



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

**Pratiche performative e vita quotidiana:
Dewey, Turner, Goffman e Dissanayake
sulla funzione sociale dei mezzi espressivi**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Roberta Dreon

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Maria Ida Biggi

Laureanda

Denise De Ruvo

Matricola 871487

Anno Accademico

2020/2021

INDICE

Introduzione	III
Capitolo 1	
Victor Turner: la performance come <i>agente attivo</i> nel sociale	2
1.1 Performance come azioni riparatrici del <i>dramma sociale</i>	2
1.2 <i>Liminale e Liminoide</i>	13
Capitolo 2	
Erving Goffman: la presentazione del sé nella vita di tutti i giorni	19
2.1 Rappresentazione e definizione di una <i>facciata</i> nel contesto sociale	19
2.2 La funzionalità della rappresentazione	26
Capitolo 3	
John Dewey: l'arte prefigurata nei processi del vivere	33
3.1 <i>L'atto dell'espressione</i> e il raggiungimento di <i>una</i> esperienza	33
3.2 Il valore sociale delle arti: desideri, ri-creazioni e nuovi significati	43
Capitolo 4	
Ellen Dissanayake: l' <i>artificalization</i> , una tendenza comportamentale	49
4.1 Arte come <i>comportamento</i> : ritualizzazione animale ed early-interactions	49
4.2 Dalle operazioni proto-estetiche alle <i>artificalizations</i> intenzionali	56
4.3 La componente emozionale nei processi di artificazione	64
Conclusioni	69
Bibliografia	72
Fonti digitali	74

INTRODUZIONE

Il lavoro proposto tratta il tema della performance nell'ambito quotidiano, rituale ed artistico. Nella sua accezione generale il termine si riferisce all'esecuzione di azioni o comportamenti specifici. *Performance* deriva infatti dal francese *performer* (compiere), portare a compimento un'azione. Sebbene consista in un genere artistico che si può considerare recente e che vede le sue prime espressioni nel movimento avanguardista per poi definirsi in modo più specifico con le performance artistiche degli anni '60 del '900, la performance è una pratica che è sempre appartenuta al genere umano. Nel suo significato antropologico il genere performativo incorpora un'ampia varietà di pratiche, il cui tratto comune è la combinazione di mezzi espressivi definibili *artistici*; si vedano ad esempio il rito, la cerimonia rituale o il carnevale.

La tesi che segue infatti, considerando il performare nel suo significato originario, si porrà una serie di interrogativi rispetto a questa pratica rappresentativa che ha accompagnato l'uomo durante tutto il corso della sua evoluzione. Si è scelto così di prendere in esame il pensiero di più studiosi, quattro per la precisione, in modo da proporre quella che si potrebbe definire una tavola rotonda attorno al carattere e alla funzione delle pratiche performative.

John Dewey, Victor Turner, Erving Goffman ed Ellen Dissanayake andranno dunque a comporre una sorta di indagine multidisciplinare, dove pensiero filosofico, antropologico, sociologico ed estetico finiranno per porsi le stesse domande giungendo spesso a conclusioni analoghe. Allo stesso tempo, il confronto proposto metterà in risalto non solo le affinità ma anche le divergenze fra le teorie presentate; e sarà anche grazie ad esse che la questione proposta si aprirà a diverse interpretazioni favorendo ulteriori interrogativi. La pratica performativa verrà quindi osservata nei suoi processi, nelle sue diverse manifestazioni e nelle sue funzioni, con lo scopo di riallacciarla all'esperienza di ogni essere umano. L'obiettivo sarà quello di esaminare la presenza del mezzo espressivo nelle performance culturali, ovvero nel contesto quotidiano; e di riscontrare il carattere

“umano” della pratica artistica e quindi di valutarla in quanto pratica specie-specifica e non in termini esclusivamente artistici, cioè appartenente a un “élite” artistica.

L’enunciato introduce l’argomento con la teoria di Victor Turner riguardante la performance culturale quale elemento imprescindibile del sociale. Lo studioso attinge inizialmente dalla teoria del conflitto sociale proposta dal maestro Max Gluckman per superarne poi i limiti definendo un metodo d’indagine sviluppato attorno all’osservazione e alla ricerca svolta durante il lavoro sul campo a metà del 1900 nel villaggio Ndembu, in Zambia.

L’argomentazione è iniziata quindi da un’angolazione antropologica che ha inquadrato la performance nel tessuto sociale, evidenziando il rapporto di reciprocità che la lega (si vedano in particolare le cerimonie rituali) al gruppo sociale coinvolto. Il rituale è presentato quindi come lo strumento attraverso il quale i membri, secondo Turner, affrontano i momenti cruciali all’interno della collettività. Occupando, all’interno della realtà sociale, una sorta di parentesi delimitata nello spazio e nel tempo, i rituali definiscono una separazione dal contesto quotidiano. Separazione che non va intesa come l’assenza di relazione fra i due, poiché il rituale fa uso proprio del quotidiano per trasformarlo in qualcosa d’altro e viverlo in modo più significativo. A questo proposito è stato preso in esame lo studio sul rito di passaggio di Arnold Van Gennep, da cui parte della ricerca turneriana prende le mosse. I momenti di questa tipologia di rito vengono riconosciuti in tre fasi distinte, *separazione*, *transizione*, *reintegrazione*, e presi come fondamento nella teoria turneriana, dove lo spazio performativo nel suo complesso, è avvertito come spazio che separa e trasforma il quotidiano. Tale concezione sarà fondamentale all’interno della tesi e sarà riproposta più volte anche nei capitoli successivi. Considerato la performance culturale come fenomeno specifico del contesto sociale si è cercato di comprenderne le cause e le dinamiche di costituzione. Si è introdotto così il concetto di *dramma sociale* di Turner, precisandolo nelle sue quattro diverse fasi; si è quindi definito come la crepa all’interno di un gruppo sociale, sorta in seguito a conflitti o infrazioni di regole, rappresentante per Turner l’occasione entro cui può prendere forma la performance culturale. Il conflitto che sorge all’interno della comunità rompe l’organizzazione sociale del gruppo e chiede che vi sia una risoluzione. La pratica performativa rappresenta lo strumento di riparazione di tale crepa, il dramma sociale, dando l’opportunità al gruppo di “piegarsi” in maniera *riflessiva* su se stesso, ripensandosi e trasformandosi.

È stato avanzato, a questo punto, un confronto fra Victor Turner e il filosofo John Dewey; nello specifico si è riconosciuta un'analogia con il concetto deweyano di conflitto o rottura come parte essenziale nella configurazione dell'*esperienza*. L'*aritmia* deweyana, il temporaneo contrasto fra uomo e ambiente, si presenta infatti come circostanza nella quale l'elemento estetico si rende manifesto, innalzando l'esperienza ad un livello superiore e significativo. Si è quindi ricercato un punto di contatto tra il concetto di dramma sociale di Turner e quello di momentanea discrasia tra uomo-ambiente asserito da John Dewey.

Successivamente è stata illustrata la definizione deweyana di *espressione* e a partire da questa si è considerata l'azione performativa quale orchestrazione e organizzazione di mezzi espressivi e pensiero. L'atto dell'espressione osservato da Dewey si configura infatti non come mero impulso ed esternazione di un contenuto determinato quanto piuttosto come organizzazione delle energie verso un'azione ragionata che ripropone il materiale ordinario in una nuova e più ampia formulazione.

Riflettere sul processo performativo in questo suo senso ha portato a considerare la teoria evoluzionistica della studiosa americana Ellen Dissanayake. Il concetto di *artifiction* concepito da quest'ultima (la manipolazione dei mezzi espressivi appresi dall'essere umano in età prelinguistica) viene avvicinato alle ultime riflessioni turneriane di performances quali orchestrazioni di media e a quelle deweyane circa la strutturazione insita nell'atto dell'espressione.

Il capitolo dedicato a Victor Turner viene terminato con l'osservazione dei fenomeni liminali e liminoidi a partire dal concetto di *liminalità* proposta da Van Gennep nei riti di passaggio, quale spazio "altro" all'interno del quale la performance prende luogo. I due concetti sono stati considerati nelle loro divergenze; dapprima il *fenomeno liminale*, come attività rituale paragonata al lavoro, per la serietà con cui la performance culturale viene impiegata per fini sociali. Si è quindi tentato di allargare l'attenzione sulla complessa distinzione fra gioco e lavoro. In seguito, il *fenomeno liminoide*, considerando la pratica teatrale e osservando la concezione di rappresentazione, come operazione inscindibile dal quotidiano, in Erving Goffman. È stato perciò presentato il mezzo rappresentativo come elemento essenziale delle interazioni sociali, l'argomento si è perciò nuovamente concentrato sulla funzione sociale delle pratiche performative.

Dopo aver considerato la performance da una prospettiva antropologica, riscontrandola come processo risolutore del dramma sociale, si è scelto di adottare una prospettiva prettamente sociologica, esaminando la ricerca dello studioso canadese Erving Goffman.

Il secondo capitolo, ad esso riservato, ha perciò affrontato il comportamento performativo nella sfera quotidiana. Utilizzando dei criteri drammaturgici propri della rappresentazione teatrale, lo studioso sostiene che nelle interazioni e nelle situazioni di tutti i giorni l'essere umano è portato ad esibire un atteggiamento performativo. Riportando la terminologia specifica di Goffman si sono quindi precisati i problemi "drammaturgici" a cui il performer deve far fronte, arrivando quindi all'idea di *rappresentazione* proposta dallo studioso.

La rappresentazione eseguita dall'individuo nelle sue interazioni sociali è costituita da quelle che Goffman definisce facciata e routine. Facendo uso della sua facciata, e cioè dei suoi tratti caratterizzanti (vestiario, età, sesso, rango e portamento), l'individuo restituisce al "pubblico", grazie ad una *routine*, una determinata impressione. La routine è così un'azione prestabilita volta a trasmettere un messaggio determinato coerente con la situazione sociale in cui l'individuo si trova. Lo studio di Erving Goffman ha permesso di avvicinare l'elemento "artistico" della performance alla vita di tutti i giorni, evidenziando ulteriormente l'obiettivo della tesi proposta.

Si è offerto a questo punto un nuovo raffronto con il pensiero dell'antropologo Victor Turner; il cambiamento di status sociale che si compie nei riti di passaggio descritti da Van Gennep è stato accostato al comportamento performativo nelle iterazioni sociali. Si è notato, che se lo spazio performativo è occupato, secondo Turner, allo scopo di abbandonare gli status sociali presenti nella vita di tutti i giorni. Allo scopo di trasformare l'ordinario e ripensare l'organizzazione sociale, arrivando poi ad una sua riparazione in seguito al dramma sociale. La rappresentazione, secondo Goffman, contrariamente, ha il potere di inserire l'individuo nel sociale. Si è quindi tentato di affermare che nonostante le divergenze, il mezzo performativo è, per entrambi i pensatori, uno strumento essenziale nel sociale.

A proposito di questo è emerso il concetto di *consenso operativo*, quell'armonia raggiunta nell'interazione grazie a una coerenza della rappresentazione con il contesto sociale. Si sono quindi tratti i mezzi espressivi utili a tale consenso, nella loro rielaborazione e orchestrazione. Nello specifico si è quindi spiegato il *controllo dell'espressione* secondo Goffman, che ha fornito l'occasione di un confronto con l'ipotesi di Ellen Dissanayake. Parlando quindi di manipolazione dei mezzi espressivi con lo scopo di trasmettere un messaggio, si è confrontato il pensiero dello studioso con quello di Dissanayake a proposito delle operazioni proto-estetiche e del comportamento artificante.

La sezione destinata a Erving Goffman prosegue con l'osservazione della performance d'*equipe*, evidenziando tutte le problematiche e le peculiarità dell'azione performativa di gruppo; compresi i vantaggi che la partecipazione collettiva comporta. Giunge poi al termine con la separazione fra spazio della ribalta e retroscena in Goffman, riportando così l'attenzione sulla distinzione fra spazio rituale e spazio quotidiano, già affrontata nel primo capitolo.

A questo punto la ricerca si apre al pensiero di John Dewey, che si dimostra particolarmente utile per le finalità previste; poiché parte del lavoro deweyano abbia proprio l'obiettivo di riavvicinare l'arte all'essere umano, a partire dal concetto nodale di *esperienza*. Si è quindi esposta la concezione di esperienza elaborata dallo studioso, chiarendo come questa sia alla base della vita di ogni creatura vivente in quanto risultato della relazione uomo-ambiente. Spiegando l'esistenza soggiacente dell'elemento estetico nella vita di ogni essere umano, si è definita quella che Dewey chiama *una* esperienza. A questo riguardo si è tentato un parallelismo fra il filosofo americano e Victor Turner; partendo stavolta da un esame più accurato della filosofia deweyana si riprese la questione trattata nel primo capitolo. La momentanea aritmia o discrasia fra uomo e ambiente spingono il primo ad un atto pensato e vissuto emozionalmente che lo guiderà verso il completamento dell'esperienza. Tale discrasia è stata avvicinata al concetto di *dramma sociale* proposto da Victor Turner evidenziandone la qualità riflessiva. Il tutto ha portato alla definizione di atto dell'espressione fornita da Dewey accogliendo nuovamente le ipotesi di Ellen Dissanayake. L'espressione, secondo il filosofo non è un impulso o un'azione esternata, ma una vera o propria di organizzazione che combina il materiale vecchio in una nuova composizione. Similmente, per Dissanayake, l'*artification* come operazione intenzionale e dotata di pensiero e carica emozionale, consiste in un processo di manipolazione, ragionato e consapevole, dei mezzi espressivi.

Il capitolo volge al termine valutando il vantaggio sociale del comportamento artistico/estetico, menzionando i bisogni emozionali che soddisfa all'interno della collettività. Ancora una volta si sottolinea come le arti siano di appartenenza dell'intero genere umano.

L'ultimo capitolo dell'elaborato affronta la studiosa Ellen Dissanayake, già menzionata diverse volte nei capitoli precedenti. La sua ricerca fornisce numerose analogie con gli autori già approfonditi, in particolar modo con la tesi di John Dewey che sembra risuonare in parte della sua ipotesi.

La prima questione trattata è stata la concezione di arte come comportamento avanzata dalla studiosa; tale supposizione ha abbracciato tutte le teorie già esposte, creando il presupposto perfetto per riconoscere l'elemento artistico come endemico di ogni creatura vivente. Alla luce di questa asserzione si sono riesaminate le argomentazioni precedenti, in particolar modo si è rivisto il concetto di esperienza di John Dewey chiarendo come l'intenzione di quest'ultimo sia di restituire l'arte alla vita di tutti i giorni allontanando la visione moderna che vede nel prodotto di un processo e non nel processo stesso.

In seguito, si è chiarita la prospettiva etologica da cui la teoria di Dissanayake prende forma, parlando del processo di ritualizzazione animale, notando il trasferimento di comportamenti ordinari e funzionali in una sfera altra al fine di riuscire a veicolare un nuovo messaggio. Questo è stato paragonato alla separazione e alla trasformazione dei mezzi espressivi ordinari nelle pratiche artistiche e il loro successivo utilizzo in contesto extra-ordinario. Si è quindi presa nuovamente a riferimento l'argomentazione turneriana rispetto ai riti di passaggio descritti da Arnold Van Gennep e i vantaggi della performance riscontrati nei gruppi sociali coinvolti. Queste riflessioni hanno coinvolto anche le ricerche del sociologo Erving Goffman, risaltando nuovamente l'equilibrio collettivo raggiunto all'interno delle interazioni sociali, per mezzo degli strumenti performativi.

Nella seconda parte del capitolo si è approfondita l'ipotesi dell'artificalization di Ellen Dissanayake, a cominciare da quelle che l'autrice definisce operazioni proto-estetiche. E cioè quelle operazioni che contengono in germe l'elemento artistico e che riguardano l'interazione madre-figlio. Seguendo il percorso della studiosa si è definito quindi il passaggio evolutivo che ha condotto l'essere umano dalle operazioni proto-estetiche al comportamento intenzionalmente artificante. Ellen Dissanayake sostiene che l'essere umano, nella sua fase prelinguistica, fa inizialmente uso in maniera inconsapevole di un comportamento biologicamente acquisito. Tale comportamento subisce poi un perfezionamento in fase evolutiva, arrivando ad essere una vera e propria artificalization; tale artificalization avrebbe la caratteristica di essere, a questo punto, intenzionale, mossa dunque dal pensiero e dai bisogni fondamentali dell'uomo. E consisterebbe in una manipolazione dei mezzi espressivi appresi in precedenza, con l'obiettivo di raccogliere emozioni, intelletto e desideri in un'azione che significhi in modo rilevante la vita dell'essere umano. Queste riflessioni si sono considerate nell'ambito delle cerimonie rituali, approfondendo il valore del comportamento artificante assunto dai partecipanti.

Si è infine esaminato la componente emozionale insita sia nelle operazioni proto-estetiche che nelle artificiazioni richiamando all'attenzione la qualità emotiva dell'esperienze compiute, riscontrata da John Dewey.

È ora evidente che per questa ricerca si è utilizzato un metodo comparativo; allo scopo di riflettere attorno a specifiche questioni si sono presi a riferimento quattro diversi pensatori. Con questo lavoro si è tentato di osservare la pratica artistica da un'angolazione diversa, senza relegarla ad un mondo separato da quello ordinario e l'obiettivo è stato perseguito in un duplice intento. Quello di rinvenire il quotidiano nelle pratiche artistiche e quindi di capire come la vita di tutti i giorni sia parte fondante del loro processo; e quello di rinvenire l'artistico nelle pratiche ordinarie, riconoscendo che la vita di ogni essere umano è tracciata dall'elemento estetico.

La diversa natura dei riferimenti proposti ha permesso di guardare la questione eliminando alcuni confini disciplinari che avrebbero circoscritto il tema senza aprirlo ad ulteriori interrogativi e dubbi.

La tesi proposta ha provato a riservare una posizione sociale e proficua all'elemento artistico, facendo in modo che risultasse evidente il suo carattere universale e la sua appartenenza ad ogni essere umano. Poiché, valutare la connessione che lega la quotidianità e le arti permette, non solo uno sguardo nuovo e naturale nei confronti della prima, ma offre anche la possibilità di godere della seconda in tutto il suo valore.

Capitolo primo

VICTOR TURNER: LA PERFORMANCE COME *AGENTE ATTIVO* NEL SOCIALE

1.1 Performance come azioni riparatrici del *dramma sociale*

Victor Turner, antropologo nato a Glasgow negli anni Venti del '900, dedica buona parte dei suoi studi ai generi performativi all'interno della storia sociale. A metà del '900 concentra le sue ricerche in Zambia, in Africa centrale, dove avrà modo di osservare e analizzare le dinamiche sociali all'interno del villaggio Ndembu. I conflitti trovati all'interno della comunità verranno approfonditi da Turner attraverso il concetto di *dramma sociale* usato per indagare approfonditamente il conflitto e le sue risoluzioni fra i membri dei villaggi osservati. A questo proposito quando si fa riferimento alla concezione di conflitto utilizzata da Turner è imprescindibile nominare il suo maestro Max Gluckman¹. Fu difatti quest'ultimo a elaborare una teoria del conflitto sociale come elemento integrante dell'organizzazione sociale. Turner andrà dunque a definire un metodo di analisi antropologica, superando il suo collega con un'indagine che partendo dal conflitto sarà in grado di sviscerare l'organizzazione dei villaggi presi in esame. Il conflitto potrà quindi venire «trasformato in uno strumento di continua riaggregazione ed essere vissuto come un momento di riaffermazione dell'unità del gruppo stesso»².

Prendendo in considerazione le relazioni personali e i comportamenti dei membri di determinati gruppi sociali, Turner concentrerà la sua attenzione sulla pratica dei rituali in quanto estremamente funzionali all'interno delle dinamiche sociali. La ricerca dello studioso scozzese prenderà dunque una direzione nuova dove i metodi di analisi sociale verranno impiegati per approfondire il comportamento rituale nella sua dimensione metaforica, simbolica e artistica. Il

¹Max Gluckman, 1911 – 1975, antropologo sociale inglese. Figura di spicco della Scuola di Manchester negli anni '40 del 1900. Tra i testi dell'autore è importante ricordare: *Analysis of a Social Situation in Modern Zululand* (1940), lavoro che l'autore realizza nel distretto di Nongoma in Sudafrica e che vedrà indagato il tema del conflitto e delle dinamiche sociali all'interno di contesti coloniali.

²De Matteis, S., *Introduzione all'edizione italiana*, in *Antropologia della performance* di Turner, V., ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. it. di S. Mosetti, Il Mulino, Bologna 1993, pag.18.

dramma sociale verrà quindi riconosciuto dallo studioso come spazio e luogo di creatività, da cui possono prendere forma varie pratiche artistiche. Questo porterà l'antropologo a interessarsi ai vari generi performativi e al loro ruolo all'interno della società. Il rituale quale strumento in grado di trovare risoluzione ai conflitti sociali diventa il centro dell'indagine; le conoscenze in ambito teatrale dello studioso, derivategli dalla professione della madre, saranno poi essenziali per osservare quello che egli stesso chiama «il potenziale “teatrale” della vita sociale»³. Le ultime ricerche saranno dunque caratterizzate dall'intento di riallacciare il quotidiano alle diverse pratiche performative che costituiscono inevitabilmente la maglia sociale.

