

Una nuova disciplina? La “somaestetica” di Richard Shusterman

Giuseppe Patella

Richard Shusterman è uno tra i più noti filosofi americani contemporanei i cui libri di forte impronta pragmatista, tradotti in molte lingue, spaziano dalla filosofia alla critica letteraria, dalla sociologia alla teoria della cultura e delle arti, cercando di integrare prospettive interpretative e tradizioni di pensiero molto diverse tra loro, tanto occidentali quanto orientali. L'ultimo suo libro tradotto in italiano è *Coscienza del corpo*¹ e compare alcuni anni dopo la versione italiana di *Estetica pragmatista*.² Una lettura attenta e un'analisi approfondita di questi lavori in particolare consentono di osservare da vicino il cuore pulsante della sua proposta teorica e di discuterne il senso e la portata.

Il suo pensiero può essere considerato come uno dei contributi più innovativi nell'ambito della riflessione contemporanea che si richiama alla grande stagione del pragmatismo americano che va da John Dewey³ fino a Richard Rorty.⁴ Il legame col padre del pragmatismo americano non è infatti casuale, dal momento che proprio lungo la sua scia Shusterman ha l'ambizione di riscrivere una teoria filosofica ed estetica più adeguata alla cultura contemporanea, alle sue forme, alle sue pratiche e ai suoi problemi, cercandone una reinterpretazione e una attualizzazione.

La proposta teorica che Shusterman giunge a elaborare in questa direzione va sotto il nome di “somaestetica”, com'egli la definisce, già abbozzata a partire dal volume *Practicing Philosophy* del 1997 e *Performing Live* del 2000⁵ e via via esplicitata, che in prima approssimazione si presenta come una nuova disciplina centrata sul corpo inteso come *soma*, e cioè non un mero corpo fisico, mezzo o strumento del piacere, ma un corpo vivente che prova emozioni e sentimenti, sede primaria dell'esperienza e quindi come una corporeità vivente e senziente. Nel volume sulla *Coscienza del corpo* egli tematizza infatti una sorta di *embodied philosophy* o meglio un *thinking through the body*, come scrive anche nel più recente libro dall'omonimo titolo,⁶ che allude alla formazione di una consapevole riflessione somatica centrata sulla coscienza corporea orientata alla comprensione, alla cura e alla trasformazione del sé incorporato.

Ma vediamo da vicino come si articola questa proposta nel libro da poco tradotto in italiano. Nella sua versione originale *Body consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* è suddiviso in sei capitoli, ognuno dei quali entra in dialogo con alcuni importanti filosofi contemporanei che hanno riflettuto sulla questione del corpo e in particolare Foucault, Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Wittgenstein, William James e John Dewey. Nella versione italiana del libro manca il capitolo specifico su Simone de Beauvoir, perché già pubblicato in altra sede, ma quello che importa è che proprio dal confronto ravvicinato con questi pensatori Shusterman cerca di definire meglio e di dare consistenza alla prospettiva somaestetica.

Al pensiero di Foucault viene dedicato il denso capitolo di apertura, quello che pone i problemi di fondo del discorso, dove viene subito in chiaro che se, da un lato, Shusterman si mostra profondamente sensibile e quasi debitore nei confronti della suggestiva proposta somatica foucaultiana, molto attenta alle esperienze trasformative del sé attraverso i piaceri corporei e in generale alle pratiche somatiche, dall'altro però non può non rilevarne anche le criticità e i limiti. Questi ultimi consisterebbero sostanzialmente nel confinamento della sfera dei piaceri più intensi alla sola dimensione sessuale di tipo trasgressivo (in particolare il sadomasochismo omosessuale consensuale), che di fatto restringerebbe la vasta gamma dei piaceri corporei, e nella conseguente esclusione delle molteplici sfumature della sensibilità somatica e della coscienza riflessa del corpo.

Ma è nel capitolo su Merleau-Ponty, a mio avviso il più intenso e forse anche il più problematico, che Shusterman prova a mostrare la (feconda?) paradossalità della posizione fenomenologica del filosofo francese, il quale se, da una parte, nell'ambito della filosofia occidentale rappresenterebbe una specie di “santo patrono del corpo”, colui che più sistematicamente e rigorosamente di altri (di Nietzsche, per esempio, o dello stesso Foucault) ha sostenuto il primato del corpo nell'esperienza umana, nel pensiero e nell'espressione, dall'altra lo avrebbe tuttavia sempre caratterizzato in

termini di mutismo, come un “*cogito* silente”, un “*cogito* tacito”, “inespresso”, collocandolo al livello di “esperienza primordiale”, intenzionalità non discorsiva, sullo “sfondo silenzioso” del nostro essere e delle nostre esperienze finendo così paradossalmente per depotenziarlo.

