazioni e viene esposto all'errore e alla delusione». In un certo senso l'aumento della capacità di formare *habits* significa l'aumento di reattività e suscettibilità. Una vecchia abitudine, se indurita e resa statica, interferisce con il processo di formazione di nuove abitudini, ed è qui che secondo l'autore nascono l'instabilità, la novità radicale, ed emergono così combinazioni inattese e imprevedibili.

La rilevanza che Dewey dà alla precarietà dell'esistenza e all'instabilità, non rappresenta un'accettazione passiva del mondo così com'è o un ritorno a un'ingenuità primitiva, ma piuttosto una concezione dinamica e complessa dell'esperienza: il rischio e

---

<sup>82</sup> Cfr. Shusterman 2008, p. 203.

<sup>83</sup> Cfr. Dewey 1922, trad. it. 1968, pp. 35-42.

<sup>84</sup> Idem.

la precarietà, infatti, implicano scelta e responsabilità. La formazione di nuovi *habit* richiede determinate condizioni che portano l'organismo a ricercare e sperimentare, esponendosi così all'errore, che però per Dewey non è un elemento negativo. La sperimentazione e l'errore sono il motore dell'adattamento. L'errore rappresenta un elemento rilevante nelle pratiche improvvisative<sup>85</sup> (come mostrerò nel terzo capitolo). Dewey scrive in *The need for a recovery in philosophy* (1917, trad. it. 1957): «Come la vita esige l'adattamento dell'ambiente alle funzioni organiche, così l'adattamento all'ambiente significa non accettazione passiva di questo, ma un'attività tale che i mutamenti ambientali prendano una certa direzione». Dunque, la concezione dell'*habit* deweyana è legata indissolubilmente alla concezione transazionale<sup>86</sup> del saggio del 1896.

Tuttavia, le componenti di precarietà e stabilità tuttavia hanno un'ulteriore funzione che Dewey spiega in *Arte come esperienza* (1934, trad. it. 2012, corsivi miei):

Ci sono due mondi possibili in cui l'esperienza estetica non avrebbe luogo. In un mondo di *mero flusso*, il mutamento non sarebbe progressivo; non si muoverebbe verso una conclusione. Non ci sarebbero *stabilità e quiete*. Egualmente però, è vero che un *mondo compiuto*, finito, non avrebbe elementi di *incertezza* e di crisi e non offrirebbe opportunità per una soluzione. *Dove ogni cosa è già compiuta non c'è compimento*. Ci prefiguriamo con piacere il Nirvana e una paradisiaca felicità uniforme solo perché proiettiamo sullo sfondo del nostro mondo presente e ricco di conflitti. È perché nel mondo concreto, quello in cui viviamo, è una combinazione di movimento e punti di vertice, di fratture e ri-unificazioni, che l'esperienza di una creatura vivente può essere dotata di qualità estetica. L'essere vivente smarrisce e ristabilisce l'equilibrio con il suo ambiente circostante. Il momento del passaggio dalla perturbazione all'armonia è il momento di una vita più intensa. In un mondo compiuto non si potrebbero distinguere sonno e veglia. In un mondo interamente perturbato ci sarebbero condizioni con cui non si potrebbe neppure lottare.

La dialettica, la commistione di precarietà e instabilità, rappresenta la condizione di possibilità per l'esperienza estetica, per un'esperienza dotata di qualità estetica. Queste

---

<sup>85</sup> Cfr. Bertinetto 2018, 2016a.

<sup>86</sup> Cfr. Ottobre 2015, p. 81.

sono le componenti elementari che costituiscono l'antropologia dell'organismo umano, che non si limita però a vivere passivamente all'interno di esse, ma agisce, forma, disfa e riforma abiti di azione e di comportamento. La condizione di commistione del mondo di precarietà e stabilità è ciò che porta l'organismo a sperimentare e così a formare nuovi *habit*, che in questo modo non diventano elementi rigidi, ma forze dinamiche. Ogni esperienza modifica chi la subisce e chiagisce, facendo sempre riferimento a esperienze precedenti in una continua coevoluzione di organismo e ambiente, che non è solo naturale, maè relazionale e sociale e la stessa risposta all'ambiente naturale è condizionata e interpretata alla luce degli *habit* formati precedentemente.

## 2.2 L'esperienza consumatoria e l'*enhancing* del vivere

Precarietà e stabilità sono quindi componenti dell'esperienza, ma non le uniche. Infatti, un'altra caratteristica è la ricerca del godimento diretto. Scrive Dewey (EN, p. 73):

Complessivamente l'esperienza umana nei suoi aspetti più grossolani e cospicui, ha tra le sue più rilevanti quella della ricerca del godimento diretto (*direct enjoyment*), del far festa<sup>87</sup> e del trovare occasioni di festa; di qui si traggono origine gli ornamenti, la danza, il canto, la pantomima drammatica, il racconto di storie e la rappresentazione di vicende umane.

Queste preliminari osservazioni consentono a Dewey di introdurre l'elemento del *godimento (enjoyment)*, che è quindi assieme alle appropriazioni e le soddisfazioni dirette uno degli elementi primari dell'esperienza. L'uomo ha una tendenza a decorare e abbellire (*enhancing*) con ornamenti e oggetti la propria esperienza e il proprio modo di vivere, non soltanto a livello individuale, ma anche sociale, come mostra l'esempio della festa. In questo senso anche i rituali non nascono da esigenze staccate dalla vita quotidiana e di comunità, ma sono una conseguenza di questa tendenza della natura umana alla ricerca del godimento. Questo tratto dell'esperienza è molto importante, perché rappresenta un aspetto basilare dell'esperienza stessa, che «comincia a svelare la sua connotazione estetica» (Ottobre 2012, p. 40). Infatti, il filosofo americano nota come all'interno di queste pratiche ci sia un atteggiamento implicito che l'autore definisce *estetico*. Continua Dewey: «Le operazioni che entrano a fare parte del ciclo della loro produzione costituiscono l'arte bella (*fine art*), poiché distinta dall'arte utile (*useful art*)». Dewey approfondirà poi meglio in *Art as Experience* queste riflessioni, ma già in questo passo l'autore dimostra la volontà di rifiutare qualsiasi gerarchia riguardo l'attività artistica dal punto di vista sia del fruitore sia del creatore<sup>88</sup>. Prosegue Dewey (Ivi, p. 47):

---

<sup>87</sup> Per una tematizzazione della festa si rimanda a Spineto 2015. In questo testo viene affrontato il tema della festa dal punto di vista della storia delle religioni, quello che acutamente suggerisce Dewey invece e che nella festa ci sono componenti estetiche.

<sup>88</sup> Cfr. Ottobre 2012, p. 40.

Le parole come estetico, arte bella, apprezzamento, dramma, hanno sapore elogiativo. Noi esistiamo a chiamare artistica la narrativa a buon mercato e la chiamiamo narrativa di bassa fattura o travestimento dell'arte. La maggior parte del godimento diretto per le masse non costituisce arte per le persone colte<sup>89</sup>, ma sono arte pervertita, stravagante abbandono senza significato.

Qui Dewey coglie molto bene come le definizioni di estetico e arte bella rischino spesso di cadere in giudizi di valore, ma in tal modo ci sfugge la questione fondamentale:

Uno sfogo di collera, un sogno, un riposo delle membra dopo lo sforzo, il raccontarsi barzellette, gli scherzi grossolani, il battere sui tamburi, il soffiare in un fischietto di latta, l'esplosione di mortaretti e il camminare sui trampoli, hanno la stessa finalità immediata e assorbente che è posseduta da cose e atti nobilitati dal titolo di estetici. L'uomo infatti è più preoccupato di abbellire la vita che di vivere; sicché il senso della vita quando accompagna il lavoro e l'attività produttiva non è intrinseco, ma preso a prestito, essendo derivato dai periodi di riposo in cui l'attività era meramente rappresentativa. (Ivi, p.74).

Secondo Roberta Dreon<sup>90</sup> questo passo è molto importante perché consente di comprendere: A) Che gli uomini tendono a essere assorbiti dal mondo in cui esistono, che tendono a godere o soffrire le situazioni, ossia a portare le interazioni in corso fino in fondo, al loro compimento (come avevamo già visto per il saggio del 1896); B) Che tali esperienze sono collocate da Dewey in una valutazione naturalistica delle dinamiche umane in relazione con l'ambiente. Secondo questa posizione di Dewey, legata alla ricezione del pensiero di Darwin, un organismo non è autosufficiente, ma si sviluppa sempre in relazione con l'ambiente. Tuttavia, prosegue Roberta Dreon (2015, p. 48) «La peculiarità degli organismi umani è che lo scambio energetico vitale non è orientato alla

---

<sup>89</sup> Posizione ambigua di Dewey: è una condanna dell'arte di massa? Vedremo meglio nella sezione 3.1 questo punto.

<sup>90</sup> Cfr. Dreon 2015, p. 48.



mera sussistenza, quanto piuttosto all'intensificazione del vivere stesso, al suo prosperare e svilupparsi». A questo punto Dewey introduce la nozione di *consummation* (EN, p. 75):

Dire queste cose significa dire soltanto che l'uomo è più interessato al consumo (*consummation*) che alla preparazione dei beni; e che il consumo è stato scoperto spontaneamente e accidentalmente- nello stesso modo in cui il lattante prende il nutrimento e tutti noi siamo riscaldati dal sole- prima che possa essere oggetto di previsione, di invenzione e di manipolazione (*industry*).

In questo senso la *consummatory experience* che, nell'edizione italiana di *Art as experience*, Giovanni Matteucci traduce come *perfezionamento*, rappresenta un *rafforzamento*, un'intensificazione del vivere stesso. Come aveva già detto in precedenza Dewey: «L'uomo infatti è più preoccupato di abbellire la vita che di vivere»<sup>91</sup>. Il termine usato da Dewey, che in italiano è stato tradotto con abbellire, è *enhancing*. Altre possibili traduzioni sono: *migliorare*, *rafforzare*, *potenziamento*, *arricchimento*, *aumento*. In questo senso abbellire deve essere inteso come miglioramento della vita. L'uomo quindi è interessato al perfezionamento; c'è quindi una forte vicinanza tra la *consummatory experience* e l'*enhancing*, dato che è nell'attività stessa che l'uomo prova godimento, un'attività che rappresenta un'intensificazione del vivere. Già George Mead<sup>92</sup> aveva compreso che «l'idea di *consummatory experience* concerne la possibilità di godere di ciò che si fa e non semplicemente di andare oltre, in vista di un fine ulteriore da raggiungere» (Dreon 2015, p. 49). In questo senso scrive Dreon (Ivi, p. 49):

si potrebbe parlare di *una* esperienza o di *consummatory experience* come di un'attività autotelica, che non ha il suo fine in qualcosa di esterne all'attività stessa, ma lo contiene in sé, poiché produce uno "enhancing" del vivere in cui consiste la attività stessa.

---

<sup>91</sup> Il passaggio dal testo in inglese è questo: «For man is more preoccupied with enhancing life with bare living».

<sup>92</sup> Cfr. Mead 1926 e Mead 1935.

Quando Dewey si trova ad affrontare le pratiche artistiche però utilizza la nozione di *una* esperienza (*an experience*) contenuta nel terzo capitolo di *Art as Experience*. Questo capitolo è funzionale a tracciare una distinzione fra natura e arte, rimanendo sempre all'interno della continuità dell'esperienza, partendo dalle pratiche ordinarie fino ad arrivare a quelle esperienze che assumono una rilevanza particolare. Le esperienze compiute sono caratterizzate dalla loro struttura unitaria<sup>93</sup>. Esse però, non possono essere statiche, ma devono implicare una struttura dinamica, che si evolve da un inizio verso una fine e che ritimicamente rimanda all'interazione organismo ambiente che è la matrice di questo processo. Il punto non è un intento definitorio<sup>94</sup>, ma quello di «rafforzare il raccordo tra le arti e le nostre esperienze ordinarie intese come interazioni tra organismi umani e ambiente naturale e sociale. La nozione di *un'esperienza* o di *esperienza compiuta* doveva far apparire i modi in cui le esperienze artistiche in senso stretto riescono a produrre una intensificazione o un arricchimento dell'esperire, ovvero un *enhacement* della vita umana *tout court*» (Ivi, p. 51). La nozione di *una* esperienza fa quindi la sua comparsa in *Art as experience* (Dewey, 1934, trad. it. 2012, p. 61, d'ora in avanti AE seguito dal numero di pagina):

L'esperienza accade continuamente, poiché l'interazione tra la creatura vivente e le condizioni ambientali è implicata nello stesso processo del vivere. In condizioni di resistenza e conflitto, aspetti ed elementi del sé (*self*) e del mondo (*world*) che sono implicati in questa interazione qualificano l'esperienza con emozioni e idee facendo emergere un'intenzione consapevole. Spesso, tuttavia l'esperienza fatta è appena abbozzata. Si fa esperienza di cose, ma non in modo da comporle in *una* esperienza.

Prosegue poi nel paragrafo successivo (Ivi, p. 61):

In contrasto con tale esperienza, facciamo una esperienza quando il materiale esperito porta a compimento il proprio percorso. Allora soltanto allora esso è integrato e delimitato da altre esperienze entro il flusso generale dell'esperienza [...].

---

<sup>93</sup> Cfr. Dreon 2015, p. 50.

<sup>94</sup> Cfr. Shusterman 1997, pp. 29-41.

Un'esperienza del genere è un intero, e reca con sé la propria qualità individuale e la propria autosufficienza. È *una* esperienza.

Il legame fra l'esperienza consumatoria e *una* esperienza è molto stretto: se l'esperienza consumatoria era una attività autotelica che godeva del suo stesso farsi, *un'*esperienza è un'ulteriore caratterizzazione per sottolineare una qualificazione diversa da un'esperienza in generale. La nozione di *una* esperienza è quindi funzionale, come scrive Dreon ad «articolare il passaggio dall'estetico nell'esperienza alle interazioni che possono dirsi artistiche, la consummation non riguarda l'esperienza immediata, irriflessa, ma una terza fase dell'esperire stesso, in cui i significati o i risultati della fase riflessiva o analitica sono incorporati e goduti in sé» (2012, p. 48). La nozione di un'esperienza rappresenta il punto basilare di articolazione del passaggio dall'esperienza ordinaria a quella estetica. Scrive Ottobre (2012, p. 62): «Ciò che la distingue dall'esperienza ordinaria è il fatto che il tipo di esperienza al quale si riferisce, viene caratterizzato da una fase consumatoria, motivo per cui spesso il termine esperienza consumatoria viene usato come sinonimo di *una* esperienza». Il concetto di *consummatory* rappresenta non solo il passaggio dall'esperienza in generale a un'esperienza significativa, ma svolge un ruolo fondamentale per il rapporto tra lo strumentale e il finale<sup>95</sup>. Un'esperienza è possibile solo nei casi in cui si è portato a compimento il processo. Allora, scrive Dewey (AE, p. 61):

Un lavoro è compiuto in modo soddisfacente; un problema trova la sua soluzione; un gioco è portato a termine; una situazione (consumare un pasto, giocare una partita a scacchi, portare avanti una conversazione, scrivere un libro, partecipare a una campagna elettorale [...] è completata in modo che la sua conclusione è un perfezionamento (*consummation*) e non una cessazione. Un'esperienza del genere è un'intero, e reca con sé la propria qualità individuale e la propria autosufficienza. È *una* esperienza.

In questo passaggio Dewey mostra come *una* esperienza quando è tale «è delimitata da una conclusione (*closure*) che non è semplice termine dell'attività, ma il

---

<sup>95</sup> Cfr. Ottobre 2012, p. 62.

momento in cui un processo è portato a compimento» (Ottobre 2012, p. 62). Infatti, scrive Dewey (AE, p. 63):

Se si raggiunge una conclusione, è la conclusione di un movimento di anticipazione e accumulazione che alla fine giunge a completamento. Una “conclusione” non è una cosa separata e indipendente; è il perfezionamento di un movimento.

In una esperienza avviene una continua fusione tra le parti che la compongono, ma allo stesso tempo queste parti rappresentano una distinzione propria, perché in questo movimento c'è uno sviluppo e ciascuna delle parti porta avanti ciò che è avvenuto in precedenza<sup>96</sup>. In questo senso una caratteristica fondamentale di *una* esperienza è la dimensione della temporalità<sup>97</sup>, che era già abbozzata nelle considerazioni sull'arco riflesso. Le fasi temporali non si limitano a essere una mera successione (s1-m2-s1-m2), ma interagiscono fra loro, entrando in relazione e fornendo una consapevolezza dell'evento che sta avendo luogo nella sua totalità, cioè con il suo inizio e completamento<sup>98</sup>. Ed è così che, scrive Ottobre (Ivi, p. 62), «vengono a stabilirsi quelle condizioni così peculiari di *una* esperienza, condizioni che fanno sì che ognuna delle singole fasi che la costituiscono venga sentita come facente parte di un insieme più grande: “il senso dell'insieme deve essere presente nella parte”». Prosegue Dewey (AE, p. 62): «Un'esperienza ha un'unità da cui trae il proprio nome, quel pasto, quella tempesta, quella rottura di un'amicizia. L'esistenza di questa unità è costituita da una singola qualità che pervade l'intera esistenza nonostante il variare delle sue parti costitutive». Esiste quindi una qualità pervasiva che «contraddistingue e separa quella esperienza dal flusso generale dell'esperienza» (Ottobre 2012, p. 63). Il concetto di qualità pervasiva<sup>99</sup> per Dewey comprende un vasto complesso di elementi come percezioni, sentimenti, pensieri che qualificano la situazione (*situation*). La situazione a sua volta è distinta in primo piano (*foreground*) e sfondo (*background*), il secondo rappresenta il continuo vitale, mentre il primo è quella parte di situazione che è sotto il dominio della nostra coscienza. Nel testo *Qualitative Thought* del 1930 il filosofo

---

<sup>96</sup> Ivi, p. 63.

<sup>97</sup> Che come vedremo nella sezione successiva sarà cruciale per comprendere l'esperienza estetica.

<sup>98</sup> Idem.

<sup>99</sup> Cfr. Dewey 1926, trad. it. 2008e 1930.

americano riprende alcuni temi di *Experience and Nature* e amplia il discorso sulle qualità pervasive. Senza un riferimento a questa nozione secondo Dewey non è possibile fornire una spiegazione vera e propria «della nostra capacità di “vivere” un contesto» (Ottobre 2012, p. 63). Queste qualità ci consentono di riflettere su un problema senza dover in continuazione fermarci a pensare su che cosa stiamo pensando<sup>100</sup>. Esse inoltre, come sostiene Dreon (2010, p. 30):

[N]on vanno intese come qualità reificanti, non c'è un'esperienza a cui si aggiunge un sentimento, una emozione, una certa entità presente forse nell'animo, nella mente o nel cervello del soggetto e di qui si trasferita proiettivamente sulla realtà esterna. È la stessa interazione organico-ambientale che si costituisce e si articola dinamicamente con una particolare intonazione che la pervade in ogni suo aspetto e, secondo Dewey, le conferisce unicità e individualità, ovvero rende quell'esperienza un *unicum* rispetto alle altre.

Ulteriore elemento di rilevanza è il passaggio dalle *situations* alle opere d'arte<sup>101</sup>. Scrive Ottobre (Ivi, p. 63): «Queste ultime [le opere d'arte] potevano infatti potevano assurgere al ruolo di modello esemplare a di tutta la teoria delle qualità deweyana: se infatti si doveva riconoscere alla presenza di qualità pervasiva sottostante la possibilità di “sentire” *una* situazione», continua poi citando poi il filosofo americano, «la qualità di fondo che definisce un'opera (d'arte), che la circoscrive esternamente e la integra internamente, controlla il pensiero dell'artista; la sua logica è di quello che ho chiamato pensiero qualitativo» (Dewey 1930, p. 251). Questa intuizione sarà sviluppata ulteriormente in *Art as Experience*, in cui, a mano a mano che l'attenzione si sposta dall'esperienza in generale all'esperienza estetica, «quella qualità pervasiva non è più soltanto un sottinteso orizzonte di senso:

quando facciamo *una* esperienza questo senso qualitativo unificante è compiutamente realizzato e immediatamente esperito. Il senso di una esperienza è la presenza del suo

---

<sup>100</sup> Cfr. Dewey 1930, p. 247, trad. it in Ottobre 2012, p. 63.

<sup>101</sup> Cfr. Ottobre 2012, p. 63.

significato: un significato che anche se, come nel caso dell'arte, non è mai completamente determinato è accessibile direttamente (Ottobre 2012, p. 64).

Con la nozione di qualità Dewey vuole sostenere che l'estetico è presente e qualifica una esperienza quando il pensare, l'agire e il percepire non sono diretti soltanto al raggiungimento di un risultato, ma trovano nel loro stesso farsi e svolgersi processuale una ragione d'essere<sup>102</sup>. Nessuna esperienza, se unitaria, può essere priva di qualità estetica<sup>103</sup>. Scrive Dewey (AE, p. 66):

I nemici dell'estetico non sono né il pratico né l'intellettuale. Sono la monotonia; l'inerzia dovuta a fini vaghi; la sottomissione a convenzione nella prassi e nel processo intellettuale. Severa astinenza, sottomissione forzata, rigidità da un lato, dissolutezza, incoerenza e mancanza di scopi dall'altro, sono deviazioni in direzioni opposte all'unità dell'esperienza. Sono forse considerazioni di questo genere ad aver indotto Aristotele a richiamarsi al «medio proporzionale»<sup>104</sup> per designare in maniera adeguata ciò che contraddistingue sia la virtù sia l'estetico. Formalmente aveva ragione. «Medio» e «Proporzione» non sono però autoesplicativi, né vanno presi in un senso anzitutto matematico, ma sono proprietà che appartengono a un'esperienza che si sviluppa dinamicamente verso il suo specifico perfezionamento.

Un'esperienza segue uno sviluppo temporale dove le parti si integrano reciprocamente e all'interno di questo movimento essa è completa grazie a qualità pervasive<sup>105</sup>. Queste qualità sono legate indissolubilmente alle emozioni che qualificano l'esperienza come emotiva. Esse secondo Dewey non possono essere considerate separate, poiché l'esperienza non è solo qualcosa che avviene solamente all'interno dell'organismo. Scrive Dewey (AE, p. 66):

---

<sup>102</sup> Ivi, p. 65.

<sup>103</sup> Cfr. AE, p. 65.

<sup>104</sup> Nota del testo di Matteucci: Cfr. Etch, 1106a24-1106b24 (per il medio in rapporto a a virtù e art da non prendere «secondo la proporzione aritmetica») e 1131b 9-10 («ciò che è proporzionale è medio, e il giusto è proporzionale»), ed. con testo greco a fronte, Aristotele, *Etica Nicomachea*, a cura di Zanatta M., Rizzoli, Milano 1986, pp. 163-164 e 339.

<sup>105</sup> Cfr. Ottobre 2012, p. 66.

Ho chiamato emotiva la qualità estetica che corona un'esperienza portandola a compiutezza e unità. Questa designazione può causare difficoltà. Siamo abituati a pensare le emozioni come cose tanto semplici e compatte quanto le parole che usiamo per definirle. Trattiamo gioia, dolore, speranza, paura, rabbia curiosità come se ciascuna in sé fosse una sorta di entità che entra in scena già formata, un'entità che può durare molto o poco tempo, ma la durata, crescita, ed evoluzione ne condizionano la natura. In realtà le emozioni, quando sono significative, sono qualità di un'esperienza complessa che si muove e cambia.

L'esperienza risulta essere emotiva, anche se tuttavia non ci sono cose chiamate emozioni<sup>106</sup>. Esse non devono essere solo coconsiderate come intrinseche all'organismo ma sono anche indissolubilmente legate a eventi e oggetti. L'emozione, scrive il pragmatista (AE, p. 67) «appartiene senz'altro al sé (*self*). Ma appartiene al sé (*self*) che è coinvolto nel movimento degli eventi verso un esito che si desidera o si avversa». Continua Dewey (Ivi, p. 67):

È la forza che muove e cementa. Essa seleziona ciò che è congruo e tinge ciò che è selezionato con il suo colore, conferendo così unità qualitativa a materiali all'apparenza eterogenei e dissimili. In tal modo essa introduce un'unità nelle e attraverso le varie parti di un'esperienza. Quando l'unità è del genere già descritto, l'esperienza ha carattere estetico anche se non è prevalentemente un'esperienza estetica.

L'aspetto emozionale riveste quindi un ruolo cruciale, ma un'esperienza ha una precisa struttura e organizzazione<sup>107</sup>. Scrive Dewey (AE, pp. 68-69): «L'esperienza ha modello e struttura in quanto non è un'alternanza di azioni e passioni, ma consiste di azioni e passioni poste in relazione»<sup>108</sup>. L'esperienza e la vita sensibile-

---

<sup>106</sup> Cfr. AE, p. 67.