Ogni genere di *performance* secondo la visione dell'antropologo scozzese sarebbe strettamente vincolato al sociale in un rapporto «reciproco e riflessivo»⁴ dove quest'ultima non è unicamente la risposta a uno stimolo o un suo riflesso. Il rituale a questo proposito è l'esempio perfetto di come il genere performativo nasca come strumento di risoluzione di problematiche sociali e comunitarie. Prendendo in esempio i riti di passaggio, questione su cui poi si ritornerà, possiamo notare come in alcune comunità rurali preindustriali determinati eventi sociali che caratterizzano la vita di ogni membro della comunità siano legati al rituale. Il passaggio da parte di una ragazza dalla pubertà alla vita coniugale è un cambiamento di status che implica una pratica rituale apposita. La reciprocità di tale relazione comporta uno scambio dinamico dove società e pratica performativa agiscono una sull'altra, senza che vi sia una rappresentazione fine a sé stessa. Quando Turner parla di performance fa riferimento a quelle pratiche, tra cui rito, cerimonia, teatro o danza attraverso le quali vengono restituiti determinati messaggi grazie a una vasta e molteplice gamma di media. Gestì, suoni e numerosi altri mezzi espressivi vengono combinati fra loro al fine di un'azione performativa collettiva che riorganizzi il materiale della vita ordinaria in una nuova interpretazione, il cui significato, come scrive Turner, «emerge dall'unione di soggetto, attori e pubblico in un dato momento del processo sociale in atto in un gruppo»⁵. È inoltre importante specificare che in quanto ri-elaborazioni o ri-orchestrazioni non possono essere risposte immediate a uno stimolo, e di conseguenza non un mero riflesso; si tratterebbe piuttosto di qualcosa di accurato, «un'opera d'arte meditata e volontaria»⁶ e, ancora più importante, società e performance sembrano avere un rapporto interdipendente.

Secondo l'interpretazione di Turner, l'unione di soggetto, attori e pubblico in un dato momento è una delle caratteristiche che vanno a determinare la performance. L'azione è circoscritta a un tempo e a un luogo e anche l'azione rituale considerata come possibile origine dei diversi generi di performance, prevedeva questa “consacrazione” di spazi e tempi specifici. A questo proposito

³ Turner, V., *Dal rito al teatro*, ed. it. a cura di S. De Matteis, trad. it di P. Capriolo, Il Mulino, Bologna 1986, p. 30.

⁴ Turner V., *Antropologia della performance*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. it. di S. Mosetti, Il Mulino, Bologna 1993, pag. 76.

⁵ Ivi, p. 79.

⁶ Ibidem.

Turner riporta di aver assistito a una performance rituale negli anni '70 del '900 in un *terreiro* in Nova Iguaçu, sobborgo a nord di Rio de Janeiro.

[...] un rito dedicato a tutti gli Orixás, le divinità di origine Yoruba che attraverso la possessione entrano in contatto con gli esseri umani. Il termine *terreiro* significa letteralmente “cortile”, ma si riferisce in pratica a un intero complesso sacro, che comprende un edificio con un altare dove si svolgono i riti Umbanda [...]⁷

Il rituale era quindi strettamente organizzato, a ogni partecipante spettava una specifica attività o ruolo; il luogo dove il rito prendeva forma era uno spazio che non aveva a che fare con quelli occupati per le pratiche più ordinarie e lo stesso valeva per il tempo che veniva dedicato al rituale. Turner afferma «La “sessione” è un “guscio” di spazio – tempo liminale nel quale i membri del *terreiro* prendono le distanze dal coinvolgimento nelle strutture del ruolo – status del presente, identificandosi con gli dèi, gli antenati [...]⁸. Questo allontanamento dallo status sociale, questa distanza dai luoghi quotidiani, ci riporta alla questione dei riti di passaggio; non a caso, la *separazione* è la prima delle tre fasi che vanno a definire i *riti di passaggio*⁹ nell’opera dal titolo omonimo di Arnold Van Gennep, etnologo citato da Turner. Lo studioso francese sostiene l’importanza di allontanarsi dal tempo e dallo spazio definibili come profani per accedere a quella che potremmo chiamare una parentesi “sacra”. Lo spazio definisce l’azione come fuori dall’ordinario e l’azione rituale definisce a sua volta lo spazio come “sacro”¹⁰; «ci deve essere un rito che cambi la qualità del *tempo*, o costruisca una sfera culturale che è definita come “fuori dal tempo” [...] al di là del tempo che misura i processi o la routine della vita secolare»¹¹. La prima fase presuppone quindi una separazione dei soggetti che partecipano al rituale rispetto al loro status sociale e ai loro luoghi abituali. Il rituale di passaggio, nella sua prima fase presuppone quindi necessariamente uno spostamento nello spazio, il passaggio da una zona a un’altra. Successivamente, attraverso la seconda fase, quella di *transizione*, si supera la soglia del rituale per trovare un nuovo vocabolario, nuove regole, e riconoscere che ciò che solitamente compone

⁷ Turner, V., *Antropologia della performance*, ed. it. a cura di S. De Matteis, trad. it. di S. Mosetti, il Mulino, Bologna 1993, p. 117.

⁸ Ivi, p. 125.

⁹ Cfr A.V. Gennep, *I riti di passaggio*, trad. it. di M. L. Remotti, Bollati Boringhieri, Torino 1981. Con riti di passaggio ci si riferisce a quelle determinate pratiche attraverso cui un gruppo sociale compie una transizione da uno status ad un altro. Un esempio può essere quello dei riti d’iniziazione all’età adulta. I ragazzi smettono di abitare con la madre e iniziano a vivere con i cacciatori della tribù;

¹⁰ Cfr. Diano, C., *Linee per una fenomenologia dell’arte*, Neri Pozza, Venezia 1956, p. 13-14. «non sono l’*hic et nunc* che localizzano e temporalizzano l’evento, ma è l’evento che localizza l’*hic* e temporalizza il *nunc*».

¹¹ Turner, V., *Dal rito al teatro*, ed. it. a cura di S. De Matteis, trad. di P. Capriolo, Il Mulino, Bologna 1986, p. 55.

la vita ordinaria ha subito un rovesciamento o una trasformazione. Questa soglia, chiamata da Van Gennep *limen* va a costituire un processo di *liminalità* che secondo Turner consiste «nella scomposizione della cultura nei suoi fattori costitutivi e nella ricomposizione libera o “ludica” dei medesimi in ogni e qualsiasi configurazione possibile, per quanto bizzarra»¹². Turner ritiene che possiamo trovare in ogni genere performativo questa separazione, questo spazio dedicato che separa la performance dai luoghi ordinari, lo possiamo trovare in ogni genere performativo. Oltrepassare la soglia del teatro greco significava ad esempio entrare in uno spazio sacro, dedito alla divinità, uno spazio che ospitava le sue rappresentazioni solo in determinate ore del giorno. È tuttavia importante specificare che non si trattava ancora di una netta separazione fra scena e spettatori, quanto piuttosto di una demarcazione del terreno che circoscrivesse e in un certo senso evidenziasse l’atto performativo. A questo punto è indispensabile specificare che con separazione dello spazio scenico dagli spazi dediti alle pratiche quotidiane non s’intende un’estraneità della vita quotidiana rispetto ai processi performativi. Il materiale ordinario della vita di tutti i giorni diventerà il contenuto delle pratiche performative, un contenuto che attraverso i medium artistici queste ultime verrà rielaborato e trasportato a un livello extra – ordinario.

La performance nelle sue svariate tipologie è dunque secondo Turner la vita messa in scena e a questo proposito occorre capire in quale dei suoi aspetti viene ri-elaborata in un’azione performativa. Osservando i modi di vivere di diverse comunità africane a metà del ‘900, lo studioso formulò il concetto di *dramma sociale* come

rottura di una norma, come infrazione di una regola della morale, della legge, del costume o dell’etichetta in qualche circostanza pubblica. [...] Una volta apparsa, può difficilmente essere cancellata. In ogni caso, essa produce una crisi crescente, una frattura o svolta importante nelle relazioni fra i membri di un campo sociale, in cui la pace si tramuta in aperto conflitto e gli antagonismi latenti si fanno visibili. [...] La fase di crisi mette a nudo lo schema della lotta in corso fra fazioni all’interno del gruppo sociale in questione fino all’apparato formale legale e giuridico e, per risolvere certi tipi di crisi, all’esecuzione di un rituale pubblico¹³.

Il rituale pubblico in specifiche comunità diventa dunque uno degli strumenti grazie al quale è possibile risolvere i conflitti. Il *dramma sociale* e il *conflitto* che ne deriva sono alla base della vita sociale all’interno delle società rurali studiate da Turner, ne costituiscono il punto nodale;

¹² Turner, V., *Dal rito al teatro*, ed. it. a cura di S. De Matteis, trad. di P. Capriolo, Il Mulino, Bologna 1986, p. 60.

¹³ Ivi, p. 131.

nella progressione lineare e consueta dell'esistenza il conflitto funge da elemento sovvertitore, da crepa che esige una "riparazione". Risolvere e superare una crisi richiede una presa di coscienza e dei mezzi adeguati con cui evolversi umanamente e socialmente a un livello altro rispetto a quello precedente.

Questa visione di Turner sembra trovare alcune affinità con gli studi sull'esperienza proposti dal filosofo John Dewey. Turner stesso ne fa riferimento in *Antropologia dell'esperienza*¹⁴, studio dell'autore che risale alla fine degli anni '80 e che riflette sul concetto di esperienza proposto da John Dewey nella sua monografia de 1934, *Arte come Esperienza*¹⁵. Partendo dal presupposto che le arti facciano parte dell'esperienza ordinaria e che sono quindi profondamente vicine alla vita umana, Dewey arriva a sviscerare il concetto di esperienza, quale interazione fra creatura vivente e ambiente. Dewey riconosce quindi lo sviluppo della vita con e dentro l'ambiente e parla di uno scambio e di una interazione costante, di una ricerca, di un adattamento e di un equilibrio continui. L'esperienza sarebbe dunque una costante dell'esistenza ma si andrebbe a distinguere come *una* esperienza dal momento in cui «il materiale esperito porta a compimento il proprio percorso»¹⁶. A sua volta Turner esamina il significato di esperienza e precisa la sua parziale condivisione con il pensiero di Dewey, sottolineando l'accezione biologica che quest'ultimo le conferisce. Lo studioso americano, asserisce inoltre che l'esperienza nella sua qualità estetica avrebbe strettamente a che vedere con l'appagamento della creatura vivente nel ristabilire l'armonia con l'ambiente esterno. La necessità di mantenere un equilibrio, e cioè in riferimento al termine stesso una sorta di compensazione in risposta all'azione di una forza, indica la presenza di quest'ultima come minaccia al naturale processo dell'esistenza. «Eppure se la vita continua» sostiene Dewey nel suo saggio *Arte come Esperienza* «[...] vengono sopraffatti fattori di opposizione e di conflitto, che vengono trasformati in aspetti differenziati di una vita di maggior potenza e significatività»¹⁷. È proprio qui che si può notare la prossimità di Dewey con Turner che riconosce nel *dramma sociale* una tipologia di esperienza dalla quale può avere origine l'estetico. Egli traduce la crisi in conflitto e la colloca all'interno della comunità, parlando di una frattura nel rapporto fra i suoi membri, aggettivando dunque il dramma come *sociale* in quanto specifico delle relazioni all'interno della società. L'elemento conflittuale porterebbe dunque a una frattura all'interno del nucleo sociale interrompendo il flusso del tempo e distinguendolo in quanto *drammatico*. Successivamente attraverso l'azione riparatrice i membri del gruppo sociale avranno la possibilità di riflettere e prendere coscienza del dramma in corso, portandolo a compimento attraverso un'azione riparatrice o una scissione. Sarà nello sviluppo e nello svolgimento della prima che prenderà forma l'azione rituale e quindi potenzialmente protoartistica. Si noti perciò

¹⁴ Turner, V., *Antropologia dell'esperienza*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. italiana di M. Z. Ciccimarra, Società Editrice il Mulino, Bologna 2014.

¹⁵ Dewey, J., *Arte come esperienza*, ed. italiana a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020.

¹⁶ Ivi, p. 61.

¹⁷ Ivi, p. 40.

che tutto ha inizio con la manifestazione del conflitto o della disarmonia, e come John Dewey a tal fine usi i termini *discrasia* e *aritmia*¹⁸ per indicare precisamente il contrasto fra uomo e ambiente. La vita, secondo lo studioso, consisterebbe dunque in un'alternanza fra equilibrio e squilibrio; l'uomo, creatura del e nell'ambiente, cercherebbe in esso la continua soddisfazione dei propri bisogni costantemente causata da una mancanza. A livello biologico, ad esempio, l'individuo necessita dell'ambiente per le esigenze più basilari, esigenze che non trovando esaudimento porterebbero inevitabilmente alla morte; questo alternarsi di insoddisfazione e soddisfazione porta a un *ritmo* che secondo Dewey è il fondamento dell'esistenza e della natura stessa. L'arte nascerebbe dunque dalla più semplice esperienza umana. Lo stesso Turner afferma «nel mio lavoro mi sono occupato a fondo di un tipo specifico di unità dell'esperienza, il “dramma sociale”, che racchiude nel suo evolversi una forma protoestetica»¹⁹. È chiaro che entrambi gli studiosi vedano nei fattori di conflitto un'occasione per una nuova spinta vitale. Per ripensare all'esistenza e successivamente a una trasformazione, «per raggiungere questo brivido» scrive Turner, «perché esso si trasformi in “coronamento”, bisogna prima districarsi in un groviglio di conflitti e disarmonie»²⁰.

Ritornando al *dramma sociale* definito da Turner, si veda come trovi il suo sviluppo in quattro fasi distinte, in un susseguirsi preciso di eventi. La prima fase prende il nome di *rottura* e può consistere nella violazione di regole il cui rispetto viene considerato essenziale nei rapporti fra i membri di una comunità. La morte di un membro importante all'interno di un gruppo sociale, il mancato rispetto verso un soggetto considerato autorevole o una lotta alla sovranità porterebbe dunque alla rottura dell'ordine sociale che andrebbe quindi a rappresentare l'inizio del dramma sociale. Tale rottura sfocerebbe successivamente nella seconda fase, quella della *crisi*, una vera e propria frattura delle relazioni fra i membri; ognuno di essi è portato a prendere posizione, a schiararsi. Attraverso la crisi si vanno dunque a definire le parti in conflitto, essa sottolinea il problema e chiama una risoluzione. A questo punto è quindi necessario un provvedimento ed è qui che inizia la terza fase, che prende il nome di *meccanismo di compensazione* o *procedura di riparazione*. Può succedere che il dramma si risolva “facilmente”, il soggetto che ha commesso il reato e violato la legge viene allontanato dal villaggio oppure le fazioni si scontrano violentemente. Molto spesso però la risoluzione non è così immediata ed è necessario un rituale, un sacrificio, un'azione performativa attraverso la quale poter sanare la crisi. L'ultima fase del dramma sociale, quella della *reintegrazione*, vede la fine del conflitto grazie a due opzioni finali, la reintegrazione del gruppo sociale o il «*riconoscimento e legittimazione di uno scisma irreparabile* fra le parti in conflitto. Se il dramma sociale completa il suo corso [...] la fase finale

¹⁸ Dewey, J., *Arte come esperienza*, ed. italiana a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 40.

¹⁹ Turner, V., *Antropologia dell'esperienza*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. italiana di M. Z. Ciccimarra, Società Editrice il Mulino, Bologna 2014, p. 158.

²⁰ Ivi, p. 165.

consiste di azioni che ripristinano la pace [...]»²¹. Fra queste è dunque la terza quella che costituisce il fulcro in quanto “riparatrice” e può essere considerata come punto di origine del genere performativo; prende il nome di *meccanismo di compensazione* e agisce ritrovando la stabilità della comunità mediante strumenti giuridici, riti pubblici, cerimonie o divinazioni.

Questa fase è quella più riflessiva del dramma sociale. La comunità [...] si ripiega su se stessa, si rispecchia quasi, per giudicare ciò che alcuni membri hanno fatto e come si sono comportati rispetto agli standard di riferimento. [...] Nella terza fase, comunque, c'è di solito un processo di inventario, di autoanalisi collettiva. Si crea spesso uno spazio liminale, religioso o legale, nel quali gli eventi [...] sono riprodotti in maniera distanziata e quindi critica. [...] la riproduzione può essere realizzata nel linguaggio metaforico o simbolico del processo rituale²².

La componente performativa porterebbe a una presa di coscienza collettiva fra i membri della società grazie alla quale sarebbe dunque possibile una profonda riflessione culturale.²³ A questo proposito è fondamentale concentrare l'attenzione sul termine “*riflessività*”, in quanto si rivela particolarmente centrale nell'indagine di Victor Turner. Quando lo studioso definisce la performance un genere reciproco e *riflessivo* nel suo rapporto con il sociale, pone l'accento sul riflessivo senza riferirsi al riflesso nel suo significato di risposta di una superficie specchiante. Diversamente sostiene che «[...] le performance culturali non sono semplici schermi riflettenti o espressioni di cultura [...] ma possono diventare esse stesse agenti attivi di cambiamento, rappresentando l'occhio con cui la cultura guarda se stessa [...]»²⁴. Pertanto, la *riflessività* di cui parla Turner sta a indicare il ripiegarsi su sé stessi da parte dei membri di una collettività e cioè una sorta di profonda autoanalisi verso sé stessi e nei confronti della vita. I generi performativi avrebbero quindi il potere di fare chiarezza sul “materiale disordinato” dell'esistenza il cui continuum si vede costellato di eventi conflittuali o drammi sociali che trovano risoluzione tramite le performance, le quali a loro volta segnano un discontinuum che si dimostra essere

²¹ Turner, V., *Antropologia della performance*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. it. di S. Mosetti, Bologna 1993, p. 95.

²² Ibidem.

²³ Cfr. Richard Schechner, “Verso una poetica della performance”, in Richard Schechner, *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni Editore, 1984, pp. 128-139. Schechner, prendendo a riferimento Victor Turner e il suo concetto di dramma sociale, indaga le trasformazioni messe in atto dalla performance. È interessante notare la distinzione che lo studioso fa a proposito di drammi sociali e drammi estetici. Il dramma sociale coinvolge tutti i partecipanti e non ha una separazione fra performer e pubblico; al contrario il dramma estetico è un'azione per il pubblico, che coinvolge, la maggior parte delle volte, solo il performer. La trasformazione del dramma estetico interviene sulla coscienza del pubblico, quella del dramma sociale si rivolge a tutti i suoi partecipanti.

²⁴ Turner, V., *Antropologia della performance*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. it. di S. Mosetti, Bologna 1993, p. 79.

essenziale per ricostituire nuovamente un equilibrio. Ogni performance in ogni suo genere trova origine nel *dramma sociale* e cioè nella vita stessa, si fa commento, rappresentazione e riflessione di quest'ultima, ne ricerca e le attribuisce un significato. Il teatro, secondo Victor Turner, è fra questi il genere più vicino alla vita quotidiana e a tal proposito dichiara che

un dramma, come suggerisce l'etimologia del termine, non è realmente completo fino a quando non è inscenato, cioè recitato su una qualche specie di palco di fronte ad un pubblico. Il pubblico teatrale vede il materiale della vita reale presentato in forma significativa²⁵.

L'opera teatrale si fa quindi *meta commento*²⁶ della vita, codici simbolici e linguistici che rielaborano gli eventi dell'esperienza ordinaria per ricomporla in una nuova organizzazione. È rilevante a questo punto spostarsi ancora una volta al pensiero di John Dewey per sottolineare alcune osservazioni a proposito dell'*espressione*, questione di cui si parlerà poi nello specifico più avanti. Quando Dewey indaga l'atto dell'espressione partendo dalla sua definizione ancora più essenziale di *esperienza*, si riferisce precisamente a una «ri-creazione» dove «il materiale vecchio, il materiale “immagazzinato”, letteralmente si rianima, ottiene nuova vita e nuova anima dovendo far fronte a una nuova situazione»²⁷. L'atto di esprimere è secondo Dewey qualcosa di fortemente ordinato e costruito, e si differenzia dal semplice sfogo. Consiste al contrario nell'elaborazione dell'emozione al fine di comprendere e dare significatività a un materiale emotivo di cui diversamente ci si sarebbe sbarazzati attraverso meri canali di sfogo. Tale considerazione dovrebbe essere contestualizzata nella filosofia deweyana ma al momento è interessante notare la prossimità di pensiero dei due studiosi circa questa idea di ricostruzione o ricreazione. L'essere umano supera il conflitto, il dramma sociale, ristabilisce l'equilibrio attraverso l'*espressione* o l'atto artistico per Dewey, e attraverso i vari generi di performance nel caso di Turner, per giungere poi a *nuova vita*.

il dramma sociale ci mantiene vivi, ci dà dei problemi da risolvere, allontana l'*ennui*, garantisce quantomeno la circolazione della nostra adrenalina, e ci stimola a nuove, ingegnose formulazioni culturali della

²⁵ Turner, V., *Antropologia della performance*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. it. di S. Mosetti, Bologna 1993, pag. 83.

²⁶ Termine che Victor Turner prende in prestito dall'antropologo Clifford Geertz.