Di qui la critica alla resistenza fenomenologica nei confronti di una coscienza somatica esplicita, delle sensazioni somatiche esplicitamente coscienti, che prende le mosse dalla prospettiva di una somaestetica pragmatista. “Quel che manca nella superba difesa dell’importanza filosofica del corpo da parte di Merleau-Ponty – scrive Shusterman – è un robusto senso del corpo reale come sito di discipline pratiche di riflessione cosciente che miri a ripristinare la percezione e prestazione somatica per raggiungere una più gratificante esperienza e azione”.⁷

Secondo Shusterman, tuttavia, il progetto merleau-pontiano di una intenzionalità fenomenologica del corpo non andrebbe disperso o sottovalutato, quanto piuttosto integrato da un maggiore riconoscimento delle funzioni e del valore della coscienza riflessa del corpo, da un più efficace approccio ricostruttivo pragmatista, che cerchi “di compiere non solo una riabilitazione teorica del corpo come concetto centrale della filosofia, ma anche una più pratica riabilitazione terapeutica del corpo vissuto come parte di una vita filosofica di maggiore consapevolezza”.⁸

Sulla stessa linea si muoverebbe grosso modo Wittgenstein, il cui pensiero tutt’altro che sistematico e notoriamente ostile nei confronti di ogni sensazionalismo e psicologismo – tendenti spesso all’abuso filosofico della riflessione somatica – è difficilmente inquadrabile all’interno di una considerazione positiva del ruolo del corpo nella filosofia, e tuttavia, secondo Shusterman, proprio come Merleau-Ponty, esso assegnerebbe al corpo un significato decisivo nella possibilità di darsi come sfondo inarticolato, inespresso, di tutto ciò che può trovare espressione nelle forme del linguaggio e dell’arte.

I due capitoli conclusivi vengono infine dedicati ai padri del pragmatismo americano, William James e John Dewey che, malgrado abbiano raramente trovato spazio negli studi sul tema del corpo, secondo Shusterman realizzerebbero invece le principali elaborazioni pragmatiste sulla coscienza corporea contribuendo a delineare potentemente la prospettiva somaestetica.

Shusterman mostra infatti l’importanza delle loro riflessioni intorno alla corporeità e alle abitudini dal punto di vista della tradizione pragmatista. James in particolare, con il suo interessante approccio fisiologico che si traduce in un’ampia fenomenologia delle abitudini e delle sensazioni corporee profondamente coinvolte nel pensiero e nelle emozioni, difende la riflessione somatica di un sé cosciente da un punto di vista teorico, anche se poi non riuscirebbe, per ragioni personali e caratteriali, ad estenderne la portata nell’ambito della vita pratica. Cosa che invece riuscirebbe a Dewey, il quale superando ogni forma di dualismo mente-corpo e unilateralismo tra le facoltà e mostrando l’unità fondamentale della coscienza umana e il ruolo essenziale del corpo nella volontà, nell’emozione, nel pensiero e nell’azione, attribuisce un significato determinante all’introspezione somatica nella vita pratica. In questo senso, la “filosofia del corpo-mente” di Dewey rappresenterebbe “la più bilanciata e comprensiva visione tra le filosofie somatiche del ventesimo secolo, perché egli apprezza il valore della coscienza somatica riflessa insieme al primato della percezione e della prestazione del corpo spontanee e irriflesse, fornendo anche indicazioni concettuali per comprendere come il riflesso e l’irriflesso possono venir meglio combinati per un migliorato uso di noi stessi”.⁹ In questa particolare attenzione alla dimensione pragmatica sulla influenza delle abitudini corporee su ogni forma di azione e al lavoro pratico sul sé incorporato, Shusterman sottolinea inoltre lo stretto legame della riflessione di Dewey con il lavoro dell’educatore somatico F. M. Alexander, da lui personalmente conosciuto e noto per la creazione dell’originale metodologia della consapevolezza corporea chiamata Tecnica Alexander.