<sup>107</sup> Cfr. Ottobre 2012, pp. 67-68.

<sup>108</sup> Testo originale: «An experience has pattern and structure, because it is not just doing and undergoing in alternation, but consist of them in relathionship».

emotiva risultano essere un fascio di nodi creativi<sup>109</sup>, il *doing* e l'*undergoing* sono una relazione dinamica. Prosegue Dewey (AE, p. 70):

Poiché la relazione tra ciò che si fa (*done*) e ciò che si subisce (*undergone*) costituisce un'opera dell'intelligenza, e poiché l'artista si regola nel corso del suo lavoro a seconda di come coglie la connessione tra ciò che ha fatto e ciò che farà in seguito, è assurda l'idea che l'artista non pensi in maniera profonda e penetrante come un ricercatore scientifico. Un pittore deve recepire consapevolmente l'effetto di ogni sua pennellata perché altrimenti non si renderà conto di ciò che sta facendo e di dove sta andando la sua opera.

Questo passaggio porta a poter affrontare nel dettaglio l'esperienza estetica, perché se è chiaro che cosa Dewey intenda con estetico nell'esperienza, ancora non lo è che cosa sia nello specifico un'esperienza estetica. Sembrerebbe esserci una coincidenza fra un'esperienza e l'esperienza estetica<sup>110</sup>, tuttavia il tema non si esaurisce qui. Continua Dewey (Ivi, p. 70):

In questi capitoli ho cercato di mostrare che l'estetico non si intrufola nell'esperienza dall'esterno, a causa di un lusso ozioso o di una idealità trascendente, ma che è lo sviluppo caricato e intensificato di tratti che appartengono normalmente a ogni esperienza compiuta. Considero questo fatto la sola base sicura per poter costruire una teoria estetica.

L'estetico nell'esperienza rappresenta la base per poter costruire una teoria estetica. Nella sezione successiva discuterò quindi dettagliatamente che cosa Dewey intende per esperienza estetica e come concepisce l'arte. Concluderò questo capitolo con l'analisi della teoria della forma e dell'espressione dell'autore.

---

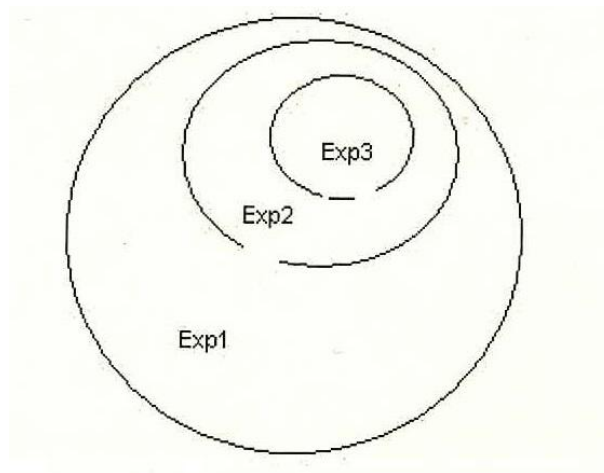
<sup>109</sup> Cfr. Perullo 2017, p. 84.

<sup>110</sup> Cfr. Ottobre 2012, p. 69.



## 2.3 Esperienza estetica come esperienza compiuta

Prima di procedere all'analisi dell'esperienza estetica e della concezione dell'arte di Dewey, sarà utile tracciare brevemente le qualificazioni dell'esperienza emerse fino ad ora. Alfonso Ottobre<sup>111</sup> ci aiuta a comprendere queste qualificazioni grazie a uno schema che può essere descritto in questo modo: abbiamo una circonferenza chiusa che rappresenta le esperienze in genere (Exp1), che hanno al loro interno un sottoinsieme aperto, costituito dalle esperienze qualitativamente qualificate (Exp2) e, infine, all'interno di quest'ultima è contenuta un'altra circonferenza aperta che rappresenta le esperienze estetiche (Exp3). Lo schema assume così una forma di questo tipo<sup>112</sup>:



Le esperienze qualitativamente qualificate non sono sempre esperienze estetiche, sebbene come scrive Ottobre (2012, p. 59) «differiscano dalle esperienze in genere proprio per il fatto che in esse sono presenti qualità estetiche; essa inoltre conferma che l'esperienza in genere può non avere qualità estetica e, tantomeno essere un'esperienza estetica». Scopo di questo schema è sottolineare la continuità nell'esperienza; non bisogna quindi confondere e sovrapporre le esperienze qualificate con quelle estetiche, perché esse sono legate dal processo di continuità, non quello di identità. L'esperienza estetica risulta così essere intimamente legata all'esperienza comune. In questo modo Dewey estende la

<sup>111</sup> Cfr. Ottobre 2012, p. 58.

<sup>112</sup> La foto qui sotto esposta è la riproduzione dello schema di Ottobre 2012, p. 58.

capacità di generare un'esperienza estetica non solo agli oggetti d'arte, ma a ogni attività<sup>113</sup>.

Per chiarire meglio questo punto bisognerà capire che cosa intende Dewey per artistico ed estetico e quale tipo di relazione esista fra i due. Scrive l'autore (AE, p. 70):

Nella lingua inglese non c'è una parola che comprenda senza ambiguità ciò che è designato dalle due parole "artistico" ed "estetico". Dal momento che "artistico" si riferisce anzitutto all'atto della produzione e "estetico" a quello della percezione e della fruizione, è un peccato che manchi un termine per designare i due processi presi insieme. Talvolta l'effetto è che si separano l'uno dall'altro i due processi, e si considera l'arte come qualcosa di sovrainposto al materiale estetico o sull'altro versante, si suppone che, essendo l'arte un processo di creazione, la sua percezione e la sua fruizione non abbiano nulla in comune con l'atto creativo.

Secondo Dewey i due termini se vengono presi separatamente portano a pensare che ci siano due processi, da un lato il processo del fare (*doing*) dall'altro quello del subire (*undergoing*) e del recepire. Si pensa quindi il fare artistico come una semplice manipolazione di materiali e l'estetico come fruizione che non può essere creativa<sup>114</sup>. La parola arte di solito, sostiene Dewey, si riferisce al processo fattivo, creativo; mentre la parola estetico si riferisce all'esperienza in quanto valutativa.<sup>115</sup> Tutto questo per il filosofo è sbagliato, perché riproponendo l'interazione dinamica sviluppata nelle considerazioni sull'arco riflesso, c'è una connessione reciproca fra produzione, percezione e valutazione<sup>116</sup>. L'esperienza è una relazione dinamica fra agire (*doing*) e subire (*undergoing*), stimolo e risposta, organismo e ambiente.

Posta questa premessa della corrispondenza fra agire e subire, come scrive Matteucci (2015, pp. 19-20), «la riflessione è tenuta a riconsiderare l'integralità antropologica precedente alla dicotomia mente e corpo anche in sede estetica». Il presupposto del circuito organico viene ancora una volta riproposto e usato in sede estetica.

---

<sup>113</sup> Cfr. Vercellone F., Bertinetto A., Garelli G. 2003, p. 380.

<sup>114</sup> Cfr. Ottobre 2012, p. 71.

<sup>115</sup> Cfr. AE, p. 71.

<sup>116</sup> Idem.

Come scrive l'autore (AE, p.72), «un'opera d'arte deve anche essere estetica- cioè concepita per una percezione ricettiva alla fruizione». Una fruizione non solamente per chi osserva l'opera, ma anche per chi la mette in opera. Il primo che fruisce «dell'opera d'arte nel suo stesso farsi è l'artista» (Ottobre 2012, p.71) e questo mostra come ci sia sempre una forma di intenzionalità nella produzione e nel fare artistico, che è legato indissolubilmente con l'estetico. In questo senso scrive il filosofo (AE,p. 72): «Nella sua forma l'arte realizza l'unità proprio di quella relazione tra subire (*undergoing*) e agire (*doing*), tra uscite ed entrate di energia, che fa sì che un'esperienza sia un'esperienza». La dinamica di *doing-undergoing* è ciò che permette l'entrata e l'uscita dell'energia intesa da Dewey come quella dinamica processuale che si instaura fra organismo e ambiente. Come rileva Inannilli (in: Matteucci 2015, p. 90):

Tale ricorsività funzionale e non statica scandisce i tempi di crescita (o adattamento per espansione) di una progressiva (che dunque implica una qualità temporale) organizzazione psicofisica, astratto-concreta delle forze organiche in gioco nella relazione profonda e pervasiva che intercorre tra i succitati “fuochi” energetici: “soggetto” e “oggetto”. Ancora una volta quello che emerge è il presentarsi di una qualità temporale e spaziale dell'esperienza: la ricorsività estetica è vitale ed è la ricorsività delle relazioni, non degli elementi.

Quest'attenzione alla ricorsività<sup>117</sup> viene espressa in modo esplicito in questo passaggio (AE, p. 175, corsivo mio):

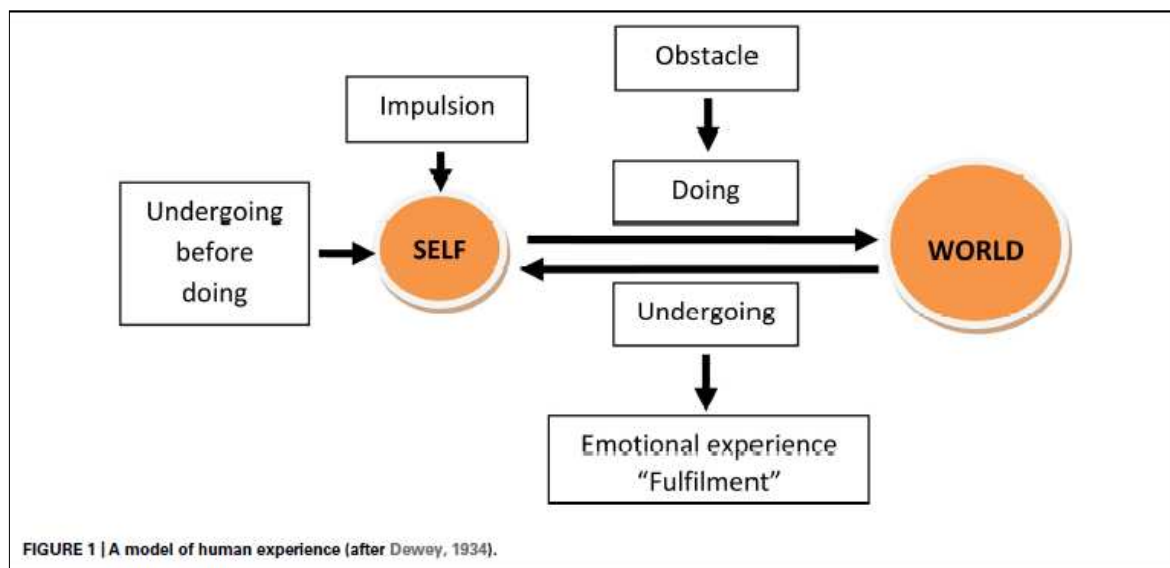
In breve, la *ricorsività (recurrence)* estetica è vitale, fisiologica e funzionale. Le relazioni ricorrono, non gli elementi e lo fanno in contesti differenti e con conseguenze diverse, cosicchè ogni *ricorrenza (each recurrence)* è una *novità (novel)* e allo stesso tempo un *ricordo*. Nel soddisfare un'aspettativa suscitata crea un'aspirazione nuova, stimola una curiosità inedita, determina una tensione diversa. La completa integrazione di queste due funzioni, pure opposte alla riflessione astratta,

---

<sup>117</sup> Anche nel pensiero ecologico troviamo interessanti punti in comune con la concezione di Dewey, ricordiamo: Bateson 1972, trad. it 1976 e Bateson 1979, trad. it. 1984. Quello che però è più importante rilevare è la presenza in Dewey di questo concetto proprio all'interno della riflessione sull'arte e l'esperienza estetica. Il carattere ricorsivo del processo sarà importante nel terzo capitolo in rapporto all'improvvisazione.

mediante gli stessi mezzi, e non usando un espedienze per stimolare l'energia e un altro per placarla, dà la misura dell'artisticità della *produzione* e della *percezione*.

Ogni ricorrenza è una novità, non è predeterminata. In questo senso Dewey è influenzato dalla concezione bergsoniana dello slancio vitale: «il senso di quest'azione non è predeterminato: da qui deriva l'imprevedibile varietà di forme che la vita, evolvendo dissemina sul suo cammino» (Bergson 1907, trad. it. 2012, p. 99). La ricorsività porta la novità, ma allo stesso tempo è debitrice di ciò che è successo prima; ogni stimolo porta a una risposta, ma la risposta apre la porta ad un altro stimolo integrando quanto è successo prima. Ciò che fa prendere le distanze a Dewey dal filosofo francese è la tendenza, come avevamo già detto, a una glorificazione del mutamento che non tiene conto dell'organizzazione delle energie e dell'organismo da parte di Bergson. In questo senso per chiarire meglio la dinamica *doing-undoing* espongo ora il seguente schema:



118

In primo luogo c'è la relazione fra organismo (*self*) e ambiente (*world*) nella doppia freccia di *doing* and *undoing*; allo stesso tempo il *doing* incontra resistenze esterne e l'*undoing* prova un'esperienza qualitativamente qualificata a livello emozionale.

<sup>118</sup> Lo schema è contenuto in: A.A.V.V. 2013, p 2. Gli autori utilizzano questo schema che esemplifica la concezione deweyana dell'esperienza per evidenziare la correlazione fra creatività e azione.

L'azione parte da un impulso<sup>119</sup> e prima c'è un *undergoing* da parte dell'organismo e poi una azione (*doing*). In questo continuo scambio il *self* viene continuamente costruito e ricostruito attraverso la relazione *doing-undergoing*. Questo è lo schema base di una esperienza che secondo Dewey, che risulta essere importante proprio al fine di comprendere il processo creativo artistico e quindi l'esperienza estetica.

L'esperienza estetica è un'esperienza compiuta<sup>120</sup>, non una qualsiasi, ma la forma più organica e riuscita. Esperienza che è legata indissolubilmente con l'esperienza del fare<sup>121</sup>, scrive Dewey (AE, p. 74):

Il fare può essere energico e il subire acuto e intenso. Ma finchè essi non sono in relazione l'uno con l'altro formando un intero nella percezione, la cosa fatta non è pienamente estetica. Il creare, ad esempio, può essere un'esibizione di virtuosismo tecnico, e il subire una effusione di sentimento o una rêverie. Se nel corso del suo fare non dà compimento a una nuova visione, l'artista agisce meccanicamente e ripete qualche vecchio schema come se fosse uno stato rigido all'interno della sua mente.

E poco dopo prosegue: «La vera opera dell'artista è la costruzione di un'esperienza che resta coerente nella percezione sebbene il suo sviluppo si muova continuamente» (Ivi, p. 74). L'arte è quindi per Dewey (Ivi, p. 215): «una qualità del fare e di ciò che viene fatto. Solo esteriormente, quindi, può essere denominata con un sostantivo nominale. Inerendo alla maniera e al contenuto del fare, essa è aggettivale per natura». In questo senso «l'arte è una qualità che permea un'esperienza; non è l'esperienza stessa, se non parlando in modo figurato. L'esperienza estetica è sempre più che estetica. In essa materie e significati raggruppati, che di per sé non sono estetici, diventano estetici entrando in un movimento ritmico ordinato che tende al suo perfezionamento» (Ivi, p. 311). Un'altra componente dell'esperienza estetica è l'immaginazione (Ivi, p. 262):

---

<sup>119</sup> Come vedremo nell'ultimo capitolo l'impulso è l'origine dell'atto espressivo.

<sup>120</sup> Cfr. Vercellone F., Bertinetto A., Garelli G., 2003, pp. 379-381.

<sup>121</sup> Cfr. AE, p. 72, Riguardo questa concezione del fare sono state viste interessanti analogie con il pensiero di Ellen Dissayake. L'autrice oltre a cercare di ricostruire in termini evolutivi lo sviluppo delle arti come comportamenti artificanti (Dreon 2012 e 2015) presenta interessanti osservazioni sul comportamento simili a quelle di Dewey e Merleau-Ponty (1945, trad. it 2010, in cui perviene a conclusioni simili e autonome al dibattito americano sull'arco riflesso. Infatti, anche per il filosofo francese la riflessologia pecca di atomismo e riduzionismo).

L'esperienza estetica è immaginativa. Questo fatto, unito a una concezione sbagliata della natura dell'immaginazione, ha messo in ombra un fatto più ampio: che tutta l'esperienza *cosciente* possiede di necessità un certo grado di qualità immaginativa. Infatti, mentre le radici di ogni esperienza si trovano nell'interazione di una creatura vivente con il suo ambiente, quell'esperienza diviene cosciente, materia di percezione, solo quando vi entrano significati che sono derivati da esperienze precedenti. L'immaginazione è la sola porta attraverso cui questi significati possono passare per entrare in un'interazione presente; o piuttosto, come abbiamo appena visto, l'adattamento cosciente tra nuovo e vecchio è immaginazione.

L'opera d'arte (*work of art*) non è, però solo l'esito dell'immaginazione, ma è essa stessa che agisce immaginativamente, la materia formata dall'esperienza esprime direttamente i significati che vengono organizzati immaginativamente. L'arte non va quindi intesa, scrive Ottobre (2012, p. 109), «nel senso (banale) che dell'arte bisogna “fare esperienza”, oppure nel senso (un po' meno banale) che l'arte, in quanto esperienza, va considerata e valorizzata nel suo aspetto processuale e non a partire dai suoi impareggiabili prodotti». Quello che invece sottolinea Dewey è l'*Art as quality of experience*.

“Arte” ed “Estetica” sono quindi due concetti prossimi, poiché «sostenere che l'arte è una qualità dell'esperienza significa anche, per Dewey, sottintendere che tale qualità è una qualità estetica» (Ivi, p. 112). L'arte qualifica in modo aggettivale l'esperienza e il prodotto dell'arte (*product of art*) è correlato intrinsecamente con l'opera d'arte (*work of art*). In questo senso l'arte diventa la prova concreta della capacità di un organismo di ristabilire consapevolmente l'unità fra senso, bisogno, impulso e azione. Nel momento in cui è realizzato un oggetto denominato o individuato come artistico esso rappresenta un'esperienza incarnata (*embedded*). In proposito è utile fare riferimento a questo passaggio di *Experience and Nature* (EN, p. 76):

Quale che sia l'origine del totem, esso non è un freddo segno intellettuale ma è quella stessa organizzazione fattasi presente e visibile, è un centro di comportamenti investiti di emozione (*emotionally charged behavior*).

In questo passaggio Dewey riferendosi al totem ci indica in che senso un oggetto estetico è un'incarnazione di un'esperienza. Il prodotto/opera d'arte non è un freddo segno, ma una condensazione di un'esperienza. L'arte, in quanto qualità dell'esperienza, non si configura come una collezione di oggetti che abitano in un ipotetico iperuranio dell'arte<sup>122</sup>.

Il *product of art* non è il *work of art* poiché l'opera (*work*) ha luogo quando un essere umano coopera con il prodotto in modo che il risultato sia un'esperienza<sup>123</sup>. Nondimeno, in seguito, mediante una registrazione, un'iscrizione<sup>124</sup> o un oggetto, l'intera esperienza potrà essere condensata o registrata, e quindi la distinzione fra opera e il suo correlato prodotto risulterà importante, ma rimane il fatto che un'opera d'arte non è solamente il suo *product of art* per il filosofo americano e il prodotto è sempre prodotto legato a un *work of art*. Come vedremo, questo punto è fondamentale nelle pratiche improvvisative, dove il processo improvvisativo e il prodotto coincidono, ma successivamente può subentrare una registrazione e una distinzione fra *work of art* e *product of art*. Tuttavia una strada che rimane aperta da questa prospettiva, e che Dewey non percorre è la possibilità che non rimanga un *product of art* e che l'opera si elida e non resti, che non ci sia una condensazione di tale esperienza e che non rimanga una traccia se non nella memoria di un'esecuzione artistica. Potrebbe esserci un'esecuzione che non viene registrata, una performance in cui oltre all'ascolto e la partecipazione del pubblico non interviene nessuna forma di registrazione se non mnemonica.

---

<sup>122</sup> La visione deweyana dell'arte in quanto qualità dell'esperienza e quindi inserita nel processo di continuità, rappresenta il nucleo della critica alla concezione isolazionista dell'arte, che vede gli oggetti artistici rappresentati come oggetti separati dalla vita ed esposti su piedistalli come oggetti dotati di un'aura sacra.

<sup>123</sup> Cfr. AE, p. 125.

<sup>124</sup> Per quanto riguarda l'importanza della registrazione e della scrittura nella società occidentale, rimando a Ferraris 2010.

## 2.4 La Teoria della forma e dell'espressione

Per comprendere meglio la relazione fra artista-opera-fruitori mi rivolgerò alla teoria della forma e dell'espressione che Dewey elabora in *Art as Experience*. All'inizio del capitolo dedicato all'espressione l'autore scrive (AE, p. 81):

ogni esperienza di lieve o enorme entità comincia con un impulso, anzi *come* un impulso. Dico impulso (*Impulsion*) e non stimolo (*Impulse*). Uno stimolo (*Impulse*) è specializzato e particolare; anche quando è istintivo, è solo una parte del meccanismo coinvolto in un adattamento più complesso con l'ambiente. "Impulso" (*Impulsion*) designa un movimento all'infuori (*outward*) e in avanti (*foreward*) dell'intero organismo a cui sono di ausilio particolari stimoli (*Impulses*).

Esso rappresenta il movimento dell'organismo nella sua interezza, in questo senso l'impulso è lo stadio iniziale di ogni esperienza compiuta<sup>125</sup> e quindi anche di ogni esperienza estetica. La fase iniziale dell'esperienza, come abbiamo visto nello schema del paragrafo precedente, è determinata da elementi avvertiti come squilibrio *doing-undergoing*<sup>126</sup>. Prosegue Dewey (Ivi, p. 82):

È però destino di una creatura vivente di non potersi garantire ciò che le spetta senza avventurarsi in un mondo che nel suo complesso non le appartiene e su cui non vanta diritti originari. Ogni volta che lo stimolo organico eccede il limite del corpo, essa si trova in un mondo estraneo e in una certa misura affida le sorti del sé a una circostanza esterna.

Durante questo processo in cui gli ostacoli e le condizioni si convertono in forze favorevoli, la creatura prende coscienza dell'intento che è implicito nel suo impulso. Il *self* non si limita a restaurare uno stato precedente, ma muta un cieco slancio in uno scopo e le

---

<sup>125</sup> Cfr. AE, p. 81.

<sup>126</sup> Cfr. Ottobre 2012, p. 78.



tendenze istintive in imprese pianificate<sup>127</sup>. Un ambiente dominato dalla precarietà sarebbe ostile e uno troppo congeniale non farebbe crescere l'organismo. Così scrive Dewey (Ivi, p. 82): «Un impulso continuamente sostenuto nel suo avanzamento compirebbe il proprio cammino senza dare e riflettere e risultando emotivamente morto». Una condizione fondamentale perché l'organismo converta l'emozione in interesse mediante l'intelligenza è che ci sia non un'ostacolo insormontabile, perché esso genererebbe solo rabbia o delusione, ma una resistenza che può essere vinta generando curiosità e attenzione<sup>128</sup>. Allora scrive Dewey (Ivi, p. 82):

Un impulso (*Impulsion*) che deriva dal bisogno dà inizio a un'esperienza che non sa dove sta andando; resistenza e impedimento determinano la conversione di un'azione diretta in avanti a una ri-flessione; ciò a cui si rivolge è la relazione tra le condizioni che ostacolano e quel che possiede il sé come capitale di lavoro (*working capital*) acquisito grazie a esperienze precedenti. Dal momento che le energie in tal modo implicate rafforzano l'impulso originale (*Impulsion*), questo opera con maggiore circospezione cogliendo con chiarezza fine e metodo. Questo è il profilo di ogni esperienza che sia fornita di significato.

Come sostiene Roberta Dreon<sup>129</sup>, Dewey distingue fra *impulse* e *impulsion*: Il primo riguarda una interazione umana con l'ambiente in cui l'individuo è solamente passivo, mentre il secondo riguarda una relazione attiva nella totalità del circuito sensomotorio. Questa distinzione richiama lo scritto sull'arco riflesso e l'idea del circuito organico. Scrive l'autrice (Dreon 2015, p. 59):

Se solitamente supponiamo che un certo stimolo (*impulse*) sia in grado di avviare un intero processo, occorre invece riconoscere che un certo impulso (*impulsion*) ambientale diventa significativo per lo svilupparsi di una determinata azione solo a partire da una protensione dell'intero organismo verso l'ambiente circostante, poiché è il modo dell'esposizione a una certa situazione o il trovarsi orientati in un certo

---

<sup>127</sup> Cfr. AE, p. 82.