²⁷ Dewey, J., *Arte come esperienza*, ed. italiana a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 83.

nostra condizione di uomini, e ogni tanto a tentativi di renderla migliore o addirittura più bella²⁸.

È di conseguenza evidente che in entrambi i casi tale raggiungimento risulta importante a livello sociale e umano.

Tornando al genere performativo del teatro lo si riconosce come azione performativa che trova origine dall'azione rituale, che a sua volta nasce dal *dramma sociale* e ha vere e proprie ripercussioni sociali, è per questo definita da Turner come *agente attivo*. È opportuno dunque ripetere ed evidenziare ulteriormente che il rito e la performance, la loro complessità, presuppongono una vera e propria orchestrazione, un'elaborazione accurata e particolare.

A questo proposito è opportuno considerare la teoria evoluzionistica dell'antropologa americana Ellen Dissanayake. Trattando di una serie di approcci riscontrabili nella relazione madre-figlio, la studiosa definendoli *proto-estetici* riscontra in essi una riorganizzazione – tipica dei mezzi estetici-artistici – del repertorio comportamentale ordinario – gestuale, facciale, vocale – verso una forma altamente stilizzata, al fine di suscitare nel bambino determinate reazioni²⁹. Ancora una volta a essere determinante sarebbe quindi il processo di manipolazione per mezzo del quale si andrebbe a creare una nuova comunicazione, un nuovo mezzo espressivo a cui la studiosa statunitense attribuisce un forte potere adattivo e significativo. Prelevare elementi dal contesto ordinario, manipolarli con lo scopo di ri-assemblarli in una nuova forma dona a ognuno di essi una luce nuova, un nuovo significato. Dissanayake si riferisce a questo nuovo potenziale con il termine di *salianza* sottolineando l'emozione come una delle componenti di quest'ultima. «Le emozioni» scrive «entrano *in scena* [...] quando si verifica una qualche discrepanza o cambiamento, che sollecita il nostro interesse»³⁰. Quindi il dramma va in scena, circoscritto entro uno spazio predefinito, provvisto di media di vario tipo, di un linguaggio simbolico proprio e se vogliamo metaforico. Pertanto, come sostiene Victor Turner le performance culturali si declinano al modo *coniuntivo* della cultura. Se la realtà, il mondo, gli eventi reali appartengono al modo indicativo, allora la performance dove tutto è svolto *come se*, appartiene di conseguenza al modo congiuntivo. In base alla definizione stessa, il modo congiuntivo andrebbe a riferirsi ad azioni o stati pensati, ipotizzati o desiderati. All'interno della liminalità, dello spazio per così dire “sacro”, costruisce una serie di ipotesi che nascono dal desiderio³¹, traduce la realtà in un'altra forma

²⁸ Turner, V., *Dal rito al teatro*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. di P. Capriolo, il Mulino, Bologna 1986, p. 196.

²⁹ Dissanayake, E., “L'ipotesi dell'artification e la sua rilevanza per le scienze cognitive, l'estetica evolutivistica e la neuroestetica”, in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, ed. italiana a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesis Edizioni, Milano 2015, p. 31-34.

³⁰ Ivi, p. 38 (corsivo mio).

³¹ Cfr. Harrison, J. E., *Ancient Art and Ritual*, Oxford University Press, Oxford, 2005, p. 11. «[...] an impulse shared by art with ritual, the desire, that is, to utter, to give out a strongly felt emoticon or desire by representing, by making or doing or *enriching* the object or act desired» (corsivo mio).

possibile abbattendo il consueto. Riportando le parole di Victor Turner «La liminalità pubblica è governata dalla congiuntività pubblica. Per un certo periodo è concessa quasi ogni cosa: i tabù sono eliminati, le fantasie sono messe in atto, il comportamento al modo indicativo è rovesciato [...]»³². La performance andrebbe in sostanza ad agire – e retroagire – sulla quotidianità segnando quindi di significatività gli eventi nel loro flusso quotidiano. Tornando un passo indietro possiamo rivedere alla luce del pensiero di Turner, l'uso del termine *salianza*, da parte di Ellen Dissanayake. Attraverso la manipolazione gli elementi ordinari verrebbero arricchiti e trasformati, resi insomma extra-ordinari e spostati da una sfera quotidiana a una sfera in qualche modo speciale. Di fatto la studiosa statunitense chiama questo processo *making special* o *artification*, l'operazione di agire in svariati modi sul materiale quotidiano e spesso anche sul corpo al fine di trasmettere messaggi, raggiungere determinati scopi o fabbisogni. Attraverso l'*artification* la realtà viene trasformata, arricchita, rimarcata e riproposta, così come mediante la performance viene riproposto il conflitto, tradotto in una sceneggiatura e presentato a un pubblico.

La teoria di Dissanayake in quanto evoluzionistica sottolinea nell'*artification* all'interno di cerimonie e rituali alcuni *vantaggi adattivi generali*, in primo luogo «[...] attraverso la partecipazione a un'attività o una performance organizzata temporalmente, il gruppo rafforzava i propri legami sociali»³³. È evidente, perciò, che alla performance appartiene un valore adattivo, necessario per l'avanzamento e lo sviluppo della specie nel suo bisogno, secondo l'antropologa statunitense, di interdipendenza e appartenenza fra i membri. L'operazione di *artificare* sarebbe quindi essenziale per avvicinare gli esseri umani a livello emozionale, rafforzare i loro legami nonché ad aiutarli a rapportarsi all'ambiente e alla vita. Similmente anche Turner vede nella terza fase del dramma sociale, quella della *riparazione*, un mutamento e sviluppo. Questa fase che, come si è già detto, può prevedere la riparazione mediante il rito pubblico, porta in conclusione alla quarta fase, quella della *reintegrazione*; sarà grazie a questo ultimo stadio che si raggiungerà o meno la risoluzione di crisi collettive.

Se il dramma sociale completa il suo corso e giunge, per così dire, a saturazione, la fase finale consiste di azioni che ripristinano la pace e sono spesso di carattere pratico, come nel caso dei villaggi africani che si scindono come cellule: una fazione abbandona le sue capanne e parte per fondare un nuovo villaggio³⁴.

³² Turner, V., *Antropologia della performance*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. it. di S. Mosetti, Bologna 1993, p. 189.

³³ Dissanayake, E., "L'ipotesi dell'*artification* e la sua rilevanza per le scienze cognitive, l'estetica evoluzionistica e la neuroestetica", in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, ed. italiana a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesis Edizioni, Milano 2015, p. 41.

³⁴ Turner, V., *Antropologia della performance*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. it. di S. Mosetti, Bologna 1993, p. 95.

In entrambi gli studiosi vi è il rafforzamento del rapporto fra i partecipanti all'azione performativa e in Turner vi è più propriamente un ritorno all'ordine, alla pace. Ma vi è una differenza sostanziale nella prospettiva da cui guardano la performance. Per Ellen Dissanayake prende forma dal comportamento artificante, dall'interazione madre-figlio ed è alla base dell'evoluzione umana, costituisce insomma il comportamento umano nella sua forma più ancestrale. Il conflitto quale discrepanza o alterazione della quotidianità rappresenta l'occasione entro cui l'artificiation si può presentare. Al centro, dunque, della riflessione dell'antropologa c'è il *making special* quale tendenza comportamentale evolutiva. Al contrario, Victor Turner orienta il pensiero sulla performance a partire dal suo concetto di dramma sociale. Il conflitto, dunque, non è l'occasione ma l'essenza, l'invariabile della realtà sociale, ed è *grazie* a esso che può prendere forma l'azione performativa.

1.2 *Liminale e Liminoide*

Come si è già sostenuto, Victor Turner individua nel dramma sociale l'origine dei principali generi di performance, in quanto attraverso molteplici mezzi espressivi si ri-presenta il conflitto attraverso una profonda riflessione. Fra le pratiche performative che Turner prende in considerazione trova una particolare rilevanza quella del teatro; molteplici sono ad esempio i tratti condivisi da azione teatrale e azione rituale. In entrambi i casi vediamo manipolati elementi ordinari, vi è ad esempio un uso speciale della voce, dell'espressione facciale, del vestiario, o si ricorre a maschere, travestimenti musiche e danze. Il tutto viene esagerato, rallentato, abbellito o imbruttito, insomma trasformato e allontanato da ciò che è considerato consuetudine. A entrambi viene dedicato uno spazio specifico separato dal quotidiano e a questo proposito Turner ha fatto riferimento ai riti di passaggio descritti da Van Gennep. Partecipare a un rito di passaggio, come si è già visto, presuppone una separazione e successivamente una transizione, quest'ultima, considerata come fase intermedia consisterebbe quindi nel passaggio di un soggetto o di un gruppo da uno status ad un altro. Andrebbe perciò a rappresentare una *liminalità* dove la cultura viene rivalutata e ricomposta, «quel luogo spaziotemporale [...] fra due contesti di significato e azione. [...] quando l'iniziando non è più quello che era e non è ancora quello sarà»³⁵. Le pratiche performative che siano rituali e tipiche di una comunità tribale o artistiche ed espressive e quindi proprie di una società moderna, presuppongono una trasformazione dei fatti e della persona che abbandona il suo stato d'origine per rappresentarne un altro. È interessante a questo punto notare come lo stesso Turner sottolinea, che il teatro si presenta come processo che mette a nudo e smaschera la realtà, sembrerebbe compito quindi di uno strumento di mimesi e trasformazione quello di ricercare la verità nel mondo reale, che si rivela invece abitato da maschere. Ma su questo punto si ritornerà successivamente. Ora prima di tutto è essenziale spiegare il differente uso che Turner fa dei termini *liminali* e *liminoidi*, il primo più appropriato per le pratiche rituali delle società tribali, il secondo tipico delle società moderne, post-rivoluzione industriale. Con il termine "*fenomeno liminale*" Turner descrive il rito tribale e sottolinea in primo luogo la visione del rito quale lavoro, nella sua definizione di attività che comporta energia e sforzo, rivolta a un fine. A questo punto va specificato che nelle società preindustriali la concezione di lavoro è profondamente diversa da quella riscontrabile nelle società moderne. Con l'industrializzazione il concetto di *lavoro* si va a contrapporre a quello di tempo libero, quando si parla di lavoro nel contesto rurale s'intende invece qualcosa di totalmente differente. Turner sottolinea che «la

³⁵ Turner V., *Dal rito al teatro*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. di P. Capriolo, il Mulino, Bologna 1986, p. 200.

distinzione fondamentale è fra *lavoro* sacro e profano, e non fra lavoro e svago»; quando si parla di lavoro si fa quindi riferimento a un'attività che viene spesso contaminata da componenti "giocose" ma che ha un carattere d'obbligo all'interno della comunità. L'antropologo riporta l'esempio dei Ndembu, popolazione dello Zambia alla quale ha dedicata buona parte dei suoi studi. Con il termine *kuzata* la cui traduzione è *lavoro* viene allo stesso tempo definita l'attività di un rituale e quella di un agricoltore o cacciatore³⁶. Il concetto di rito rimanda quindi a qualcosa di estremamente serio, a un'attività alla quale non è possibile rifiutarsi in quanto obbligatoria all'interno della comunità. Tuttavia, al suo interno il rituale contiene componenti fortemente ludiche senza che questo comporti una perdita d'importanza o serietà dell'intero processo. La concezione di gioco quale pratica nettamente separata e in contrapposizione a quella lavorativa è soggiunta in tempi industriali e non può essere associata a società primitive. «Lo svago è [...] un fenomeno urbano, tanto che quando [...] comincia a penetrare nelle società rurali è perché il lavoro agricolo tende verso un modo di organizzazione industriale [...]»³⁷. Lo svago va a occupare il tempo libero e il tempo libero compare in contrapposizione a un'organizzazione ben definita del lavoro, perciò come tempo costituito dalla libertà di sconvolgere le norme, superare i limiti imposti, creare attraverso la fantasia. Una libertà che troviamo anche nelle società tribali ma pur sempre contenuta, perché se il lavoro contiene un carattere ludico, allora anche al gioco appartiene un carattere più serio e "lavorativo". Questo porta quindi a un'altra caratteristica propria dei fenomeni liminali che, per quanto rinnovino le norme e le istituzioni sociali, sono sempre moderati da quest'ultimo non costituendo mai delle vere e proprie sovversioni. Inoltre, tali fenomeni sono più propriamente riparatori e portano quindi a un ripristino della pace, come sostiene Turner, e non un totale sconvolgimento dell'ordine sociale.

Le fasi liminali di una società tribale invertono ma normalmente non sovvertono lo status quo, la forma strutturale, della società stessa; il capovolgimento rende evidente ai membri di una comunità che l'alternativa al cosmo è il caos, e che quindi farebbero meglio a tenersi stretto il cosmo, cioè l'ordine tradizionale della cultura³⁸.

I fenomeni liminali comportano inoltre una partecipazione collettiva, considerato il loro carattere obbligatorio e necessario alla comunità, e occupano dunque un posto fondamentale e importante

³⁶ Cfr. Harrison, J. E., *Ancient Art and Ritual*, Oxford University Press, Oxford, 2005, p. 13. «[...] among the Tarahumares of Mexico the word *nolvoa* means both "to work" and "to dance". An old man will reproach a young man saying, "Why do you not go and work?" (*nolàvoa*). [...] It is strange to us to learn that among savages, as a man passes from childhood to youth, from youth to mature manhood, so the number of his "dances" increase, and the number of these "dances" is the measure *pari passu* of his social importance».

³⁷ Turner, V., *Dal rito al teatro*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. di P. Capriolo, il Mulino, Bologna 1986, p. 74.

³⁸ Ivi, p. 81.

all'interno della socialità in quanto «appaiono in quelle che possiamo chiamare “fratture naturali”, interruzioni naturali del flusso dei processi naturali e sociali»³⁹. Non c'è spazio per la creazione individuale, nessun membro ha la “libertà artistica” di imporsi, il rituale è partecipato ed esperito collettivamente e questo comporta un uso controllato dei mezzi espressivi. Lo spazio liminale è dunque prevalentemente mosso dalla necessità di riportare ordine all'interno della società e conseguentemente di rafforzare il senso di appartenenza a una comunità da parte dei suoi membri. Il fenomeno *liminoide* si presenta sotto molti punti di vista profondamente diverso. La divisione fra la sfera del gioco e quella del lavoro che si è vista comparire nelle società post-industriali ha portato inevitabilmente a un nuovo modo di concepire i due ambiti. «[...] Il gioco è concepito come “leggero” in contrapposizione alla “pesantezza” del lavoro, come “libero” in contrapposizione al carattere “necessario” o “obbligatorio” del lavoro»⁴⁰. Per cui il terreno del gioco diverrebbe terreno fertile per le sperimentazioni creative, per l'uso di strumenti e simboli al di fuori dei confini lavorativi, sociali e quindi delle norme; questo porterebbe inevitabilmente a un uso più sfrontato dei mezzi espressivi. Fra le caratteristiche dei fenomeni *liminoidi* si noti quindi la potenzialità all'interno del contesto sociale entro cui si svolgono e il diverso uso che ne fanno i membri della società. L'intento non è più quello di ristabilire la pace e l'ordine, ma al contrario di servirsi dello spazio liminoide per poter sconvolgere i valori, le regole, le tradizioni. Il genere della performance come strumento espressivo nelle società post-industriali mirerebbe a essere un mezzo attraverso cui criticare, rivalutare, sovvertire le strutture sociali. La predominanza del carattere giocoso nel fenomeno liminoide acconsente la libera scelta di parteciparvi oppure di non farlo, i generi performativi diventano generi giocosi e d'intrattenimento a cui la collettività può o no assistere, in quanto non hanno un ruolo centrale all'interno delle attività politiche o economiche della comunità, si separano anzi da queste definendosi svago. Ragion per cui permettono ai diversi generi performativi di essere sperimentati anche individualmente, comportando una svariata tipologia di produzioni. Questo li porta a essere molto più originali, espressi con numerosi strumenti e arricchiti di visioni e produzioni più personali e quindi singolari. I generi si ampliano e arricchiscono, ma diversamente il potere collettivo proprio dei fenomeni *liminali* scompare in quelli *liminoidi*. Il processo di compensazione dove spesso si inserisce l'azione rituale al fine di riproporre la pace viene meno nel processo liminoide dove non vi è un'unione collettiva mossa dalla necessità comune di conservare un ordine sociale. Principale causa è senza dubbio la complessità delle società industriali e il numero nettamente superiore dei suoi membri. I generi performativi quali *agenti attivi* diventano nelle società complesse e industriali strumenti di critica, mezzi attraverso i quali agire contro la società e non per risolverne i conflitti. La pratica teatrale indagata da Victor Turner

³⁹ Turner, V., *Dal rito al teatro*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. di P. Capriolo, il Mulino, Bologna 1986, p. 102.

⁴⁰ Ivi, p. 69.

è un mezzo mediante il quale smascherare la realtà, e come detto in precedenza è curioso notare che a denunciare la scarsa autenticità del mondo reale sia un genere performativo il cui carattere distintivo è generalmente la mimesi. L'autenticità come «faccia autentica»⁴¹ spesso nascosta da quella fasulla della *persona* la cui dimensione sociale «è invece la struttura sociale organizzata, la sfera pubblica delle relazioni governate dalla norma o dal costume»⁴².

Il teatro come fenomeno liminoide va a occupare quello spazio “libero” in opposizione a quello lavorativo, e cioè lo spazio declinato al modo congiuntivo all'interno del quale l'essere umano agisce *come se*, riorganizzando gli elementi quotidiani in una composizione creativa e giocosa. Il soggetto performante è dunque spinto ad abbandonare momentaneamente il suo ruolo nel quotidiano per assumerne un altro che esprima al meglio il messaggio veicolato dalla rappresentazione. Turner si sofferma a osservare l'uomo all'interno della vita ordinaria e all'interno della performance e arriva a indagare la differenza fra *persona* e *individuo*. «La *persona* “lavora”, l'*individuo* “gioca” [...] la prima vive nel modo indicativo della cultura, il secondo in quello congiuntivo [...] del sentimento e del desiderio»⁴³. Il teatro, luogo dell'individuo, si proporrebbe dunque di rivelare la inautenticità del mondo reale e delle persone, queste ultime non farebbero che affannarsi dietro alle pratiche quotidiane senza riflettere su sé stesse e crescere in quanto individui. È chiaro, pertanto, che il mondo reale risulta essere la vera finzione e le persone nella loro realtà sembrano vestire dei ruoli; in tal senso Turner sottolinea il duplice significato della parola *acting*, che va a indicare sia l'azione performativa sulla scena che le azioni, il fare, nella vita quotidiana.

A questo punto è evidente che per Turner diventa essenziale il confronto con gli studi del sociologo canadese Erving Goffman, nello specifico con *La vita quotidiana come rappresentazione*⁴⁴, titolo già fortemente allusivo. Goffman individua nel comportamento e nelle azioni quotidiane dell'essere umano una componente altamente recitativa, e riconosce nelle dinamiche sociali e nelle interazioni umane elementi comuni con le rappresentazioni teatrali. L'uomo, consapevolmente o inconsapevolmente, fornisce alle persone con cui si interfaccia, gli spettatori, una determinata impressione di sé stesso; spesso questa impressione ha come scopo quello di suscitare precise reazioni negli astanti. Naturalmente, al contempo, gli osservatori saranno impegnati a fare la stessa cosa; si va quindi a creare una sorta di rappresentazione o scena, in cui ognuno dei presenti “recita” un ruolo adeguato e conveniente alla situazione. I soggetti coinvolti fra loro in una qualsiasi interazione interpretano specifici ruoli al fine di rispettare specifiche caratteristiche sociali senza che ci sia una discordanza ed una conseguente perdita di armonia. Ogni posizione assunta da un soggetto all'interno della società comporta che questo

⁴¹ Turner, V., *Dal rito al teatro*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. di P. Capriolo, il Mulino, Bologna 1986, p. 204.

⁴² Ivi, p. 209.

⁴³ Ivi, p. 204.

⁴⁴ Goffman, E., *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1959.

venga investito di varie caratteristiche sociali a cui sono associati precisi stereotipi e apparenze. Potremmo osservare che queste andrebbero forse a identificare la *persona* nella sua opposizione all'*individuo*, come viene inteso nella concezione di Turner, dove la persona si declina al modo indicativo reprimendo l'individuo nella sua *coniuntività*. All'interno di una situazione d'interazione i ruoli interpretati sono essenziali affinché la situazione non subisca sconvolgimenti e fra i membri non si crei un contrasto, è perciò opportuno

che ogni partecipante reprima i suoi sentimenti immediati, offrendo un'interpretazione della situazione che egli considera almeno momentaneamente accettabile dagli altri. Il mantenimento di questa parvenza di accordo – questa vernice di consenso – è facilitato dal fatto che ogni partecipante nasconde i propri desideri dietro affermazioni che asseriscono valori a cui tutti i presenti si sentono obbligati ad aderire, almeno superficialmente⁴⁵.