In sintesi, profondamente ispirata dal rifiuto del dualismo mente-corpo, che gli deriva non solo dal pensiero di Dewey, come abbiamo visto, ma anche da alcuni motivi di filosofie e pratiche orientali, come il pensiero zen, l’hatha yoga o il t’ai chi ch’uan, la proposta *somaestetica* di Shusterman sostiene l’esistenza di un livello riflessivo della coscienza corporea continuamente repressa anche da importanti filosofi del corpo. Ed è per questo che egli intende presentare la sua visione come una prospettiva critica migliorativa, definita come una disciplina tanto teorica quanto pratica, “interessata allo studio critico e alla coltivazione migliorativa del modo in cui noi

facciamo esperienza ed usiamo il corpo vivente (o soma) in quanto luogo di valutazione sensoriale (aisthesis) e di automodellamento creativo”.¹⁰

Il punto chiave, per Shusterman, rimane in ogni caso questa prospettiva migliorista, che punta a potenziare la nostra comprensione e prestazione del corpo, che si basa sull’articolazione della somaestetica in tre livelli fondamentali, tutti ugualmente necessari e strettamente interconnessi: il livello “analitico”, animato da una logica descrittiva, in cui si mostra la natura di base delle percezioni ed emerge il ruolo centrale del corpo nella conoscenza e nella costruzione della realtà; il livello “pragmatico”, che è normativo o prescrittivo e riguarda i metodi specifici per migliorare le nostre percezioni e il perfezionamento somatico; e il livello “pratico”, legato invece più direttamente alla pratica concreta della cura somatica attraverso questi metodi.

Ora, se nel volume sulla *Coscienza del corpo* Shusterman approfondisce la prospettiva somaestetica da un punto di vista più strettamente teorico e filosofico, misurandosi come abbiamo visto con alcuni tra i pensatori più significativi del Novecento, nel volume *Estetica pragmatista* la sua proposta viene indagata da un versante più propriamente estetico, misurandosi direttamente sul terreno delle esperienze estetiche e delle pratiche artistiche contemporanee.

Richiamarsi in ambito estetico alla prospettiva pragmatista di Dewey, che come abbiamo più volte ripetuto si muove in direzione opposta a ogni forma di dualismo tra corpo e mente, arte e vita, aspetto teorico e pratico, per Shusterman significa anzitutto avanzare un’idea di estetica connessa con le concrete esperienze dell’artisticità, con le forme dell’estetico emergenti dai fenomeni culturali attuali e radicata nell’effettualità pratica dell’esistenza. In questo senso la sua estetica neopragmatista enfatizza opportunamente la centralità della dimensione percettiva, del corpo umano in tutta la sua ricchezza, recuperandone la sua dimensione propriamente storico-esperienziale e non semplicemente edonistica, insieme all’idea che il pensiero, il linguaggio e i corpi stessi si danno come situati, quindi sempre legati ad un contesto, socialmente e storicamente determinati.

Inoltre, nel suo tentativo di ripensare l’estetica come intreccio essenziale di teoria e pratica, interazione di arte, corpo e pensiero, Shusterman si spinge fino a teorizzare emblematicamente l’abbattimento di gerarchie estetiche opprimenti e dei confini di legittimità tra arte elevata e arte popolare. L’arte popolare – egli scrive – “non solo è in grado di soddisfare i requisiti più importanti della nostra tradizione estetica, ma ha anche il potere di arricchire e rimodellare il nostro tradizionale concetto di estetica, in modo da liberarlo pienamente dalla sua alienante associazione con il privilegio di classe, l’inerzia politica e sociale e la negazione ascetica della vita”.¹¹ (p. 125). E come esempio di legittimazione forte dell’arte popolare egli sostiene il caso singolare della musica rap – di cui si dimostra un vero intenditore – spesso etichettata come superficiale, commerciale, standardizzata e che però, nelle sue forme migliori (come nei casi citati degli Stetsasonic, Ice-T, Run DMC o Public Enemy), non appare affatto priva di complessità, di contenuto filosofico, consapevolezza artistica, creatività, ma anche, e forse soprattutto, di forte capacità emozionale, radicamento e sollecitazione corporei. Centrale è infatti nel libro la legittimazione teorica dell’“arte bella del rap” come forma eminente di cultura popolare, impiegata quale esempio eccellente per sfatare l’idea che la cultura popolare non può essere creativa, dal momento che il rap riesce a ottenere popolarità sfidando anche i gusti prevalenti.