<sup>128</sup> Idem.

<sup>129</sup> Cfr. Dreon 2012, Nota p. 36.

contesto specifico a consentire a un certo tratto ambientale di diventare saliente per la condotta dell'organismo.

Proprio questa concezione dinamica consente a Dewey di evidenziare il doppio cambiamento (*double change*) che trasforma un'attività in un atto di espressione<sup>130</sup>. Scrive Dewey (AE, p. 83):

È questo doppio cambiamento (*double change*) che trasforma un'attività in un atto di espressione. Cose nell'ambiente che altrimenti sarebbero solo alvei scorrevoli ovvero ciechi ostacoli diventano mezzi, media. Al tempo stesso cose trattenute dall'esperienza passata sarebbero avvizzite per la routine o divenute interti per mancanza di utilizzo, diventano coefficienti di nuove avventure<sup>131</sup> e indossano la veste di un nuovo significato.

L'elemento che viene suscitato non è quantitativo o solo di maggiore energia, ma una «trasformazione dell'energia in un'azione dotata di riflessione, grazie all'assimilazione di significati dal bagaglio di esperienze passate» (Ivi, p. 83). Prosegue poi Dewey:

La giunzione di vecchio e nuovo non è una mera composizione di forze; è invece una ri-creazione in cui l'impulso presente acquisisce forma e consistenza mentre il

---

<sup>130</sup> Ivi, p. 83.

<sup>131</sup> Più di una volta Dewey utilizza la metafora dell'*avventura*. Proveremo brevemente ad analizzarla è rappresentativa della concezione deweyana dell'esperienza, ma in particolare dell'artista. Il termine avventura nell'esperienza quotidiana viene usata per designare una situazione legata al continuum esperienziale, ma che leggermente si discosta dalla routine. In un certo senso l'avventura si contrappone alla routine, è una deviazione che però arricchisce e si integra nella vita dell'organismo. L'avventura espone al rischio e alla sperimentazione, impiegando questa nozione Dewey dà un carattere narrativo, di storia all'esperienza, l'avventura si fa e poi si racconta di solito. L'artista è un avventuriero che sperimentando e assumendosi il rischio della situazione compie un'esplorazione sul campo e proprio perché è un'avventura fruisce e allo stesso tempo agisce, percezione, valutazione ed esecuzione coincidono. Tuttavia l'avventura è organizzata o meglio per quanto imprevedibile essa ha ostacoli e variazioni che la rendono ricca di emozione e possibilità. Questa metafora sarà poi variata in *Art as Experience* con la figura dell'artista come sperimentatore (AE, p. 153): «l'artista è costretto a essere uno sperimentatore in quanto deve esprimere un'esperienza intensamente individualizzata attraverso mezzi e materiali che appartengono al mondo pubblico».

materiale vecchio, il materiale “immagazzinato”, letteralmente si rianima, ottiene nuova vita e nuova anima dovendo far fronte a una nuova situazione

Bisogna tenere presente che non ogni attività all'esterno ha la natura di un'espressione e non bisogna nemmeno confondere lo sfogo emotivo, che è una condizione necessaria, ma non sufficiente<sup>132</sup>. Uno sfogo emotivo per poter diventare un'atto espressivo, deve essere chiarito e organizzato attraverso l'assunzione di valori e significati che possono essere derivati solo da esperienze precedenti come abbiamo visto. Quello che è sottolineato con enfasi qui da Dewey è «la trasformazione intenzionale di un'attività spontanea e naturale» (Ottobre 2012, p. 78); da questo punto di vista esprimere non vuol dire semplicemente dare sfogo o sbarazzarci di un'emozione, ma portarla a compimento (*enhancing*)<sup>133</sup>. Questa trasformazione di un'attività naturale, spontanea e inintenzionale in una attività consapevole ha una relazione con il fare artistico (AE, p. 85):

Tale trasformazione caratterizza ogni fatto artistico. Il risultato della trasformazione può essere artificioso invece che estetico. Il risultato della trasformazione può essere artificioso invece che estetico. Il sorriso di adulazione e il cenno convenzionale di saluto sono artifici. Ma anche un sincero atto gentile di benvenuto racchiude la trasformazione di un gesto che una volta era la manifestazione cieca e “naturale” di un impulso in un atto artistico, in qualcosa che si compie in considerazione della sua collocazione o relazione all'interno del processo di uno stretto rapporto umano.

Secondo Dewey ciò che differenzia uno sfogo emotivo da un'espressione è la presenza di un *medium*. Il medium non è solo un canale in cui scaricare un'emozione; esso è connesso intimamente all'espressione e rappresenta un mezzo che offrendo resistenza allo sfogo consente all'agente di organizzare le energie. Scrive Dewey (AE, p. 85): «Solo se il materiale viene impiegato come media c'è espressione e arte». Ad esempio (Ivi, p. 85):

---

<sup>132</sup> Cfr. AE, p. 84.

<sup>133</sup> Cfr. Ottobre 2012, p. 78.

Atti che in origine erano spontanei sono trasformati in mezzi che rendono più ricco e cordiale il rapporto umano- così come il pittore trasforma un colore in mezzo per esprimere un'esperienza immaginativa. Danza e sport sono attività in cui atti un tempo eseguiti spontaneamente uno alla volta sono uniti e trasformati da un materiale grezzo, crudo, in opere d'arte espressiva.

Questo esempio è molto importante perché dall'analisi della nozione di *medium* ci si aspetterebbe una trattazione dei media artistici<sup>134</sup> mentre Dewey ci invita a riflettere su due fatti<sup>135</sup>: A) Tra *medium* e espressione vi è una connessione intrinseca<sup>136</sup> B) Un *medium* è il risultato di un modo di impiegare un materiale naturale<sup>137</sup>. Per Dewey è quindi importante evidenziare il processo di trasformazione di azioni che erano solo una manifestazione di un impulso in atti dell'espressione che noi riconosciamo come espressioni artistiche<sup>138</sup>.

Nessun impulso quindi è in grado di condurre l'espressione se non è legato a un sommovimento, in questo senso si può vedere una vicinanza all'idea proustiana di emozione come *sommovimento geologico*<sup>139</sup>. Questo è importante per capire la differenza e il legame fra emozione e espressione. L'emozione è la base, ma senza una comp-pressione non può esserci una espressione. L'atto di espressione è quindi uno spremere fuori, un estrarre. A proposito di questo Dewey utilizza un esempio (AE, p. 86):

Il succo è espresso quando gli acini sono schiacciati nel torchio; per usare un paragone più prosaico, lardo e olio vengono raffinati sottoponendo alcuni grassi a calore e pressione. Niente viene estratto se non da un materiale naturale. Ma è altrettanto vero che la mera fuoriuscita o emissione di materiale grezzo non è espressione. Il succo viene fuori interagendo con qualcosa di esterno ad esso, il torchio o i piedi dell'uomo che pigiano. Buccia e vinaccioli vengono separati e filtrati; passano solo quando l'apparato è difettoso. Anche nelle modalità d'espressione più meccaniche c'è interazione e conseguente trasformazione del materiale originario che si presenta come

---

<sup>134</sup> Ivi, p. 80.

<sup>135</sup> Idem.

<sup>136</sup> Cfr. AE, p. 85.

<sup>137</sup> Ivi, p. 86.

<sup>138</sup> Idem.

<sup>139</sup> Cfr. Nussbaum 2001.

materiale grezzo per un prodotto dell'arte, in relazione a ciò che viene effettivamente estratto. Ci vogliono sia il torchio che gli acini per es-sprimere (*to ex-press*) il succo, e per costituire una espressione di emozioni ci vogliono tanto gli oggetti che stanno attorno e che fanno resistenza quanto emozioni interne e impulsi esterni.

Questo passaggio in cui l'autore utilizza la metafora del succo vuole evidenziare la reciproca interazione che non è mai solo interna o esterna all'organismo, ma è una caratteristica dell'esperienza nel momento in cui diventa una attività consapevole delle relazione *doing* e *undergoing*, ossia di un'esperienza. Atto e oggetto dell'espressione si caratterizzano in questo senso dalla modalità in cui si realizzano e sono quindi rappresentative di un'esperienza *dotata di forma*. A questo punto nel sesto, settimo e ottavo capitolo di *Art as experience* Dewey connette forma ed espressione sostenendo l'idea più complessa in tutto il testo: l'idea della *forma come processo*<sup>140</sup>.

Come ho mostrato gli oggetti d'arte sono un linguaggio in virtù della loro espressività. Anzi, molti linguaggi, ognuno con un proprio *medium* e tale *medium*, sono adattati a un tipo specifico di comunicazione.<sup>141</sup> Ogni linguaggio, scrive Dewey (AE, p. 121), «qualunque ne sia il medium, implica *ciò che* viene detto e *come* viene detto, ovvero la sostanza (*substance*) e la forma (*matter*)». Secondo l'autore la domanda da porsi sulla relazione forma e sostanza è la seguente (Ivi, p. 121): «Prima viene la materia già fatta, e solo dopo si scopre una forma cui darle corpo? Oppure l'intero sforzo creativo dell'artista è un tentativo di formare il materiale ed è dunque esso in realtà l'autentica sostanza di un'opera d'arte?». Come nel caso di stimolo e risposta, mente e corpo, organismo e ambiente, anche forma e sostanza avranno una reciproca interdipendenza. Scrive Dewey (Ivi, p. 122):

Se si ritiene che un prodotto artistico sia un prodotto di un'espressione del sé (*self-expression*), considerando il sé come qualcosa di compiuto e isolato al proprio interno allora forma e sostanza risultano senz'altro separate.

---

<sup>140</sup> Cfr. Ottobre 2012, pp. 88-89.

<sup>141</sup> Cfr. AE, p. 121.

Tuttavia, la forma non può essere considerata come qualcosa di già dato che poi misteriosamente viene calato sulla materia:

Il materiale con cui è composta un'opera d'arte appartiene al mondo comune invece che al sé, e tuttavia vi è espressione di sé in arte, poiché il sé assimila quel materiale in modo peculiare così da farlo riemergere nel mondo pubblico in una forma che costituisce un nuovo oggetto (Ivi, p. 122).

Questo passaggio è importante perché si potrebbe pensare che nel momento in cui un artista propone un oggetto che viene inteso come *product of art* senza lavorarci (modificandolo) sopra o presentando un oggetto ordinario<sup>142</sup> così come è, per Dewey non sarebbe un'opera d'arte come nel caso della *Fontana* (1917) di Marcel Duchamp (1887-1968), ma l'arte è una qualità del fare ed è un processo e coinvolge ogni attività del fare, in questo senso, è l'intero processo a essere considerato l'opera d'arte/prodotto, non solo il *product* che viene effettivamente esposto. Scrive Dewey:

Ecco cos'è l'aver forma. Contraddistingue un modo di considerare il sentire e di presentare una materia esperita in maniera da farla diventare più velocemente ed efficacemente materiale per costruire un'esperienza adeguata da parte di coloro che sono meno dotati del creatore originale. Quindi non si può tracciare una distinzione fra forma (*form*) e sostanza (*substance*) se non per riflessione<sup>143</sup>. L'opera stessa è materia che ha preso forma in una sostanza estetica. Tuttavia il critico, il teorico, in quanto studioso che riflette sul prodotto d'arte (*product of art*), non solo può ma deve tracciare una distinzione tra forma (*form*) e sostanza (*substance*). Chiunque osservi da esperto un pugile o un giocatore di golf distinguerà, credo, ciò che è fatto da come viene fatto- tra il knock-out e la maniera di portare un colpo; tra la pallina scagliata a molte iarde fino a una certa linea e il modo di eseguire il lancio. L'artista essendo impegnato a fare, effettuerà una distinzione analoga quando cerca di correggere un

---

<sup>142</sup> Anche se come abbiamo visto ogni oggetto o esperienza viene coinvolta in un agire formativo al fine di produrre un'esperienza estetica, può diventare un *work/product of art*, in questo senso non è necessaria una modificazione, quanto una situazione spazio-temporale e un fare che lo trasformino in oggetto artistico. Proprio in virtù del concetto di continuità dell'esperienza anche una rappresentazione dell'oggetto così com'è è inserito in una intenzionalità precisa può essere considerato oggetto estetico.

<sup>143</sup> Così come non si può tracciare una distinzione tra stimolo e risposta se non a scopi funzionali.

errore abituale, o di imparare il modo migliore di ottenere un certo effetto. Ma l'atto stesso è esattamente *ciò che* è a causa di *come* è fatto.

La differenza tra forma e sostanza è funzionale all'analisi e non deve essere presa per una distinzione ontologica, poiché «ciò che viene fatto è ciò che è a causa di come viene fatto: il come è una parte costitutiva del che cosa, e sebbene i due elementi possano, per finalità specifiche, essere analizzati separatamente, essi “nell'atto” non si danno mai separatamente» (Ottobre 2012, p. 90). La forma non è quindi un modello stabilito in senso platonico, ma nemmeno semplicemente una modalità che si dà semplicemente ai nostri sensi. Essa è la fusione di universalità e individualità, una relazione dinamica. Quando i materiali naturali vengono filtrati dall'esperienza individuale, allora essa diventa materia *formata*<sup>144</sup>. La materia formata allora diventa una “sostanza estetica” di un oggetto o un evento, o di un'opera d'arte<sup>145</sup>. Scrive Dewey (AE, p. 124):

La distinzione [quella fra soggetto (*subject*) e sostanza (*substance*)] credo possa essere riformulata come distinzione tra materia *per* (*matter for*) e materia *in* (*matter in*) una produzione artistica. Il soggetto, o “materia per”, lo si può indicare e descrivere in un modo diverso come fa un particolare prodotto artistico (*art-product itself*). La “materia in”, la sostanza effettiva, è lo stesso oggetto artistico e pertanto non può essere espresso in nessun altro modo.

Forma e sostanza sono così connessi, e al fine di comprendere bene che cosa Dewey intenda per forma occorrerà riferirsi anche necessariamente alla nozione di sostanza<sup>146</sup>. A proposito di questo Dewey, per spiegare la distinzione fra materia *per* e materia *in*, scrive (Ivi, p. 125):

---

<sup>144</sup> In questa concezione della forma di Dewey si può vedere una posizione vicina a quelli che saranno gli sviluppi della teoria estetica di Luigi Pareyson (1918-1991). Il legame fra questi due autori è stato evidenziato in primo luogo da Perniola 1972 e 2007, un altro riferimento è: Simonini 1968, pp. 225-231; Altro breve contributo è quello di Vercellone F., Bertinetto A., Garelli G. 2003, p. 359. Recentemente è intervenuto anche Federico Vercellone su questa affinità teorica in occasione del Congresso internazionale su Luigi Pareyson del 21-23 ottobre 2018: *Il pensiero della libertà*, organizzato in occasione del centenario della nascita del filosofo.

<sup>145</sup> Idem.

<sup>146</sup> Idem.

Il soggetto (*subject*) dell'*Ancient mariner*<sup>147</sup> è l'uccisione di un albatros da parte del marinaio e ciò che accade in conseguenza a ciò. Il contenuto che tratta (*subject-matter*) sono tutte le esperienze di crudeltà e pietà relative a una creatura vivente che un lettore si porta dietro. Lo stesso artista è a stento in grado di cominciare se ha solo un soggetto. Se lo facesse, quasi sicuramente la sua opera sarebbe affetta da artificialità. Prima viene il contenuto trattato, poi la sostanza (*substance*) ovvero la materia (*matter*) dell'opera; infine la determinazione dell'argomento (*topic*), ovvero del tema (*theme*).

La sostanza è la materia dell'opera, In un altro esempio (Ivi, p. 124):

Il soggetto (*subject*) del *Paradise Lost* di Milton<sup>148</sup> è, come dice Bradley, la caduta dell'uomo in rapporto alla rivolta degli angeli- un tema già diffuso negli ambienti cristiani e facilmente identificabile con chiunque abbia familiarità con la tradizione cristiana. La sostanza (*substance*) del poema, la materia estetica (*esthetic matter*), è il poema stesso; ciò che ne è stato del soggetto una volta sottoposto al trattamento immaginativo di Milton.

La nozione che complica il discorso di Dewey è il *subject-matter*, che consiste nell'insieme «tutte le esperienze di crudeltà e pietà relative a una creatura vivente che un lettore si porta dietro». In questo senso c'è una connessione fra *subject* e *subject-matter*, quest'ultimo precede il *subject* e rappresenta «una materiale grezzo che viene trasformato e vivificato andando a fare parte di una esperienza dell'artista» (Ottobre 2012, p. 92). L'arte è esperienza e l'opera d'arte comunica e rende possibile esperienze qualitativamente qualificate. Ora verrà chiarita la relazione che c'è fra la forma e la materia. Come ho mostrato anche in questa sede Dewey applica la sua critica dicotomica anche ai termini *form* e *matter* (AE, p. 143):

---

<sup>147</sup> Si riferisce a *The ballad of ancient mariner* (1798) di Samuel Taylor Coleridge (1772-1834).

<sup>148</sup> *Paradise Lost* (1667) di John Milton (1608-1674).



Poiché la causa ultima dell'unione di forma (*form*) e materia (*matter*) nell'esperienza è la stretta relazione tra subire (*undergoing*) e agire (*doing*) nell'interazione di una creatura vivente con il mondo della natura e dell'uomo, le teorie che separano materia e forma hanno la loro fonte ultima nella trascuratezza di questa relazione. Di conseguenza le qualità vengono trattate come impressioni, e le relazioni che forniscono significato trattate o come associazioni tra impressioni, o come qualcosa introdotto dal pensiero.

Invece, secondo, Dewey le qualità sensoriali sono ciò che trasportano i significati, che sono esperiti *con* le qualità sensoriali stesse<sup>149</sup>. In questo senso la materia viene organizzata attraverso la forma. Quindi prosegue l'autore (Ivi. p. 147):

In poche parole la forma non si trova esclusivamente in oggetti etichettati come opere d'arte (*work of art*). Ogni volta che la percezione non è stata spuntata e alterata c'è una tendenza inevitabile a sistemare eventi e oggetti secondo le esigenze di una percezione compiuta e unificata. La forma è un carattere di ogni esperienza che sia un'esperienza. L'arte in senso specifico presenta con maggior intenzione e pienezza le condizioni che generano quest'unità. La forma si può allora definire come l'effetto di forze che portano a totale compimento (*integral fulfillment*) l'esperienza di un evento, di un oggetto, di una scena, di una situazione.

Poiché la connessione tra forma e sostanza è intrinseca, il problema di trovare e individuare la natura della forma è connessa all'individuazione di ciò che riesce a portare a compimento un'esperienza. Alcune condizioni della forma sono già emerse. Scrive Dewey (Ivi, p. 148):

Non ci può essere movimento verso una conclusione definitiva finché non c'è che ammasso progressivo di valori, che un effetto cumulativo. Questo risultato non si può ottenere se non si conserva l'importo di ciò che è trascorso. Inoltre, per garantire la necessaria continuità, l'esperienza accumulata dev'essere tale da creare attesa e

---

<sup>149</sup> Cfr. Ottobre 2012, p. 95.

anticipazione della soluzione. L'accumulazione è al tempo stesso preparazione, come per ogni fase di crescita di un embrione vivente. Si porta sempre avanti solo ciò a cui si mira; altrimenti ci si arresta e ci si interrompe. Per questa ragione il perfezionamento (*consummation*) è relativo; invece il verificarsi una volta per tutte in un dato punto, è *ricorsivo* (*recurrent*)<sup>150</sup>. Il termine ultimo è anticipato da pause ritmiche, ed è ultimo solo esteriormente. Infatti, appena ci distogliamo dalla lettura di una poesia o un romanzo, o dalla visione di un quadro, l'effetto spinge in avanti verso nuove esperienze, anche se solo inconsapevolmente.

La prima caratteristica è la *temporalità* intesa come la modalità con cui si svolge un'esperienza nel tempo; non soltanto: l'esperienza estetica del creatore e del fruitore ha una sua temporalità, ma la caratteristica di un'opera d'arte è quella di essere un materiale organizzato che si realizza attraverso l'attività stessa, all'interno del tempo. Il secondo è quello del *ritmo*, elemento che risulta essere cruciale per la teoria della forma di Dewey (Ivi, p. 58):

Essendo uno schema universale dell'esistenza sotteso a ogni realizzazione dell'ordine nel cambiamento, il ritmo pervade tutte le arti letterarie, musicali, plastiche e architettoniche, come pure la danza. Dal momento che l'uomo ha successo solo quando adatta<sup>151</sup> il suo comportamento all'ordine della natura, le sue conquiste e le sue vittorie, in quando vincono resistenze e conflitti, diventano la matrice di ogni contenuto estetico (*the matrix of subject-matter*); in un certo senso costituiscono la struttura comune dell'arte (*common pattern of art*), le condizioni ultime della forma. I loro progressivi ordini di successione diventano, sebbene non esplicitamente, i mezzi con cui l'uomo rammenta e celebra i momenti più intensi e pieni della sua esperienza. Al di sotto del ritmo di ogni arte e ogni opera d'arte si trova, come sostrato delle profondità del subconscio, la struttura basilare delle relazioni della creatura vivente con il suo ambiente.

---

<sup>150</sup> Corsivo mio.

<sup>151</sup> Adattamento che come abbiamo non è solo passivo ma attivo, una alternanza di *doing* and *undergoing*.

Una delle caratteristiche del mondo circostante è la presenza del ritmo, il ritmo dei processi biologici: sistole e diastole cardiaca, espirazione ed inspirazione, giorno e notte, veglia e riposo, precarietà e stabilità, questi fattori determinano l'esistenza dell'uomo e trovano il radicamento nell'interazione organismo e ambiente. Il ritmo è presente in ogni processo e quindi anche nelle pratiche artistiche. Questa relazione e l'enfasi posta da Dewey sulla relazione fra ritmo delle arti e ritmo dei processi naturali da un lato vogliono rimarcare il concetto di continuità dell'esperienza, dall'altro vogliono evidenziare il coinvolgimento globale del *self* con il mondo. L'interazione dinamica tra *doing* e *undergoing*, stimolo e risposta, è scandito dal ritmo, inteso come schema universale del movimento di un'esperienza completa e quindi formata, determina l'aprirsi della soggettività e l'oggettività della forma<sup>152</sup>. La forma estetica deve essere quindi considerata anche come oggettiva, dato che essa emerge nel momento in cui i materiali vengono organizzati nell'esperienza e tendendo verso il compimento (*enhancing*). Dunque bisognerà riconoscere in questa emergenza una condizione oggettiva<sup>153</sup>. Scrive Dewey (AE, p. 160):

La stessa esistenza dell'arte in quanto fenomeno oggettivo che implica materiali e media naturali è prova del fatto che natura significa niente meno che l'intero complesso dei risultati tra uomo con le sue memorie e le sue speranze, con il suo intelletto e il suo desiderio e quel mondo in cui una filosofia unilaterale relega la "natura". La vera antitesi della natura non è l'arte ma sono la fantasticheria e la convenzione stereotipata.

La costituzione delle forme estetiche è intrinsecamente legata alla nozione di continuità<sup>154</sup>. In primo luogo non può darsi senza la presenza di uno sviluppo temporale dell'esperienza, ma esso deve essere incluso in una teoria unitaria dell'azione<sup>155</sup> in modo che passato, presente e futuro siano in un circuito organico, in cui l'esperienza non diventa un mero flusso o una componente statica, ma una alternanza di esse. La situazione deve comprendere componenti stabili e precarie, nonché la presenza di materiali "fisici" su cui

---

<sup>152</sup> Cfr. Ottobre 2012, pp. 101-102.

<sup>153</sup> Idem.

<sup>154</sup> Idem.

<sup>155</sup> Presupposto dello scritto sull'arco riflesso.

lavorare. In secondo luogo sono indispensabili anche gli *habits*, di cui avevo parlato, concepiti come forze che l'artista porta nell'opera<sup>156</sup>. Come ho mostrato, la caratteristica degli *habits* è quella di stabilizzare le componenti precarie dell'esistenza, poiché ogni esperienza modifica colui che subisce e agisce in essa. Essi non sono forze che irrigidiscono l'esperienza, ma piuttosto hanno un ruolo ricostruttivo e dinamico<sup>157</sup>.