Tale accordo viene definito da Goffman come *consenso operativo* ed è raggiunto grazie a un'interpretazione che il soggetto calibra attentamente, evitando di lasciar trasparire intenzioni o comportamenti in diretta opposizione a quanto precedentemente dimostrato⁴⁶. È chiaro quindi che la rappresentazione eseguita dagli individui sia spesso calcolata nei dettagli allo scopo di restituire agli spettatori una particolare reazione e impressione. Questi ultimi, dal loro canto, si serviranno della loro esperienza, della conoscenza di soggetti simili già incontrati in precedenza, per riconoscere il ruolo interpretato dal soggetto e incasellarlo in una specifica parentesi sociale, così da poter rispondere, a loro volta, con una rappresentazione di sé stessi che risulti consona all'interno dell'interazione. È interessante a questo punto notare che l'esperienza, il materiale quotidiano, risulta essenziale sia per costruire il "personaggio", sia per assistervi e comprenderne l'interpretazione in quanto osservatore. Naturalmente non tutto può essere controllato e spesso avviene che, nonostante gli sforzi del soggetto per esprimere un determinato ruolo, egli invii dei segnali inconsci che risultano poi essere cruciali agli osservatori per stabilire le vere intenzioni e la vera natura del soggetto in questione. Per Goffman il comportamento performativo si manifesta nella quotidianità e lo spazio che occupa non è, come abbiamo visto per Turner, un *limen* che si viene a creare da una separazione con luoghi ordinari. Al contrario è singolare notare come nella visione di Goffman lo spazio giocoso o scherzoso coincida con quella che potremmo definire una

⁴⁵ Goffman, E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. italiana di M. Ciacci, Il Mulino, Bologna 1965, p. 20.

⁴⁶ Cfr. Stanislavskij, K. S., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di G. Guerrieri, Editori Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 204. «La linea della "comunicazione" è continuamente interrotta da simili deviazioni e i vuoti che ne derivano vengono colmati da intercalazioni della vita personale dell'attore, che non hanno alcun rapporto con quella del personaggio».

“pausa” nella rappresentazione. Quando quest’ultima non riesce, quando il ruolo impersonato dall’individuo entra in contrasto con una serie di segnali che rivelano un’incoerenza, accade che «crolla il minuzioso sistema sociale dell’interazione “faccia a faccia»⁴⁷. Questo, secondo Goffman può succedere anche intenzionalmente; infatti «si può anche rivelare che vi è un notevole interesse per questi turbamenti e che esso viene a svolgere un importante ruolo nella vita sociale del gruppo»⁴⁸. Questa parentesi scherzosa vedrebbe cadere i ruoli sociali impersonati dai soggetti per preferire accadimenti o fatti imbarazzanti che lo riguardano e che smascherano giocosamente il personaggio che è solito rappresentare. Se per Turner il limen e le sue componenti ludiche e di svago vanno a creare lo spazio della scena, si potrebbe affermare che per Goffman la parentesi giocosa equivarrebbe al contrario a un “fuori scena”.

Ricapitolando, secondo Erving Goffman le interazioni sociali fra gli individui conterrebbero molti tratti in comune con la performance teatrale. Egli individua infatti i “problemi drammaturgici” - così da egli stesso nominati -, che «si verificano in ogni momento e dovunque nella vita sociale, offrendo precise dimensioni per un’analisi sociologica formale»⁴⁹. In base agli studi del sociologo canadese per comprendere al meglio la società e le interazioni che la compongono e non di meno l’essere umano, è necessario osservare il comportamento quotidiano nei suoi aspetti teatrali. Turner all’opposto concentra la sua attenzione sulla pratica performativa che trova respiro al di fuori di quella ordinaria, riconoscendo in essa un meta-commento essenziale all’uomo e alla società. I generi performativi commentano, criticano e riflettono sulle relazioni umane, grazie a essi gli esseri umani comprendono sé stessi. La performance si fa meta – commento nella misura in cui è integrata all’interno della società e allo stesso tempo se ne distanzia per riflettere su di essa. Attraverso le pratiche performative l’uomo è se stesso e altro da se, ed esse sono liminali «nel senso che sono sospensioni della realtà quotidiana, occupando spazi privilegiati dove alla gente è concesso di pensare a come pensa, ai termini in cui conduce il suo pensiero, o giudicare il modo in cui giudica nella vita quotidiana»⁵⁰. Il teatro viene perciò riconosciuto come genere performativo più vicino alla vita quotidiana delle società moderne e «la scena come il luogo dove emerge l’individuo, che è alienato da sé stesso in un mondo che insiste perché gli uomini e le donne si mascherino in una serie di *personae* evanescenti»⁵¹.

⁴⁷ Goffman, E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. italiana di M. Ciacci, Il Mulino, Bologna 1965, p. 23.

⁴⁸ Ivi, p. 24.

⁴⁹ Ivi, p. 25.

⁵⁰ Turner, V., *Antropologia della performance*, ed. it. a cura di S. De Matteis, trad. it. di S. Mosetti, Il Mulino, Bologna 1993, p. 190.

⁵¹ Turner, V., *Dal rito al teatro*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. di P. Capriolo, il Mulino, Bologna 1986, p. 205.

Capitolo secondo

ERVING GOFFMAN; LE PRESENTAZIONE DEL SÉ NELLA VITA DI TUTTI I GIORNI⁵²

2.1 Rappresentazione e definizione di una *facciata* nel contesto sociale

Come si è già detto, quando Victor Turner riflette sulla componente teatrale presente all'interno del contesto sociale e delle sue pratiche quotidiane, non può evitare di prendere in considerazione il pensiero del sociologo canadese Erving Goffman. *La vita quotidiana come rappresentazione*⁵³, pubblicato per la prima volta nel 1959, è una delle prime e più importanti monografie dell'autore. Formatosi fra gli anni '40 e '50 nella Scuola di Chicago, prenderà le distanze dalla più comune e tradizionale teoria sociale per intraprendere direzioni differenti, a tratti considerate fuori dall'ordinario e al limite della disciplina. Attraverso un'indagine che ha come fondamento un modello drammaturgico, Goffman esamina minuziosamente la vita quotidiana e le relazioni contenute in essa svelando il lato altamente performativo che sembra dominare l'essere umano nella vita di tutti i giorni. Intrattenere una conversazione, stare al cospetto di altri esseri umani, agire e anche solo presenziare all'interno di un gruppo di persone fa sì che a ognuno di essi corrisponda una determinata "apparenza". Quello che potremmo definire un "carattere" nella sua accezione teatrale, si va a sostituire all'individuo in questione mostrando agli altri un'altra faccia. Restituire all'esterno e all'altro un'impressione coerente è una sorta di pratica performativa che Erving Goffman riconosce come essenziale all'interno delle interazioni sociali. Se l'impressione consegnata sarà in linea con il contesto entro il quale si è andata a creare la relazione, l'armonia fra i suoi membri sarà salva, l'interazione avrà fine positivo e nessun equilibrio verrà rotto. Prima però di entrare nel vivo della questione, esaminandola nello specifico, è opportuno partire da ciò che sta alla base del pensiero di Goffman, ovvero che la rappresentazione, la personificazione di

⁵² Goffman, E., *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1959

⁵³ Ibidem.

un ruolo, non sono pratiche riservate esclusivamente alla sfera teatrale; al contrario sono riscontrabili in larga misura nell'ordinarietà di ogni individuo. Più precisamente, l'essere umano sarebbe costantemente in performance, alle prese con diversi problemi drammaturgici e preoccupato di presentare sé stesso agli altri. Nell'introduzione a *La vita quotidiana come rappresentazione* Goffman riporta come esempio un brano del romanzo dello scrittore inglese William Sansom, *A contest of Ladies*⁵⁴. Il passo in questione descrive il protagonista arrivare alla spiaggia nella località dove sta trascorrendo le vacanze. Il narratore lo descrive impegnato nel voler dare l'impressione di essere completamente disinteressato rispetto ai bagnanti che lo circondano. Al contempo però, si preoccupa di mettere in mostra la copertina del libro che sta leggendo, in modo che chiunque possa leggerne il titolo. «Lo scrittore» osserva Goffman, «vuole farci notare che Preedy si preoccupa in modo eccessivo delle varie impressioni che egli sente di lasciar trapelare mediante i movimenti del suo corpo a beneficio di coloro che lo circondano»⁵⁵. Sembra fare la stessa cosa anche Palomar, ne *Il seno nudo*, uno dei racconti di Italo Calvino presenti in *Palomar*; il protagonista, un signore chiamato per l'appunto Palomar, passeggiando, anche lui sulla spiaggia, vede una ragazza prendere il sole a seno scoperto. A differenza del personaggio di Sansom, il protagonista descritto da Calvino, offre un altro esempio pertinente:

egli, [...] s'affretta ad atteggiare il capo in modo che la traiettoria dello sguardo resti sospesa nel vuoto e garantisca del suo civile rispetto per la frontiera invisibile che circonda le persone. Però, - pensa andando avanti [...] - io, così facendo, ostento un rifiuto a vedere, [...]. Ritornando, [...] Palomar ripassa davanti a quella bagnante, e questa volta tiene lo sguardo fisso davanti a sé [...]. Ma sarà proprio giusto, fare così? - riflette ancora, - [...] Non sto forse perpetuando la vecchia abitudine della supremazia maschile, incallita con gli anni in un'insolenza abitudinaria? Si volta e ritorna sui suoi passi. Ora, nel far scorrere il suo sguardo sulla spiaggia con oggettività imparziale, fa in modo che, appena il petto della donna entra nel suo campo visivo, si noti una discontinuità, uno scarto, quasi un guizzo⁵⁶.

Come Preedy, l'inglese in villeggiatura, anche Palomar modifica ripetutamente il suo atteggiamento al fine di riportare l'impressione che reputa più giusta agli occhi della bagnante. Ne risultano una serie di espressioni, movimenti e atteggiamenti che vengono assemblati in una

⁵⁴ Cfr Sansom, W., *A Contest of Ladies*, Hogarth, London 1956.

⁵⁵ Goffman, E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. it. di M. Ciacci, Società editrice il Mulino, Bologna 1969, p. 16.

⁵⁶ Calvino, I., *Palomar*, Oscar Mondadori, Milano 2015, pp. 10-11.

rappresentazione, proprio come accade nella definizione di un personaggio che l'attore personifica. Il termine *rappresentazione* è definito dallo stesso Goffman come «tutta quell'attività di un individuo che si svolge [...] dinanzi a un particolare gruppo di osservatori e tale da avere una certa influenza su di essi»⁵⁷. Così come nel teatro però, non è solo l'attività degli attori a essere fondamentale al fine della rappresentazione e del messaggio che si vuole comunicare. Buona parte delle informazioni vengono ricavate dagli osservatori prestando attenzione a come si presenta l'attore, agli abiti che indossa, al suo aspetto, al sesso e a numerose altre sue caratteristiche. Il tutto inserito all'interno di una scenografia che definisce l'ambientazione, offre un contesto e spesso precise informazioni riguardo allo status dell'attore. A tal proposito la terminologia usata da Erving Goffman è molto precisa⁵⁸:

- *Ambientazione*: spazio entro cui il soggetto performante dà inizio alla sua attività “teatrale” e dove ha luogo l'interazione con gli altri individui.
- *Facciata personale*: tutto ciò che caratterizza personalmente l'individuo attraverso specifiche che possono variare o meno nel tempo. Fra queste troviamo quindi: rango, vestiario, aspetto, età, sesso, portamento, espressioni del viso o modo di parlare.
- *Maniera*: modi espressi dall'individuo che ci suggeriscono il ruolo di quest'ultimo all'interno di un'interazione. Vi possono quindi essere maniere gentili, affabili o aggressive.
- *Apparenza*: elementi che forniscono informazioni riguardo lo status dell'individuo, come ad esempio l'attività sociale in cui è impegnato, il suo impiego lavorativo o le attività ricreative a cui è solito partecipare.

Quindi, ricapitolando, l'individuo nel suo rapportarsi con al prossimo si presenta in un'ambientazione, con una sua facciata personale, una sua apparenza e comportandosi in una specifica maniera. La parte o il ruolo che l'attore rappresenta in presenza di un pubblico viene denominato da Goffman come “*routine*”⁵⁹ e spesso va a definire socialmente l'individuo inserendolo all'interno di categorie sociali. L'osservatore, attraverso la facciata e la *routine* proposta,

⁵⁷ Goffman, E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. it. di M. Ciacci, Società Editrice il Mulino, Bologna 1969, p. 33.

⁵⁸ Ivi, pp. 33-36.

⁵⁹ Ivi, p. 26.

anziché riservare un modello di aspettative e di trattamento differenziati per ogni attore e rappresentazione leggermente diversi, egli può collocare la situazione entro una vasta categoria intorno a cui gli risulta facile organizzare la sua passata esperienza e un modo di pensare stereotipato.

Allo stesso modo è l'attore stesso che sceglie la *facciata* e di conseguenza la *routine* da mettere in scena, consapevole di scegliere fra una vasta gamma di facciate preesistenti. Basti pensare all'esempio riportato dallo stesso Goffman circa l'atteggiamento tipico di un nobiluomo⁶⁰. Egli stesso sarà consapevole che vi sono espressioni, azioni e comportamenti che il pubblico si aspetta da chi vuole essere considerato come uomo di alto rango. Ci si aspetterà dunque che si sieda, discorra e si atteggi in una tale maniera; che la *facciata personale* presentata sia coerente con la *routine* presentata, che abbia un determinato aspetto e che vesta abiti adatti. Il tutto dentro a un'*ambientazione* che si presenti coerente e così via. È chiaro quindi che la rappresentazione che l'individuo presenta al suo pubblico ha un'importanza sociale da non sottovalutare, è «“socializzata”, plasmata e modificata per adattarla alla comprensione ed alle aspettative della società nella quale viene presentata»⁶¹.

Se si ritorna, a questo proposito, alla questione affrontata da Victor Turner circa i riti di passaggio, è interessante osservare i cambiamenti di status alla luce delle riflessioni di Goffman. Quando Turner propone l'analisi dei riti di passaggi focalizza la sua attenzione su come la pratica performativa all'interno della sfera rituale abbia come fase essenziale la separazione del soggetto dal suo status ordinario. Si è già visto come il rituale come azione riparatrice del dramma sociale si è già visto come presupponga un allontanamento dell'individuo dai suoi ruoli sociali per diventare altro. È curioso notare come in Turner la componente recitativa sia essenziale per allontanarsi dalla struttura sociale, e in Goffman, al contrario sia essenziale per costruire una facciata che dia modo al soggetto di inserirsi nella società.

Turner stesso nota come vi siano due livelli di recitazione, l'*acting congiuntivo* e cioè la recitazione e l'azione performativa nella sua parentesi extra ordinaria, e l'*acting indicativo* come agire quotidiano, il vivere nel mondo⁶². A tal proposito scrive:

da questo punto di vista ciò che è falso e illusorio è il mondo profano, la dimora della persona, e ciò che è reale è il teatro, il mondo dell'individuo, e la sua stessa esistenza rappresenta una critica

⁶⁰ Goffman, E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. it. di M. Ciacci, Società Editrice il Mulino, Bologna 1969, p. 46.

⁶¹ Ivi, p. 47.

⁶² Turner, V., *Dal rito al teatro*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. di P. Capriolo, il Mulino, Bologna 1986, p. 205.

permanente all'ipocrisia di ogni struttura sociale che plasmi gli esseri umani, spesso attraverso mutilazioni psichiche e anche fisiche (piedi legali, busti, cibi indigeribili), nell'immagine di un complesso di status e ruoli sociali astratti⁶³.

Prendere parte a un rito di passaggio, come chiarisce Turner, richiede l'eliminazione dei propri attributi sociali da parte dei vari soggetti, che partecipando alla pratica rituale accettano di passare a una forma di "anonimato". «I novizi» scrive l'antropologo «sono temporaneamente degli essere indefiniti, al di là della struttura sociale normativa»⁶⁴, si spogliano di ogni connotazione sociale e acquisiscono una sorta di "invisibilità". Varcare il *limen* dello spazio rituale significa raggiungere uno status "sacro", diverso da quelli conosciuti e abituali. Il sesso, il vestiario, l'aspetto esteriore non hanno più valore e di conseguenza non contribuiscono a etichettare il soggetto, come invece avverrebbe nel contesto sociale. A questo punto è interessante prendere in considerazione la teoria di Erving Goffman, dove l'azione performativa non è più racchiusa all'interno di una parentesi che seppur emergendo dal quotidiano si distingue da esso, ma è il quotidiano. Lo studioso individua negli atteggiamenti adottati nelle interazioni sociali la presenza di elementi tipicamente recitativi; pertanto, gli strumenti teatrali o più generalmente performativi sarebbero particolarmente rappresentativi di ogni essere umano. Partendo da questo presupposto lo studioso analizza quanto sia essenziale a livello sociale fare uso di tali strumenti all'interno di relazioni interpersonali. Dare una specifica impressione di sé stessi genera negli spettatori reazioni e risposte in linea con essa, permettendo di essere riconosciuti e "incasellati" in una coerente categoria sociale. Essere riconosciuti e seguentemente incasellati a livello sociale presuppone che vi sia, da parte degli spettatori, una conoscenza rispetto alle routine messe in scena. Riconoscere e nominare l'uomo di cui si è già parlato come "nobiluomo" indica che grazie alla *routine* messa in scena da quest'ultimo si è in grado di incasellarlo. Questo, di conseguenza, significa che a specifiche categorie sociali corrispondono specifiche *routine*, e quindi *facciate*, *maniere* ed *apparenze*. In tal senso Goffman chiarisce decisamente la questione riportando come esempio la questione della mobilità sociale, cioè il passaggio da parte di un singolo individuo oppure di un gruppo a uno strato sociale diverso da quello di provenienza. Quasi la totalità delle società presenta «un sistema generalizzato di stratificazione, nonché un'idealizzazione dei ranghi più elevati ed una certa aspirazione da parte di chi si trova nei più bassi ad ascendere ai più alti»⁶⁵.

⁶³ Turner, V., *Dal rito al teatro*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. di P. Capriolo, il Mulino, Bologna 1986, p. 204.

⁶⁴ Ivi, p. 59.

⁶⁵ Goffman, E., *La rappresentazione nella vita quotidiana*, trad. it. di M. Ciacci, Società Editrice il Mulino, Bologna 1969, p. 48.

Tale ascesa è possibile soltanto attraverso un uso adeguato dei *simboli*⁶⁶ che qualificano il rango che si desidera raggiungere. L'individuo dovrà quindi elaborare tali simboli in modo da modificare ed organizzare la propria rappresentazione affinché sia accettata e riconosciuta dal contesto sociale. Notevole fra le dimostrazioni offerte da Goffman quella inerente alle studentesse universitarie in America. Per non sconvolgere il pensiero comune che vede la superiorità degli individui maschili rispetto a quelli femminili negli anni '40 le ragazze americane, di fronte a ragazzi "papabili" erano solite apparire meno preparate, intelligenti e capaci di quanto in realtà fossero. Quindi, sostanzialmente, incarnavano l'*idea* di ragazza a cui gli spettatori erano abituati, al fine di non tradire le loro aspettative⁶⁷.

Parrebbe dunque che l'uso di strumenti recitativi sia in Goffman indirizzato a una specie di "contenimento" dell'*individuo* e, al contempo, a un affinamento della *persona*. Si potrebbe vedere la cosa in questo modo: la ragazza universitaria americana, intelligente e capace, maschera ciò che è nella realtà – *individuo* – e mette in scena un "personaggio" coerente con il contesto sociale – *persona*. Insomma, il repertorio recitativo sarebbe il mezzo attraverso il quale mantenere una facciata non solo da parte degli individui-attori, ma più in generale dalla società; un mezzo grazie al quale mantenere le norme e le istituzioni sociali. Vi è differenza rispetto a come si inseriscono nel sociale i generi performativi secondo Turner. Si è già parlato della distinzione che l'autore scozzese fa tra i fenomeni *liminali* e *liminoidi* e nel farlo si è specificata l'azione riparatrice del *dramma sociale* nel primo – tipico delle società rurali – e l'azione "sovversiva" nel secondo – tipico delle società industriali. I fenomeni liminali, come ad esempio i rituali, portano la comunità a riflettere riguardo alle sue problematiche, solitamente sollevate da un dramma sociale. Questo non porta a un totale sconvolgimento della tradizione o delle norme, come già detto, ma, nonostante ciò, si può riscontrare una capacità di autoanalisi da parte di un'intera comunità. Una propensione a riconsiderare la normatività e a creare uno spazio entro cui compiere azioni che non sarebbe possibile compiere al di fuori del contesto rituale. Nei fenomeni liminoidi dove avviene invece a tutti gli effetti una sovversione vediamo un effettivo sconvolgimento dei valori sociali. Tornando al punto, in entrambi i casi, nonostante le differenze, si può notare come il genere performativo secondo Turner vada a creare uno spazio entro cui mettere in discussione la società, ripensandola. Goffman d'altro canto propone un approccio differente. Si è abituati a vedere gli strumenti recitativi o tipici delle pratiche performative impiegati all'interno di contesti dove la normatività sparisce e viene proposta una rivisitazione, una ri-presentazione. Goffman mette invece in luce il loro uso all'interno del contesto sociale sottolineando la loro efficacia nel "consolidare" la normatività, riaffermandone i valori. È evidente, tuttavia, che entrambi vedano la rappresentazione come elemento essenziale dell'organizzazione sociale.

⁶⁶ Goffman, E., *La rappresentazione nella vita quotidiana*, trad. it. di M. Ciacci, Società Editrice il Mulino, Bologna 1969, p. 48.

⁶⁷ Ivi, p. 51.