Questo interesse di Shusterman per il fenomeno hip-hop, per il funky o anche la country music, e per l’arte popolare in generale può sembrare a tutta prima strano, inconsueto, per un filosofo e, secondo alcuni, persino inopportuno, e tuttavia ha una sua precisa giustificazione anche sul piano teorico. Egli scrive chiaramente:

Come ebreo bianco della classe media, mi rendo conto che il mio interesse per il rap può essere criticato essendo esplorativo e non ‘politicamente corretto’, che non ho diritto di difendere o studiare una forma culturale di cui mi manca l’esperienza formativa del ghetto. Tuttavia, nonostante le sue radici affondino fermamente nel ghetto nero urbano, il rap aspira a raggiungere un pubblico molto più ampio; e la sua protesta contro la povertà, la persecuzione e il pregiudizio etnico dovrebbe essere comprensibile anche per molti gruppi e individui che hanno avuto esperienza di queste cose al di fuori del ghetto nero. In ogni caso, credo che sia politicamente più scorretto

ignorare l'importanza del rap per la cultura e l'estetica contemporanee, rifiutando di parlarne semplicemente per il suo sfondo razziale ed etnico-sociale".¹²

Solo una rigida ottica dualistica e oppositiva ci porterebbe a ritenere impossibile apprezzare l'arte popolare insieme all'arte elevata. Contro un principio di disgiunzione esclusivista che tende a polarizzare la scelta in modo assoluto su uno solo dei termini in gioco (A o B), e in genere quello ritenuto superiore, il principio sotteso al progetto di un'estetica pragmatista, che risponde ad una logica di "inclusione disgiuntiva", come la chiama Shusterman, consente invece di poterle scegliere e apprezzare entrambe, senza che l'una escluda l'altra. Da questo punto di vista è assolutamente emblematico nel libro l'accostamento tra lo studio ("alto") della poesia di Eliot e l'analisi ("bassa") della musica rap degli Stetsasonic. "Solo menti paralizzate dal dualismo – continua Shusterman – possono ritenere che apprezzare l'arte popolare significhi condannare l'arte elevata o viceversa, dal momento che molte persone di buon senso apprezzano ovviamente entrambe".¹³

D'altra parte, è innegabile che come forma di arte popolare tipica dei nostri tempi postmoderni il rap rappresenti anche una sfida a molte delle nostre convenzioni estetiche tradizionali: si oppone al modernismo come stile artistico e come ideologia con la sua concezione dell'opera d'arte come monumentale, ideale ed universale, così come si oppone alla dottrina filosofica della modernità con le sue nette separazioni e differenziazioni delle sfere culturali. A questo proposito Shusterman ha buon gioco nel definire e caratterizzare il rap accostandolo ai paradigmi dell'estetica postmodernista con i suoi tratti tipici dell'appropriazione, del riutilizzo e del rimescolamento eclettico degli stili, del rifiuto dell'idea di creazione unica e originale, delle nozioni tradizionali di autonomia estetica e di purezza artistica, dell'accettazione entusiasta delle nuove tecnologie e della cultura di massa, dell'enfasi su ciò che è contingente, temporale, localizzato, piuttosto che ideale, universale ed eterno. Tutto questo è notoriamente presente nell'estetica del rap e viene consapevolmente tematizzato.

Il rischio di questa tematizzazione potrebbe tuttavia anche essere che, per una sorta di snobismo rovesciato, questa legittimazione estetica dell'arte popolare si potrebbe facilmente scambiare per una ingenua esaltazione della cultura di massa. Non è tuttavia questo il caso di Shusterman, che rifiuta nettamente come «dilemma estetico inaccettabile» – scrive – ogni «deplorabile dicotomia culturale» tra la «soffocante e moribonda artificiosità dell'arte elevata e l'ottuso primitivismo disumanizzante dell'arte popolare». ¹⁴ Egli non mostra infatti nessuna difficoltà a riconoscere che i prodotti dell'arte popolare possono essere, e anzi spesso sono, banali, esteticamente ripugnanti e socialmente nocivi, perché inducono ad atteggiamenti passivi e acritici. Ciò che intende contestare, piuttosto, "sono gli argomenti filosofici secondo cui l'arte popolare sarebbe sempre e necessariamente un fallimento estetico, inferiore e inadeguato per sua costituzione intrinseca". ¹⁵ In questo senso la sua difesa dell'arte popolare si colloca esplicitamente in una posizione intermedia, tra i due poli del "pessimismo di condanna", da un lato, tipico della critica reazionaria ma anche della linea di pensiero legata alla scuola di Francoforte, e dell'"ottimismo celebrativo", dall'altro, proprio dei più recenti studi sulla cultura popolare. La posizione di Shusterman è, anche in questo caso, pragmatica e animata da una evidente strategia migliorista,