La teoria della forma e dell'espressione per Dewey rappresenta ancora una volta la possibilità di superare alcune dicotomie: in questo caso quelle di atto/oggetto e *form/matter*. Infatti, la forma non è prerogativa del *product of art* solamente, ma dell'intera *work of art*. La forma, in questo senso, deve essere considerata come « l'effettivo operare dell'opera ossia la sua capacità di operare nell'esperienza» (Ottobre 2015, p. 76); essa non raggiunge mai un obiettivo concluso in modo definitivo e in questo senso «la pratica dell'improvvisazione rappresenta la sua migliore esemplificazione» (Ivi, p. 76).

Concludendo, ho cercato in questi due capitoli di porre gli elementi dell'estetica di Dewey che più sembrano interessanti al fine di mostrare il contributo del filosofo americano alle pratiche improvvisative: l'idea del circuito organico e della coordinazione sensomotoria, nonché la concezione unitaria dell'azione da essa derivata: questa concezione che emerge nel saggio sull'arco riflesso rappresenta il cardine di tutte le riflessioni estetiche di Dewey. Successivamente, sono passato all'analisi dei due testi più rilevanti e importanti al riguardo: *Esperienza e natura* e *Arte come esperienza*.

Il passaggio dall'esperienza consumatoria alla concezione di *un'esperienza* ha permesso di comprendere il carattere autotelico e autopoietico dell'azione che Dewey sviluppa in modo più approfondito in *Arte come esperienza*. Ho così analizzato la teoria dell'esperienza estetica di Dewey, e questo ha permesso di comprendere cosa sia l'arte per Dewey e il suo ruolo nell'esperienza. Infine ho analizzato la teoria della forma e dell'espressione. Sulla base di queste analisi potrò ora mostrare le implicazioni teoriche di questa prospettiva riguardo le pratiche improvvisative.

---

<sup>156</sup> Cfr. Ottobre 2012, p. 103.

<sup>157</sup> Idem.

### 3. Il contributo teorico alle pratiche improvvisative

In questo capitolo, alla luce dei risultati dei precedenti capitoli, analizzerò l'apporto dell'impianto teorico deweyano alle pratiche improvvisative. Nella prima sezione (3.1) mostrerò brevemente il rapporto del filosofo americano con la musica jazz, analizzando la figura dell'artista deweyano per introdurre le sezioni successive. In quest'analisi mostrerò che nonostante l'autore non si occupi d'improvvisazione e abbia una posizione ambigua riguardo la cultura popolare (in particolare la musica jazz in cui poteva trovare terreno fertile per l'estetica che stava delineando), le caratteristiche dell'artista su cui Dewey insiste possono essere rintracciate proprio nella figura dell'improvvisatore.

Dopodichè, nella seconda sezione (3.2), passerò ad analizzare i termini e gli snodi concettuali dell'estetica deweyana che contribuiscono all'analisi delle pratiche improvvisative: le basi fisiologiche del primo capitolo e quelle antropologiche ed estetiche del secondo.

Nella terza sezione (3.3) invece analizzerò il ruolo dinamico dell'errore che emerge nell'estetica di Dewey e caratterizza le pratiche improvvisative. Mostrerò come molti elementi dell'estetica del filosofo americano come l'instabilità e la precarietà assumono un ruolo centrale nell'improvvisazione, rappresentando un ulteriore punto di vicinanza fra la filosofia di Dewey e queste pratiche.

Nella quarta sezione (3.4) discuterò il ruolo cruciale dell'ambiente e del contesto nelle pratiche improvvisative.

Infine, nell'ultima sezione (3.5) analizzerò il processo creativo dell'improvvisazione dal punto di vista dell'estetica deweyana, concentrandomi sulla teoria della forma. Concluderò, infine, mostrando come l'estetica multimodale e interattiva<sup>158</sup> di Dewey abbia la sua miglior realizzazione nelle pratiche improvvisative.

---

<sup>158</sup> Cfr. Montani 2014.

### 3.1 Il rapporto di John Dewey con la musica jazz

Il filosofo americano non parla mai d'improvvisazione e laddove<sup>159</sup> si riferisce a pratiche artistiche in cui essa assume una cifra distintiva (come il jazz<sup>160</sup>) non adotta né una posizione di adesione verso di esse né mostra particolare entusiasmo<sup>161</sup>.

In tutto il testo di *Art as experience*, infatti, Dewey, come scrive Pope (2011, trad. it. mia [G.A.], p. 29): «[p]arla spesso della poesia di Keats<sup>162</sup>, ma non c'è nessun riferimento a Whitman<sup>163</sup>. L'opera ha le foto dei dipinti di El Greco<sup>164</sup>, Cezanne<sup>165</sup> e Matisse<sup>166</sup>, ma non dice nulla sul cinema (*film*). C'è una sinfonia<sup>167</sup>, ma non il jazz». Il mancato riferimento al jazz (se non in un passo<sup>168</sup>) non è casuale ed esprime una forma di scetticismo dell'autore nei confronti dell'arte popolare nonostante viva in uno dei centri più importanti a livello artistico dell'epoca.<sup>169</sup> Dal 1904 al 1929 Dewey insegnò alla Columbia University di New York e nel 1934 termina la sua riflessione estetica. Riguardo il rapporto fra l'autore e la cultura popolare scrive Pope (2010, trad. it. mia [G.A.], p. 31):

Quando Dewey ha parlato di film o altre forme di arte popolare, ha espresso la sua preoccupazione per il fatto che tali arti fossero non intelligenti, nel senso che esprimevano una separazione fra significati e fini [...]. L'arte popolare è stata creata per distrarre e intrattenere i consumatori mentre i produttori guadagnano soldi. L'impulso consumistico (sia in termini emotivi che economici) era una preoccupazione per Dewey, poiché minacciava la deliberazione e l'azione intelligente necessaria per un potere democratico. Quindi, egli era scettico nei confronti dell'arte popolare.

---

<sup>159</sup> Cfr. AE, p. 33.

<sup>160</sup> Cfr. Gioia 1990, trad. it. 2010, p. 61.

<sup>161</sup> Cfr. Pope 2011, pp. 26.

<sup>162</sup> John Keats (1795-1821).

<sup>163</sup> Walt Whitman (1819-1892).

<sup>164</sup> El Greco (1541-1614).

<sup>165</sup> Paul Cezanne (1839-1906).

<sup>166</sup> Henri Matisse (1869-1954).

<sup>167</sup> Cfr. AE, p. 209, Il riferimento è alla *Quinta sinfonia* (1808) di Ludwig van Beethoven (1770-1827).

<sup>168</sup> AE, p. 33.

<sup>169</sup> Per il contesto newyorkese del jazz rimando a: Polillo 1975, pp. 110-111.

Come testimonianza di questa forma di scetticismo c'è un paragrafo interessante di *Politics and Culture* del 1932. Scrive Dewey (cit. in Pope 2011, trad. it. mia [G.A.], p. 31):

Diverse opinioni che si esprimono riguardo la possibilità di una generale cultura democratica sono basate su standard, estetici e intellettuali, bassi (*low standards*), della radio, del cinema e del teatro popolare. Non è possibile che gli standard delle cose siano in ultima analisi bassi (penso saranno d'accordo che sono molto più bassi di quanto dovrebbero essere, *I think we all agree that they are much lower than they ought to be*) perché dovuti a cause economiche?

La radio, il cinema e il teatro popolare sono standard bassi poiché sono legati a interessi economici e commerciali. Tale posizione emergerà con più chiarezza nel passaggio di *Art as experience* (Dewey 1934, p. 33, corsivo mio):

Le idee che mettono l'arte su un piedistallo distante sono tanto diffuse e così sottilmente pervasive che più di una persona proverebbe ripulsa anziché piacere se le si dicesse che il motivo per cui ha goduto dei suoi divertimenti occasionali (*casual recreations*), è almeno in parte, la loro *qualità estetica*. Le *arti* che oggi hanno maggiore vitalità per *l'uomo medio* (*average person*) sono cose che egli non considera arte: ad esempio, *il cinema, la musica jazz (jazzed music), le strisce umoristiche e, fin troppo di frequente (too frequently), i resoconti giornalistici di intrecci amorosi, omicidi e imprese banditesche*. Infatti dal momento che ciò che *egli* riconosce come arte è confinato in musei e gallerie, *l'impulso indomabile verso esperienze in se stesse godibili trova solo gli sbocchi che offre l'ambiente di tutti i giorni*. Più di una persona che protesta contro la concezione museale dell'arte continua a condividere l'idea errata (*fallacy*) da cui *scaturisce questa concezione*. Questo perché la nozione comune (*popular notion*) deriva da una separazione dell'arte dagli oggetti e dalle scene dell'esperienza quotidiana che molti teorici e molti critici si vantano di sostenere o addirittura elaborare. Nel caso in cui oggetti scelti ed eccezionali sono strettamente connessi ai prodotti dei mestieri usuali, il relativo apprezzamento (*apreciation of the former*) è il più ampio e il più profondo. Quando, per la loro lontananza, gli oggetti

che le *persone coltericonoscono* essere opere d'arte bella (*work of fine art*) appaiono privi di vigore alla maggioranza delle popolazione (*seem anemic to the mass of people*), è facile che la fame estetica vada alla ricerca di qualcosa di *volgare (vulgar)* e a *buon mercato (cheap)*.

Riguardo questo passo sono state formulate due possibili interpretazioni: una posizione aperta (*open position* che abbrevierò con Op) e una scettica (con la sigla Sp che sta per *sceptical position*)<sup>170</sup>. La prima sostiene l'apertura del filosofo nei confronti dell'arte popolare, la seconda invece è critica su questo punto. Entrambe le prospettive però concordano nel sostenere che l'estetica di Dewey possa dare un contributo teorico rilevante alla *popular art* nel caso di Op e alle pratiche improvvisative per quanto riguarda Sp.

La prima è quella di Richard Shusterman<sup>171</sup> che in *Estetica Pragmatista* scrive (2000, trad. it. 2010, p. 48):

Non solo l'equazione tra arte elitaria e arte elevata allontana e intimidisce molte persone dal cercare soddisfazione nelle arti belle; essa impedisce a loro di riconoscere la legittimità artistica e il potenziale delle cosiddette arti "basse" o degli intrattenimenti che godono – «il cinema la musica jazz, le strisce umoristiche». Esse sono così indotte a perdere la speranza di coltivare la sensibilità artistica e a cercare, invece, soddisfazione in cose sempre più «volgari e a buon mercato».

L'interpretazione dell'autore si concentra sullo scopo del paragrafo: ossia dimostrare che l'uomo medio non riesce a riconoscere valore estetico alla musica jazz e al cinema, perché è abituato a considerare l'opera d'arte come un oggetto relegato in uno spazio separato dalla vita. Tuttavia, secondo Sp nell'ultima parte del paragrafo emerge una velata condanna in termini estetici da parte dell'autore (Ottobre 2015, p. 70):

---

<sup>170</sup> Cfr. Ottobre 2015, nota 4 p. 71.

<sup>171</sup> Un altro autore che è possibile considerare sostenitore della prospettiva aperta è John J. McDermott (Cfr. Pope 2010).



Per quanto si possa essere generosi nell'interpretazione, mi sembra che la posizione di Dewey sia abbastanza chiara: nei film, nella musica jazz o nei fumetti vi sono delle qualità estetiche; ma nel loro insieme questi prodotti/opere d'arte sono «cheap and vulgar» e vanno a saziare parzialmente una «fame estetica» che non si può nutrire di ciò che dovrebbe, semplicemente perché il cibo adeguato è stato posto in un luogo inaccessibile e sacralizzato.

Mentre Op si concentra molto sull'aspetto funzionale del passaggio, Sp invece lo analizza criticamente, mostrando l'ultizzo ambiguo dei termini *cheap* and *vulgar*, che, se li accostiamo al passaggio del testo del 32 appaiono più chiari. Poiché gli oggetti che le persone colte riconoscono arte bella sono posti su un piedistallo distante, la massa soddisfa la sua fame estetica in cose volgari e a buon mercato. Per quanta ambiguità si possa imputare al passaggio non si può non dire, con Pope (2011, trad. it. mia [G.A.], p. 26): «A dispetto della sua estetica, Dewey sembra sprezzante dell'arte popolare». Infatti, le cose volgari e a buon mercato sembrano proprio essere il cinema, la musica jazz, i resoconti giornalistici di intrecci amorosi, omicidi e imprese banditesche.

La posizione del filosofo è paradossale, perché proprio quelle arti che escono fuori dal museo non trovano spazio nella sua teoria estetica. A questo riguardo Sp evidenzia ancora due elementi per affrontare la questione: il primo è che negli anni in cui l'autore scrive la sua teoria estetica

il jazz si trova in un periodo di transizione che va dalla fine di un primo periodo d'oro, vissuto soprattutto sull'onda del successo di Louis Armstrong<sup>172</sup>, e soffocato dalla grande depressione del 1929, all'inizio di un periodo ancora più felice, la cosiddetta “era dello swing”, che convenzionalmente viene compresa tra il 1935 e il 1946. (Ottobre 2015, p. 72)

Dopodichè, Ottobre prosegue mostrando come in quel periodo il jazz fosse associato ad atmosfere losche in cui è possibile bere alcool sfuggendo alle norme del proibizionismo, in cui la disastrosa situazione economica costringe gli artisti ad accettare

---

<sup>172</sup> Louis Armstrong (1901-1971).

qualsiasi tipo di lavoro per vivere e suonare un tipo di musica che possa adattarsi ai gusti del pubblico<sup>173</sup>. Scrive l'autore (Ivi, p. 73):

Se a ciò aggiungiamo, come si è detto che di lì a poco sarebbe esploso fragorosamente lo Swing, da molti considerato il momento di maggior successo commerciale del jazz, non solo possiamo perdonare la presunta cecità di Dewey, ma possiamo considerare con maggiore comprensione almeno una parte dei feroci attacchi portati alla musica jazz da Adorno<sup>174</sup>.

L'autore rileva l'affinità di Dewey con Adorno su questo punto: ossia la critica al carattere consumistico dell'arte popolare o di massa. Scrive Dewey (AE, p. 36):

Avendo perso la loro condizione nativa, le opere d'arte ne hanno acquisito una nuova - quella di essere esemplari di arte bella e null'altro. Inoltre le opere d'arte ora sono prodotte, come altre merci, per essere vendute sul mercato. Il patrocinio economico da parte di individui ricchi e potenti ha giocato molte volte un ruolo nel sostenere la produzione artistica. Probabilmente molte tribù selvagge hanno avuto un loro Mecenate. Ma ora nell'impersonalità di un mercato mondiale è andata perduta anche buona parte di quella profonda connessione sociale.

Tuttavia, al contrario di quanto sostiene Ottobre, la vicinanza di Dewey con il filosofo tedesco si esaurisce in questa considerazione, poiché mentre Adorno scrive saggi sul jazz, Dewey non lo fa e nell'unico passaggio in cui se ne occupa non utilizza solo un termine legato alla commercializzazione quale *cheap*, ma anche *vulgar*, che è un giudizio di valore dettato dal gusto personale. Inoltre questa analisi non sembra essere uno strumento per considerare con maggior considerazione gli attacchi di Adorno e la "cecità" di Dewey, ma semplicemente un elemento ulteriore per analizzare il contesto. Il successo commerciale di una pratica artistica - successo comunque che va collocato in un periodo successivo alla grande depressione - non sminuisce necessariamente le qualità e peculiarità artistiche di

---

<sup>173</sup> Cfr. Ottobre 2015, p. 71-72.

<sup>174</sup> Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969).

una forma d'arte. Nel caso di Dewey manca un'analisi critica e quindi la posizione del filosofo è una forma di pregiudizio culturale o giudizio personale. Inoltre, nonostante il filosofo elabori la sua estetica in tarda età (75 anni) e quindi con gusti estetici consolidati<sup>175</sup>, se avesse voluto approfondire e comprendere veramente questo tipo di pratiche avrebbe trovato una città (New York) ricca di stimoli e riflessioni e invece questo non accade.

Il paradosso è che in tutta la sua estetica orientata a portare fuori dalle mura dei musei l'arte, le pratiche artistiche che proprio escono da quelle mura e che hanno un legame forte con il contesto sociale statunitense non trovano spazio.

Certo, Dewey scrive che «Le *arti* che oggi hanno maggiore vitalità per *l'uomo medio (average person)* sono cose che egli non considera arte», ma questo succede in assenza di meglio, del cibo che è isolato e separato dalla vita nei musei. Non possiamo quindi, in accordo con Sp, parlare di un'apertura del filosofo americano nei confronti del jazz.

Nondimeno nel momento in cui l'autore discute alcuni tratti dell'artista in *Art as experience* evidenzia proprio alcuni elementi che emergono in modo rilevante nelle pratiche improvvisative<sup>176</sup> (AE, p. 153):

L'artista è costretto a essere uno sperimentatore in quanto deve esprimere un'esperienza intensamente individualizzata attraverso mezzi e materiali che appartengono al mondo comune e pubblico. Questo problema non può essere risolto una volta per tutte. Lo si ritrova sempre quando si dà inizio a un'opera. Altrimenti un artista si ripete e diventa morto dal punto di vista estetico, Solo operando sperimentalmente l'artista apre nuovi campi d'esperienza e schiude aspetti e nuove qualità in scene e oggetti familiari.

---

<sup>175</sup> Scrive Ottobre (2015, p.73): «Senza voler dare delle spiegazioni troppo semplicistiche, non si può non tener conto del fatto che nello stesso periodo Dewey aveva superato abbondantemente gli 80 e che, oltre ad avere dei gusti artistici ormai ben consolidati, non aveva una conoscenza del mondo musicale che potesse consentirgli aperture di credito verso il nuovo jazz che nemmeno tra i più smaliziati jazzisti dell'epoca furono in grado di fare». Come ho mostrato (in riferimento a Pope 2010) Dewey risiede in uno dei centri artistici più importanti e di certo non poteva essere alieno ai movimenti culturali in atto.

<sup>176</sup> Ivi, p. 67.

Tali parole sono molto simili<sup>177</sup> a quelle che nel 1961 userà John Coltrane (1926-1967) in un'intervista per descrivere il metodo delle sue improvvisazioni (De Vito C. 2012, p. 115):

Ecco come suono; parto da un certo punto e vado più in là possibile, nella speranza di non perdermi per strada. Dico per “speranza” perché quello che soprattutto mi interessa è scoprire le strade che non avrei mai sospettato esistessero.

In primo luogo il carattere di sperimentazione e innovazione che si esprime in un'esperienza individualizzata, dotata di qualità che un preciso *self* inserisce durante l'esecuzione. Anche nell'improvvisazione avviene questo, ma naturalmente non bisogna scambiare la natura spontanea e sperimentale per un elemento peggiorativo o dilettantistico. Infatti, come sostiene Berliner, l'improvvisazione intrattiene in primo luogo un forte legame con la tradizione (poiché spesso nella musica jazz, ad esempio, consiste nel partire da un brano originale per poi usarlo come base per un'improvvisazione) e in secondo luogo richiede un'enorme conoscenza musicale e convenzioni che consensano e contribuiscono alla formazione d'idee musicali<sup>178</sup> in modo preciso ed espressivo<sup>179</sup>.

Un altro elemento che caratterizza l'artista deweyano è la *negative capability* (AE, p. 59):

Alla fine ci sono due filosofie. Una sola accetta vita ed esperienza nella sua interezza, in tutto il suo mistero, il suo dubbio e la sua quasi conoscenza, e volge quella esperienza verso se stessa per renderne più profonde e intense le qualità – in direzione di immaginazione e arte. Questa è la filosofia di Shakespeare<sup>180</sup> e Keats.

Quella che il filosofo fa è un'interpretazione di un concetto coniato da John Keats<sup>181</sup> in una lettera del 1817 (in 1970, trad. it. mia [G.A.], p.43):

---

<sup>177</sup> Cfr. Ottobre 2015.

<sup>178</sup> Come mostrerò il ruolo degli *habits* sarà in proposito molto rilevante.

<sup>179</sup> Cfr. Berliner 1994.

<sup>180</sup> William Shakespeare (1564-1616).

Intendo capacità negativa, cioè quando l'uomo è capace di incertezza, misteri, dubbi, senza alcuna successiva fastidiosa ricerca di fatti e ragioni.

Il termine è usato dal poeta per descrivere le qualità letterarie di Shakespeare. Secondo Kumar Mukesh (2014, trad. it. mia [G.A.] p. 916):

Questa nozione di capacità negativa descrive la capacità degli esseri umani di fidarsi e rivedere i loro contesti. Il termine fu usato dai poeti e dai filosofi per descrivere la capacità di percepire, pensare e operare al di là di qualsiasi presupposto di capacità predeterminata dell'essere umano.

Sulla base di questo Dewey interpreta la *negative capability* e la elegge a qualità indispensabile per un artista. Come scrive Ottobre (2012, p. 124):

È questa una vera e propria capacità, anche nel senso che può essere coltivata deliberatamente dall'artista, che consente una comprensione del mondo diversa da quella semplicemente razionale; una "conoscenza" che non rinuncia all'apporto dei sensi e dell'immaginazione e che quindi accoglie in sé quell'orizzonte estetico che solitamente fa da sfondo alle nostre esperienze cognitive[.]

Un altro passaggio interessante che riguarda la modalità di condotta artistica<sup>182</sup> è il seguente (AE, p.41):

poiché l'artista si cura in modo particolare della fase dell'esperienza in cui si raggiunge l'unione, egli non rifugge i momenti di resistenza e tensione. Piuttosto li coltiva non per loro stessi ma per la loro potenzialità portando a viva coscienza un'esperienza che è unificata e totale.

---

<sup>182</sup> Cfr. Ottobre 2015, p. 77.

Questo passo è molto interessante perché, in riferimento all'improvvisazione jazzistica,

Ciò è particolarmente vero nel rapporto che spesso l'improvvisatore ha con il suo strumento musicale. Il fatto che il musicista esiga continuamente da se stesso qualcosa di nuovo, che sia sempre alla ricerca di qualcosa di (letteralmente) inaudito, e che la sua comunità di riferimento esiga la stessa cosa, comporta infatti una relazione agonistica tra il musicista e il suo strumento, un rapporto in cui lo strumentista sonda le capacità di resistenza e le sfrutta a suo vantaggio. Il pianista Cecil Taylor<sup>183</sup> e lo stesso John Coltrane sono tra gli esempi più noti di musicisti "lottatori" che spesso, assai spesso, riescono a cavare dai limiti del proprio strumento delle soluzioni musicali insolite ma ricche di espressività. (Ottobre 2015, p. 77)

Non solamente nel caso del jazz, ma anche in altre pratiche improvvisative (in particolar modo quelle performative, come la danza o il teatro) lo stesso corpo dell'artista rappresenta uno "strumento" con cui l'artista dialoga e sfida fino ai suoi limiti estremi. Certamente secondo la tipologia di pratica lo "strumento" varia e rappresenta caratteristiche peculiari, ma in questa "lotta" è lo stesso *self* dell'artista che sfida se stesso a superare i propri limiti e schemi per creare qualcosa di nuovo e inaudito.

Caratteristiche come la sperimentazione, l'apertura a nuovi campi di esperienze, così come la capacità di accettare la vita nella sua interezza, l'utilizzo di materiali che appartengono al mondo comune e pubblico, la valorizzazione delle reti sensoriali e dell'immaginazione, sembrano essere quindi le caratteristiche che contraddistinguono l'artista deweyano.

A questo punto, dopo aver analizzato brevemente il rapporto fra Dewey e le pratiche artistiche come il jazz e, mostrato come, sebbene l'autore non affronti mai il tema dell'improvvisazione, si possano trovare analogie interessanti in proposito nella sua concezione dell'artista; nella sezione successiva analizzerò gli elementi teorici che più sembrano essere rilevanti al fine di evidenziare il possibile contributo della teoria estetica deweyana all'improvvisazione.

---

<sup>183</sup> (1929-2018).

### 3.2 L'improvvisazione come esemplificazione dell'esperienza estetica

Non è semplice dare una definizione precisa d'improvvisazione. Davide Sparti l'ha intesa come un agire «che mentre si svolge inventa il suo modo di procedere» (2007, p. 123), ma come mostra Alessandro Bertinetto quest'osservazione può essere integrata con altre definizioni (2014, p. 17):

—Edgar Landgraf concepisce l'improvvisazione come «an *unforeseen, unforeseeable, and unplanned activity that is inventive, as any creative 'doing' that, voluntarily or unvoluntarily, unfolds without following a predetermined plan*»;

— Christopher Dell concepisce l'improvvisazione come «confronto costruttivo con il disordine» in *real-time*;

— Bruce Ellis Benson, sviluppando questo punto, sottolinea che l'improvvisazione «presents us with something that only comes into being in the moment of its presentation».