2.2 La funzionalità della rappresentazione

Ricapitolando si è visto come Goffman veda nella rappresentazione il mezzo essenziale per le interazioni nella società. Attraverso una specifica gamma di azioni, parole e comportamenti l'individuo costruisce il suo personaggio in linea con il contesto nel quale si inserisce. Dunque, grazie a una specifica "recitazione" è possibile una sorta di "mantenimento" di un accordo fra i soggetti dell'interazione, che Goffman definisce *consenso operativo*. In poche parole, il soggetto performante si esibisce in un modo coerente e adeguato alla situazione e alle aspettative degli astanti. Questo atteggiamento messo in azione per adeguarsi agli altri e alla situazione viene osservato in modo simile da Kostantin S. Stanislavskij, ne *Il lavoro dell'attore su sé stesso*⁶⁸. Il manuale presentato sotto forma di diario approfondisce quello che è conosciuto con il nome di *metodo Stanislavskij* e fornisce numerose e preziose informazioni sul lavoro dell'attore. L'attore, così come l'individuo nelle sue interazioni quotidiane, si ritrova ad adattarsi alle condizioni, all'ambiente e alle persone che lo circondando, al fine di entrare in contatto con questi ultimi. Proprio per questo, Stanislavskij si riferisce a questo tipo di messa in scena con il termine di *adattamento*.

Ed ecco che ricorro all'"adattamento" e cerco di mettere nel maggior rilievo possibile, i miei sentimenti e la mia situazione. In altri casi, l'"adattamento", invece, ci aiuta a mascherare i sentimenti e le situazioni. Un uomo orgoglioso, per esempio, si sforzerà di essere amabile per nascondere il suo risentimento. Un giudice istruttore, durante l'inchiesta, coprirà accortamente, con degli adattamenti, il suo vero atteggiamento nei confronti dell'imputato⁶⁹.

L'attore stesso all'interno dello spettacolo è impegnato in un adattamento con la situazione e l'ambiente in modo che la sua rappresentazione riesca. Allo stesso modo l'individuo che interagisce con altri individui diventa *attore* dedito alla costruzione attenta e accurata di una rappresentazione. Come afferma Goffman, un'espressione efficace che riesca a inviare il messaggio desiderato presuppone la messa a punto di una serie di elementi, una precisa rielaborazione che riesca a dar vita a una presentazione dell'individuo per gli osservatori. Al fine di restituire una determinata facciata al pubblico che sta osservando la rappresentazione è quindi indispensabile esercitare un controllo rispetto a quegli elementi che possono essere definiti teatrali

⁶⁸ Stanislavskij, S. K., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Theatre Arts, New York, 1963.

⁶⁹ Stanislavskij, S. K., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di G. Guerrieri, Editori Laterza, Roma-Bari 1991, p. 230.

o performativi. Portare sulla scena un *carattere*, un *personaggio*, implica la costruzione di quest'ultimo attraverso un'organizzazione e un uso meditato degli strumenti "recitativi". Sarà dunque indispensabile controllare l'uso del linguaggio, delle espressioni facciali, delle azioni e del ritmo, organizzando con precisione il contenuto della rappresentazione che si sta attuando. Così come in ambito artistico anche nella quotidianità è presente, secondo Goffman, la messa in scena di una rappresentazione con tutte le problematiche che comporta. Delineare un personaggio e quindi dominare l'individuo che vi è nascosto, significa saper fare un uso proprio e puntuale dei mezzi a disposizione, piegandoli a una rappresentazione che metta in luce determinati aspetti celandone degli altri. «Come esseri umani, siamo principalmente creature dagli impulsi variabili, con umori ed energie che cambiano da un momento all'altro: come personaggi davanti a un pubblico, tuttavia, non possiamo permetterci alti e bassi»⁷⁰. Così scrive Goffman quando parla del *controllo dell'espressione* da effettuare al fine di restituire al pubblico il messaggio cercato. Stanislavskij sotto questo aspetto parla dell'importanza, per l'entrata in scena, di un uso perfetto del corpo o del linguaggio, un uso che superi in qualità quello che riserviamo alla vita reale. Se nella vita di tutti i giorni è concesso un comportamento "naturale" e spontaneo con tutti i difetti che ne derivano, in scena la spontaneità verrà rappresentata solo dopo averla costruita sapientemente. Tutto ciò che esula dalla rappresentazione viene dissimulato, eliminato, nascosto, evitando che la messa in scena precipiti. L'individuo performante non deve lasciarsi andare ad atteggiamenti o ad azioni non intenzionali, non può permettersi che gesti spontanei entrino in contrasto con la facciata presentata, rovinando la rappresentazione⁷¹. «La coerenza espressiva richiesta nelle rappresentazioni indica una netta dissonanza fra il nostro fin troppo umano "io" ed un "io" socializzato»⁷², la cui maschera risulta costruita per mezzo di maniere, atteggiamenti, linguaggio ed espressioni, senza permettere passi falsi. Così dicendo si può osservare come anche, per non dire soprattutto, nella quotidianità l'interpretazione sia estremamente organizzata e delicata, anche se probabilmente "organizzata" non è l'aggettivo adatto. Il termine organizzare implica sovente una premeditazione ed un atteggiamento consapevole, lo stesso non si può dire per il genere di interpretazioni che vediamo prendere forma nel contesto ordinario. Interpretare

⁷⁰ Goffman, E., *La rappresentazione nella vita quotidiana*, trad. it. di M. Ciacci, Società Editrice il Mulino, Bologna 1969, p. 68.

⁷¹ Cfr. Richard Schechner, *Actuals: uno sguardo alla teoria della performance*, in Richard Schechner. *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Bulzoni Editore, Roma 1984, pp. 66-67. Schechner individua nell'actual cinque qualità basilari: 1) processo; 2) atti, scambi e situazioni consequenziali; 3) confronto; 4) iniziazione; 5) spazio. Chiarendo in che cosa consista la terza qualità, quella del confronto, riporta l'esempio della sua performance teatrale, *Dionysus in 69*, del 1970. La rappresentazione non ha corrisposto alla partitura stabilita e si è quindi allontanata dal modello di teatro tradizionale, dove l'azione del performer è circoscritta nei limiti della scena e qualsiasi azione imprevista comporta il crollo della performance. Al contrario il genere di *actual* che Schechner indaga e che propone nel suo stesso spettacolo, libera la performance e l'attore dai limiti imposti, aprendoli ad un confronto diretto e spontaneo con gli spettatori.

⁷² Goffman, E., *La rappresentazione nella vita quotidiana*, trad. it. di M. Ciacci, Società Editrice il Mulino, Bologna 1969, p. 68.

un personaggio nella recitazione teatrale, si sa, significa delinearlo e metterlo in azione attraverso un copione; tutto ciò che l'attore in questione farà o dirà sarà il frutto di un disegno premeditato e agito al fine di un preciso risultato. Differentemente, i "personaggi" che abitano il mondo reale, pur avendo a disposizione gli stessi strumenti recitativi (espressioni, movimenti, linguaggio) non hanno un copione da seguire. A tal proposito Goffman propone un esempio: quando guardando un incontro di lotta si nota uno dei due giocatori in offensive sleali, è chiaro immediatamente a tutti che l'incontro è stato fissato con l'intento di far emergere il suddetto giocatore quale "cattivo". Allo stesso modo si è coscienti del fatto che determinate cadute o attacchi possano essere stati pianificati precedentemente. «Tuttavia siamo magari meno pronti a capire che, [...] i dettagli delle espressioni e dei movimenti usati non provengono da un copione, ma dalla padronanza di un linguaggio, [...] che vien esercitata di momento in momento, con scarso calcolo o premeditazione»⁷³. È chiaro, dunque, che l'uso particolare di mezzi di espressione appartiene all'individuo e che la recitazione anche se inconsapevole è sempre presente fuori dalla scena. La teoria evoluzionistica proposta dalla studiosa Ellen Dissanayake sembra essere profondamente connessa a quanto appena detto. Si è già visto come Dissanayake ritrovi nel rapporto madre-figlio le radici di un comportamento proto-estetiche essenziale per capire in cosa consisterà poi l'atteggiamento *artificante*. Nell'osservare tutto questo l'antropologa mette in rilievo come usi ordinari di corpo, viso e suono vengano rielaborati dal bambino al fine di una rappresentazione che riesca a esprimere specifici messaggi. Dissanayake evidenzia quindi che fin dall'età infantile vi è la capacità di combinare i diversi strumenti espressivi per «perfezionare i comportamenti di reciprocità all'interno del gruppo sociale»⁷⁴.

Va specificato però che Ellen Dissanayake non parla propriamente di recitazione e non ha la visione disincantata di Erving Goffman, tuttavia riconosce nel comportamento proto-estetico infantile la base essenziale di un adattamento evoluzionistico. Sostiene infatti che l'interazione fra madre e figlio con l'uso di gesti, espressioni e suoni che ne derivano porterebbe quest'ultimo a sviluppare un comportamento socialmente adeguato. Inoltre, offrirebbe al bambino un insieme di strumenti attraverso i quali riconoscere contesti, climax e comportamenti di soggetti esterni, valutando di conseguenza l'approccio da adottare⁷⁵. Questo carattere adattivo che Dissanayake attribuisce agli atteggiamenti proto-estetici porta a considerare quanto già visto in Goffman, dove tutti i comportamenti performativi si rivelano essenziali per i processi di socializzazione. Alla base della vita sociale vi è la performance, così come dice Victor Turner prendendo in

⁷³ Goffman, E., *La rappresentazione nella vita quotidiana*, trad. it. di M. Ciacci, Società Editrice il Mulino, Bologna 1969, p. 86.

⁷⁴ Dissanayake, E., "L'ipotesi dell'artificiation e la sua rilevanza per le scienze cognitive, l'estetica evoluzionistica e la neuroestetica", in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, ed. italiana a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesis Edizione, Milano 2015, p. 35.

⁷⁵ *Ibidem*.

considerazione il pensiero di Goffman: la presenza di un individuo al cospetto di un altro presuppone una presentazione, un'interpretazione che si svolge attraverso gli innumerevoli mezzi di comunicazione che l'individuo possiede, in quanto «specie [...] dedita a forme drammatiche di comunicazione, a performance di differenti tipi»⁷⁶.

Si è visto dunque che la messa in scena è parte integrante della vita e delle interazioni sociali fra gli individui, e anche come l'atteggiamento e la rappresentazione riguardino questi prevalentemente nella loro singolarità. Tuttavia, Goffman nota giustamente come le problematiche che sorgono nel momento dell'interazione sono più facilmente individuabili quando ad inscenare una rappresentazione è un complesso di individui. Dopo aver fatto riferimento alla messa in scena di una facciata da parte di un singolo attore Goffman presenta il caso dell'*équipe*⁷⁷, e cioè di un gruppo di individui che cooperano all'interno di un'interazione con lo scopo di restituire una specifica impressione. I soggetti facenti parte dell'*équipe* devono quindi impegnarsi nel mantenimento della messa in scena, conformandosi gli uni agli altri in modo che ognuno adotti una facciata non soltanto coerente con la situazione ma anche con gli altri membri. È dunque indispensabile una sorta di fedeltà al gruppo di cui si fa parte al fine di non tradire le aspettative degli altri attori. Impegnarsi all'interno di un'*équipe* per inscenare una rappresentazione in quanto gruppo significa che le interpretazioni di ogni singolo attore devono conformarsi le une con le altre per non disturbare l'equilibrio dello spettacolo. A legare quindi i membri di ogni *équipe* vi è una specie di solido rapporto che esula dall'amicizia ma supera spesso le divisioni sociali. Un rapporto che Goffman dice basarsi su una *familiarità* che

può probabilmente superare le divisioni strutturali o sociali del sistema, contribuendo così alla sua coesione. Là dove i diversi status dello *staff* e della *line* tendono a dividere un'organizzazione, le *équipes* di attori possono tendere verso l'integrazione delle varie unità organizzative⁷⁸.

L'integrazione del gruppo, l'unità che raggiungono grazie all'impegno comune nella resa dell'interpretazione, sembrerebbe cancellare ogni differenza o contrasto di status preesistente. Ad accomunare i diversi individui appartenenti all'*équipe* vi sarà una specie di "segreto", come afferma Goffman. Ognuno di essi sarà dunque consapevole non solo della propria interpretazione e di conseguenza della facciata restituita, ma vedrà e conoscerà anche quella degli altri. Il segreto consiste pertanto nella collaborazione alla messa in scena e mostrata al pubblico. Di conseguenza tale collaborazione deve comportare una fiducia verso i "colleghi" attori e un rispetto rivolto non

⁷⁶ Turner, V., *Antropologia della performance*, ed. it. a cura di S. De Matteis, trad. it. di S. Mosetti, Il Mulino, Bologna 1993, p. 159.

⁷⁷ Goffman, E., *La rappresentazione nella vita quotidiana*, trad. it. di M. Ciacci, Società Editrice il Mulino, Bologna 1969, p. 95.

⁷⁸ Ivi, p. 100.

solo verso di essi quanto soprattutto verso la linea di condotta della rappresentazione condivisa. Inutile evidenziare come anche tutto questo sia profondamente affine all'universo teatrale, un'ipotetica compagnia teatrale all'interno della scena sarà legata da medesimi rapporti e medesimi "segreti" in quanto ognuno degli attori si presuppone sia impegnato nella restituzione della performance prestabilita⁷⁹. Vi sarà dunque una collaborazione e un'aderenza alla linea d'azione, e infine una fiducia verso il collega.

Il modello drammaturgico si fa mano a mano più aderente e si vede comparire anche la questione territoriale; Goffman offre importanti riflessioni anche riguardo allo spazio della scena, estremamente importante sia nell'ambito teatrale che in quello sociale. Si è già incontrata la questione e si è già visto come lo spazio entro cui la messa in scena ha luogo e tempo è centrale e rilevante per la rappresentazione stessa. Soprattutto per marcare il confine fra rappresentazione e vita ordinaria. Così dicendo, restando nell'ambito del rituale o dello spettacolo teatrale si è abituati a considerare la vita ordinaria come uno spazio "libero" da atteggiamenti e regole performative, nettamente separato dalla parentesi della rappresentazione, dove all'interno sembrano attivarsi regole e comportamenti corrispondenti. In relazione a questo Goffman è pronto a offrire una visione diversa, mettendo in luce come il mondo intero nella maggior parte delle sue situazioni sia considerabile come un palcoscenico.

«La separazione che esiste tra la ribalta e il retroscena trova innumerevoli illustrazioni nella nostra società»⁸⁰, così sostiene Goffman proponendo un'angolazione diversa da quella che si adotta abitualmente. La *ribalta*, così come il sociologo chiama il luogo della rappresentazione, è solitamente lo spazio entro cui prendono forma gli spettacoli teatrali e più generalmente artistici. Quei luoghi che si vanno a distinguere in modo netto dall'esterno e dalla quotidianità. Questo porterebbe dunque a pensare che tutto ciò che succede al di fuori della ribalta possa essere valutato come spontaneo, naturale ed estraneo a ogni tipo di recitazione o comportamento performativo. Tuttavia, come si è visto, la vita stessa secondo Goffman rientra fra ciò che si può considerare performativo, di conseguenza la distinzione fra ribalta e "fuori" può rivelarsi problematica. Ecco perché è necessario ricorrere a una prospettiva differente. La *ribalta* è il territorio dove avviene la scena, dunque, dove avvengono la maggior parte delle interazioni umane, che seguono in conformità allo spazio che le accoglie determinate regole. Così come l'attore entrando in scena segue il copione, si muove e parla in un certo modo, accantonando atteggiamenti di altro tipo che esulino dal contesto, lo stesso fa l'essere umano nella vita di tutti i giorni. I regolamenti, le modalità di comportamento seguite, vengono distinte da Goffman in due categorie, la *cortesìa* e il *decoro*.

⁷⁹ Goffman, E., *La rappresentazione nella vita quotidiana*, trad. it. di M. Ciacci, Società Editrice il Mulino, Bologna 1969, p. 123.

⁸⁰ Ivi, p. 144.

La prima si riferisce al modo in cui l'attore tratta il pubblico mentre è impegnato con questo in una conversazione o in uno scambio di gesti, sostitutivo della parola; [...] La seconda categoria si riferisce invece al modo in cui l'attore si comporta quando può essere visto o udito dal pubblico, ma non è necessariamente impegnato a parlargli⁸¹.

Queste norme territoriali e comportamentali costituiscono la vita degli esseri umani in gran parte dei loro contesti sociali, portando alla luce come anche le attività considerate fra le più abituali e scontate possiedano un carattere fortemente rappresentativo. Notare come *cortesìa* e *decoro* si manifestano all'interno di contesti cerimoniali o luoghi sacri è per Goffman scontato, per questo propone come esempio alcuni luoghi di lavoro, fra questi i negozi. «Una commessa di un negozio di abbigliamento deve stare in piedi, all'erta, evitare di masticare *chewing-gum*, sorridere, anche se non sta parlando con nessuno, e indossare abiti che può a malapena permettersi»⁸². È chiaro quindi che deve abitare un ruolo, rispettare delle norme e dare l'impressione conveniente al posto di lavoro. Così come la ribalta teatrale anche nel negozio vengono aperte le porte, accese le luci, organizzate le vetrine e messa in scena la rappresentazione della commessa, che a sua volta indosserà abiti consoni seguendo una condotta altrettanto coerente. È allora chiaro che il *retroscena* non è costituito dalla vita fuori ma da quegli spazi all'interno dei quali, così come afferma Goffman «la rappresentazione stessa è scientemente e sistematicamente negata»⁸³. Se la ribalta è perciò il luogo dove viene rappresentata la finzione, lo spettacolo, il retroscena sarà quel territorio dove si vedranno svelati i segreti della rappresentazione, dove l'attore abbandona il suo ruolo e si nasconde allo sguardo del pubblico. Pertanto, tutte le attività che escono dalla rappresentazione e che se fossero messe in mostra ne indebolirebbero l'espressività, sono relegate a una parentesi che si potrebbe definire intima o riservata. Allo stesso tempo è importante sottolineare che il retroscena è indispensabile ai fini della rappresentazione, perché è proprio lì che quest'ultima viene organizzata. Tutta la preparazione precedente all'entrata in scena avviene dietro le quinte, è lì che gli attori vengono truccati, è lì che si vestono, si accordano e preparano gli strumenti che poi verranno utilizzati per inscenare la finzione.

Il repertorio da retroscena comprende il chiamarsi a vicenda per nome, [...] mugugnare, fumare, vestirsi in modo trasandato, star seduti o in piedi in posizioni scomposte, usare termini dialettali o errati, borbottare e urlare, [...]. Il repertorio di comportamenti da ribalta non può

⁸¹ Goffman, E., *La rappresentazione nella vita quotidiana*, trad. it. di M. Ciacci, Società Editrice il Mulino, Bologna 1969, p. 128.

⁸² Ivi, p. 130.

⁸³ Ivi, p. 133.

comprendere tutto ciò (e in un certo senso ne è quindi l'opposto). In generale quindi il comportamento da retroscena è quello che permette atti secondari che facilmente possono essere presi come segno di intimità e mancanza di rispetto [...] ⁸⁴.

In altre parole, il retroscena è quello spazio dove l'attore può lasciarsi andare senza preoccuparsi di mantenere un controllo sulle proprie espressioni, il luogo dove non deve reprimere il suo vero "io" a beneficio della facciata che deve impersonare. Sembrerebbe a questo punto non esserci via di scampo dalla rappresentazione se essa trova spazio perfino nei luoghi più abituali, e come ha sostenuto Victor Turner è proprio il *mondo profano* a essere per primo falso e ingannevole ⁸⁵.

⁸⁴ Goffman, E., *La rappresentazione nella vita quotidiana*, trad. it. di M. Ciacci, Società Editrice il Mulino, Bologna 1969, p. 149.

⁸⁵ Turner, V., *Dal rito al teatro*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. di P. Capriolo, il Mulino, Bologna 1986, p. 205.

Capitolo terzo

JOHN DEWEY; L'ARTE PREFIGURATA NEI PROCESSI DEL VIVERE

3.1 L'atto dell'espressione e il raggiungimento di una esperienza

Il pensiero deweyano è già comparso nelle riflessioni emerse fino a ora, a proposito di diversi punti cardine della questione. Si è visto infatti come la sua opera possa offrire un'importante prospettiva attorno all'elemento artistico nel contesto quotidiano. Filosofo e pedagogista statunitense concentra i suoi studi fra la fine dell'800 e la prima metà del '900. La produzione è vasta e vede in *Arte come Esperienza*⁸⁶, scritto del 1934, quello che può essere definito, almeno da un certo punto di vista, come la summa del suo pensiero filosofico. Il problema dell'arte però compare già nell'opera *Esperienza e Natura*⁸⁷, di circa dieci anni precedente, dove l'esperienza viene sottolineata nel suo carattere artistico ed estetico. Per considerare specificamente il pensiero deweyano è importante ribadire i temi iniziali e riprendere il discorso di Victor Turner a proposito delle pratiche rituali. Grazie a quest'ultimo si è potuto vedere come i generi performativi trovino radice nel rituale e una profonda reciprocità con la vita sociale. Il rituale nelle società rurali si inserisce nel quotidiano, prevede una partecipazione collettiva e tende alla risoluzione dei problemi all'interno della comunità. Il rapporto di reciprocità che unisce le pratiche performative e il sociale porta a riconsiderare il nodo inscindibile che lega l'arte alla vita. Dunque, se attraverso comportamenti definibili artistici l'uomo sembra acquisire la capacità di riconsiderare sé stesso e il contesto in cui vive, l'arte e tutte le pratiche annesse si rivelano di conseguenza essenziali all'interno del quotidiano. A conclusioni analoghe giunge John Dewey, che considerando l'estetico come soggiacente all'esperienza ordinaria, lo riavvicina alla vita di tutti i giorni. L'esperienza è, secondo lo studioso, l'esito della reciprocità fra individuo e ambiente, ed accade «continuamente, poiché l'interazione tra la creatura vivente e le condizioni ambientali è implicata

⁸⁶ Dewey, J., *Arte come esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020.