"che riconosce i pesanti difetti e gli abusi dell'arte popolare, ma anche i suoi meriti e le sue potenzialità [...] ritiene che l'arte popolare *dovrebbe essere* migliorata perché lascia molto a desiderare, e che tuttavia *può essere* migliorata perché è spesso in grado di conseguire un reale merito estetico e di contribuire degnamente a obiettivi sociali. Questa posizione insiste sul fatto che l'arte popolare merita una seria attenzione estetica, poiché privarla di una considerazione estetica equivale a consegnarne la valutazione e il futuro alle pressioni più mercenarie del mercato. Lo scopo a lungo termine del migliorismo è allontanare la ricerca da condanne o celebrazioni generali, per meglio focalizzare l'attenzione su problemi concreti e su miglioramenti specifici". ¹⁶

A questo punto, però, parlando di cultura popolare, proprio per sgombrare il campo da ogni possibile equivoco, bisognerebbe a mio avviso ricordare non solo le fondamentali ricerche di Bourdieu – che Shusterman a ragione utilizza ampiamente e talvolta anche in maniera

opportunamente critica – ma anche e forse soprattutto il pensiero di Antonio Gramsci, che però stranamente Shusterman non menziona mai. Occorrerebbe dunque cercare di capire esattamente la ragione di questa esclusione, per certi versi incomprensibile proprio in un’ottica migliorista, dal momento che Gramsci, che è ormai da decenni riconosciuto come uno dei riferimenti teorici fondamentali dei *cultural studies* – e cioè di quegli studi che per la prima volta hanno dato dignità teorica a fenomeni culturali e subculturali solitamente esclusi da ogni discorso intellettuale – esortava a considerare con grande attenzione tutte le espressioni della cultura popolare, ma avvertiva altrettanto lucidamente contro i pericoli di degrado culturale, di populismo e di oscurantismo ad esse pure connessi. La sua lezione oggi dovrebbe a mio avviso essere riformulata nello sforzo di cercare un nesso possibile tra le forme culturali popolari e i modi di sentire delle moltitudini, da un lato, e una visione critica, non banalmente conciliata, della società dall’altro. Anche se dobbiamo realisticamente ammettere che nell’epoca attuale in cui i vari fenomeni di populismo diventano sempre più pervasivi, anche grazie al sistema della comunicazione mediatica generalizzata in cui viviamo, che tende a banalizzare e a semplificare tutto, appare sempre più arduo riuscire a individuare con chiarezza il nesso di cui sopra e diventa difficile mantenere la via intermedia che Gramsci si sforzava di indicare. Ma allora è proprio per questo che la sua lezione mi sembra attuale ancora oggi e degna di essere riconsiderata anche in questo contesto¹⁷.

Da un punto di vista più generale, rimane il fatto che l’estetica neopragmatista di Shusterman, per sua esplicita intenzione, intende anche qui collocarsi in una posizione intermedia tra le due sponde dell’estetica analitica e quella continentale, cercando così di tenersi a distanza tanto dall’essenzialismo e dalle estenuanti rigidità dei teorici analitici – interessati quasi esclusivamente alle definizioni e alle classificazioni concettuali del fenomeno artistico – quanto pure, si potrebbe dire, dalle raffinate ma talvolta forse troppo fumose, astruse, interpretazioni dei teorici continentali. Il suo punto di riferimento principale rimane, dopotutto, come più volte ripetuto, il pragmatismo deweyano, in cui la nozione chiave di esperienza è da intendersi sempre come intreccio indissolubile di teoria e pratica.

È allora in questa prospettiva intermedia che, richiamandosi all’idea di una teoria estetica profondamente radicata nell’esperienza percettiva e corporea, Shusterman teorizza in maniera certo originale, bisogna riconoscere, anche se forse in forma un po’ più problematica di quanto possa apparire, quella che egli chiama “somaestetica”.