Tuttavia, nonostante la difficoltà è possibile partire da alcune considerazioni preliminari. Scrive Bertinetto (2010, p. 147):

Si può prendere le mosse osservando che nell'improvvisazione conta il processo, la creatività come processo, e non solo il prodotto, il risultato del processo. Le esecuzioni improvvisate sono *work in progress*. L'attenzione estetica in questi casi si rivolge non a oggetti *precostituiti*, già consistenti dal punto di vista 'ontologico' sotto forma di opere e composizioni, e alle loro ripetibili istanziazioni (le esecuzioni). Piuttosto si fa esperienza della processualità singolare effimera, transeunte, evanescente e irripetibile di un'azione.

La prima caratteristica dell'improvvisazione è il carattere processuale e di *work in progress*. Inoltre, come scrive Alfonso Ottobre, nell'improvvisazione, in particolare quella jazz (2015, p. 75):

elementi che solitamente vengono considerati momenti di passaggio tanto nella pratica artistica quanto nella vita quotidiana, come ad esempio l'instabilità, la precarietà, la contingenza assumono un ruolo cruciale nella costruzione dell'esperienza, non solo estetica: comporre estemporaneamente, costruire il discorso musicale in tempo reale mostra le modalità con cui singoli "momenti" acquisiscono la loro identità e importanza in una "sequenza di momenti", acquisiscono cioè significato contribuendo a costituire le condizioni del solo significato.

Elementi che come ho cercato di mostrare emergono nella prospettiva deweyana che si configura proprio come processuale e interattiva<sup>184</sup> fin dai primi scritti sull'arco riflesso. Nel primo capitolo avevo iniziato a delinare il primo contributo di questa prospettiva all'estetica dell'improvvisazione: il circuito organico. Esso rappresentava non solo la base dell'intera speculazione deweyana, ma anche la base fisiologica per pensare e analizzare una prassi esecutiva basata sull'improvvisazione. L'interazione dinamica fra stimolo e risposta, organismo e ambiente proponeva una teoria unitaria dell'azione in cui le relazioni non erano più meccaniche, ma dinamiche. Non soltanto: il principio di coordinazione consentiva di comprendere che gli elementi dell'interazione non instauravano una relazione estrinseca fra loro, ma all'interno del processo stesso.

Proprio perché gli elementi si costituiscono all'interno dell'azione stessa, non era possibile distinguere il prodotto dell'azione dall'azione stessa, se non in maniera funzionale. Come spesso accade nella filosofia di Dewey le divisioni sono funzionali alla descrizione di un processo, ma non hanno reale consistenza ontologica. All'interno dell'azione gli elementi possono cambiare e modificarsi durante l'azione stessa e produrre e dare inizio a nuove possibilità e relazioni.

---

<sup>184</sup> Cfr. Montani 2014, p. 40.



Anche nell'improvvisazione abbiamo a che fare con una fase unica<sup>185</sup>, in cui il piano prende forma mentre è eseguito e ciò che avviene durante il processo interviene su ciò che accade in seguito. L'integralità e dinamicità dell'improvvisazione, la possibilità di variazioni e imprevisti, espone l'artista a tutta la precarietà dell'esistenza, ma allo stesso tempo rappresenta una possibilità di nuove interazioni creative.

Dalle riflessioni sullo stimolo, infatti, emergeva una delle componenti antropologiche fondamentali che è quella della instabilità. In questa visione unitaria dell'azione sia stimolo che risposta sono incerti perché l'esperienza secondo Dewey è un tentare, uno sperimentare, da un lato quando sperimentiamo qualcosa quando agiamo su essa, con termini successivi *doing*, dall'altro sottostiamo alle sue conseguenze, *undergoing*. Questa alternanza di attività e passività è molto importante perché nell'improvvisazione abbiamo spesso (anche se non in tutti i casi) proprio a che fare con la volontà di sperimentare e cercare nuove possibilità, ma in virtù della processualità dinamica, l'improvvisatore non ha un piano preciso da cui partire: l'esecuzione è *work in progress*, soggetta a rischio e a variazioni impreviste.

Intimamente legati con la teoria deweyana del circuito organico sono gli *habits*. Essi, infatti, hanno ruolo determinante nella strutturazione dell'azione e dei comportamenti. Nelle pratiche improvvisative essi sono fondamentali per due motivi: a) sono tecniche e abitudini di comportamento acquisiti con il tempo grazie all'esercizio e la pratica.<sup>186</sup> b) sono abitudini incorporate che possono essere di ostacolo all'apprendimento di quelle tecniche o di nuovi movimenti (come avevamo visto un esempio tipico può essere un'errata postura). Le pratiche improvvisative, infatti, hanno questo doppio rapporto con gli *habits*, da un lato c'è una rieducazione del corpo (e dei suoi movimenti) che grazie a esercizi acquisisce la padronanza di tecniche<sup>187</sup> per poter improvvisare. Dall'altro come spesso può accadere durante una performance, gli artisti non conoscono tutti i dettagli e quindi utilizzano le loro abilità e capacità per poter adattarsi alla situazione.

Gli *habits* deweyani sono legati al corpo e all'azione, ma non rappresentano un modo di irrigidire l'esperienza, anzi hanno un ruolo ricostruttivo e dinamico. Per accogliere uno stimolo, infatti, è necessaria una propensione individuale che si espone al

---

<sup>185</sup> Cfr. Bertinetto 2014, p. 19.

<sup>186</sup> Cfr. Bertinetto 2017, p.4.

<sup>187</sup> Idem.

contesto ambientale e situazionale in grado di selezionare certi tratti a discapito di altri per ottenere un'interazione efficace. In un certo senso l'impulso stesso va interpretato come la possibilità di rinnovare e riformulare un *habit*. Come scrive Carmen James (2015, trad. it. mia [G.A.], p. 422):

Mentre suona, il musicista che suona lo stesso pezzo di musica, lo fa mentre è sensibile alla circostanza, all'ambiente e alle variazioni di consistenza e suono. Cioè, il musicista sta modificando e rinnovando minuziosamente le abitudini nel modo di suonare. Da un lato, la sua abitudine lo distacca dalla preoccupazione di capire come suonare lo strumento. D'altra parte, la sua abitudine è dinamica e reattiva. Gli consente di eseguire nuove rotte, come Dewey scrive "l'abitudine intelligente o artistica è cosa desiderabile, e la routine la cosa insostenibile". La capacità di Coltrane di ricostruire la forma del jazz richiede sia l'attenzione per l'esperienza immediata sia l'abilità di modificare in modo intelligente le abitudini radicate nel suonare la musica.

L'improvvisazione rappresenta la possibilità di eseguire la ricostruzione degli *habits* necessaria in un mondo dominato dall'alternanza di precarietà e instabilità. Infatti, come avevamo visto l'incertezza e l'instabilità (cui Dewey riconosce una rilevanza e importanza pari alla stabilità) trovavano proprio una mediazione negli *habits*. L'improvvisazione si caratterizza proprio per la sua sperimentazione e innovazione che però, per poter essere attuata, richiede una grande conoscenza e padronanza della tecnica. Infatti, come scrive Bertinetto (2010, p. 152):

In generale nell'improvvisazione si improvvisa sempre su e a partire da un contesto (di pratiche di abitudini, saperi acquisiti) e/o da un canovaccio (di istruzioni, suggerimenti) in qualche modo già disponibili. L'improvvisazione non è un processo esclusivamente e totalmente spontaneo. Improvvisare non significa "creare ex nihilo".

Nell'improvvisazione sono in opera variazioni improvvise e innovazioni che risultano però sempre inserite in un contesto e in un duro lavoro di acquisizione mediante esercizi di tecniche, *habits* in senso deweyano.

Quello che è interessante è la capacità ricostruttiva dell'*habit*, ossia la loro caratteristica di essere forze che sono messe in opera durante l'esecuzione stessa e che interagiscono e coevolvono nel processo. Essi, infatti, sono acquisiti prima, ma per il carattere in *real time* di un'improvvisazione (in particolar modo nelle performance musicali, teatrali e di danza) essi sono messi in gioco veramente soltanto durante il processo e interagiscono durante esso. Si potrebbe dire che gli *habits* rappresentano da un lato una delle condizioni di esecuzione dell'improvvisazione e dall'altro, elementi che si trasformano e interagiscono durante l'improvvisazione stessa.

Essi, inoltre, essendo incorporati nei movimenti e nei comportamenti, consentono di gestire e organizzare tutta la precarietà e instabilità che c'è durante l'improvvisazione e come mostrerò hanno un ruolo molto importante nella gestione e uso creativo di eventuali errori. Inoltre essendo spesso incorporati nel corpo e nell'azione stessa mostrano come ogni esperienza, in particolar modo quella artistica, modifica sia chi la agisce sia chi la subisce<sup>188</sup>.

Questa reciproca modificazione attua una variazione che interverrà nei momenti successivi, poiché in virtù del presupposto del circuito organico, ogni stimolo porta a una risposta che apre immediatamente a un altro stimolo che tiene conto di tutto ciò che è successo prima. L'improvvisazione è possibile grazie alla formazione degli *habits* e allo stesso tempo contribuisce essa stessa a formarli e renderli reattivi. In questo senso si può intuire una funzione di rieducazione e riqualificazione delle capacità umane di interagire e di fare esperienza di una situazione nel momento stesso del suo costituirsi. L'improvvisazione in virtù di questo suo legame con gli *habits* assume quindi un forte potenziale trasformativo ed educativo del *self*, poiché consente di sviluppare la capacità di reagire e adattarsi all'ambiente in *real time*.

Un altro elemento che avevamo visto essere centrale nella riflessione sull'esperienza di Dewey è la nozione di *consummatory experience*. Essa, come aveva già notato Mead, concerneva la possibilità di godere di ciò che si fa senza fini esterni all'attività stessa<sup>189</sup>. In questo senso in accordo con Roberta Dreon si poteva parlare della *consummatory experience* come «di un'attività autotelica che non ha il suo fine in qualcosa di estraneo all'attività stessa, ma lo contiene in sé, poiché produce uno

---

<sup>188</sup> Cfr. Dewey 1938a, trad. it. 2014, p. 21.

<sup>189</sup> Cfr. Mead 1926, pp. 382-393.

“enhancing” del vivere in cui consiste l’attività stessa» (Dreon 2015, p. 49). Questo mi sembra un altro elemento rilevante per le pratiche improvvisative, perché costituisce uno sviluppo delle considerazioni sull’arco riflesso. Nelle pratiche improvvisative, alcuni fini non sono posti fuori dall’esecuzione, ma sono *work in progress*; le considerazioni di Dewey non si limitano a questo: l’attività stessa produce un *enhancing*, un perfezionamento, un’intensificazione che arricchisce e trasforma l’esperienza nel suo stesso farsi. Nell’improvvisazione ogni elemento e variazione alimentano l’esecuzione trasformando durante questo lo stesso *self* dell’artista<sup>190</sup>. Questa struttura dinamica dell’esperienza riesce a mettere in gioco una concezione plastica di identità in cui il *self* e il *world* diventano poli energetici in reciproca trasformazione. Come scrive Ralph Ellison<sup>191</sup>(cit. in Ottobre 2015, p.75):

ogni vero momento di jazz (in quanto distinto da una piatta performance commerciale<sup>192</sup>) sboccia da un contesto in cui il singolo artista sfida tutto il resto; ogni singola improvvisazione rappresenta una definizione della sua identità in rapporto a se stesso, di sé in quanto singolo anello della lunga catena della tradizione<sup>193</sup>. E dato che il jazz trova la sua ragion d’essere in un’improvvisazione senza fine il jazzista deve perdere la sua identità mentre la trova.

Altri sviluppi successivi di questo concetto si trovano in *Art as experience*, in cui per parlare delle pratiche artistiche, l’autore usa l’espressione *an experience*. Ho mostrato che questa variazione rappresenta la volontà dell’autore di tracciare una distinzione fra esperienze in genere e esperienze artistiche tuttavia ribadendo all’interno la continuità fra arte e vita. Quando il materiale esperito porta a compimento il proprio percorso, è integrato nel flusso generale dell’esperienza: in quanto intero che ha con sé una qualità individuale, ciò è quello che l’autore chiama *an experience*.

Scrive Dewey (AE, p. 69): «L’esperienza ha modello e struttura in quanto non è alternanza di azioni (*doing*) e passioni (*undergoing*), ma consiste di azioni e passioni poste

---

<sup>190</sup> Cfr. Bertinetto 2018.

<sup>191</sup> Ralph Waldo Ellison (1914-1994).

<sup>192</sup> Non mi occuperò nello specifico di questa considerazione di Ellison sul carattere commerciale di una performance.

<sup>193</sup> Cfr. Bertinetto 2018.

in relazione», per poi proseguire descrivendo il processo artistico in modo interessante (Ivi, p. 70): «L'artista si regola nel corso del suo lavoro a seconda di come coglie la connessione tra ciò che ha fatto e ciò che farà in seguito». La coppia concettuale, *doing* e *undergoing*, rappresenta un elemento fondamentale dell'estetica di Dewey poiché è la riproposizione dell'interazione dinamica fra organismo e ambiente, ma alla luce delle ricerche sulle componenti antropologiche ed estetiche. Non solo c'è un'interazione dinamica fra agire e subire, ma anche tra passato e futuro. Tale tema sarà analizzato da Dewey con il concetto di ricorsività estetica (Ivi, p. 175): «in breve la ricorsività estetica è vitale, fisiologica e funzionale. Le relazioni ricorrono, non gli elementi, e lo fanno in contesti differenti e con conseguenze diverse, cosicchè ogni ricorrenza è una novità e al tempo stesso un ricordo». Questo è molto importante per l'improvvisazione<sup>194</sup> in cui si assiste alla fusione di precarietà e stabilità, passato e futuro, universale e individuale.

Durante l'esecuzione l'improvvisatore si ritrova a gestire, nella sua stessa costituzione, la temporalità. L'improvvisazione, infatti, è un agire in tempo reale che riguarda:

la presenza dell'accadere, eppure ha anche a che fare con l'accumulazione di informazioni e soprattutto di pratiche, abitudini, convenzioni ecc. incorporate nella memoria mentale e corporea[.] (Bertinetto 2016c, p. 75)

Da un lato c'è un ricordo, quindi un portare avanti a ciò che è successo nel passato (non solo ciò che è successo nell'esecuzione stessa, ma gli stessi elementi della tradizione, come scriveva Ellison), ma anche ciò che succederà poiché ogni variazione, ogni nuova interazione apre le porte a ciò che accadrà. Ed è proprio per questa peculiarità dell'artista di cogliere la relazione fra passato e futuro mentre svolge l'esecuzione a caratterizzare l'improvvisazione.

Allo stesso tempo però espone l'esecuzione alla tensione e al fallimento, ma secondo Dewey la caratteristica di un'esperienza estetica è quello di essere un'esperienza compiuta e riuscita. La nozione di *an experience* permetteva di capire cosa fosse un'esperienza estetica. Scrive Dewey (Ivi, p. 74): «La vera opera dell'artista è la

---

<sup>194</sup> Cfr. Bertinetto 2014, p. 18.

costruzione di un'esperienza che resta coerente nella percezione sebbene il suo sviluppo cambi continuamente». L'esperienza estetica è la forma più organica e compiuta di esperienza, è un'esperienza riuscita. Nondimeno il carattere di compiutezza non va inteso come una chiusura (*closure*), come una fine, ma come il perfezionamento di un movimento. Non ci può essere una vera e propria chiusura nell'esperienza, essa si realizza in tanti piccoli momenti di compiutezza che aprono subito ad altre interazioni. Ogni improvvisazione apre le porte ad altre variazioni durante l'esecuzione. Allo stesso tempo, però, il momento dell'improvvisazione può non essere compiuto e questa caratteristica permette di proseguire in nuove interazioni. Secondo Dewey, infatti, il mondo è una commistione di compiutezza e incompiutezza precarietà e stabilità, e il «momento del passaggio dalla perturbazione all'armonia è il momento per una vita più intensa». L'improvvisazione sembra essere la modalità più riuscita di questa concezione di Dewey. L'artista mette in gioco tutto se stesso durante l'esecuzione facendosi carico (rispecchiando molto bene la *negative capability* deweyana<sup>195</sup>) di tutta la precarietà della situazione, del suo carattere effimero e momentaneo, per poi passare a un momento di vita più autentico.

Questo perfezionamento rappresenta il compimento del processo e un arricchimento del *self*, che può aprire subito a nuove interazioni e prospettive, poiché il suo sviluppo cambia continuamente.

Un'altra caratteristica dell'esperienza estetica è l'immaginazione. L'esperienza estetica scriveva Dewey è sempre più che «estetica» poiché tutti i materiali, i significati e le esperienze vengono integrati diventando estetici in un movimento ritmico che tende al suo perfezionamento. L'immaginazione, scrive Dewey (Ivi, p. 262), «è la sola porta attraverso cui questi significati possono passare per entrare in un'interazione presente, o piuttosto come abbiamo visto l'adattamento cosciente tra nuovo e vecchio è immaginazione».

Solamente quando i significati che sono derivati da esperienze precedenti sono ordinati, organizzati ed esperiti in maniera intenzionale si ha un'esperienza estetica. Il ruolo dell'immaginazione che Dewey rileva è per evidenziare il carattere intenzionale e creativo dell'esperienza estetica, che però non si esaurisce nel suo *product of art*.

---

<sup>195</sup> Questa caratteristica che ho analizzato nella prima sezione di questo capitolo rappresenta la capacità di farsi carico di tutta la complessità e varietà dell'esperienza.

L'arte quindi non è solamente la produzione di oggetti, ma un'esperienza, arte è esperienza<sup>196</sup>. L'estetica deweyana anche se consapevole dell'importanza degli oggetti, non esaurisce in essi l'arte. Quando l'autore correla, ma non identifica, il processo artistico con il prodotto, vuole mettere in mostra proprio questo: il *work of art* non si esaurisce nell'oggetto. L'arte come qualità dell'esperienza è un evento<sup>197</sup>. Questo è molto importante per l'improvvisazione performativa:

Il regime ontologico dell'improvvisazione non è quello degli oggetti, ma quello degli eventi: essa è un'attività, effimera e transeunte, non reidentificabile, che può essere percepita unicamente nel momento della sua creazione, e cioè in fieri (Bertinetto 2010, p. 148).

Nell'improvvisazione processo e prodotto spesso coincidono, ma successivamente per tenere traccia di essa può subentrare una registrazione e quindi generare un *product of art*. Il filosofo non esplora mai la possibilità che non ci sia un *product of art*. Questa esplorazione non avviene perché spesso nella teoria di Dewey c'è:

la necessità di congelare i processi, quelli dell'esperienza estetica e del fare artistico, in dei prodotti, le opere d'arte materiali; e che inoltre, tale fatto impedisca a Dewey di sondare percorsi alternativi per procedere più speditamente verso la direzione dai lui stesso auspicata, quella cioè di giungere a togliere ai prodotti dell'arte quell'aura di sacralità e di oggetti museali che li rendono sostanzialmente inutili per la comunità, in quanto isolati e inavvicinabili monumenti. E vessilli di un potere economico che li usa come status di un potere privilegiato (Ottobre 2015, p. 83).

L'attenzione di Dewey al *product of art* non rappresenta però esattamente una «necessità di congelare i processi» ma il riferimento all'esistenza degli oggetti d'arte stessi. L'arte ha oggetti, che non la esauriscono, ma hanno una loro importanza. Scrive Dewey (AE, p. 215):

---

<sup>196</sup> Cfr. Noë 2015, p. 205.

<sup>197</sup> Cfr. Larsson C., Öhman J. 2018, p. 137.

il prodotto dell'arte- tempio, dipinto, statua, poesia- non è l'opera d'arte. L'opera ha luogo quando l'essere umano coopera con il prodotto dando esito a un'esperienza che piace per le sue qualità di libertà e di ordine.

L'opera d'arte poiché, è evento, sussiste quando l'essere umano coopera con il prodotto: l'oggetto non rappresenta un congelamento del processo, ma un ulteriore sviluppo di esso. Come scrive Sawyer (2000, trad. it. mia [G.A.], p. 153):

La distinzione fra processo creativo e prodotti risultanti è uno dei temi centrali del pragmatismo americano. Dewey ha basato la sua teoria estetica tra prodotto artistico e opera d'arte: "Il prodotto dell'arte ... non è un'opera d'arte". L'opera d'arte è un processo psicologico; è "attivo ed esperito. È il prodotto a funzionare "(AE, p 162). La teoria dell'arte di Dewey come esperienza si presta naturalmente ad un'estensione delle arti performative e all'improvvisazione.

Da questo punto di vista è molto interessante la cooperazione fra essere umano e il *product of art* che produce un'esperienza. Nell'improvvisazione, infatti, durante l'esecuzione processo e prodotto coincidono, anche se in seguito può avvenire una registrazione<sup>198</sup>. Il filosofo non esplora la totale coincidenza di prodotto e processo, ma rilevando la loro correlazione e la cooperazione attiva fra organismo e *product*, apre le porte, come sostiene Sawyer, alle arti performative e all'improvvisazione. In conformità con questi primi elementi delineati sembra che proprio nell'improvvisazione si trovi meglio realizzata la concezione dell'arte deweyana e che essa rappresenti quindi la miglior esemplificazione di esperienza estetica.

---

<sup>198</sup> Cfr. Bertinetto 2016c.



### 3.3 Il ruolo dinamico dell'errore

Un altro tema che lega la prospettiva del filosofo americano alle pratiche improvvisative è quello dell'errore, inteso come la capacità di trarre dalle situazioni difficili un'opportunità. A più riprese questo tema viene affrontato da Dewey nei suoi scritti. Sia nella sua filosofia dell'educazione sia nelle sue riflessioni sull'esperienza e l'arte, l'errore è intrinseco all'esperienza e i progressi, gli sviluppi possono essere fatti solo se si è disposti ad accettare gli elementi improvvisi e precari dell'esistenza<sup>199</sup>. Il ruolo dell'errore è cruciale anche per l'improvvisazione, in particolare nel jazz. Scrive Bertinetto (2010, p. 158):

l'errore sembra essere parte integrante del processo artistico. La possibilità dell'errore è cioè prevista dagli artisti, e dal pubblico informato, giacchè la pratica stessa ammette un certo margine di rischio e imprecisione. Il jazz non richiede solo il 'coraggio' e lo spirito di avventura necessari per accettare di correre volontariamente i rischi, bensì la capacità di *lavorare con l'errore*, di *trarre partito dall'errore*.

Questo modo di vedere e pensare l'errore è molto simile alle riflessioni del filosofo americano. Riprendendo le considerazioni del circuito organico, infatti, possiamo sostenere che in una teoria unitaria dell'azione, in cui ogni elemento fa parte di una coordinazione più ampia<sup>200</sup> non è possibile isolare un elemento e identificarlo nettamente come un "errore".

A questo riguardo è molto interessante l'operazione che fanno gli autori dell'articolo *Plans, Takes and Mistakes*, i quali utilizzano le riflessioni sul circuito organico di Dewey per leggere l'apparente "errore" in una performance<sup>201</sup> di Thelonius Monk (1917-1982)<sup>202</sup> mostrano come tutti i movimenti della *performance* siano in una

---

<sup>199</sup> Cfr. Ottobre 2015, p. 80.

<sup>200</sup> Cfr. Klemp N. *et al* 2008, p. 17.

<sup>201</sup> *In Walked Bud* contenuto nell'album *Misterioso* (1958).

<sup>202</sup> Cfr. Per un'analisi dell'errore nel jazz e in Monk rimando in primo luogo a Klemp N. *et al* 2008 e Bertinetto 2016a e 2018. Per quanto riguarda le considerazioni di Ottobre (2015, p. 79-80) e l'aneddoto su Herbi Hancock, esse fanno riferimento a Bertinetto (2018, p. 289): «Herbie Hancock racconta di un suo "errore" che Miles ha inteso, valutato e usato come opportunità per l'invenzione musicale, *affordance* alla creatività, e non come errore od ostacolo al successo della performance». Userò quindi in questa sede i riferimenti primari: Bertinetto 2018 e 2016a e Klemp N. *et al* 2008.

coordinazione di passato e futuro che si legano alla situazione e al momento. Scrivono gli autori:

In questo articolo, abbiamo analizzato una singola nota di pianoforte - un'entità apparente - e abbiamo mostrato come la sua qualità dipenda sequenzialmente momento per momento dal suo "dove e come". La nota proviene da un "dove" (*whence*) specifico e crea uno specifico "dove" (*whither*), e il riepilogare e il far progredire - in qualche modo - viene portato a termine con una velocità stupefacente. Una singola nota non può fare una canzone. Un singolo muscolo non può far muovere un dito. Tutti i movimenti e le prestazioni richiedono il coordinamento di un passato e di un futuro con le circostanze del momento. In qualche modo è la prima presa di impegno con il mondo. I termini organismo e ambiente non nascondono realtà separate che solo occasionalmente sono portate all'interazione in proporzioni variabili. Più di un secolo fa, Dewey ha aggiunto temporalità e riflessività - ciò che chiamò circolarità (*circuity*) - alla divisione analiticamente limitante tra stimolo e risposta, tra organismo e ambiente. Per Dewey, conducono inesorabilmente l'uno all'altro. La regolazione e l'apprendimento reciproci sono costanti e necessari. Stimolo e risposta consistono negli intrecci che rendono lo stimolo un'anticipazione della risposta e una risposta solo un'anticipazione a uno stimolo successivo (Klemp N. *et al* 2008, trad. it. mia [G.A.], p. 17).