⁸⁷ Dewey, J., *Esperienza e natura*, ed. it. a cura di P. Bairati, Ugo Mursia Editore, Milano 1973.

nello stesso processo del vivere»⁸⁸. Il processo del vivere consiste quindi alla base nell'interdipendenza di ambiente e creatura vivente. Avviene, a volte, che il susseguirsi di queste esperienze *comuni* lasci il posto ad alcune esperienze *significative*, poiché, l'estetico, da elemento latente si manifesta. È da questo fondamento che si definisce la riflessione deweyana.

È a questo punto importante entrare nel vivo della questione e guardare più da vicino la visione di *esperienza* proposta da Dewey. L'esperienza è per il filosofo americano il materiale esperito nella vita, che si costituisce, come si è già osservato, dal rapporto con l'ambiente. Il vivere si vede quindi composto di varie e numerose esperienze che si susseguono come parti distinte e significanti di un tutto, pensabile non come flusso continuo quanto piuttosto come una rampa di scale⁸⁹. Così come quest'ultima avanza scalino dopo scalino, e questi si susseguono gli uni dopo gli altri in quanto elementi separati, la vita prosegue esperienza dopo esperienza. *Una* esperienza si distingue dalle altre quando arriva a un compimento, quando il materiale esperito è mosso da una volontà e diventa un intero significativo di per sé, compiuto e raggiunto in maniera consapevole. Il compimento è raggiunto da un'organizzazione, da un processo attento che mira a un perfezionamento e non semplicemente a una fine. La consapevolezza gioca dunque un ruolo importante nel processo di un'esperienza che possa realmente definirsi tale. L'esistenza degli esseri umani, secondo Dewey, è per lo più costituita da disattenzione o automatismi, da un continuo abbandono a eventi che fanno il loro corso senza significatività. La fruizione intenzionale e meditata di un evento conduce attraverso gioia o dolore a una comprensione emotiva dei fatti della vita e delle relazioni che li riguardano. Portare a compimento un'esperienza è dunque qualcosa di profondamento consapevole e vitale, significa realizzare un processo con l'attenzione per il processo stesso e non soltanto per il suo fine. Questo porterebbe a un'esistenza che non ha senso soltanto a livello pratico, nei suoi risultati, ma nel procedimento. È indovinato a questo proposito l'esempio della pietra, proposto da Dewey:

si può immaginare una pietra che faccia un'esperienza rotolando giù da una collina. Questa attività è senz'altro sufficientemente "pratica". La pietra parte da qualche luogo e, a seconda di ciò che permettono le condizioni, si muove verso un posto e uno stato in cui sarà in quiete – verso una fine. A questi fatti esterni aggiungiamo con l'immaginazione l'ipotesi che essa pensi al futuro desiderando l'esito finale; che si interessi delle cose che incontra nel suo cammino [...]; e che alla fine il giungere a riposo stia in relazione con tutto quello che è successo

⁸⁸ Dewey, J., *Arte come Esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 61.

⁸⁹ *Ibidem*.

prima come culmine di un movimento continuo. In tal caso la pietra farebbe un'esperienza, anzi un'esperienza dotata di qualità estetica⁹⁰.

L'esperienza se "sentita" andrebbe dunque ad arricchire l'esistenza senza che questa prosegua in un flusso ininterrotto di eventi vissuti senza consapevolezza e senza una *qualità emotiva ed estetica* unitaria. Con *qualità* Dewey vuole intendere quel tratto specifico che va a contraddistinguere un'esperienza dall'insieme delle esperienze ordinarie, proprio per il suo carattere emotivo e significativo. Generalmente valutare qualche cosa come "estetico" significa in qualche modo farlo rientrare nella sfera artistica, definendolo da una prospettiva spettatoriale. In contrapposizione con ciò che viene definito "artistico", andrebbe a identificare qualcosa nella maniera in cui quel qualcosa viene consumato, osservato e percepito. Con il termine "artistico" si è invece soliti definire qualcosa dal punto di vista della sua creazione, facendo direttamente riferimento all'azione e al procedimento che l'ha portato a termine. L'azione con cui si arriva a un prodotto è artistica, la percezione che si ha di quest'ultimo è estetica, dunque nel primo caso si tratta di "fare", nel secondo di "subire". Questa concezione comune porta in tal modo a svuotare entrambi i termini di buona parte del loro significato, nell'errata credenza che uno non coinvolga profondamente l'altro. In proposito Dewey offre una considerazione molto attenta in merito ai due concetti, prendendo prima di tutto in esame come l'esperienza possa portare alla luce la relazione fra fare e subire e quindi fra *artistico* ed *estetico*.

«L'atto produttivo guidato dall'intenzione di produrre qualcosa da godere nell'esperienza immediata del percepire ha una qualità che non possiede un'attività spontanea e incontrollata»⁹¹. L'artista, secondo il filosofo americano, deve quindi impersonare anche la visione del ricevente, in modo che l'opera prodotta raggiunga quell' "*intelligenza*"⁹² che la distingue da un mero prodotto della tecnica. Allo stesso modo anche l'esperienza perché sia significativa deve vedere la connessione fra fare e subire, in un bilanciamento che non veda prevalere nessuno dei due versanti. Per afferrare meglio questa relazione si può riportare un altro esempio suggerito dallo stesso Dewey:

Mettere la mano su un fuoco che la brucia non è necessariamente fare un'esperienza. L'azione e la sua conseguenza devono essere congiunte nella percezione. [...] L'esperienza di un bambino può essere intensa, ma, a causa della carenza di retroterra derivato da esperienza passata,

⁹⁰ Dewey, J., *Arte come Esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 65.

⁹¹ Ivi, p. 72.

⁹² Ivi, p. 70.

le relazioni tra subire e agire sono colte debolmente, e l'esperienza non ha grande profondità o ampiezza⁹³.

La qualità estetica appartiene quindi all'esperienza dal momento che quest'ultima venga vissuta con intelligenza e messa in relazione con ciò che è già stato e con quello che verrà successivamente. Questo porterebbe ad un esperire completo, sentito e consapevole, capace di arricchire di significato la vita e l'essere umano coinvolto.

In tutto questo la componente emotiva gioca un ruolo molto importante, essendo di fatto parte integrante di *una* esperienza che possa essere detta *estetica*. Come già sostenuto l'esperienza ha luogo quando la creatura vivente entra in relazione con l'ambiente, prendendo parte ad un'interazione. Lo stesso accade per le emozioni, che non compaiono indipendentemente dal contesto, ma che derivano dagli eventi. Bisogna inoltre tenere conto che quando si parla di emozioni, diversamente da come si è soliti pensare, non si può rinviare a unità distinte, ognuna con un proprio nome ed una propria specifica sfumatura. Le emozioni non sono, secondo Dewey, elementi già formati, quanto piuttosto mutevoli e indefiniti proprio perché seguono gli eventi in un continuo movimento.

Dunque, le emozioni si presentano come qualità di ciò che Dewey considera *un* esperienza, ed entrambe, esperienza ed emozione, sono inscindibili dall'interazione fra essere umano e ambiente. L'esperienza consiste quindi nella connessione, nel rapporto fra essere umano e mondo e nello svolgersi di questa interazione che mira, in condizioni favorevoli o no, un adattamento e a un equilibrio. «Ogni esperienza [...] comincia con un impulso, anzi: *come* un impulso»⁹⁴. Come una spinta che muove verso l'esterno e che tende alla soddisfazione di bisogni attraverso un rapporto diretto con l'ambiente. Che si tratti di necessità più o meno elementari, l'essere vivente non può che ricercare appagamento all'esterno in un percorso che può rivelarsi favorevole o avverso. Quando la realizzazione di uno scopo che ha inizio da un impulso s'imbatte in una resistenza e lo scopo in questione non è immediatamente raggiungibile, il soggetto interessato è chiamato ad agire e a riflettere con un'emotività maggiore. Al contrario quando il percorso è liscio, privo di ostacoli e porta dritto al soddisfacimento dell'impulso, la qualità emotiva che accompagna l'esperienza sarà di minore intensità, portando ad un'azione povera di riflessione e consapevolezza. Questo chiaramente non significa, come Dewey stesso specifica, che vi debba essere una costante opposizione o un ambiente continuamente avverso al soggetto, ma che sia necessario un ambiente allo stesso tempo avverso e favorevole.

⁹³ Dewey, J., *Arte come Esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 69.

⁹⁴ Ivi, p. 81.

E se non incontra resistenza dall'ambiente circostante il sé nemmeno riesce a rendersi conto di se stesso; non avrebbe né sentimento né interesse, né paura né speranza, né delusione né esultanza. La mera opposizione di un ostacolo insormontabile crea irritazione e rabbia. Invece la resistenza che sollecita il pensiero genera curiosità e crea attenzione e, quando è vinta e asservita, sfocia nell'esultanza⁹⁵.

L'esperienza secondo Dewey avrebbe quindi strettamente a che fare con una resistenza, una disarmonia, «attraverso le fasi della perturbazione, del conflitto» asserisce «si pone qui la memoria inveterata di una soggiacente armonia».

È chiaro, pertanto, che fra il pensiero di Dewey e quello di Victor Turner vi sia un *fil rouge*; ritornando infatti a quanto detto riguardo all'antropologo scozzese, si ricorda come l'elemento del conflitto sia centrale nel suo discorso sulla performance. Secondo Turner ogni genere performativo stringe un legame reciproco e riflessivo con la vita sociale, istituendosi quindi come strumento di lettura e spesso di trasformazione di quest'ultima. La vita si vede costellata di drammi sociali, di crisi e di conflitti attraverso i quali l'uomo si fa consapevole di determinati valori e viene spinto all'azione e a un ripensamento di sé stesso e della società in cui vive. Di conseguenza a partire dal dramma si può presentare la possibilità di una ricostruzione, di una trasformazione o riparazione. Il genere performativo è secondo Turner lo strumento per mezzo del quale si corre ai ripari in seguito ad un conflitto. Il *dramma sociale*, crisi all'interno di un gruppo sociale, offre lo spazio entro cui performare. La performance diventa lo strumento con cui i membri del gruppo si servono per riparare la frattura generata dalla crisi. A partire quindi dal *dramma sociale* è possibile ritornare all'armonia e all'ordine. Non solo, secondo Turner ogni performance culturale spinge i suoi partecipanti a riflettere a superare il conflitto con un'esperienza che si innalza, nel suo materiale vissuto fra opposizioni e fattori favorevoli, ad un livello superiore, più consapevole e riflessivo. «Il dramma sociale è, in ogni modo, la forma più importante di riflessività plurale nell'azione sociale umana»⁹⁶ scrive Turner. «La disarmonia» asserisce similmente Dewey «è l'occasione che spinge alla riflessione»⁹⁷. A questo punto bisogna però specificare che le ricerche entro cui si inseriscono tali riflessioni sono molto diverse. Quando Turner parla di conflitto o più precisamente di dramma sociale lo analizza in un contesto riscontrato in varie comunità rurali. Riconoscendo tuttavia che a livello globale il conflitto investe ogni tipo di cultura e di società, seppur per ragioni diverse e in modo diverso. I vari drammi sociali riportati dallo studioso presentano prevalentemente situazioni di conflitto all'interno di diverse

⁹⁵ Dewey, J., *Arte come Esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 82.

⁹⁶ Turner, V., *Antropologia della performance*, ed. it. a cura di S. De Matteis, trad. it. di S. Mosetti, Il Mulino, Bologna 1993, p. 194.

⁹⁷ Ivi, p. 41.

comunità a seguito di varie motivazioni. Si pensi ad esempio alla conquista della carica di capo villaggio, all'omicidio o alla rottura dei rapporti fra diversi membri di uno stesso gruppo sociale. L'antropologo scozzese considera la performance come il completamento, la conclusione di un'esperienza.

Osservando invece il lavoro di Dewey si può notare come riconoscendo la disarmonia, l'*aritmia*, come componente essenziale nel rapporto uomo-ambiente al fine di un'esperienza, parta invece da un'angolazione più universale. In primo luogo, è bene specificare che se per Turner il dramma sociale è una sorta di rottura dove norme e regole sociali sono state violate e il gruppo sociale ha perso la sua stabilità. E dunque vi è una vera e propria crisi sociale determinata da cause concrete, da eventi specifici. Per Dewey l'*aritmia* è invece una momentanea interruzione del ritmo che caratterizza l'interazione uomo-ambiente nella sua totalità. L'esistenza della creatura vivente è da intendere come un fluire e rifluire, un vuoto e pieno che l'uomo deve costantemente fronteggiare. L'esperienza nella vita umana è da intendere in un imprescindibile rapporto con ciò che è avvenuto prima e con ciò che la succede, riconoscendola quindi in quanto consapevole e indicativa di un'esistenza vissuta con coscienza. Quando il vuoto guida l'uomo a reagire emozionalmente e intelligentemente verso una riconquista del pieno, per ritrovare l'equilibrio, si definisce una esperienza unitaria. Nonostante le differenze appena menzionate è però chiaro che il pensiero dei due studiosi è in un certo modo affine. L'esperienza secondo Dewey si deve similmente individuare quando l'appagamento o la soddisfazione non riguardano esclusivamente i bisogni più semplici e immediati. Piuttosto sembrerebbe trattarsi di una spinta verso un appagamento più intenso e significativo, avere un'esperienza è quindi aprirsi ad una diversa conoscenza di quanto ti circonda, a una nuova consapevolezza e a un cambiamento

Ricapitolando si è visto come l'esperienza venga intesa come ricca di consapevolezza e riflessione, come evento distinto dal flusso di eventi ordinari, che provoca una nuova e diversa considerazione che l'uomo fa verso se stesso e verso l'ambiente che lo circonda. Considerazione che porterà ad un movimento, ad un progresso e a un'esistenza che continua con accortezza e non lasciandosi trasportare. Scrive Dewey: «L'essere vivente ricorsivamente smarrisce e ristabilisce l'equilibrio con il suo ambiente circostante. Il momento di passaggio dalla perturbazione all'armonia è il momento di una vita più intensa»⁹⁸. Victor Turner asserisce similmente che i drammi sociali comparando in seguito a delle fratture, conducono, attraverso le loro procedure riparatorie, a una rielaborazione, a una nuova interpretazione identitaria, individuale e collettiva. Riprendendo quanto detto da Dewey in merito alla qualità estetica, sostiene poi che

In una data struttura o unità processuale dell'esperienza, l'estetica è dunque rappresentata da quelle fasi che costituiscono un appagamento

⁹⁸ Dewey, J., *Arte come Esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 43.

che raggiunge le profondità del nostro essere (come afferma Dewey), oppure costituiscono quegli ostacoli e difetti necessari che stimolano la gioiosa lotta per raggiungere un coronamento superando il piacere e l'equilibrio. Tale lotta costituisce esse stessa la gioia e la felicità del soddisfacimento⁹⁹.

Tale disarmonia spinge alla riflessione e la riflessione deve essere presente per far sì che l'azione generata dalla disarmonia sia significativa, carica di forza e trasformata dunque in *espressione*. L'atto di espressione di cui parla Dewey è un'azione «diretta in avanti in una ri-flessione»¹⁰⁰, non è la risposta a uno stimolo, è qualcosa di più. È una manipolazione delle energie, una nuova organizzazione di pensiero, è il ripensare il già vissuto in una nuova forma per agire con una nuova consapevolezza nel mondo. Questo è possibile la vita cambia il suo ritmo e sembra chiedere una rigenerazione. Lo stato inalterato delle cose non conduce alla riflessione, non conduce all'azione, non scuote gli animi al punto da farli insorgere, «Per generare l'eccitamento indispensabile ci dev'essere in gioco qualcosa, qualcosa che sia importante e incerto – [...]. Una cosa certa non ci scuote emotivamente»¹⁰¹. Lo stesso Dewey prende come esempio la vita del selvaggio le cui azioni, le cui “performance” sorgono in momenti di incertezza, di paura, di tumulto; è la minaccia all'equilibrio che porta l'uomo ad agire, a rivalutare, all'azione trasformativa. Senza di essa non vi sarebbe spinta emotiva, senza di essa non vi sarebbe azione significativa. Questo riporta ovviamente a Turner e seppure Dewey non parli apertamente di conflitto è palmare che vi si avvicini.

È necessario a questo punto spiegare cosa intenda Dewey con il termine *espressione*; quell'attività qualitativamente significativa che si distingue dalle attività ordinarie svolte senza organizzazione e intensità. Chiarire cosa renda espressiva un'azione è fondamentale affinché si riconosca la differenza fra ciò che abitualmente viene interpretata come espressione, e dunque un esternare, e ciò che è un *atto di espressione*. Esternare qualcosa attraverso un atto non significa esprimere necessariamente qualcosa; come spiega lo studioso americano, proiettare un contenuto già determinato verso l'esterno è un atto che si può riconoscere piuttosto come sfogo. «Sfogarsi è sbarazzarsi di qualcosa [...]; esprimere è trattenersi presso qualcosa, portarne avanti lo sviluppo, elaborarla fino a completamento»¹⁰². Si noti dunque come a costituire un'espressione vi sia un impegno precedente, una elaborazione, un'azione viva di pensiero e di conseguenza intelligente. Esprimere un sentimento non è un'azione che può essere paragonata ad uno sfogo emotivo,

⁹⁹ Turner, V., *Antropologia della performance*, ed. it. a cura di S. De Matteis, trad. it. di S. Mosetti, Il Mulino, Bologna 1993, p. 157.

¹⁰⁰ Dewey, J., *Arte come Esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 82.

¹⁰¹ Ivi, p. 88.

¹⁰² Ivi, p. 84.

quest'ultimo è spontaneo, immediato e si caratterizza in uno slancio non gestito. Emerge perciò che la gestione, l'organizzazione e l'elaborazione di un'azione è indispensabile per arrivare ad un'*espressione*. In merito si presenta un aspetto che abbraccia la questione presentata dal principio, dove l'organizzazione e la rielaborazione sono già comparse come elementi sostanziali della ricerca. Si veda infatti come l'azione performativa presentata da Victor Turner come risposta al dramma sociale, come chiave di lettura con cui un gruppo socioculturale ripensa sé stesso, consista inevitabilmente in una "composizione" ragionata e non in un'azione immediata e irriflessiva. Turner parla infatti di *riflessività performativa*; «La riflessività performativa» scrive «non è un semplice riflesso, una risposta rapida, automatica o abituale a qualche stimolo. È altamente elaborata, artificiale, culturale e non naturale, un'opera d'arte meditata e volontaria»¹⁰³. Grazie ad una rielaborazione il soggetto performante riesamina il materiale della vita ordinaria trasformandolo attraverso un'azione, una ri-creazione nella quale avviene un ripensamento, una riformulazione di quanto vissuto. Prendendo come esempio i drammi quali composizioni letterarie Turner chiarisce come anche in quel caso vi è la rielaborazione degli eventi al fine di inscenarli presentandoli «in forma significativa»¹⁰⁴. In Turner vediamo quindi che il materiale già esperito, gli eventi già vissuti, vengono riproposti grazie ad un'azione performativa che permette di analizzarli nuovamente, di metterli in discussione e di assorbirli alla giusta distanza e con la giusta lucidità. Ma soprattutto di indirizzarli verso un fine, di viverli consapevolmente con lo scopo di un'esistenza presente e significativa. Nonostante Turner si riferisca specificatamente a rielaborazioni performative che vedono la vita come possibile contenuto di un "copione", ciò che asserisce è in linea con quanto detto anche da Dewey, in quanto il termine ultimo è sempre quello di considerare con il giusto valore il vissuto. Quando Dewey scrive di come i bambini inscenano delle composizioni di suoni, gesti ed espressioni con lo scopo di raggiungere determinati obiettivi, sta infatti evidenziando come attraverso una nuova rappresentazione si possa giungere ad un'azione carica di significato. «Dapprima un bimbo piange esattamente come gira la testa per seguire la luce» per poi imparare, continua Dewey che determinate azioni portano a precise risposte. Così facendo ogni azione acquisirà una consapevolezza che la porterà a distinguersi in quanto significativa e non casuale per l'appunto. «Quando ha capito quale effetto fa un suo atto un tempo spontaneo su coloro che lo circondano, il bambino compie "di proposito" un atto che era cieco. Comincia a gestire le proprie attività in relazione alle loro conseguenze»¹⁰⁵. «Comincia così» scrive ancora Dewey «a rendersi conto del significato di ciò che fa»¹⁰⁶. Se si ripensa ora a quanto sostenuto da Ellen Dissanayake in merito alla rielaborazione, si possono notare ulteriori punti in comune. Secondo la studiosa alla radice dell'arte vi sono quei

¹⁰³ Dewey, J., *Arte come Esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 81.