Nelle intenzioni dell’autore, come abbiamo visto, la somaestetica sarebbe in sintesi una nuova disciplina centrata sul corpo inteso come *soma*, e cioè non un mero corpo fisico, mezzo o strumento del piacere, ma un corpo vivente, che prova emozioni e sentimenti, è sede primaria dell’esperienza ed è quindi una corporeità vivente e senziente. Shusterman parla infatti di coscienza corporea e cura di un sé incorporato. La somaestetica si presenterebbe dunque come una “estetica del piacere corporeo”, scrive, che attraverso l’esercizio integrato di corpo e mente unisce il somatico e lo spirituale. Un’estetica quindi collegata all’unità psicosomatica e all’interattività dell’organismo con l’ambiente naturale e sociale che si fa carico di problemi non puramente filosofici o estetici, ma diventa anche stile di vita, pratica somatica e progetto etico. Non a caso Shusterman definisce la somaestetica anche come “un’arte di vivere”, legata ad una pratica filosofica del vivere, ad uno stile esistenziale che richiama esplicitamente non solo le origini della stessa filosofia occidentale, le scuole filosofiche antiche e una maniera di intendere la filosofia come modo di vivere ed esercizio corporeo e spirituale (come teorizzato ad esempio dal filosofo francese Pierre Hadot,¹⁸ citato dallo stesso Shusterman), ma richiama ancor più da vicino quel progetto di un’“estetica dell’esistenza” indicato da Foucault nei suoi scritti degli ultimi anni.¹⁹ E a questo proposito il confronto sistematico con la prospettiva di Foucault, che nel libro sull’estetica è solo accennato ma viene sviluppato nell’altro, come abbiamo visto, appare certo utile e interessante, ma qui Shusterman preferisce il confronto diretto e “interno”, per così dire, con il filosofo pragmatista americano Richard Rorty e con la sua difesa della “estetizzazione dell’etico”, della “vita estetica” come vita buona.

Shusterman solleva diverse obiezioni nei confronti del modello liberale di vita estetica avanzato da Rorty, del suo «etico privato estetizzato», come lo definisce, caratterizzato dalla «ricerca estetica

di nuove esperienze e di un nuovo linguaggio», da ideali di «perfezione privata» alla ricerca di «autoampliamento» «autoarricchimento», e «autocreazione» e incarnato dalle figure dell'intellettuale «ironico», «curioso», e dal «poeta forte». Rorty presenterebbe in sintesi un'immagine troppo individualistica, troppo privatistica e limitata di ciò che sarebbe una vita esteticamente soddisfacente. Il suo tendenziale “mentalismo linguistico”, che liquida alla base la dimensione del corporeo, sarebbe sostanzialmente figlio dell'ideologia liberale e dell'estetica romantica, ancora presenti nella nostra cultura, sostiene Shusterman, e resterebbe il prodotto di un'America puritana e capitalista. Alla fine, il suo estetismo “non ha come obiettivo un appagamento sensuale né in senso anche più generale il piacere [...], ma piuttosto la produzione e l'accumulazione incessante di nuovi vocabolari e nuove narrazioni. È più una poetica, una teoria del fare operoso, che un'estetica del godimento pienamente corporeo”.²⁰

Per queste ragioni, invece di seguire le presunte involuzioni del pragmatismo liberale di Rorty, Shusterman propone consapevolmente il ritorno al senso profondo della filosofia dell'esperienza di Dewey, che riconosce il carattere universale delle esperienze di fruizione e godimento, le quali colgono l'estetico nella sua dimensione più autenticamente corporea. Di qui, dunque, il progetto centrale di una somaestetica, che si presenterebbe come una sorta di evoluzione naturale della concezione deweyana dell'arte come esperienza e che Shusterman definisce come “lo studio critico, migliorativo dell'esperienza e dell'utilizzo del proprio corpo come sede di fruizione estetico-sensoriale (*aísthesis*) e di automodellazione creativa”.²¹

Svolgendo la sua intuizione a partire dal riconoscimento del potenziale estetico collegato al corpo e, rivendicando questa centralità estetica del corpo, per mostrare quanto il suo progetto di somaestetica affondi le radici nella tradizione estetica stessa, Shusterman rintraccia infine le origini del suo discorso nel pensiero di Baumgarten, l'autore – com'è noto – del testo fondamentale dell'estetica moderna, *Aesthetica* del 1750²², in cui viene battezzata con questo nome la nuova disciplina e si teorizza una scienza della conoscenza sensibile e, quindi, il valore cognitivo della percezione sensoriale.