Il passaggio originale del testo di Dewey cui si richiamo gli autori è il seguente (1896, trad. it. 2012, p. 176):

La distinzione di sensazione e movimento come stimolo e risposta non può essere considerata come descrittiva di eventi psichici esistenti in sé. [...] La teoria dell'arco riflesso [...] ci lascia letteralmente un arco, invece dell'intero circuito; il non darci l'intero circuito non ci consente di collocare l'arco nel modo giusto. Questo arco, inoltre, si spezza in due parti diverse adattate reciprocamente in modo meccanico o esterno.

Il paragrafo del testo riadattato<sup>203</sup> dagli autori è il seguente (in accordo con il testo degli autori, in corsivo sono state lasciate le modificazioni del testo):

La distinzione fra *piano (planning)* e *gioco (playing)* come stimolo e risposta non può essere considerata come descrittiva di eventi psichici esistenti in sé. *Una teoria cognitiva dell'apprendimento*<sup>204</sup>[...] ci lascia letteralmente *un piano e una performance con errori (a plan and performance errors)* invece dell'intero circuito con *i suoi errori (mistake) e recuperi (repairs)*; il non darci l'intero circuito che è una *pianificazione temporanea (momentary plan)* non ci consente di collocare *la coordinazione (coordinate)*, nel *tempo*, in relazione tra le note (*relations among the notes*). Il piano (*planning*) e il gioco (*playing*), inoltre, si spezzano in due parti diverse adattate reciprocamente in modo meccanico o esterno (Klemp N. *et al* 2008, trad. it. mia [G.A.], p. 17).

Spostando l'attenzione dai piani (*plan*) e gli errori (*mistakes*) ai fatti (*takes*), misfatti (*mis-takes*)<sup>205</sup> e salvataggi (*saves*), si possono descrivere e comprendere meglio le attività musicali e le performance come quelle di Monk<sup>206</sup>. In questo senso continuano gli autori (Ivi, trad. it. mia [G.A.], p. 17):

Per Dewey, e per la comunità jazz<sup>207</sup>, l'apprendimento è onnipresente e continuo. Questa sarebbe una posizione non controversa se l'apprendimento non venisse preso (*taken*), e scambiato, per una cosa - un'entità e una cosa misurabile (*an entity, and a measurable one*) - piuttosto che qualcosa che le persone devono fare costantemente nel corso della vita "progredendo (*summing up*) e portandolo avanti".

---

<sup>203</sup> Cfr. Klemp N. *et al* 2008, p. 17.

<sup>204</sup> La teoria cognitiva scrivono gli autori è spesso una reiterazione dei presupposti delle teorie sull'arco riflesso che vedono stimolo e risposta come separati meccanicamente.

<sup>205</sup> Il verbo *Take, Taken* ha molteplici significati, prendere, cogliere, fare, presa, trarre. In questo contesto la traduzione adottata è fatti per *takes* e per *Mis-takes*, mis-fatti. Tale traduzione (su osservazione di Alessandro Bertinetto, che si è occupato del tema nei testi citati precedentemente) vuole sottolineare il carattere dinamico e distinguerlo dalla denominazione comune di *mistake* come errore in senso peggiorativo. Il *mis-take*, è un fare in modo diverso, in modo imprevisto.

<sup>206</sup> Cfr. Klemp N. *et al* 2008, p. 17.

<sup>207</sup> Tali considerazioni sono rintracciabili anche in Walton M. Muyumba 2009, p. 16.

Gli autori colgono molto bene l'analogia fra la concezione dell'apprendimento nella comunità jazz e la filosofia di Dewey. Rilevano inoltre<sup>208</sup> un interessante punto di contatto con Lev Vygotsky (1896-1934) il quale ha alcuni elementi in comune<sup>209</sup> con il filosofo americano: 1) anche lo psicologo russo critica il dualismo stimolo-risposta proposto dalla teoria sull'arco riflesso (Vygotsky 1930/1983 e 1934); 2) la psiche è influenzata dalle condizioni socio-culturali e ambientali, lo sviluppo del *self* non è quindi confinato solo nel cervello o nel corpo; 3) l'apprendimento viene presentato come una struttura dinamica radicata in un contesto. L'analogia con il pensiero dello psicologo russo ci permette di individuare un punto importante che emerge dal ruolo nell'errore nel jazz e nella filosofia di Dewey, ossia il carattere educativo e costruttivo di esso.

L'apprendimento è onnipresente e continuo, costantemente inserito in un contesto (come vedremo nella sezione successiva) e sempre sociale, intersoggettivo. Considerare l'errore nel jazz e nella prospettiva di Dewey significa non soltanto capire il suo ruolo nelle pratiche artistiche, ma anche la sua importanza nell'educazione. Come avevamo visto per l'*habit*, l'improvvisazione consente anche nel suo modo peculiare di considerare l'errore, di capire l'apporto educativo di esso e di mostrare come la stessa improvvisazione abbia al suo interno un forte potenziale formativo ed educativo per il soggetto. Il ruolo formativo dell'errore è intrinsecamente legato all'estetica per Dewey e lo stesso vale per il jazz.

Lo stesso "errore" va usato con cautela. Nel pensiero di Dewey rappresenta più una possibilità che un effettivo sbaglio. In un mondo di continue interazioni non ci può essere "errore"<sup>210</sup>, ma piuttosto mancata capacità di sfruttare e ricostruire da esso, nondimeno anche in questo caso l'errore rappresenta un momento di formazione e apprendimento.

L'errore è un momento di crescita e innovazione necessaria, poiché il mondo non è solo dominato da componenti stabili. Scrive Dewey in *The need of a recovery in philosophy*:

Come la vita esige l'adattamento dell'ambiente alle funzioni organiche così l'adattamento all'ambiente significa non accettazione passiva di esso, ma un'attività

---

<sup>208</sup> Cfr. Klemp N. *et al* 2008, p 16.

<sup>209</sup> Per il legame fra Dewey e Vygotsky rimando a: Glassman 2001 e Vasile 2016; invece per la relazione fra il pensiero di Vygotsky e l'improvvisazione Cfr. Burrows 2004.

<sup>210</sup> Cfr. Bertinetto 2018.

tale che i mutamenti ambientali prendano una certa direzione. (Dewey 1917, trad. it, 1957, p. 41).

La coordinazione e la coevoluzione con l'ambiente implica necessariamente l'errore, poiché nella teoria unitaria dell'azione i risultati non sono mai certi, dato che l'esistenza è dominata anche dalla precarietà. L'errore si colloca quindi sempre in un processo di *doing* e *undergoing* in cui l'errore si fanno errori, ma allo stesso tempo è possibile lavorare su essi. La gestione degli errori è affidata alle capacità dell'individuo che sono incorporate con *habits*. Questi hanno un ruolo fondamentale nel processo di gestione degli errori, poiché rappresentano gli strumenti per gestire la precarietà e l'organizzazione dell'esperienza.

Nel caso delle pratiche improvvisative, più le abitudini tecniche e stilistiche sono elevate e allenate e più l'artista riuscirà a fronteggiare e usare creativamente le variazioni e gli imprevisti. Infatti, come avevamo visto dalle considerazioni di Bertinetto<sup>211</sup>, l'errore è un elemento molto importante della pratica e, proprio per questo, diventa fondamentale la capacità di padroneggiare le tecniche. Continua Bertinetto (2010, p. 158):

l'imprevisto, l'inciampo si trasformano così in stimoli *positivi* per la creazione artistica. Consapevole del carattere potenzialmente fecondo dell'imprevisto, l'artista, che è esecutore e creatore a un tempo, alimenta la sua produzione con problemi che si pone da sé, o che sono posti da altri partecipanti all'evento performativo con cui interagisce, per superare i quali è costretto a generare azioni che non poteva precedere in anticipo.

Nell'improvvisazione in cui il piano stesso è *work in progress* è difficile parlare di "errore" nel senso del linguaggio ordinario<sup>212</sup>. Questo perché si associa questo concetto al "non essere riusciti a svolgere un'azione in modo adeguato" a come doveva essere svolta. Il che riguarda una normatività prestabilita, un insieme di regole condiviso. Nelle pratiche improvvisative però le regole della normatività prestabilita si costituiscono durante il suo

---

<sup>211</sup> Cfr. Bertinetto 2018, 2016a.

<sup>212</sup> Cfr. Bertinetto 2018.

stesso farsi<sup>213</sup>. Come sostiene Bertinetto fra errori e ordini normativi c'è una relazione dinamica<sup>214</sup>. Scrive l'autore (2014, p. 20):

L'improvvisazione non è soltanto un agire in base a norme; l'improvvisazione è un agire che, nel suo dispiegarsi, può *istituire* norme. La posizione di un fatto (per es. la produzione di un certo suono) nell'improvvisazione può essere istitutiva di norme. Il che è da intendersi nei seguenti termini: la stessa applicazione della norma, nel momento in cui la seguo, comporta potenzialmente, in modo retroattivo e ricorsivo, la sua alterazione. Questo perché la norma deve *adattarsi* in *realtime* a una situazione specifica e non può anticipare la specifica situazione, che rimane costitutivamente imprevista, inaudita e improvvisa. In questo senso, per quanto questo possa suonare paradossale, l'imprevisto e l'inaudito non sono soltanto ciò che esula dalla norma, ma anche ciò che "normalmente" la norma richiede per la sua stessa realizzazione. (Bertinetto 2014, p. 21).

L'errore, l'imprevisto e dell'inaudito non sono quindi elementi isolati, ma costitutivi e trasformativi della normatività. Scrive Bertinetto (2018, p. 285):

Un errore non è solo qualcosa che è in contrasto con un dato ordine normativo: è piuttosto qualcosa che è in contrasto con un dato ordine normativo *e* che non aiuta a cambiare queste condizioni normative o a chiarire che le condizioni normative sono cambiate (o comunque diverse). "Incidenti" di diverso tipo possono portare a trasformazioni, e anche al rifiuto di un determinato ordine normativo. Pertanto, mosse o qualità che erano difetti in un ordine normativo precedente possono risultare corrette nel nuovo contesto, la normatività del quale (più o meno) accidentalmente hanno contribuito a (tras)formare.

La riflessione sul ruolo dinamico dell'errore apre quella circa le trasformazioni della normatività che dal punto di vista della filosofia di Dewey è dinamica e plastica, continuamente in relazione alle azioni degli agenti che la modificano e costituiscono

---

<sup>213</sup> Cfr. Bertinetto 2014, p. 20.

<sup>214</sup> Cfr. Bertinetto 2016a, p. 88.

continuamente, non solo a livello artistico, ma anche socio-politico. Questa processualità dinamica, che si trova alla base dell'interazione fra organismo e ambiente, ha una relazione con l'idea di democrazia del filosofo. Scrive Dewey (1939, trad. it. 2018, p. 57):

Dal momento che il processo dell'esperienza è in grado di essere educativo, la fede nella democrazia è una sola cosa con la fede nell'esperienza e nell'educazione. [...] Se qualcuno chiedesse cosa intendere per esperienza, la replica è che essa è quella libera interazione di esseri umani con le condizioni circostanti, che sviluppa e soddisfa bisogni e desideri attraverso una crescente conoscenza delle cose come esse sono. [...] La democrazia paragonata con altri modi di vita è il solo modo di esistere che crede incondizionatamente nel processo dell'esperienza come mezzo e come fine[.] Perché ogni metodo di vita, che non riesce a essere democratico, limita i contatti, gli scambi, le comunicazioni, le interazioni dalle quali l'esperienza è resa disponibile, e nello stesso tempo è ampliata e arricchita.

La democrazia è il solo modo di vita che può garantire e che “crede” nel processo dell'esperienza perché non limita le interazioni, le comunicazioni, l'errore e l'imprevisto. Infatti, secondo Dewey:

La democrazia è un autentico campo di innovazione di fattori di incremento dell'esistenza effettivi e imprevedibili in un campo per la sperimentazione e l'invenzione. (1916, trad. it. 1979, p. 81)

Questa caratterizzazione della democrazia come modo di vita, lascia spazio alla possibilità di intendere l'improvvisazione, non solo artistica, come una prassi di libertà<sup>215</sup>, non solo permessa, ma necessaria in una democrazia.

In questo senso si può intendere l'improvvisazione come formativa alla vita democratica, alla capacità di vivere in un ambiente dinamico e aperto. Sia all'interno, e dialogando con una comunità artistica, e sia nella vita quotidiana. Da questa riflessione si apre un campo molto interessante sul ruolo delle pratiche artistiche all'interno della

---

<sup>215</sup> Cfr. Bertinetto 2017.

società. Per Dewey l'arte rappresenta la forma più compiuta di esperienza; in questo senso l'arte ha un ruolo fondamentale nello sviluppo e nella formazione della società. L'improvvisazione diventa quindi una pratica e un'abilità (*skill*) rilevante per un ambiente democratico<sup>216</sup>. Mi riferisco non a un'improvvisazione qualsiasi, ma quella consapevole, intenzionale<sup>217</sup> che ragiona e riflette nel suo stesso farsi ed è in grado di usare in modo creativo eventuali "errori".

La commistione di precarietà e stabilità, *doing* e *undergoing* espongono all'errore e al tempo stesso consentono l'uso creativo di essi. L'errore, dal punto di vista deweyano, va considerato come una variazione improvvisa e inaspettata, che può rappresentare l'occasione per la crescita e lo sviluppo dell'organismo. Scrive Dewey (AE, p. 43):

Ci sono due mondi possibili in cui l'esperienza estetica non avrebbe luogo. In un mondo di *mero flusso*, il mutamento non sarebbe progressivo; non si muoverebbe verso una conclusione. Non ci sarebbero *stabilità e quiete*. Egualmente però, è vero che un *mondo compiuto*, finito, non avrebbe elementi di *incertezza* e di crisi e non offrirebbe opportunità per una soluzione. *Dove ogni cosa è già compiuta non c'è compimento.*

In un mondo senza errori, totalmente compiuto l'esperienza estetica non avrebbe luogo, allo stesso modo in un mondo fatto solo di errori e d'instabilità non riuscirebbe a sopravvivere. Nel caso dell'artista improvvisatore troviamo la piena consapevolezza e intenzionalità nel vivere fino in fondo e sperimentare questo carattere dell'esistenza. Come scrive Dewey (AE, p. 41):

Poiché l'artista si cura in modo particolare della fase dell'esperienza in cui si raggiunge l'unione, egli non rifugge i momenti di resistenza e di tensione. Piuttosto li coltiva, non solo per se stessi ma per le loro potenzialità, portando a viva coscienza un'esperienza che è unificata e totale.

---

<sup>216</sup> Riguardo alla possibilità educativa dell'improvvisazione musicale nell'apprendimento rimandiamo a Larsson C., Öhman J. 2018.

<sup>217</sup> Cfr. Bertinetto 2015a.



La capacità di rischiare ed esporsi all'errore è una qualità dell'improvvisazione e anche della filosofia di Dewey, ma questo non deve essere visto come un'imperfezione e quindi connotare essa di un giudizio valutativo<sup>218</sup>. L'errore rappresenta un momento di apprendimento e l'opportunità di avere nuove interazioni.

Da questo punto di vista valutare le opere artistiche o le esecuzioni solo dal punto di vista di un paradigma della perfezione è errato. L'esperienza estetica per Dewey è una relazione. Il compimento non è una chiusura, ma il perfezionamento di un movimento. In questo senso l'errore è costitutivo dell'esperienza. Il paradigma della perfezione è in realtà il frutto della concezione isolazionista dell'arte che riduce l'arte a un oggetto, sacralizzandolo e idealizzandolo. L'estetica processuale dell'improvvisazione non deve essere vista come imperfetta soltanto perché *work in progress* o momentanea, ma come un campo di possibilità e sperimentazione<sup>219</sup>.

---

<sup>218</sup> Cfr. Bertinetto 2010, p. 159.

<sup>219</sup> Cfr. Bertinetto 2018.

### 3.4 L'importanza del contesto

Come ho cercato di mostrare nel primo e nel secondo capitolo il cardine della filosofia di Dewey è l'interazione dinamica fra organismo e ambiente. Ambiente che esiste prima dell'organismo da una parte, ma che non si presenta come un sistema di vincoli.

Esso però secondo la teoria emergentistica di Dewey non è solo fisico ma interattivo, culturale e comunicativo. In altri termini l'ambiente è intersoggettivo<sup>220</sup>, composto da altri organismi, ciascuno in relazione con gli altri. Come avevo suggerito nella sezione, precedente, l'apprendimento è continuo e la stessa esperienza non è mai totalmente soggettiva, ma in continuo scambio con l'ambiente.

L'esperienza estetica, in quanto la forma più compiuta e riuscita di esperienza, mantiene questi presupposti ed è altrettanto intersoggettiva quanto l'esperienza in genere. Queste riflessioni portano alla luce un altro elemento per sostenere la vicinanza della prospettiva deweyana a quella dell'improvvisazione (in particolare quella musicale e jazzistica). L'ambiente quindi non solo è lo spazio fisico, ma anche quello sociale e culturale: un contesto di pratiche, abitudini (*habits*), consuetudini e modalità di interazione in cui l'organismo si trova inserito e su cui esercita la dialettica *doing-undergoing*. Da un lato agisce attivamente su di esse, mediante esse, dall'altro si espone alle conseguenze su di sé.

Non solo: lo stesso concetto di mente e *self* di Dewey ha molto a che fare con queste considerazioni:

nel suo uso non-tecnico “mente” denota ogni diversa maniera di interessarsi e occuparsi di cose: pratica, intellettuale e emotiva. Non denota mai qualcosa di autosufficiente, di isolato dal mondo e dalle persone e delle cose, ma si usa sempre facendo riferimento a situazioni, eventi, oggetti, persone e gruppi. [...] *Mind* è inanzitutto un verbo. Esso denota tutti i modi in cui ci occupiamo consapevolmente ed esplicitamente delle situazioni in cui ci troviamo. Purtroppo una maniera influente di

---

<sup>220</sup> L'autore non usa il termine “intersoggettività”, ma quelli d'interazione o transazione. Mi sembra però che questo concetto possa essere usato in modo operativo per analizzare il pensiero di Dewey in virtù delle considerazioni sull'apprendimento e l'esperienza rilevate in precedenza.

pensare ha trasformato i modi di agire in una sostanza soggiacente che compie le attività in questione. Essa ha trattato la mente come un'entità indipendente<sup>221</sup> la quale fa attenzione, si prefigge, si prende cura, osserva e ricorda (AE, p.258).

La mente non è isolata ma è in continua relazione con situazioni, gruppi e persone. Questa continua interazione la rende plastica e plasmabile. Qualificare la mente come un verbo significa per l'autore evidenziare soprattutto il suo carattere dinamico e in continua costruzione evitando di considerarla come una sostanza immutabile<sup>222</sup>. La coscienza rappresenta l'intersezione delle funzioni del cervello, l'ambiente (naturale, sociale, culturale) e l'esperienza.<sup>223</sup> Essa non risiede unicamente nel cervello, ma è intrinsecamente legata alle interazioni e non è una qualità generica o una semplice funzione, ma una qualità inviduale che contraddistingue il *self* di un organismo umano dagli altri.

Nelle pratiche improvvisative l'ambiente, il contesto è molto importante, esso è in prima istanza il luogo dove viene avviene l'esecuzione in cui ci sono determinate condizioni performative<sup>224</sup>.

L'improvvisazione essendo eseguita sul momento si situa innanzitutto in una dimensione spaziale e temporale precisa. Un ruolo rilevante va ai fattori sonori dell'ambiente, che rappresentano la parte prodotta dallo spazio e non dall'esecuzione dell'artista; questo non vuol dire che siano separati o non dotati di qualità estetica. Un esempio possono essere i suoni<sup>225</sup> della strada e della città<sup>226</sup> oppure il rumore del battito delle mani e le voci degli spettatori. Essi non devono essere visti in senso peggiorativo, ma in senso collaterale, come fattori che intervengono nella *performance* musicale, ma formalmente non sono indispensabili. Nell'improvvisazione sono inglobati e integrati nell'esecuzione e sono percepiti durante l'esecuzione in *real time*, ma successivamente possono essere isolati in studio nella registrazione.

---

<sup>221</sup> Il riferimento è al dualismo cartesiano, alla distinzione fra sensazione e idea, mente e corpo, che secondo Dewey ha accompagnato la storia della filosofia. Quello che è interessante in questo paragrafo è la mente come entità con funzioni slegate e non integrate, negando quindi l'apertura al carattere intersoggettivo di essa.

<sup>222</sup> Posizione dell'autore vicina agli studi sull'*extended mind* (Cfr. Santarelli 2016 e Cfr. Mazdia 2013).

<sup>223</sup> Cfr. Vasile C. 2016, p. 23.

<sup>224</sup> Cfr. Bertinetto 2016b, p. 66.

<sup>225</sup> Uso il termine suono perché mi sembra più neutrale che rumore, dato che nell'uso comune il rumore tende a essere associato a un suono spiacevole o fastidioso.

<sup>226</sup> Cfr. Back L. Bull M. 2003.

Inoltre la conformazione e la struttura dello spazio, così come la sua acustica influiscono notevolmente sulla percezione del suono nel caso dell'improvvisazione musicale.<sup>227</sup>

Dal punto di vista esperienziale il rapporto con il contesto presenta, quindi, elementiche compongono l'improvvisazione e che la possono influenzare (l'intervento di applausi o voci dal pubblico può incoraggiare l'improvvisatore a eseguire pezzi specifici, così come possono esserci fischi) e la stessa improvvisazione spesso quando riuscita "scalda" e anima il pubblico.

I fattori come gli applausi quando sono prodotti dal pubblico rappresentano una forte dimensione intersoggettiva, che coinvolge attivamente i fruitori e gli esecutori dell'improvvisazione. Essa non riguarda solamente, però, la partecipazione attiva del pubblico, ma degli stessi performer, infatti, l'improvvisazione spesso non riguarda solo un artista ma più persone. Scrive Bertinetto (2016b, p. 67):

Nell'interazione improvvisativa la dimensione intersoggettiva è fondamentale per la riuscita dell'improvvisazione musicale. L'*interplay* ha qui valenza performativa e contribuisce all'auto-organizzazione della performance improvvisativa come un sistema complesso in cui gli individui interagiscono tra loro nel senso di essere mutualmente interdipendenti. In questo caso la musica è generata grazie all'interazione tra performer coinvolti, che reagiscono reciprocamente agli impulsi e ai segnali sonori (ma anche visivi e verbali) ricevuti dagli altri performer. Dunque ciò che ogni musicista fa acquisisce senso solo nell'interazione.

Questo carattere intersoggettivo e interattivo dell'improvvisazione può essere compreso perfettamente dalla considerazione sull'esperienza di Dewey. L'esperienza è una coordinazione unitaria e integrale sempre aperta e dinamica che consente quindi di comprendere sia la reattività dell'improvvisazione (se alle spalle c'è una forte conoscenza delle tecniche) e sia la coordinazione fra più elementi sensomotori.

L'improvvisazione nell'*interplay* rappresenta la miglior riuscita di un'interazione ambientale e intersoggettiva, perché è in grado di mettere in gioco l'integralità del *self* (in

---

<sup>227</sup> Cfr. Di Bona E, Santarcangelo V. (2018), pp. 73-108.

rapporto con il *world*) per realizzare un'esperienza, un'esecuzione che compie in pieno questa interazione. Continua Bertinetto (2016b, p. 68):

Chi si cimenta con l'improvvisazione non sa esattamente come saranno riconosciuti e valutati i suoi gesti dai suoi compagni artisti (o dal pubblico) e quindi, non sapendo come il suo agire sarà accolto, non controlla privatamente il senso di ciò che sta accadendo: il senso della performance si costruisce in comune, è un senso comune.