¹⁰⁴ Ivi, p. 83.

¹⁰⁵ Ivi, p. 85.

¹⁰⁶ Ibidem.

comportamenti proto-estetici caratterizzati proprio dalla ri-organizzazione, dalla ri-orchestrazione di segnali vocali, gestuali e facciali normalmente presenti nelle interazioni quotidiane e spontanee. Ad esempio, il comportamento dei neonati e degli animali può rivelarsi utile per spiegare come espressioni e suoni vengono diversamente ordinati e combinati proprio perché dietro di essi vi è un'intenzione e una riflessione che li spinge. Per l'appunto se si osserva quanto detto dalla studiosa circa il comportamento animale e alle sue *ritualizzazioni*, si può notare come alcuni movimenti o suoni agiti automaticamente in seguito ad alcuni stimoli, vengano invece riproposti da una diversa intenzione.

Nell'anatra marzaiola, ad esempio, il comportamento di girare il capo e pulirsi le penne dell'ala, che ha luogo quotidianamente e in maniera casuale, viene trasformato per mezzo di speciali alterazioni in un'attività del tutto differente, formalizzata, regolare e ripetuta, [...]. In questo contesto, il messaggio non è più "Mi sto lisciando le penne" [...], bensì "Voglio accoppiarmi con te"¹⁰⁷.

Quando Dissanayake parla di queste manipolazioni e spiega come il comportamento umano venga ritualizzato con lo scopo di trasmettere un messaggio diverso dall'ordinario e di innalzarsi così ad una nuova significatività, lo fa in relazione all'arte. Riconoscendo in queste tipologie di azioni le radici del comportamento artistico, è chiaro dunque che sta riavvicinando l'arte all'umano. È chiaro quindi che un'azione artistica, un'espressione, un'esperienza, o una performance, qualsiasi sia il punto di vista da cui si analizza la questione, sono caratterizzati da una rielaborazione; è importante, perciò, saper riconoscere che non si tratta di qualcosa di spontaneo e immediato, ma di qualcosa di riflessivo, ri-pensato e ri-organizzato. «L'atto d'espressione che costituisce un'opera d'arte è un'espressione nel tempo, non un'emissione istantanea»¹⁰⁸ scrive Dewey, aggiungendo poi, come già accennato, che non nasce dall'interno per poi manifestarsi all'esterno. Al contrario è profondamente influenzata dall'esterno, causata dall'incontro, dalla collisione con l'ambiente e con ciò che quest'ultimo offre. Un atto di espressione o un'opera d'arte non nascono mai separati dal tempo e dallo spazio, è impossibile dunque immaginare che non siano strettamente correlati alle esperienze passate e al materiale precedentemente immagazzinato. Questo passaggio su cui Dewey riflette frequentemente consiste in una sorta di innalzamento di

¹⁰⁷ Dissanayake, E., "L'ipotesi dell'artificazione e la sua rilevanza per le scienze cognitive, l'estetica evolutivista e la neuroestetica", in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, ed. italiana a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesis Edizione, Milano 2015, p. 37.

¹⁰⁸ Dewey, J., *Arte come Esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 86.

livello che l'uomo compie in modo che «lo spazio» scrive Dewey «possa diventare così qualcosa di più di un vuoto in cui vagare»¹⁰⁹.

Allo stesso modo Ellen Dissanayake vede nel comportamento artificante l'occasione attraverso cui convertire la realtà «from its usual unremarkable state – in which we take it or its components for granted – to a significant or specially experienced reality [...]»¹¹⁰.

A questo riguardo se si tiene conto che tali esperienze “estetiche” coinvolgono una collettività e vedono nelle loro differenti e numerose manifestazioni una partecipazione e relazione con l'esterno e fra più esseri umani, si può facilmente intuire l'effetto culturale e sociale che provocano.

Allo stesso modo quando Dewey introduce il concetto di esperienza in relazione all'arte sta allontanando quest'ultima da quel regno separato che si è sempre stati soliti attribuirgli. Il filosofo statunitense sta dunque riconoscendo all'azione artistica uno slancio umano e riscontrabile in molte altre *esperienze* estranee all'arte, o meglio sta mettendo in rilievo che ciò che caratterizza l'arte, quel *più* che la qualifica come qualcosa di elevato, è in realtà qualcosa che fa prima di tutto parte dell'ordinarietà.

¹⁰⁹ Dewey, J., *Arte come Esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 42.

¹¹⁰ Dissanayake, E., *What Is Art For?*, University of Washington Press, U.S.A 2002, p. 95.

3.2 Il valore sociale delle arti: desideri, ri-creazioni e nuovi significati.

I riti del lutto esprimevano più che cordoglio; la danza di guerra e la danza per il raccolto erano più che un raccogliere energia per i compiti da svolgere; [...]. Ognuno di questi modi comuni di agire univa il pratico, il sociale e l'educativo in un intero unitario dotato di forma estetica. Introducevano nell'esperienza valori sociali nel modo più capace di suscitare impressioni. Mettevano in connessione cose importanti per tutti e per tutti in armonia con la vita sostanziale della comunità¹¹¹.

Una nuova rivalutazione della realtà da cui è circondato porta l'essere umano a esigere e desiderare un'esistenza più ricca e a incrementare le sue relazioni con l'ambiente e con gli altri. È fondamentale quindi porre l'accento sul "sociale" e sottolineare l'importanza dell'esperienza estetica, della performance o di tutte quelle varianti "artistiche" nell'esistenza collettiva. Considerare ogni esperienza di questo tipo come un mero espediente tecnico e concentrare l'attenzione nel prodotto che tali esperienze raggiungono significa cancellare il senso profondo che hanno nella vita di ogni creatura vivente. Pensare, secondo Dewey, che i rituali primitivi avessero senso soltanto nei loro fini più pratici equivale travisare gravemente il valore vitale che l'arte possiede fin dalle proprie radici. Certamente vi era e vi è un senso pratico in ogni comportamento artistico ma è necessario, prima di questo, riconoscerne la capacità di «migliorare l'esperienza del vivere»¹¹². Seppur lontano dal definire o dall'occuparsi nello specifico delle pratiche artistiche, Dewey è soprattutto interessato a restituire una continuità fra queste e la quotidianità e per farlo ricorre all'esperienza. Rilevando dunque il potenziale estetico dell'esperienza più comune, il filosofo americano arriva a sostenere come «l'opera d'arte sviluppi e accentui ciò che è tipicamente valido nelle cose di cui godiamo ogni giorno»¹¹³, restituendo loro un valore sociale e naturale derivato direttamente dall'inevitabile interazione fra essere umano e ambiente.

A tale proposito è illuminante quanto osservato da Dewey in *Arte e civiltà*¹¹⁴, ultimo capitolo della monografia *Arte come Esperienza*, dove l'arte viene evidenziata come pratica intrinseca della vita e della società. «Il fatto innegabile dell'origine e della portata culturale collettiva delle opere

¹¹¹ Dewey, J., *Arte come esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 312.

¹¹² Ivi, p. 55.

¹¹³ Ivi, p. 38.

¹¹⁴ Ivi, p. 311.

spiega il fatto, [...], che l'arte è una tendenza interna all'esperienza e non un'entità in sé stessa»¹¹⁵. Se si riprende quanto detto da Victor Turner rispetto alla performance e cioè che può essere interpretata come una riflessione, un ripiegamento della cultura su sé stessa, è facile notare una corrispondenza. Considerare le pratiche performative quali strumenti grazie ai quali una cultura può guardarsi e analizzarsi porta inevitabilmente a considerare un gruppo sociale e culturale come un *io*, dove l'attenzione non si pone sull'individualità di ogni membro ma su una pluralità che prima attraverso il dramma sociale e poi con l'azione performativa, raggiunge una coesione. La pratica performativa diventa quindi profondamente legata alla collettività.

Secondo Dewey, l'errore risiede proprio nel considerare l'arte come fenomeno separato, trascurando come in realtà sorga quale attività a sua volta risultante dal rapporto fra gli esseri umani e il mondo. Proponendosi quale risposta a impulsi vitali è evidente che il legame con ciò che l'uomo desidera e con ciò di cui ha bisogno è strettissimo. Di conseguenza l'arte non può che diventare un mezzo grazie al quale comprendere una società e soprattutto grazie al quale la stessa società misura se stessa, ricreandosi.

È interessante a questo punto riportare l'esempio di Dewey dove a sua volta riporta le riflessioni del critico T. E. Hulme¹¹⁶:

La natura del problema è suggerita dalla teoria di Hulme sulla differenza fondamentale tra arte bizantina e musulmana da un lato, e arte greca e rinascimentale dall'altro. Quest'ultima, dice Hulme, è vitale e naturalistica. La prima è geometrica. Questa differenza, egli prosegue nella spiegazione, non è connessa a differenze di capacità tecnica. L'abisso è costituito da una differenza fondamentale di atteggiamento, di desiderio e scopo¹¹⁷.

Riportando le riflessioni di Hulme, Dewey vuole quindi sottolineare come l'arte costituisca una pratica profondamente radicata ai bisogni ed ai desideri dell'essere umano e dunque alla società entro cui quest'ultimo vive.

Ugualmente quando Victor Turner illustra come il dramma sociale costituisca la circostanza di un gruppo sociale di riflettere su sé stesso e di affrontare una sorta di auto-analisi, parla di una pratica che va ad influire sulla vita di varie persone e di conseguenza su di una collettività. Al contempo è una pratica che sorge dagli eventi che compongono una collettività, e sono proprio

¹¹⁵ Dewey, J., *Arte come Esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 314.

¹¹⁶ Thomas Ernest Hulme, critico letterario e poeta inglese (1883-1917) fra i fondatori dell'*Imagismo*. Movimento letterario nato a Londra nei primi decenni del '900.

¹¹⁷ Dewey, J., *Arte come esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 315.

l'incidenza e la prossimità di queste pratiche sulla e alla vita quelle su cui è essenziale porre l'accento. Il riconoscimento appunto di come alla base di pratiche artistiche, anche quelle in germe, vi sia il desiderio e la potenzialità di agire sull'esistenza, da vicino e non da quel piedistallo lontano in cui si è soliti isolare l'arte. Non è pertanto trascurabile notare come sia in Dewey che in Turner compaia l'elemento del desiderio. Alla base dell'atto espressivo di Dewey, già menzionato in precedenza, vi è proprio il bisogno di portare a compimento un'esperienza che vede il materiale grezzo della vita trasformato attraverso il desiderio, attraverso l'esigenza fondamentale di vedere la vita rigenerata. Lo scopo e il valore di un'esperienza è proprio quello di poter ripensare consapevolmente la propria esistenza. Voler ripensare la propria esistenza altro non è che volerla pensare differente da quello che è, poterla riconsiderare in altre forme, pensarla se si vuole al modo *coniuntivo*. Come si è già visto Victor Turner propone di considerare le pratiche performative quali appartenenti appunto al modo congiuntivo, proprio per i desideri e le possibilità di cui sono composte. Il punto sarebbe quindi di poter guardare il mondo con uno sguardo aperto e potenziale. Nelle procedure rituali, nota Turner, quando il gruppo sociale ripropone con la performance i motivi del conflitto per arrivare a una risoluzione, altro non fa che prendere in considerazione le «molte cause invisibili delle affezioni visibili, cercando indirettamente di determinare le fonti principali di contrasto»¹¹⁸. Il processo congiuntivo comparirebbe quindi nella *fase riparatrice* del *dramma sociale* grazie alla quale i membri della società portano in scena gli eventi che hanno condotto alla crisi. A questo punto si torna al nodo della questione e dunque al ruolo sociale che può avere l'arte o in questo caso le performance rituali. Se si pensa agli scontri proposti da Turner risulta più facile comprendere in che modo il rito, radice dei generi artistici performativi, possa agire sul sociale. Il dramma sociale compare nel momento in cui una regola viene violata mettendo a repentaglio il rapporto fra i membri di una comunità, sconvolgendone i valori. I membri devono quindi reintrodurre l'ordine e l'equilibrio sociale attraversando il dramma sociale nelle sue varie fasi, fra cui appunto quella *riparatrice*, la più importante. L'azione performativa in cui consiste mirerebbe quindi a riconsiderare gli eventi della crisi in maniera più riflessiva e consapevole, al punto da poterne intravedere una risoluzione e di conseguenza un influsso positivo sulla società. Se ai loro primordi i generi performativi si rivelano essenziali per il processo sociale è perciò lampante che tutto ciò che è artistico può in qualche modo considerarsi umanamente necessario. Nel caso di Turner l'atto artistico è il mezzo grazie al quale risolvere il dramma sociale.

Se si osserva invece il pensiero di Ellen Dissanayake si può notare come l'importanza sociale dell'arte sia affrontata in maniera diversa ma considerata allo stesso modo fondamentale. L'antropologa sostiene a questo proposito che quella che lei definisce *artificazione* abbia un carattere adattivo quindi profondamente rilevante nella vita degli esseri umani. Bisogna a questo

¹¹⁸ Turner, V., *Antropologia della performance*, ed. it. a cura di S. De Matteis, trad. it. di S. Mosetti, Il Mulino, Bologna 1993, p. 195.

punto ripetere come per Dissanayake il comportamento artificante veda le proprie origini nel rapporto madre-figlio e come l'essere umano, proprio da questa sua prima interazione, impari ad entrare in contatto con gli altri consolidando una sua condizione sociale. E non solo, l'influenza adattiva che l'arte ha per l'essere umano è specialmente riscontrabile nel potere che ha di unire i membri di un gruppo grazie ad azioni ed emozioni che conducono ad un importante senso di condivisione e unione.

Quando si menziona il concetto di *comportamento artificante* è importante ribadire in aggiunta che si tratta di una formulazione proposta dalla stessa Ellen Dissanayake e che mira a superare la visione dell'arte in quanto prodotto o risultato di un processo. La nozione di *comportamento* pone quindi l'accento sulle pratiche artistiche, dunque sul processo stesso, su quell'attitudine che conduce ad una rielaborazione, ad una trasformazione dell'ordinario. Individuando come l'artificazione sia in realtà un'inclinazione capitale dell'essere umano è prevedibile come la studiosa sia arrivata a domandarsi quali siano le motivazioni che spingono l'uomo ad attuare un comportamento artificante. A che scopo avviene l'artificazione? Quali sono i suoi benefici?

Non è un caso che fra i lavori più importanti nella produzione di Ellen Dissanayake si possa trovare proprio la monografia *What Is Art For?*¹¹⁹. La domanda che costituisce il titolo è posta dall'autrice al fine di indagare l'importanza e l'interesse dell'arte, superando il pensiero moderno che la reputa come pratica fine a se stessa. «What is the reason for this apparently universal human tendency to form and shape, to make things special, to decorate or beautify, to single out and take pains to present something in a considered way, one "right" way?»¹²⁰.

Ripartendo dalle società premoderne entro cui le arti si sono evolute Dissanayake osserva come queste ultime siano correlate alle cerimonie rituali e quindi strettamente coinvolte con i bisogni e gli aspetti più importanti della vita degli esseri umani. I rituali altro non erano infatti che azioni svolte allo scopo di affrontare momenti cruciali per l'individuo o per il gruppo sociale, basti pensare alla caccia, al matrimonio, alla morte o alla malattia. Quando Dissanayake indaga le società primitive in proposito all'arte e alle sue differenti manifestazioni, solleva il problema da cui è essenziale cominciare a riflettere. Dal momento che si affronta la questione della necessità di superare la concezione di un'arte legata all'oggetto, al prodotto, è importante partire dal presupposto che questa stessa concezione riguardi prevalentemente le società moderne ed occidentali, dove il concetto di arte ha assunto una forma via via sempre più lontana da quella originaria. Diversamente, come scrive l'antropologa, «a brief survey of primitive societies might suggest what needs to be taken into account in order to call art at *universal* human endowment»¹²¹.

¹¹⁹ Dissanayake, E., *What Is Art For?*, University of Washington Press, U.S.A., 1988.

¹²⁰ Ivi, p. 61.

¹²¹ Ivi, p. 42.

Se si seguono le argomentazioni proposte da Dissanayake nel capitolo “*Making Special*”: *Toward a Behavior of Art*¹²² che va a rappresentare il nocciolo della monografia già menzionata, si può capire come la studiosa arrivi a considerare l’arte quale comportamento e tale comportamento come essenziale a livello evolutivo. Guardare da più vicino gioco e rituale, asserisce Dissanayake, può essere utile per comprendere la funzionalità del fare arte. Come l’arte, il gioco non soddisfa bisogni di primaria necessità, risulta dunque significativa di per sé, senza che vi sia uno scopo da raggiungere. Nonostante la libertà e la naturalezza che lo contraddistingue presuppone ordine e organizzazione, regole precise che ne scandiscono l’andamento. Condivide inoltre con l’arte una natura metaforica, dove ogni cosa diventa altro, dove la realtà viene riproposta attraverso la formula del “come se”. Allo stesso modo anche arte e rituale condividono una sua rielaborazione, nonostante a definire il secondo vi sia l’intenzione di ritornare all’ordine e all’ordinario. Su questo però si ritornerà successivamente, ora è importante sottolineare la prossimità fra arte e rituale seguendo le riflessioni che Ellen Dissanayake offre a proposito della *ritualizzazione* nel mondo animale. Quest’ultima consiste in un nuovo comportamento che sorto da un comportamento originario e funzionale acquisisce un significato da questo differente con lo scopo di veicolare un nuovo messaggio. La ritualizzazione può quindi comporsi di esagerazioni, ripetizioni o semplificazioni che spostano un comportamento da un contesto ad un altro, investendolo di un nuovo significato. Il tutto con lo scopo di trasmettere messaggi diversi, stimolare determinate reazioni o evitarne delle altre. La ritualizzazione si scopre quindi essere particolarmente funzionale nelle interazioni fra due o più animali. Non è difficile a questo punto notare come lo stesso possa accadere negli scambi fra essere umani; diversi gesti o sequenze comportamentali eseguite dall’uomo assomigliano molto alle ritualizzazioni appena illustrate. In special modo è possibile notare numerose somiglianze osservando le cerimonie rituali. I membri di un gruppo sociale si spostano in uno spazio specifico, fanno uso di determinati oggetti e trasformano ciò che è ordinario in qualcosa di diverso, e attraverso questa nuova rappresentazione tentano di leggere, comprendere ed affrontare la realtà. Questo processo prevede la partecipazione di una collettività ed è spesso mosso dalla necessità di affrontare problemi e ostilità considerati difficili o pericolosi. Il carattere emotivo di situazioni come queste porta ad una condivisione da parte dei membri che rafforza notevolmente il gruppo. Come scrive Dissanayake: «Just as ritualized animal displays are concerned with promoting social concord, it is an axiom of anthropological theory that human ritual is both a means and an end in expressing and reinforcing social cohesion»¹²³.

La rivisitazione del reale grazie a un nuovo linguaggio, a una interpretazione che fa propri metafora e simbolo, è presente in arte, nel rituale e anche nel gioco ed è una delle caratteristiche che accomunano le tre pratiche, riconoscendole come *comportamento*. Riuscire a considerare

¹²² Dissanayake, E., *What Is Art For?*, University of Washington Press, U.S.A., 1988, p. 74.

¹²³ Ivi, p. 83.

l'arte quale comportamento è secondo la studiosa il cuore della questione; dal momento che l'attenzione non è più focalizzata sul prodotto in cui la pratica artistica sfocia ma sulla pratica in sé, è chiaro che la prospettiva cambia radicalmente. Quando si parla di comportamento ci si riferisce agli atteggiamenti che un soggetto adotta in risposta all'ambiente e alle situazioni che ad esso si presentano, sorge da uno stimolo ed ha a che vedere con l'azione. Quest'ultima a sua volta ricade nell'ambiente e agisce in esso. In tal senso se l'arte è comportamento, come asserisce Dissanayake, allora è evidente che ha un'incidenza sull'ambiente in cui viene svolta e sulle vite degli esseri umani che coinvolge.

My own notion of art as a behavior [...] rests on the recognition of a fundamental behavioral tendency that I claim lies behind the arts in all their diverse and dissimilar manifestations from their remotest beginnings to the present day. [...] I call this tendency making special [...] ¹²⁴.

Il concetto di *making special* è centrale negli studi di Ellen Dissanayake e definisce l'arte quale pratica che trasferisce il materiale ordinario in un contesto diverso da quello quotidiano. Pertanto, la vita, che si sussegue nei suoi infiniti eventi, acquisisce significatività perché ciò che era ordinario diventa extra-ordinario. Sebbene il *making special* non possa definire nella sua totalità la pratica artistica è deciso che sia invece una delle più importanti caratteristiche di quest'ultima. Questa necessità di marcare e distinguere qualcosa in quanto speciale e di farlo attraverso una pratica che ha senso nel processo stesso presuppone una consapevolezza che denota l'essere umano di intelligenza. Quella stessa intelligenza menzionata da John Dewey e che si verifica quando l'individuo agisce consapevolmente con un'attenzione grazie alla quale percepisce la sua vita in modo intenso e non distrattamente. Una comune esperienza diventa così *una esperienza*, il flusso continuo degli eventi viene marcato di significatività dove l'individuo si fa cosciente. In fin dei conti non era così dissimile quello che sosteneva Victor Turner quando scriveva che in seguito al conflitto avveniva la performance, una curvatura lungo una progressione lineare dove l'individuo flette se stesso e la realtà che lo circonda in una *riflessione* che rivaluti e trasformi il contesto sociale entro cui vive.