A questo proposito verrebbe tuttavia da obiettare che, se Shusterman fosse alla ricerca delle radici teoriche della somaestetica nella tradizione estetica moderna, dovrebbe guardare non tanto in direzione di Baumgarten – dove in realtà non si trova la benché minima traccia né di una teorizzazione né tanto meno di una considerazione positiva del corporeo – quanto piuttosto, a mio avviso, in direzione del pensiero di Giambattista Vico. Qui infatti, per la prima volta, viene in chiaro la piena consapevolezza e pregnanza del corporeo e delle facoltà che ne discendono ed emerge la centralità di una teoria della sensibilità e della corporeità che è essenziale per la nascita dell'estetica moderna. Non è questa la sede adatta per dilungarsi su questo punto, ma nei miei scritti sull'estetica vichiana²³ ho cercato di mostrare come il pensiero di Vico, in cui con la scoperta del corpo e delle sue facoltà estetiche (che sono il senso, la memoria, la fantasia e l'ingegno) vi si afferma l'indipendenza delle facoltà sensibili e percettive e il valore autonomo dell'universo fantastico e poetico, che in esse affonda le proprie radici, contribuisca in maniera determinante a definire l'orizzonte teorico dell'estetica moderna, intesa non tanto come filosofia dell'arte o del bello ma proprio come teoria della sensibilità e della corporeità.

La riflessione estetica vichiana, pienamente realizzata nella *Scienza nuova* (1725-44), appare infatti come una riflessione unitaria nella quale vengono riconosciuti i peculiari diritti della sensibilità, attraverso l'esaltazione delle facoltà corporee, sensibili e percettive, la valorizzazione della fantasia, della memoria, dell'ingegno quali facoltà conoscitive proprie: viene quindi complessivamente rivendicato il grande potenziale estetico del corpo, affermato il valore generale di una teoria della corporeità e sostenuta la sua più ampia legittimità teorica. Ed è precisamente per questo suo importante contributo che il pensiero di Vico può considerarsi di grande fecondità per la nascita del pensiero estetico moderno, rappresentandone in qualche modo il fondamento nascosto, negletto e però a mio avviso decisivo, prima che l'estetica moderna venga ufficialmente battezzata con questo nome da Baumgarten e ancor prima che Kant ne faccia la “critica”, per così dire, elevandola al rango di disciplina filosofica accanto ad altre. Sicché, se si volesse tentare un'indagine genealogica del progetto somaestetico, si dovrebbe a mio modo di vedere prendere le

mosse proprio dal pensiero vichiano, per poi proseguire confrontandosi con le costellazioni concettuali del pensiero di Nietzsche, di Dewey appunto, ma poi anche di Merleau-Ponty, di Alain, Foucault, Bourdieu..., solo per citare qualche nome. Ma è evidente che trattandosi di un progetto disciplinare aperto e in divenire, come tiene a sottolineare il suo autore, il cammino della somaestetica può continuamente arricchirsi del lavoro di ricostruzione, di rielaborazione e di confronto.

Alla luce di tutto questo un'ultima considerazione occorre, infine, avanzare a proposito della relazione che si viene a creare tra l'estetica come disciplina tradizionale e la somaestetica. Che rapporto intercorre tra le due discipline e come la somaestetica si colloca e si innesta nell'estetica filosofica? E ancora, si tratta effettivamente di una nuova proposta disciplinare o piuttosto di un campo di tensione interdisciplinare? La risposta di Shusterman sembra oscillare tra una versione disciplinare stretta ("io gioco deliberatamente con il doppio significato di disciplina: come un ramo dell'apprendimento o dell'istruzione e come una forma di addestramento o esercizio del corpo",²⁴) e una versione subdisciplinare. Anche se in proposito egli lascia la questione opportunamente aperta, la somaestetica sarebbe da intendere, scrive, come "una sottodisciplina all'interno della disciplina già ben istituita dell'estetica, che, a sua volta, verrebbe ampliata e un po' trasformata con l'inclusione della somaestetica".²⁵ Da quello che si capisce però, più che una sotto-disciplina o una sotto-estetica, che può accomodarsi pacificamente all'interno del vasto regno dell'estetica accademica, essa sembra piuttosto presentare tutte le caratteristiche di una contro-disciplina, un'*antidisciplina*, per così dire, e quindi una contro-estetica, o un'*antiestetica*, per meglio dire, che – guidata fondamentalmente da una sorta di decostruzione – invita a rileggere la sua storia ufficiale, fatta spesso di gerarchie, di primati, di discriminazioni e di interdetti, e spinge a rovesciarla, rimettendo al centro dell'indagine quelle istanze somatiche, percettive, corporee, che la tradizione estetica ha troppo a lungo negato, dimenticato o rimosso. Più di recente, nel volume *Thinking through the Body*, Shusterman è giunto a caratterizzare la somaestetica come una "sintesi disciplinare", come un insieme aperto e trasversale di pratiche e di saperi, un progetto *interdisciplinare* dunque, "capace di spaziare dall'ambito filosofico, alle neuroscienze, al discorso sulle arti, alle scienze della vita, sino alle arti marziali o alla cosmetica, nel segno di una produttiva 'impurità' teorica", come scrive opportunamente Salvatore Tedesco nella presentazione all'edizione italiana di *Coscienza del corpo*.²⁶