L'improvvisatore deve basarsi sugli elementi dell'esecuzione in *real time*, in corso d'opera e sopporre il modo migliore per adattarsi alla situazione in atto. Questo rapporto d'interazione e coevoluzione con l'ambiente rappresenta e qualifica come radicalmente intersoggettiva l'improvvisazione. Nonostante gli artisti spesso condividano il *background* culturale, artistico e stilistico<sup>228</sup> non possono sapere o essere a conoscenza di cosa accadrà prima della performance. Essa rappresenta un campo sperimentale e aperto in cui l'improvvisatore agisce e fa previsioni che possono essere attese o disattese. Quindi è molto importantela coordinazione con gli altri *performer*.

A questa esigenza di integralità e dinamicità risponde la teoria del circuito organico di Dewey: l'azione è unitaria e i movimenti sono inseriti in una coordinazione di tutto il corpo. Questo però è sempre in realazione e scambio con l'ambiente. Un aspetto rilevante del contesto e nell'aspetto intersoggettivo dell'improvvisazione è il riconoscimento:

Il dispositivo del riconoscimento funziona non soltanto in relazione ai singoli eventi generati dall'improvvisazione, ma anche nella definizione dei soggetti coinvolti nell'interazione. A differenza di quanto accade in altre forme di esecuzione musicale, nell'improvvisazione musicale di gruppo le caratteristiche artistiche soggettive dei performer non sono semplicemente assunte come già costitutive dell'incontro performativo. Piuttosto nel corso di una performance, ma ancor più attraverso la pratica performativa ripetuta e l'esperienza che ne acquisisce, il soggetto si costruisce attraverso il riconoscimento intersoggettivo (Bertinetto 2016b, p. 71).

---

<sup>228</sup> Cfr. Bertinetto 2016b, p. 67.

L'importanza dell'ambiente e del contesto non riguarda solo una dimensione spaziale, ma soprattutto sociale e di interazione con altri soggetti, ciò è importante per la stessa costituzione del *self*. L'identità personale si costituisce in relazione con l'altro<sup>229</sup>. Continua Bertinetto (Ivi, p. 72):

La processualità in atto nell'interazione improvvisativa comporta un reciproco influsso tra la costruzione della personalità, di uno stile personale e riconoscibile (una sorta di "carattere artistico") e il continuo sviluppo di relazioni, a livelli diversi. La ricerca di clichè personali, con cui il musicista si sforza di rompere con il clichè standardizzato (il luogo comune), e che offre la possibilità di generare uno stile personale, si unisce alla costante apertura all'interazione con gli altri, che è costitutiva della personalità del singolo. La personalità individuale si costruisce in relazione alla personalità di altri musicisti, nel momento stesso in cui cerca di emergere attraverso la delineazione di uno stile personale riconoscibile.

L'artista non è un soggetto isolato, ma dialogico e aperto. Quest'aspetto è un elemento importante per la prospettiva deweyana che evidenzia il legame dell'artista nella comunità e nella società. Una delle motivazioni della critica all'arte di massa era di rompere la continuità dell'esperienza perché interessata solo al godimento e al consuminismo dettato dalle nuove condizioni economiche. Invece, come ho cercato di mostrare fin dall'inizio di questo lavoro in particolare il jazz si può configurare (anche se non in tutte le sue forme) come una forma di arte relazionale e di espressione comunitaria, questo come esempio di quella democrazia cara al filosofo americano. Inoltre dal punto di vista della prospettiva deweyana la relazione di *doing* e *undergoing* rappresenta una relazione dinamica fra identità individuale e collettiva.

Queste considerazioni sono molto importanti anche per l'impianto epistemologico del pensiero di Dewey perché consente di comprendere ancora meglio come, anche se la

---

<sup>229</sup> Ivi, p. 71.

posizione di Dewey si qualifica come un naturalismo<sup>230</sup>, esso riesca a rendere conto della qualità individuale e sociale del soggetto.

Il *self* è una continua costruzione e relazione con il mondo e l'altro. La mente non è una sostanza, ma nemmeno si può dissolvere nell'ambiente, nel corpo o nell'azione stessa, essa è una relazione continua.

La qualificazione di *mind* come verbale (cfr. AE, p. 258) vuole proprio porre l'accento sulla dimensione processuale e dinamica della mente. Come si ricorderà uno dei mezzi d'interazione dinamica e di adattamento erano gli *habits*, che non solo hanno un ruolo nella gestione degli errori, ma fanno parte del contesto:

In generale l'improvvisazione ha dunque sempre una *base*: si improvvisa sempre su e a partire da un contesto (di pratiche, abitudini, saperi acquisiti)e/o un canovaccio (di istruzioni, suggerimenti) in qualche modo già disponibili. L'improvvisazione non è un processo esclusivamente e totalmente spontaneo. Improvvisare non significa "creare *ex nihilo*" (Bertinetto 2010, p. 152).

Il contesto come insieme di pratiche e abitudini che cambiano si modificano e coevolvono a seconda della situazione e della situazione rappresenta un elemento indispensabile per l'improvvisazione. Questo elemento è quello cui riesce a rendere meglio conto la prospettiva di Dewey, poiché se certamente l'interazione organismo-ambiente tiene conto dello spazio e della sua costituzione, il rapporto di modificazione e coevoluzione fa riferimento soprattutto ai comportamenti, alle interazioni sociali e naturali. In particolare, come ho mostrato, ancora una volta, entrano in gioco gli *habits*. Essi non solo quindi diventano indispensabili per la gestione degli errori, ma anche per l'interazione ambientale.

Il contesto (di pratiche, abitudini, norme) però essendo costituito dalla stessa improvvisazione non si configura come un'entità statica, ma dinamica e processuale lo

---

<sup>230</sup> Uno dei limiti delle prospettive naturalistiche classiche, da cui Dewey vuole staccarsi (Cfr. Alexander 1998), è quello di non riuscire a rendere conto della qualità individuale del *self* riducendolo a una semplice funzione di adattamento o fascio di percezioni sensibili.

stesso apprezzamento e normatività di costruiscono nel suo stesso farsi. L'improvvisazione costituisce da sé i limiti e i vincoli del suo libero movimento<sup>231</sup>.

Quello che è rilevante è che l'improvvisatore non si trova semplicemente passivo in un contesto di pratiche, ma le stesse regole e norme si costituiscono durante l'esecuzione stessa. In questo senso il contesto si costituisce e ricostituisce durante lo stesso processo<sup>232</sup>. Questa interazione dinamica e di coordinazione di tutto il *self* può essere letta alla luce delle considerazioni deweyane sull'azione sull'esperienza. Scrive Dewey (1917, trad. it. 1957, p. 42):

Ogni equilibrio di adattamento all'ambiente è precario perché noi non possiamo andare di pari passo con i cambiamenti dell'ambiente. Dobbiamo assumerci il rischio di legare la nostra sorte con un movimento o un altro.

L'interazione con l'ambiente e il contesto espone alla precarietà dello stimolo e dell'esistenza. Il processo improvvisativo si espone al rischio dell'imprevisto scegliendo durante il processo i movimenti<sup>233</sup> reagendo all'ambiente stesso e agli altri soggetti (*performers* e pubblico). Scrive Bertinetto (2014, p. 26):

L'imprevisto – cioè ogni fatto che, in quanto ineducibile nella sua effettiva determinazione qualitativa, non può essere anticipato, ma emerge dal contesto, sollecitandone la trasformazione – richiede una risposta la cui adeguatezza, che non può essere pianificata in anticipo, può essere valutata unicamente in base all'effettiva situazione in cui esso accade e che, col suo accadere, esso contribuisce a configurare.

---

<sup>231</sup> Cfr. Bertinetto 2010, p. 155.

<sup>232</sup> Idem.

<sup>233</sup> Riguardo a questo è importante rilevare che senza una teoria unitaria dell'azione, che vede i movimenti dell'esecuzione come parte di una coordinazione più ampia, dell'intero *self*, non sarebbe possibile comprendere a livello fisiologico l'improvvisazione. Questo perché mancherebbe una riflessione sulle possibilità reattive dell'esecuzione stessa. Ogni movimento è parte di un circuito che tiene conto di ciò che è successo in precedenza e ciò che sta accadendo, In questo senso i movimenti dell'esecuzione sono legati alle tecniche e agli *habits*. In tal modo si dà rilevanza all'interazione dei movimenti con il contesto.



L'improvvisatore che si espone, che dialoga con il contesto in maniera dinamica esponendosi al rischio, il fallimento rappresenta una delle migliori realizzazioni di questa interazione dinamica fra organismo e ambiente di cui parla Dewey e che è la base per quella che si configura come un'esperienza integrale e compiuta. L'improvvisatore reagisce e dialoga quindi in modo dinamico con l'ambiente realizzando in pieno quell'unità di *doing* e *undergoing* che caratterizza un'esperienza. L'importanza dell'ambiente e del contesto è fondamentale sia per la prospettiva deweyana che per l'improvvisazione, che rappresentano una interazione non solamente soggettiva, ma aperta, dinamica e sociale<sup>234</sup>.

---

<sup>234</sup> Cfr. Born, Lewis, Straw 2017.

### 3.5 Il processo creativo nell'improvvisazione

Le ultime riflessioni di Dewey che intendo analizzare sono la teoria della forma e dell'espressione che l'autore espone nei capitoli centrali di *Art as experience*. Il modo in cui l'autore le presenta, infatti, sembra perfettamente realizzato nell'esecuzione jazzistica. Ciò non riguarda solo l'esecuzione musicale, ma in generale le pratiche improvvisative, in particolare quelle performative. La teoria della forma e dell'espressione sono contraddistinte dalla necessità di superare le dicotomie di atto e oggetto espressivo, forma e contenuto, poiché la forma stessa altro non è che l'effettivo «operare dell'opera» ossia la sua capacità di «operare nell'esperienza», in questo senso la forma: «non può mai essere intesa come un obbiettivo raggiunto una volta per tutte e quindi la pratica dell'improvvisazione risulta essere la sua migliore esemplificazione» (Ottobre 2015, p. 77).

Ogni esperienza secondo Dewey ha origine da un impulso (*impulsion*) che non è uno stimolo (*impulse*), poiché l'*impulsion* è un movimento *outward* dell'intero organismo *foreward* cui sono di ausilio gli stimoli (*impulses*). Tali riflessioni erano fondamentali per comprendere il *double change* che trasforma un'attività in un atto di espressione. Infatti, un impulso ambientale diventa espressivo soltanto se per lo sviluppo dell'azione porta a una protensione dell'intero organismo verso l'ambiente.

Questo cambiamento consente agli stimoli ambientali, contestuali, situazionali di passare da essere ostacoli o sensazioni che scorrono in *medium*. Inoltre le cose dell'esperienza passata sarebbero rese statiche dalla *routine*. Il *double change* consente di trasformare quindi l'energia in un'azione dotata di significato. Non solo, ma il rapporto che si viene a creare fra esperienze passate e la novità, è una ri-creazione in cui l'impulso presente acquisisce forma e il materiale organizzato in precedenza si rianima. Questo processo che trasforma uno sfogo emotivo in un atto espressivo, è la trasformazione intenzionale di un'attività spontanea e naturale.

Trasformazione intrinsecamente legata con il fare artistico, esso, infatti, è proprio il passaggio da una manifestazione naturale di un impulso in un atto artistico. Il discrimine è la presenza di un *medium*, che non si configura come un semplice canale di scarico energetico, ma è connesso intrinsecamente con l'espressione che permette l'organizzazione

delle energie. Soltanto se il materiale viene intenzionalmente impiegato come media c'è espressione e arte. L'emozione è l'energia, la base da cui ha origine un'espressione, ma senza una "compressione" questo non può avvenire. La compressione di cui parla l'autore altro non è, che il difficile passaggio e trasformazione di un'emozione in un'autentica espressione artistica.

Quello che rileva di molto interessante l'autore è che questo passaggio non è solo interno all'organismo o all'esterno, ma è una caratteristica dell'esperienza stessa. Scrive Dewey (AE, p. 101):

Espressione come costruzione, significa sia un'azione che il suo risultato. L'ultimo capitolo l'ha considerata in quanto atto. Ora ci occupiamo del prodotto dell'oggetto che è espressivo, che ci dice qualcosa. Se si scindono i due significati, si guarda all'oggetto isolandolo dall'operazione che l'ha prodotto, e di conseguenza separatamente dall'individualità della visione, in quanto l'atto proviene da una creatura vivente individuale.

L'espressione è una costruzione che integra sia l'atto, l'azione sia il suo risultato o oggetto. In questo senso nell'improvvisazione non è necessario (se non funzionalmente o successivamente all'esecuzione) separare l'azione dall'oggetto poiché l'oggetto è esso stesso l'esecuzione. La registrazione successiva che tiene traccia di essa può essere considerata un prodotto, un oggetto, ma è una forma di congelamento di un processo più ampio<sup>235</sup>. L'errore per il filosofo ancora una volta è isolare l'oggetto dall'atto espressivo. L'azione proviene da una creatura vivente individuale, non di un *self* generico o astratto. È una singolarità dinamica che è in relazione con il mondo e altre individualità che mantiene una sua qualità personale.

Queste riflessioni sono molto interessanti per l'improvvisazione, in particolare quella musicale. Scrive Bertinetto (2016b, p. 27):

---

<sup>235</sup>Cfr. Bertinetto 2016c.

nel caso dell'improvvisazione la musica è non soltanto espressiva di emozioni (nel senso intransitivo che questa locuzione ha nella terminologia filosofica di Peter Kivy), ma anche *espressione transitiva di emozioni che si articolano mentre vengono espresse dal musicista o dai musicisti nella musica in rapporto alla situazione del momento*.

Il carattere relazionale e dinamico dell'espressione inoltre mette in luce un altro aspetto:

L'improvvisazione ha infatti una particolare qualità espressiva. L'emozione dell'improvvisatore non solo traspare nell'espressività musicale, ma la genera. A sua volta l'espressione musicale retroagisce sull'espressività fisica del musicista. Nell'improvvisazione insomma, il peso dell'articolazione espressiva in fieri del flusso emozionale è qualitativamente diverso, poiché incide sulla realtà dell'espressività della musica e sulla sua dimensione estetica (Ivi, p. 30).

L'espressione non soltanto è il frutto di un'attività intelligente che organizza un'emozione, ma durante l'esecuzione agisce essa stessa sull'improvvisatore e sulla sua espressività fisica generando un circuito dinamico e processuale. L'articolazione dell'emozione è composta durante lo stesso processo del *doing* e allo stesso tempo essa retroagisce sul musicista in un movimento di *undergoing*. Questa relazione è essenziale e si lega alle considerazioni sulla forma. Scrive:

Ciò che conta è quello che *facciamo*, non quel che *recepriamo*. La cosa essenziale dal punto di vista estetico è la nostra attività mentale di patire, compiere un percorso, tornare a un punto di partenza, attenerci al passato, portarlo con noi; il movimento dell'attenzione indietro e avanti, in quanto questi atti sono eseguiti dal meccanismo dell'immaginario motorio. Le relazioni che ne risultano definiscono una forma, essendo la *forma* una *interamente* una questione di relazioni (AE, p. 117).

La reciproca interazione di agire e patire, costituisce e definisce un'esperienza dotata di forma, in questo processo:

Al tempo stesso l'artista lavora per creare un pubblico con cui comunicare. Alla fine le opere d'arte (*works of art*) sono i soli media capaci di una comunicazione completa e non ostacolata fra uomo e uomo che può aver luogo in un mondo pieno di abissi e pareti che limitano la condivisione dell'esperienza. (Ivi, p. 120).

L'opera d'arte e il suo legame con l'espressione rappresentano secondo l'autore il solo modo per avere una vera e propria comunicazione completa. L'artista lavora per creare un pubblico, ma allo stesso tempo anche se in questo passaggio l'autore non ne parla, lo stesso pubblico retroagisce su di esso.

L'improvvisazione rappresenta una delle migliori realizzazioni di questa idea deweyana poichè il carattere contestuale e radicalmente intersoggettivo di essa permette proprio il superamento di queste barriere. Durante l'improvvisazione non solo l'esecuzione è *work in progress*, ma lo è la stessa identità dell'improvvisatore e del pubblico, che partecipa attivamente. L'arte rappresenta la possibilità di una comunicazione più vera autentica che apre la soggettività a un'altra<sup>236</sup>.

Questo elemento si aggiunge alle considerazioni della prima sezione sul rapporto fra Dewey e l'arte popolare. La democrazia, la comunicazione, il superamento delle barriere, l'arte come espressione di una comunità e che fa, costituisce e forma una comunità trovava già in quegli anni una forma di espressione nel jazz. L'autore, però anche se ha come bersaglio polemico il consumismo e la musica come merce, non riesce a superare i pregiudizi culturali che gli impediscono di approfondire queste pratiche<sup>237</sup>.

La correlazione fra *doing* e *undergoing* riguardava anche quella della forma con la sostanza. Essa, infatti, non si trovava relegata solo a oggetti etichettati come opere d'arte, ma era il carattere di ogni esperienza che fosse *un'esperienza*. La forma è l'effetto delle forze che portano a compimento l'esperienza di un oggetto, scena o situazione<sup>238</sup>. Il termine utilizzato da Dewey è *integral fulfillment*, esso designa: compimento, realizzazione, adempimento, appagamento, un perfezionamento simile alla nozione di *enhancing*, ma che in questa sede vuole porre l'accento al legame con l'espressione.

---

<sup>236</sup> Cfr. Bertinetto 2016d.

<sup>237</sup> Cfr. Pope 2011.

<sup>238</sup> Cfr. AE, p. 147.

Dewey sostiene l'interdipendenza fra forma e sostanza, affermando che esse possono essere separate soltanto durante l'analisi a scopo funzionale e non a livello ontologico. Scrive Ottobre (2012, p. 90):

Ciò che viene fatto è ciò che è a causa di come viene fatto, il come è una parte costitutiva del che cosa, e sebbene i due elementi possano, per finalità specifiche essere analizzati separatamente, essi nell'atto non si danno mai separatamente.

La forma in senso deweyano è un processo in corso d'opera, non un modello astratto né una semplice data sensibile, essa è una relazione dinamica. Essa rappresenta la fusione di universalità e individualità. Soltanto quando i materiali naturali o le emozioni vengono filtrati in modo intenzionale e intelligente dall'individualità (in relazione dinamica con l'ambiente) essi diventano formati, una sostanza estetica, un'opera d'arte.

Come avevo mostrato le due principali condizioni della forma sono per Dewey il ritmo e la temporalità. Scrive Dewey (AE, p. 42):

Ogni interazione che genera stabilità e ordine nel flusso vorticante del cambiamento è il *ritmo*. Ci sono flusso e riflusso, sistole e diastole: mutamento ordinato. Quest'ultimo si muove entro confini. Oltrepassare i limiti posti significa distruzione e morte, da cui peraltro vengono creati nuovi ritmi. Quando si colgono i cambiamenti in maniera proporzionata si stabilisce un'ordine che è configurato *spazialmente* e non soltanto *temporalmente*: come le onde del mare, come le creste di sabbia dove le onde sono giunte nel loro fluire e rifluire, come la bianca nuvoletta frastagliata e quella densa e tersa.

Un'esperienza si svolge nel tempo secondo una specifica modalità; la stessa opera d'arte è caratterizzata dall'essere un materiale organizzato e che si realizza nel tempo. Il ritmo è invece secondo l'autore è uno «schema fondamentale per l'esistenza sotteso a ogni realizzazione dell'ordine nel cambiamento»; esso pervade tutte le arti. L'uomo secondo l'autore ha successo solo quando si adatta: ogni conquista, vittoria ed errore diventano la

matrice di ogni contenuto estetico e in un certo senso «costituiscono la struttura comune dell'arte, le condizioni ultime della forma».<sup>239</sup>

Il ritmo delle arti e il ritmo dei processi naturali mostra ancora una volta il coinvolgimento integrale del *self* con il *world* e sottolineando la continuità dell'esperienza. Una parte interessante del paragrafo sembra anche essere la seguente: «Oltrepassare i limiti posti significa distruzione e morte, da cui peraltro vengono creati nuovi ritmi». Oltrepassare i limiti sembra essere sì un'esposizione al rischio e alla morte che può sopraggiungere, ma allo stesso tempo per Dewey essa è la possibilità di creare nuovi ritmi e quindi di favorire la crescita<sup>240</sup>.

Questo rappresenta la possibilità e la necessità della sperimentazione avventurosa nella vita E al tempo stesso evidenzia il carattere dinamico del processo del compimento. Prosegue Dewey nella pagina successiva:

Nel processo del vivere il raggiungimento di un periodo di equilibrio è al tempo stesso l'avvio di una nuova potenziale relazione con l'ambiente, che porta con sé il potenziale di nuovi adattamenti da realizzare lottando. Il momento del perfezionamento è anche il momento in cui si ricomincia. Ogni tentativo di perpetuare al di là dei suoi estremi il piacere che si raggiunge nel momento della soddisfazione e dell'armonia, costituisce un isolamento dal mondo. Quindi esso rivela abbassamento e perdita di vitalità. Ma attraverso le fasi di perturbazione e del conflitto, si pone qui la memoria inveterata di una soggiacente armonia, il cui senso tormenta la vita come il senso di essere fondata su una roccia (AE, p. 43).

La formasi presenta come l'operare dell'opera nell'esperienza e con essa in un processo che non raggiunge mai una vera e propria fine. Infatti, il momento del perfezionamento dell'*enhancing* o *integral fulfillment* rappresenta subito la spinta propulsiva a una nuova interazione, a nuovo incominciamento.

---

<sup>239</sup> Cfr. AE, p. 58.

<sup>240</sup> Interessante rilevare con Kemling 2016, che fra ritmo e crescita c'è una forte relazione in Dewey, questo apre ancora una volta le porte al ruolo educativo e formativo dell'improvvisazione, in particolare quella musicale.

Ogni tentativo di fermare e perpetuare l'interazione oltre il ritmo e il tempo dell'azione mentre si svolge rappresenta una perdita di vitalità. Le ultime tre righe del paragrafo evidenziano che:

Per l'essere pienamente in vita il futuro non è minaccia ma promessa; esso avvolge il presente come un alone. Consiste di possibilità che sono sentite come patrimonio che è ora e qui. Nella vita che è veramente vita tutte le cose si sovrappongono e si fondono. Ma troppo spesso noi viviamo paventando ciò che può portarci il futuro e siamo divisi al nostro interno. Anche quando non siamo esageratamente ansiosi, noi non godiamo il presente perché lo subordiniamo a ciò che è assente. A causa della frequenza di questo trascurare il presente per il passato e il futuro, i periodi felici di un'esperienza che ora è compiuta poichè assorbe in sé memorie del passato e le anticipazioni del futuro finiscono per costituire un ideale estetico. Solo quando il passato cessa di affliggere e le anticipazioni del futuro non turbano, un essere risulta unito interamente con il suo ambiente e quindi pienamente in vita. L'arte celebra con particolare intensità i momenti nei quali il passato rafforza il presente e nei quali il futuro è sollecitazione che ravviva ciò che è ora (AE, p. 44).

Proprio nel processo creativo dell'improvvisazione possiamo vedere questa concezione dinamica della forma contraddistinta da ritmo e temporalità. In essa, infatti, passato, presente e futuro si fondono in una costituzione armonica, ma non rigida che è in continua costituzione aprendo le porte a possibilità e nuove interazioni.

Nell'improvvisazione l'esecuzione è *work in progress* e in *real time*. Il passato rappresenta un canovaccio di esperienze e abitudini<sup>241</sup> che interagiscono con il presente e portano ad anticipazioni sul futuro, che devono essere fuse e integrate per garantire la riuscita dell'esecuzione stessa.

Essa non rappresenta soltanto una caratteristica di determinate pratiche artistiche, ma il modo più autentico di interagire e portare a compimento l'azione e l'interazione con l'ambiente.

---

<sup>241</sup> Cfr. Bertinetto 2010.



La concezione dinamica della forma che non si limita a essere una caratteristica degli oggetti, ma è una qualità dell'esperienza, può essere considerata come la capacità di operare nell'opera<sup>242</sup>, che, quindi, non raggiunge mai un obiettivo concluso in modo definitivo; in questo senso l'improvvisazione è la sua miglior esemplificazione.