A ben vedere, tuttavia, più che trattarsi di una nuova disciplina, sembrerebbe trattarsi dell'estetica stessa nel pieno senso etimologico del termine. La somaestetica è infatti costituita dalla stessa stoffa dell'estetica, a condizione però di riconoscerne il fondamento nella dimensione percettivo-corporea, e forse anche – si potrebbe aggiungere – a patto di coglierne l'origine nelle fitte trame del pensiero vichiano.

In conclusione, se volessimo cercare il tratto più originale e suggestivo della proposta somaestetica di Shusterman – che rimane assolutamente inedita per il nostro panorama culturale – dovremmo probabilmente individuarlo, da un lato, nel forte richiamo al progetto esistenziale del miglioramento della vita tanto individuale quanto collettiva e, dall'altro, in senso autenticamente pragmatista, nell'istanza legata alla stretta connessione di teoria e pratica. Non è certo un caso che Shusterman sia, contemporaneamente, tanto un apprezzato filosofo riconosciuto a livello internazionale, quanto un terapeuta esperto in tecniche di riabilitazione corporea (secondo il metodo Feldenkrais), che mira ad intensificare la consapevolezza e le prestazioni corporee attraverso tecniche la cui finalità è al tempo stesso terapeutica ed educativa.

¹ R. Shusterman, *Coscienza del corpo. La filosofia come arte di vivere e la somaestetica*, trad. it. e cura di S. Tedesco e V.C. D'Agata, Milano, Marinotti, 2013.

² R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Palermo, Aesthetica edizioni, 2012.

³ Cfr. J. Dewey, *Arte come esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Palermo, Aesthetica edizioni, 2010.

⁴ Cfr. R. Rorty, *Conseguenze del pragmatismo*, tra. it. Milano, Feltrinelli, 1986 (ed. or. 1982).

⁵ Cfr. R. Shusterman, *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*, New York, Routledge, 1997; Id. *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.

⁶ Cfr. R. Shusterman, *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

⁷ R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 105.

⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹ R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., p. 125.

¹² *Ibid.*, p. 252.

¹³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹⁵ *Ibid.*, p. 128.

¹⁶ *Ibid.*, p. 129.

¹⁷ Su questo mi permetto di rinviare a G. Patella, *Estetica culturale*, Roma, Meltemi, 2005.

¹⁸ Cfr. P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, trad. it. Torino, Einaudi, 2005; Id., *La filosofia come modo di vivere*, trad. it. Torino, Einaudi, 2008.

¹⁹ Questo progetto foucaultiano, come noto, emerge soprattutto nei volumi sulla *Storia della sessualità* (3 voll., 1976-1984, trad. it. *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli 1978; *L'uso dei piaceri*, ivi, 1984; *La cura di sé*, ivi, 1985) e negli scritti raccolti in italiano nel volume *Archivio Foucault. Interventi, Colloqui, Interviste*, vol. 3, Milano, Feltrinelli, 1998. Sul percorso del pensiero di Foucault rimane imprescindibile il lavoro di H. Dreyfus, P. Rabinow, *La ricerca di Michel Foucault*, trad. it. Firenze, Ponte alle Grazie, 1989 (ed. or. 1983).

²⁰ R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., p. 212.

²¹ *Ibid.* p. 220.

²² Cfr. A. Baumgarten, *L'estetica*, ed. it. a cura di S. Tedesco, Palermo, Aesthetica edizioni, 2000.

²³ Si vedano soprattutto *Senso, corpo, poesia. Giambattista Vico e l'origine dell'estetica moderna*, Milano, Guerini, 1995; *Giambattista Vico tra Barocco e Postmoderno*, Milano, Mimesis, 2005.

²⁴ R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., p. 229.

²⁵ *Ibid.*, p. 230.

²⁶ S. Tedesco, *Presentazione*, in R. Shusterman, *Coscienza del corpo*, cit., p. 11.