---

<sup>242</sup> Cfr. Ottobre 2015, p. 84

## Conclusione: Esperienza, Esperienza estetica, Improvvisazione

Giunto al termine di questo lavoro spero di essere riuscito a mostrare il contributo di John Dewey agli studi sull'improvvisazione. Ho analizzato in primo luogo il nucleo centrale dell'estetica del filosofo nel primo capitolo, mostrando come le considerazioni sull'arco riflesso siano fondamentali sia per l'estetica di Dewey sia per le pratiche improvvisative. Nel secondo capitolo ho affrontato la teoria dell'esperienza dagli scritti del periodo intermedio fino alla maturità di *Art as experience*. Infine nell'ultimo capitolo ho analizzato il contributo e le implicazioni di quella teoria estetica per l'improvvisazione. In primo luogo ribadisce il ruolo della teoria dell'esperienza e del circuito organico; in secondo luogo ho trattato il tema dell'errore, mostrando come il modo di guardare all'errore nelle pratiche improvvisative (facendo riferimento soprattutto al jazz) sia molto simile alla prospettiva del filosofo americano. Nella sezione 3.4 ho analizzato l'importanza del contesto e infine nell'ultima ho mostrato la relazione fra la teoria della forma espressiva e l'improvvisazione.

Queste considerazioni non esauriscono l'intero argomento, ma spero possano servire all'approfondimento e la valorizzazione della prospettiva del filosofo americano in questo campo. In particolar modo le considerazioni del saggio *The reflex arc concept in psychology* mi sembrano essere il terreno a livello estetologico meno battuto. Esistono studi in ambito di filosofia della percezione e in psicologia, ma pochi di essi riflettono sulle implicazioni di filosofia dell'arte. La speranza è che quindi ci possa essere maggiore considerazione per questa parte del pensiero filosofico dell'autore. Esso, infatti, rappresenta uno dei nuclei filosofici più importanti e che sorregge tutto l'impianto filosofico di Dewey: l'interazione fra organismo e ambiente. Da essa si sviluppa e dipana tutta la teoria dell'esperienza dell'autore fino arrivare gli scritti maturi di *Arte come esperienza*.

Le considerazioni di questo saggio rappresentano il punto di collegamento fra esperienza, esperienza estetica e improvvisazione. Infatti, la prospettiva del filosofo americano permette di collocare le pratiche artistiche in un percorso di continuità che

arriva fino alle radici dei processi di interazione biologica, senza però cadere in una metafisica di stampo riduzionistica o fysicalista. La mia tesi è che l'improvvisazione e l'arte intrattengono un legame intrinseco con le altre pratiche umane e l'esperienza, rappresentando la forma più compiuta e integrale di esse. L'arte è una qualità del fare e non solo i suoi oggetti, ma non soltanto, essa non è la produzione solo delle funzioni cerebrali<sup>243</sup>, ma di un'intera coordinazione ambientale e intersoggettiva, in cui si costituisce la stessa qualità individuale del *self*.

Nelle pratiche improvvisative si trova quindi meglio realizzata la prospettiva di *Art as experience*, tesa a superare ogni dualismo e contraddistinta dalla processualità e dall'interattività. Scrive Montani (2014, p. 40):

Bisognerà convenire sul fatto che quella di Dewey è un'estetica che pone al centro l'*interazione* tra la peculiare sensibilità del corpo umano- pulsionalità, percezione, immaginazione, emozioni, senso del possibile, bisogno di condivisione- e ciò che questa sensibilità riceve, elabora, trasforma. Il carattere *interattivo* in senso pieno di questa relazione richiede di essere accuratamente sottolineato: ciò che l'*aisthesis* umana riconosce nell'ambiente non è tanto una materia da ordinare e mettere in forma (cognitivamente e operativamente) o un territorio neutrale in cui espandersi; è piuttosto, una indeterminata e ricca molteplicità di stimoli da cui estrapolare di volta in volta le proprietà sopravvenenti [...] che fanno dell'ambiente reale un ambiente che appare "disponibile" proprio in quanto non è immediatamente sottomano ma oppone resistenza; un ambiente che coopera con le esigenze della vita solo in forza di continue riorganizzazioni del rapporto interattivo.

Il carattere interattivo e la sua relazione dinamica con l'ambiente, la capacità di riorganizzarsi e di gestire le resistenze, difficoltà e conflitti sono caratteristiche sia dell'esperienza in senso deweyano sia dell'improvvisazione.

In questo senso esse rappresentano un punto di vista fondamentale per comprendere il processo creativo, il quale è interamente legato in un percorso di continuità con le pratiche umane.

---

<sup>243</sup> Cfr. Noë 2015.

Uno degli elementi su cui meriterebbe svolgere un'analisi ancora più accurata è quello degli *habits*, che assieme alla teoria del circuito organico svolgono un ruolo organizzativo e ricostruttivo essenziale nell'esperienza. Il legame fra improvvisazione e abitudine (*habit*) rappresenta quindi un altro elemento di contributo al processo creativo e del fare umano, che consente in un'ottica deweyana di capire il rapporto fra pratiche artistiche e pratiche umane. In questa sede ho cercato di evidenziare questo punto nel secondo e nel terzo capitolo, ma la prospettiva deweyana non è l'unica ad essersi occupata dell'abitudine<sup>244</sup>. In questo senso sarebbe interessante un lavoro più ampio su questa relazione molto fertile. La concezione di Dewey offre sicuramente un punto di vista privilegiato su questo concetto in particolar modo per il legame fra corpo, volontà e abitudine<sup>245</sup>.

Questi spunti rappresentano le riflessioni conclusive di questa ricerca rappresentando una strada aperta per lavori successivi: da un lato sulla relazione fra improvvisazione e abitudine<sup>246</sup> e dall'altra sulle implicazioni estetiche del circuito organico. Tali elementi che sono intimamente legati. Infatti, l'organizzazione dell'interazione dinamica fra stimolo e risposta ha una forte correlazione con gli *habits*, che inseriti in una teoria unitaria dell'azione acquistano un valore decisivo nel processo creativo.

In conclusione spero di aver mostrato come la filosofia di Dewey sia un campo fertile di studi e che possa dare elementi interessanti agli studi sull'improvvisazione, perché la concezione deweyana dell'esperienza integra in se stessa aspetti specifici di processi improvvisativi, collocandosi come una prospettiva in grado di affrontare le sfide dell'estetica contemporanea.

---

<sup>244</sup> Cfr. Sparrow, Hutchinson 2013.

<sup>245</sup> In questo senso c'è un altro elemento in comune con la prospettiva di Maurice Merleau-Ponty (Ivi, p. 196-209).

<sup>246</sup> Già evidenziata e analizzata da Alessandro Bertinetto (2016c).

## RINGRAZIAMENTI

In primo luogo un ringraziamento va a mia madre e alla mia famiglia che sempre mi sostengono. Alla mia compagna di vita Roberta, che ha sopportato e vissuto con me tutto il percorso di stesura della tesi. Ringrazio molto Alessandro Bertinetto che ha seguito con l'attenzione, la pazienza e la cura che contraddistinguono il maestro tutto il lavoro. Un saluto va anche ad Alberto Martinengo e agli amici del Laboratorio di studi sulla metafora e del CEST. Saluto il prof. Kobau grazie al quale ho conosciuto e approfondito il pensiero di John Dewey e Federico Vercellone, Paolo Furia e Roberto Gilodi per il sostegno, gli stimoli e le riflessioni. Un ringraziamento va a tutti i miei amici e compagni di studi. Un saluto va anche agli amici del "Friedrich Nietzsche Official Group italia", "I bassifondi dell'anima" e ai compagni del "Magic Fun" di Chieri. Infine ringrazio l'Università degli Studi di Torino, la Biblioteca di Filosofia e Scienze dell'Educazione, la Libreria Stampatori per aver fornito sempre, nonostante le difficoltà, le strutture e il materiale per lo studio.

## Bibliografia

### Letteratura primaria

- Dewey J, (1884), *The new psychology*. In *The Early Works, 1882-1898*, Carbondale: Southern Illinois University Press, pp. 48-60.
- (1896), *The reflex arc concept in psychology*, in *The Early Works, 1882-1898 (Vol.5): 1895-1898* (pp. 96-110). Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, Carbondale 1972. Trad. It. *Il concetto di arco riflesso in psicologia*, In: Cimino G., Degni S., Ferreri M. A., *I manifesti della psicologia americana tra ottocento e novecento*, Franco Angeli, Milano 2012,
  - (1909), *The influence of darwinism on philosophy*. In *The Middle Works, 1899-1924 (Vol.4): 1907-1909*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1977.
  - (1915), *German Philosophy: The Two Worlds*, in *The Middle Works 1899-1924*, Vol. 8, pp. 139-160, trad. It. Cavalleri G. in: *Scritti politici (1888-1942)*, Donzelli Editore, Roma 2003.
  - (1916), *Democracy and Education*, New York, The Macmillan company, trad. it di Agnoletti E. e Paudano P., *Democrazia e Educazione*, La nuova italia, 1979.
  - (1917), *The Need for A Recovery of Philosophy*, in *The Middle Works, 1899-1924 (Vol. 10): 1916-1917*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, Carbondale 1980, trad. It. *Intelligenza Creativa*, La nuova italia, 1957.
  - (1922), *Human Nature and Conduct. A study of Social Psychology*, The modern Library, New York 1930, trad. it Borghi L., Visalberghi A., *Natura e condotta dell'uomo : introduzione alla psicologia sociale*, La nuova Italia, Firenze 1968.
  - (1926), *Affective Thought*, “Journal of the Barnes foundation”, 2, pp. 3-9, trad. it. *Pensiero affettivo*, di Simona Chiodo in: *Architettura formativa*, Unicopli, Milano 2008.
  - (1929), *Experience and Nature*, In *The Later Works, vol. 1: 1925*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, trad. it. di Bairati P., *Esperienza e natura*, Mursia, Milano 1973.
  - (1930), *Qualitative Thought*, in *The Later Works, Vol. 5: 1929-1930*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1984, pp. 243-262.
  - (1932), *Politics and Culture*, In *The Later Works, Vol. 6: 1931-1932*, Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville 1991.
  - (1934), *Art as experience*, in *The Later Works, vol 10: 1925-1953*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville (1987) 1989, trad. it. di G. Matteucci, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2012.

- (1938a), *Experience and Education*, New York, Kappa delta, trad. It. Cappa F., *Esperienza e Educazione*, Raffaello Cortina, 2014.
- (1938b), *Logic: The Theory of Inquiry*, vol. 12, in *The Later Works, 1925-1953*, Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville 1991, trad. it. di A. Visalberghi, *Logica, teoria dell'indagine*, Einaudi, Torino 1974.
- (1939), *Creative Democracy. The Task Before use*, in Dewey J., *The Later Works 1925-1953*, vol.14, Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville 1988, pp. 224-230, trad. It. Dessì G., *Democrazia Creativa*, Castelvechi, Roma 2018.
- , Bentley A., (1949), *Knowing and Known*, Boston, Beacon Press, *Conoscenza e Transazione*, trad.It. di Dazzi N., La Nuova Italia, 1999.

### **Letteratura secondaria**

- AA.VV. (2013), *Creativity as action: finding from five creative domains*, *Frontier in Psychology*, 4, 176.
- Alexander F. M. (1967), *La tecnica Alexander. Scritti scelti da Edward Maisel*, trad. it Olivieri P. 1998, Astrolabio Ubaldini, Roma.
- Alexander T. M. (1987), *John Dewey's theory of art, experience and nature*, State University of New York press, Albany.
- Bachelard G. (1957), *La poétique de l'espace*, trad. it. Giovannini M., *La poetica dello spazio*, Dedalo edizioni, Bari 2000.
- Back L., Bull M., (2003), *The Auditory Cultures Reader*, New York: Berg., trad. it. Fabbri F. e Avallone A., *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto*, Il Saggiatore, Milano 2008.
- Backe A. (1999), *Dewey and the reflex arc: the limits of James's experience*. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 35(2), pp. 312-329.
- Bateson G. (1972), *Step to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*, University of Chicago press, Illinois. Trad. It. Longo G., *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1977.
- (1979), *Mind and Nature: a Necessary Unity. Advances in Systems Theory, Complexity, and Human Sciences*, Hampton Press, trad. It. Longo G., *Mente e Natura, un'unità necessaria*, Adelphi, Milano 1984.
- Bergson H. (1907), *L'évolution créatrice*, trad. It Acerra M., *L'evoluzione creatrice*, Rizzoli, Milano 2012.
- Bergson H. (1938), *La Pensée et le Mouvant*, trad. it. Sforza F., *Pensiero e movimento*, Bompiani, Milano 2000.
- Berliner P. (1994), *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, University of Chicago Press.

- Bertinetto A. (2010), *Improvvisazione e formatività*, “Annuario filosofico” 25/2009, Mursia, pp. 145-174.
- (2012), *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Milano, Bruno Mondadori.
  - (2014), *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, In *Improvvisazione oggi*, a cura di Sbordonni A., Libreria musicale italiana., pp. 15-28.
  - (2015a), “*Mind the gap*”. *L'improvvisazione come agire intenzionale*, in “Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti”, 10, pp. 175-188.
  - (2016a), “*Do not fear mistakes – there are none*”: *The Mistake as Surprising*, in *Education as Jazz: Interdisciplinary Sketches on a New Metaphor*, Edited by Santi M, and Zorzi E., Cambridge Scholars Publishing, UK.
  - (2016b), *Improvvisazione musicale e comunicazione intersoggettiva*, in “Quaderni di Pedagogia e Comunicazione Musicale”, 3/2016, pp. 65-80.
  - (2016c), *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, il Glifo, Roma.
  - (2016d), *L'espressività nell'improvvisazione musicale*, in *Grammatica della musica, grammatica della percezione*, il Glifo, Roma, pp. 22-34.
  - (2017), *Valore e autonomia dell'improvvisazione fra arti e pratiche*, Kayak. A Philosophical Journey, 3. pp. 281-296.
  - (2018), *Improvvisazione ed errore: a lezione da Miles (e Monk)*, in “Scenari. Rivista semestrale di filosofia contemporanea e nuovi media”, n. 9, Mimesis, Milano.
- Bredo E. (1998), *Evolution, psychology, and John Dewey's critique of the reflex arc concept*. *The Elementary School Journal*, 98(5), pp. 447-466.
- Browning D., Meyers T. W. (1998), *Philosophers of Process*, Fordham University Press, Usa.
- Born G., Lewis E., and Straw W. (2017), *Improvisation and social aesthetics*, Duke University Press, Durham and London.
- Burrows J. B. (2004), *Musical Archetypes and Collective Consciousness: Cognitive Distribution and Free Improvisation*, *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, Vol 1, N. 1, pp. 1-15.
- Calcaterra R., Maddalena G., Marchetti G, (a cura di) (2015), *Il pragmatismo. Dalle origini agli sviluppi contemporanei*, Carocci editore, Roma.
- Cimino G., Degni S., Ferreri M. A. (a cura di) (2012), *I manifesti della psicologia americana tra ottocento e novecento*, Franco Angeli, Milano.
- Cobussen M. (2008), *Improvisation: Between the Musical and the Social*, *Dutch journal of music theory*, volume 13, number 1.
- Cometti J.-P., Matteucci G. (a cura di) (2015), *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, Milano, Mimesis.
- Coltrane John. (1960), *Coltrane on Coltrane*. Downbeat, Trad. It. Chris De Vito. *Coltrane secondo Coltrane, tutte le interviste*. EDT, Torino 2012.



- Di Bona E., Santarcangelo V. (2018), *Il suono. L'esperienza uditiva e i suoi oggetti*, Cortina, Milano.
- Dreon R. (2010), *John Dewey: l'abito fa il naturalismo culturale*, Bollettino Filosofico, 26, pp. 169-182.
- (2012), *Fuori dalla torre d'avorio, l'estetica inclusiva di John Dewey oggi*, Marietti, Genova, Milano.
- (2015), *Estetico, Artistico, Umano*, in: Ottobre A., *Swinging Dewey*, in: Cometti J.-P., Matteucci G. (a cura di) (2015), *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, Milano, Mimesis., pp. 41-65
- Ferraris M. (2009), *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Laterza, Roma-Bari.
- Granese A. (2005), *Introduzione a Dewey*, Laterza, Milano.
- Gioia T. (1990), *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture*, Oxford University Press., trad. it di Paracchini F., *L'arte imperfetta. Riflessione sul jazz e la cultura moderna*, Excelsior, Milano 2010.
- Glassman M. (2001), *Dewey and Vygotsky: Society, Experience, and Inquiry in Educational Practice*, Educational Researcher, vol. 30, n. 4, pp. 3-14.
- Harshorne C. (1965), *The development of process philosophy*, in Browning D., Meyers T. W., (1998), *Philosophers of Process*, Fordham University Press, Usa
- Hume D. (1739), *A Treatise of the Human Nature*, trad. It Carlina A., Lecaldano E., Mistretta e., *Opere filosofiche vol.1, Trattato sulla natura umana*, Roma-Bari, Laterza 1987.
- Ingold T. (1989), *An Anthropologist Looks at Biology*, Curl Lecture “Man” (N.S.), 25, pp. 208-229, trad. It. Grasseni C., Ronzon F., *Persone e Organismi: un antropologo guarda alla biologia*, in *Ecologia della Cultura*, Meltemi, Milano 2016.
- James W. (1881), *Reflex action and theism*. In James W. (1897), *The will to believe and other essays in popular philosophy*, pp. 111-144, New York, London and Bombay: Longmans Green and Co.
- (1890), *The Principles of Psychology*, Vol 1, Macmillan and Co., London
- (1912), *Essays in Radical Empiricism*. Cambridge: Harvard University Press, 1976. trad. it., *Saggi sull'empirismo radicale*, a cura di Luca Taddio, Mimesis, Milano 2009.
- Keats J. (1970), *Letter of John Keats, 1814-1921*, edited by Gittins R., Oxford University press.
- Kempling J. (2016), *Dewey and Coltrane: A study of Rhythm and Growth*, Philosophy of education, Urbana Illinois.
- Kilpatrick P. F. (1961), *Explorations in Transactional Psychology*, New York University Press, trad. it., *La psicologia transazionale*, trad. it. Visalberghi A., Bompiani, Milano 1967.
- Klemp N., McDermott R., Raley J., Thibeault M., Powell K. and Levitin J. D. (2008), *Plans, Takes, and Mis-takes*. Princeton University, in: *Outlines. Critical Practice Studies*, 10(1), 4-21.

- Kumar M. (2014), *John Keats: The notion of negative capability and poetic vision*, International Journal of research, Vol.1, Issue 4, pp. 912-918.
- Larsson C., Öhman J. (2018), *Music improvisation as an Aesthetic Event*, European Journal of Philosophy in Arts Education, Örebro University, v. 3, pp. 121-181.
- Levine S. (2015), *Hegel, Dewey, and habits*, British Journal for the History of Philosophy. 23 (4): pp. 632-656.
- Lowen A. (1975), *Bioenergetics*, trad. it Cornalba L., *Bioenergetica*, Feltrinelli, Milano 2016.
- Madzia R. (2013), *Chicago Pragmatism and the Extended Mind Theory: Mead and Dewey on the Nature of Cognition*. In European Journal of Pragmatism and American Philosophy, 2013, V, 1.
- Mead G. (1926), *The nature of aesthetic experience*, in «International Journal of Ethics», vol. 36, n. 4, University of Chicago Press, , pp. 383-393.
- (1932), *The Philosophy of the Present*, ed. Arthur E. Murphy (University of Chicago Press).
- (1935), *The Philosophy of John Dewey*, in «International Journal of Ethics», vol. 46, n. 1, University of Chicago Press, pp. 64-81.
- Merleau-Ponty M. (1942), *la structure du comportement*, Presses Universitaires de France, Paris, trad.It. Neri G. e rev. Ghilardi M e Taddio L, *La struttura del comportamento*, Mimesis, Milano 2010.
- Montani P. (2014), *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Cortina, Milano.
- Montgomery E. (1892), *Psichical Monism*, The Monist, Vol. 2, n. 3, Oxford University Press.
- Noë A. (2015), *Strange Tools: Art and Human Nature*, New York: Hill and Wang.
- Nussbaum C. M. (2001), *Upheavals of Thought: The intelligence of Emotions*, trad. it Scognamiglio R., *L'intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 2001.
- Ottobre A. (2012), *Arte, esperienza e natura. Il pensiero estetico di John Dewey*, Milano, AlboVersorio.
- Ottobre A., (2015), *Swinging Dewey*, in: Cometti J.-P., Matteucci G. (a cura di) (2015), *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, Milano, Mimesis.
- Peirce C. S. (1877), *The Fixation of Belief*, Popular Science Montly, 12, pp. 1-15, trad. it., *Il fissarsi della credenza* in *Scritti scelti*, a cura di Giovanni M., Utet, Torino, pp. 185-204;
- (1878), *How to Make Our Ideas Clear*, Popular Science Montly, 12, pp. 286-302, trad. it., *Come rendere chiare le nostre idee* in *Scritti scelti*, a cura di Giovanni M., Utet, Torino, pp. 205-228.
- Perniola M. (1972), *Arte e interpretazione. Su Luigi Pareyson*, Rivista di Estetica, N. 2.

- (2007), *Come leggere Art as Experience nel quadro dell'orizzonte estetico attuale?*, In Russo L. (a cura di), *Esperienza estetica: a partire da John Dewey*, Aesthetica, Palermo.
- Perullo N. (2017), *Ecologia della vita come corrispondenza. Frammenti per una spoliazione del senso*, Mimesis, Milano.
- Phillips D. C. (1971), *James, Dewey and the reflex arc*, *Journal of the History of Ideas*, 32, 4, pp. 555-568.
- Polillo A. (1975), *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*, Mondadori, Milano.
- Pope. S. N. (2011), *Hit by street: Dewey and Popular Culture*, *Education and Culture*, 27,1.
- Postholm B. M. (2008), *Cultural historical activity theory and Dewey's idea-based social constructivism: Consequences for Educational Research*, *Critical Social Studies*, N.1, pp. 37-47.
- Santarelli M. (2016), *Il dispositivo logico del circuito organico nel pensiero di John Dewey: storia, teorie e prospettive contemporanee*, "Politica. EU", 2(1), pp. 27-42.
- Sawyer R. Keith (2000), *Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, pp. 149-161.
- Scott J. J., (1998) *Recasting Dewey's critique on reflex arc concept via a theory of anticipatory consciousness: implications of theory of perception*, *New ideas in Psychology*, 16, pp. 165-187.
- Shusterman R. (1997), *The End of aesthetic experience*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, n. 1., pp. 29-41.
- (2008), *Body consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cup, Cambridge, pp. 180-216.
- (2010), *Pragmatist Aesthetics: living beauty, rethinking art*, Rowman and Littlefield Publishers, Lanham (Maryland) 2000. trad. it. *Estetica pragmatista*, Palermo: Aesthetica.
- Simonini A. (1968), *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana*, Sansoni, Firenze, pp. 225-231.
- Sparrow T., Hutchinson A. (2013), *A History of Habit. From Aristotle to Bourdieu*, Lexington Books, Lanham (Maryland).
- Sparti D. (2007), *Il corpo sonoro*, Il Mulino, Bologna.
- Sparti D. (2007), *Il potere di sorprendere. Sui presupposti dell'agire generativo nel jazz e nel surrealismo*, in Ferreccio G., Racca D. (a cura di), *L'improvvisazione in musica e letteratura*, L'Harmattan, Italia, Torino, pp. 77-91.
- Spineto N. (2015), *La festa*, Laterza, Roma-Bari.
- Spzunar G. (2010), *Dewey, la teoria dell'arco riflesso e la transazione*, *Giornale Italiano della Ricerca Educativa*, III, 1, 6.

- Stanislawkij N., (1936), *An actor prepares; Building a characters*, Copyright 1963 by Theatre arts,inc., copyright renewed 1964 by Hapgood R. E., a cura di Malcovati F., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Roma-Bari, Laterza 1996.
- Thompson R. (1968), *The Pelican History of Psychology*, Penguin books, Harmondsworth, Middlesex. Tradit.Panaitescu A. E., *Storia della psicologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1972.
- Vasile C. (2016), *Dewey and Vygotsy on social cognition and consciousness*, Journal of educational sciences and psychology, VI, LVXIII, pp. 21-25.
- Vercellone F., Bertinetto A., Garelli G., (2003), *Storia dell'estetica moderna e contemporanea*, Il Mulino, Bologna.
- Vygotsky L. (1934), *Thinking and speech*. In Rieber R. and Carton A. (eds), *The collected Works of Lev Vygotsky*, vol.1, New York: Plenum Press, 1987.
- (1930/1982), *Učenie ob emozijah. Istoriko-psihologi eskoe issledovanie*, trad. it. Campo M., *Teoria delle emozioni. Studio Storico-Psicologico*, Mimesis, Milano 2019.
- Walton M. Muyumba (2009), *The Shadow and the Act.Black Intellectual Practice, Jazz Improvisation, and Philosophical Pragmatism*, The University of Chicago Press, Chicago.