Si arriva finalmente a constatare che ognuna di queste argomentazioni riconoscono all'arte un ruolo sociale, ma soprattutto la ricollocano all'interno della vita quotidiana e cioè realmente legata all'essere umano.

¹²⁴ Dissanayake, E., *What Is Art For?*, University of Washington Press, U.S.A., 1988, p. 92.

Capitolo Quarto

ELLEN DISSANAYAKE; L'ARTIFICATION: UNA TENDENZA COMPORTAMENTALE

4.1 L'arte come *comportamento*: ritualizzazione animale ed early-interactions.

Come si è già visto, un'altra figura fondamentale da prendere in considerazione è appunto quella di Ellen Franzen Dissanayake, studiosa americana nata in Illinois, il cui approccio multidisciplinare ha contribuito ad arricchire il dibattito sull'origine evolutiva delle arti. La prima delle monografie dell'autrice datata 1988, ha come titolo un interrogativo che Dissanayake usa come punto di partenza: *What Is Art For?*

Per quale motivo gli esseri umani decorano gli oggetti? Per quale motivo abbelliscono un vaso pitturandone la superficie? O danzano travestendo e ornando i propri corpi? Tutte queste attività "artistiche" non hanno un'evidente funzione sociale, eppure, sono sopravvissute fin ai giorni nostri. Qual è allora il loro valore? Prima di entrare nel vivo della questione Ellen Dissanayake ritiene necessario rispondere ad un'altra domanda: *What Is Art?*

Distaccandosi dalla visione tradizionale che identifica l'arte in un oggetto, la scrittrice avanza il concetto di arte quale *comportamento*, a partire dal quale svilupperà la sua ricerca.

Si è già detto, analizzando la ricerca di Victor Turner nel primo capitolo, che, dal punto di vista degli autori qui considerati, parlare di arte significa porre l'attenzione al processo. Considerando la visione turneriana che trova l'origine dei vari generi performativi nel *dramma sociale* si è dato per certo che l'arte si debba considerare nel suo svolgimento e non nel prodotto che ne risulta. Soprattutto perché, riconoscere l'elemento artistico come parte fondamentale della vita umana significa allo stesso tempo comprendere che l'arte non può essere identificata con qualcosa di meramente materiale.

Se l'arte denotasse oggetti, se fosse un vero e proprio sostantivo, gli oggetti d'arte potrebbero essere distinti in classi diverse. L'arte sarebbe allora divisa in generi e questi sarebbero suddivisi in specie. [...] Se l'arte è una qualità intrinseca dell'attività, non possiamo dividerla e frazionarla¹²⁵.

In modo analogo, il filosofo John Dewey considera l'arte come una *qualità del fare*¹²⁶ portando il focus sul processo della realizzazione, contestando il riconoscimento dell'opera d'arte nell'oggetto. Partire dall'oggetto è il vero ostacolo alla comprensione dell'arte, e porta alla sua separazione dal mondo ordinario. Recuperare la continuità dell'esperienza umana con l'elemento artistico significa quindi riuscire a riconoscere che quest'ultimo è già materia dell'ordinario. Approfondendo il pensiero dello studioso americano, si è parlato del suo concetto di *esperienza*, di come la vita sia costituita da esperienze in quanto conseguenze del vivere dell'essere umano nell'ambiente. «La natura dell'esperienza è determinata dalle condizioni essenziali della vita»¹²⁷ scrive Dewey, e la vita «si sviluppa in un ambiente; non solo *in* esso, a causa sua, interagendo con esso. Nessuna creatura vive solo sotto la propria pelle»¹²⁸.

Vivere nell'ambiente, farne parte e relazionarsi con esso è alla base della vita; l'essere umano vive in un continuo interfacciarsi con il mondo esterno e questa interazione determina la sua esistenza. L'esperienza si presenta come la naturale conseguenza di questa reciprocità fra uomo e natura e può definirsi *normale* o *estetica*. Partendo dal presupposto che ogni esperienza «è arte in germe»¹²⁹ e che quindi può limitarsi a costituire un'esperienza comune o svilupparsi in una forma raffinata di questa, lo studioso indaga su come possa avvenire questo passaggio, questo “affinamento”.

Similmente la ricerca di Ellen Dissanayake muove dal fondamento che parlare di arte significa parlare di *comportamento*, quindi di un andamento. E il comportamento altro non è che la condotta di un individuo nel e verso l'ambiente e gli altri. Qualcosa che ha a che vedere con la dimensione del *fare* e dell'*agire*. Ci si chiede allora, in che modo un comportamento può essere artistico, o meglio *artificante*?

Il comportamento estetico-artistico diventa quindi il nodo centrale da cui partire per comprendere il ruolo delle pratiche artistiche nella vita dell'uomo. Per farlo Dissanayake adotta un approccio

¹²⁵ Dewey, J., *Arte come esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 215.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ivi*, p. 39.

¹²⁸ *Ivi*, p.140.

¹²⁹ *Ivi*, p. 45.

interdisciplinare, unendo uno sguardo etologico, antropologico e psicologico. In particolar modo l'autrice parla di un *biobehavioral approach*¹³⁰ che prende appunto le mosse dai principi dell'evoluzione biologica. A questo proposito, il primo capitolo di *What Is Art For?, The Biobehavioral View*¹³¹, si rivela essenziale per comprendere il filo dell'argomentazione di Dissanayake che offre al lettore quello che lei stessa chiama un "background", essenziale per entrare nel cuore della questione.

In 1975, Harvard entomologist Edward O. Wilson published *Sociobiology: The New Synthesis*, a massive tome that demonstrates with a wealth of examples that genes [...] are a major factor influencing the social behavior of animals. Before Wilson's book it had already been established that genes influence behavior that is not specifically social – such things as vomiting, sleeping, scratching, and numerous other "behaviors" that make individuals fit (i.e., help them survive)¹³².

I geni quindi, secondo Edward O. Wilson¹³³, influenzano i comportamenti animali selezionandone una determinata gamma a scopo evolutivo. Ancora più importante, come riporta più avanti Dissanayake, Wilson estende la sua teoria anche ai comportamenti sociali. Sesso, aggressività o ad esempio difesa del territorio sarebbero influenzati dai geni per il medesimo motivo. Inoltre, aggiunge Wilson, ad influire sul comportamento animale vi è anche l'habitat, «the habitat and the way of life [...] of animals are interdependent and – since each animals species occupies a slightly different habitat – that each species' range of characteristic behaviors will vary as well»¹³⁴.

Dunque, Wilson teorizza che delle precise serie di comportamenti sociali negli animali hanno radice dai geni proprio per il loro valore adattivo ed evolutivo. Se si può notare una continuità nei comportamenti degli animali è perché si sono rivelati importanti per la sopravvivenza di questi ultimi. In aggiunta, lo studioso sottolinea l'importanza dell'habitat nel profilarsi di questi comportamenti. Pare quindi risuonare quanto già affrontato in Dewey: l'ambiente è determinante. Su questo però si ritornerà in seguito, adesso è importante capire come procede Dissanayake per arrivare a considerare l'arte come un comportamento.

Edward O. Wilson non applica la sua teoria soltanto agli animali e dedica una parte della sua ricerca anche agli esseri umani, scatenando, come riporta Dissanayake, non poche critiche. Tra queste vi è quella che non riconosce come probabile l'influenza dell'habitat su alcune tendenze

¹³⁰ Dissanayake, E., *What Is Art For?*, University of Washington Press, U.S.A, 1988, p. 12.

¹³¹ Ivi, p.11.

¹³² Ivi, p.13.

¹³³ Edward Osborne Wilson (1929-2021) Sociobiologo statunitense, fra i suoi testi vi sono: *A primer of population biology* (1971); *Sociobiology: the new synthesis* (1975); *On human nature* (1978).

¹³⁴ Dissanayake, E., *What Is Art For?*, University of Washington Press, U.S.A, 1988, p. 13.

comportamentali, considerato la capacità di adattarsi degli esseri umani. «Because of their unique attributes, such as language and culture, humans have stepped out of the animal mold and are no longer affected in any interesting way by genetic imperatives»¹³⁵. Su questo punto fa luce proprio Dissanayake parlando di natura umana e cioè di quell'insieme di abilità o tendenze che vanno a costituire un modello comportamentale umano. Nonostante ciò, specifica, i comportamenti subiscono variazioni in base alle circostanze esterne. La natura umana sembra essere quindi "prestabilita", sembra seguire un modello, per poi adattarsi a modifiche e avanzamenti. Dissanayake stessa afferma che l'ascendente culturale è sostanziale e non può essere escluso in quanto gli esseri umani non sono altro che animali culturali, evidenziando però che il punto di vista da lei adottato è molto diverso. La studiosa mette da parte il fattore culturale per condurre una ricerca che si basi su un approccio biologico ed evolutivo; l'evoluzione dell'arte non è indagata da Dissanayake nelle sue influenze culturali ma nelle sue origini pre – culturali. Per fare questo Dissanayake ricorre al pensiero etologico e come Wilson comincia dal repertorio comportamentale degli animali per avvicinarsi poi a quello umano.

Dunque, ricapitolando l'arte è, secondo Dissanayake, un *comportamento* e non un prodotto o un oggetto. Il fare e il contemplare il prodotto artistico appartiene a una visione moderna che ha circoscritto culturalmente il concetto stesso di arte. Al punto da renderlo intellettualistico e quasi etereo, lontano dalla realtà e difficile da comprendere.

Se si pensa però l'arte secondo l'ottica di Dissanayake e cioè come un comportamento che rientra nel repertorio delle abilità pre – culturali la si può ricollocare all'interno della vita degli esseri umani e non separata da essi.

Possiamo pertanto evidenziare alcune convergenze tra il pensiero di John Dewey sulle arti e le teorie di Ellen Dissanayake, entrambi sembrano guardare nella stessa direzione. Lo scrittore nella prima pagina di *Art as Experience* afferma:

Nel modo comune di vedere, l'opera d'arte viene identificata spesso con l'edificio, il libro, il dipinto o la statua nel loro esistere separati dall'esperienza umana. [...] Quando si separano gli oggetti artistici sia dalle condizioni della loro origine, sia dalle condizioni secondo le quali essi operano nell'esperienza, viene costruito un muro attorno a loro che rende quasi opaca la significatività generale di cui si occupa la teoria estetica¹³⁶.

¹³⁵ Dissanayake, E., *What Is Art For?*, University of Washington Press, U.S.A, 1988, p. 14.

¹³⁶ Dewey, J., *Arte come esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 31.

Ritrovare le condizioni d'origine del fare arte, è proprio questo il punto per Dissanayake, ritrovare come è nato il comportamento artistico e quali sono le sue radici; si può dunque iniziare seguendo il suo ragionamento, partendo appunto dagli studi etologici a proposito della *ritualizzazione*. Nel saggio *The artification hypothesis and its relevance to cognitive science, evolutionary aesthetics, and neuroaesthetics*¹³⁷ la *ritualizzazione* viene descritta da Dissanayake in modo esaustivo: «quel processo per cui movimenti e suoni ordinari vengono resi rilevanti e distintivi, e i comportamenti stessi “ritualizzati”»¹³⁸. Quindi quando azioni ordinarie come strappare l'erba, pulirsi le penne o cogliere il cibo da terra subiscono variazioni al punto da diventare in qualche modo extra – ordinarie. L'animale trasforma così un gesto comune finalizzato solitamente ad un preciso scopo, ripetendolo, cambiandone il ritmo o la velocità oppure esagerandolo. Allo stesso tempo anche il risultato raggiunto sarà differente, in quanto questo cambiamento denota un contesto differente e di conseguenza un risultato differente. Il gesto dell'anatra di ruotare il capo per afferrare o staccare le piume ha come scopo quello di pulire e sistemare il proprio piumaggio, il contesto è dunque ordinario. Se il medesimo gesto viene velocizzato, esagerato, ripetuto più e più volte e nessuna piuma viene staccata, è chiaro che non si è davanti ad un'azione di routine ma ad un comportamento che ha altri significati. «La testa si piega in avanti e indietro, facendo oscillare il becco in modo che la sua estremità semplicemente tocchi un punto sull'ala, ripetutamente. In questo caso, il messaggio non è più – Mi sto pulendo le penne –, bensì – voglio accoppiarmi con te →»¹³⁹. Questi gesti, che l'animale estrapola dal quotidiano, vengono inseriti in una ri-orchestrazione, in una nuova organizzazione, al fine di veicolare un messaggio diverso. Nel normale susseguirsi delle attività quotidiane si inserisce una sorta di parentesi dove il comportamento ordinario varia come conseguenza di un diverso stimolo. A questo punto si può ricordare quanto riportato da Victor Turner riguardo ai riti di passaggio indagati dall'etnologo Van Gennep, in particolare riguardo alla seconda fase, la *transizione*. In questa fase i soggetti rituali varcano quello che Van Gennep chiama *limen*, la soglia che dallo spazio sociale conduce allo spazio rituale «dove la gente “gioca” con gli elementi della sfera familiare e li rende non familiari. La novità nasce da combinazioni senza precedenti, di elementi familiari»¹⁴⁰. Questa nuova combinazione comportamentale, asserisce Dissanayake, se confrontata con quella precedentemente eseguita, riconosciuta come ordinaria e funzionale, attira l'attenzione proprio per il suo essere extra – ordinaria. Alcune sequenze di gesti o versi aggressivi di alcuni animali

¹³⁷ Dissanayake, E., “The artification hypothesis and its relevance to cognitive science, evolutionary, and neuroaesthetics”. *Special issue on Aesthetic Cognition Cognitive Semiotics* 5, 2009, pp. 148-173.

¹³⁸ Dissanayake, E., “L'ipotesi dell'artification e la sua rilevanza per le scienze cognitive, l'estetica evolutivista e la neuroestetica”, in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, l'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesi Edizioni, Milano – Udine, 2015, p. 37.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Turner V., *Dal rito al teatro*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. di P. Capriolo, il Mulino, Bologna 1986, p. 60.

hanno ad esempio lo scopo di avvertire l'avversario, minacciandolo, senza per questo arrivare ad un vero e proprio attacco. Tramite un comportamento ritualizzato l'animale cerca di ottenere la risposta desiderata per arrivare, di conseguenza, ad una determinata situazione. Se il messaggio è di natura sessuale la risposta desiderata implicherà l'accoppiamento, se al contrario il messaggio è minaccioso, invierà un avvertimento per evitare scontri aperti o incomprensioni. Nonostante gli esseri umani abbiano appreso e adottato comportamenti culturalmente specifici, sostiene Dissanayake, e dunque non si possa superficialmente paragonare la ritualizzazione animale con il rituale umano, è innegabile che vi sia una stretta vicinanza. Adottare un certo tipo di comportamenti permette ai membri di un gruppo di semplificare l'interazione evitando disguidi, favorendo appunto dei gesti ritualizzati che mantengano una sorta di armonia sociale. «They are what each culture considers to be the norms of etiquette or “good manners”: who goes first, who sits where, how one treats anyother»¹⁴¹. A questo riguardo anche Erving Goffman osservando le rappresentazioni degli individui nei contesti sociali, sottolinea l'importanza di determinate condotte attuate proprio al fine di mantenere l'armonia dell'interazione. La scelta dei partecipanti di prediligere un certo tipo di rappresentazione, con tutti gli elementi espressivi di cui è costituita, porterà allo sviluppo di una determinata situazione relazionale,

si raggiunge così nell'interazione una specie di *modus vivendi*. Assieme, i partecipanti contribuiscono ad un'unica e generale definizione della situazione [...]. Esisterà anche un accordo effettivo sull'opportunità di evitare un conflitto aperto fra definizioni contrastanti della situazione¹⁴².

Senza entrare nel merito di come Goffman ritenga *rappresentativo* e in un certo senso *rituale* il comportamento umano in circostanze sociali, è sufficiente notare come anch'esso parli di una sorta di armonia sociale. È quindi certo che i comportamenti ritualizzati abbiano, per animali ed individui, l'importante compito di favorire quella che Dissanayake chiama *concordia sociale*. Scrive infatti la studiosa:

Just as ritualized animal displays are concerned with promoting social concord, it is an axiom of anthropological theory that human ritual is

¹⁴¹ Dissanayake, E., *What Is Art For?*, University of Washington Press, U.S.A., 1988, p. 81.

¹⁴² Goffman, E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. italiana di M. Ciacci, Il Mulino, Bologna 1965, p. 20.

both a means and an end in expressing and reinforcing social cohesion¹⁴³.

Prima di prendere in esame il valore che il comportamento rituale ha all'interno delle dinamiche sociali è bene soffermarsi ancora sulle sue origini e radici che secondo Dissanayake sono imprescindibili considerando l'arte quale comportamento. Si è detto infatti che la studiosa americana affronta la questione rifacendosi a studi etologici e, molto più importante, affrontando il comportamento artistico negli esseri umani cercando di scovarne le radici proto-estetiche. Il primo passo è stato quello di considerare quella che in etologia viene definita ritualizzazione e cioè il rilevamento di gesti, suoni e pratiche ordinarie e la loro diversa riorganizzazione in un diverso contesto. Il comportamento derivato sarà quindi costituito da gesti e suoni ordinari ma diversamente organizzati, allo scopo di sostituire la loro originaria funzionalità per veicolare un messaggio diverso. A questo punto mettere a confronto la ritualizzazione animale con il comportamento ritualizzato degli esseri umani sorge spontaneo. Molti dei gesti, delle maniere appartenenti alle cerimonie rituali consistono proprio in un nuovo "arrangiamento" del materiale quotidiano. Un processo simile vien riconosciuto nelle *early interactions*, dove lo scambio madre-figlio ricorda il comportamento ritualizzato e rivela quelle che Dissanayake interpreta come tendenze comportamentali proto-estetiche in età prelinguistica.

¹⁴³ Dissanayake, E., *What Is Art For?*, University of Washington Press, U.S.A, 1988, p. 83.

4.2 Dalle capacità proto-estetiche alle *artifications* intenzionali.

Per comprendere come Dissanayake concepisca l'arte quale tendenza comportamentale prefigurata nell'interazione madre-figlio occorre partire dal concetto di *artification*. Nella prima parte del saggio già citato di Ellen Dissanayake, *L'ipotesi dell'artification e la sua rilevanza per le scienze cognitive, l'estetica evoluzionistica e la neuroestetica*, la studiosa illustra passo per passo questa sua tesi dell'*artificazione*. «Al suo livello più elementare» scrive «“artificare” significa servirsi deliberatamente delle operazioni proto-estetiche evolutesi [...] in quanto meccanismi usati inconsapevolmente dalle nostre antenate e madri umane [...]»¹⁴⁴. Con operazioni proto-estetiche Dissanayake intende tutti quegli *scambi comunicativi complessi*¹⁴⁵ che hanno luogo nell'interazione madre-bambino. La comunicazione tra madri e figli piccoli, chiamata *baby talk*, è costituita da un insieme di espressioni facciali, suoni e gesti che differiscono molto da quelli scambiati fra adulti. Con il termine *baby talk* s'intende quella comunicazione multimediale che avviene fra adulti e bambini di età prelinguistica. Consiste in una *performance* che vede coinvolti una moltitudine di messi espressivi, «un duetto multimediale che implica [...] la sincronizzazione del comportamento tra i due partner e l'alternanza [...] – attività rese possibili dalla sensibilità innata del bambino per le sequenze e i pattern temporali»¹⁴⁶.

L'intonazione particolarmente espressiva della voce materna accompagna proposizioni ripetute, semplificate e cadenzate, combinate a gestualità ed espressioni facciali specifiche. È come un piccolo spettacolo. Questo comportamento adottato dalle madri attira l'attenzione dei piccoli, stimolando una risposta e una reazione positiva o negativa. È lampante come e quanto questo processo ricordi la ritualizzazione animale.

Gli occhi della madre si spalancano, la bocca è aperta in un sorriso mentre le mani solleticano teneramente il bambino, seguono poi delle frasi ripetute con un'inflessione ritmata e musicale. Tutto ciò fa parte del repertorio quotidiano, sorridere con gli occhi spalancati in un'espressione stupita è uno dei tanti elementi espressivi funzionali che l'essere umano sceglie in particolari circostanze. Quando è effettivamente stupito, ad esempio. In questo specifico caso viene invece utilizzato dalle madri nella comunicazione con il bambino, ma la funzione viene meno, o meglio viene sostituita.

¹⁴⁴ Dissanayake, E., “L'ipotesi dell'artification e la sua rilevanza per le scienze cognitive, l'estetica evoluzionistica e la neuroestetica”, in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, l'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesi Edizioni, Milano – Udine, 2015, p. 39.

¹⁴⁵ Ivi, p. 32.

¹⁴⁶ Dissanayake, E., “Lo sviluppo di Homo Aestheticus: le fonti dell'immaginazione estetica nelle interazioni madre-figlio”, in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, l'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesi Edizioni, Milano – Udine, 2015, p. 90.

Come nella ritualizzazione i gesti, i suoni e le espressioni comuni vengono disposti in una nuova composizione. La serie di strumenti espressivi di cui gli individui si servono è molto vasta ed essi vi attingono consapevolmente o inconsapevolmente.

Nel terzo capitolo di *Antropologia della performance*¹⁴⁷, che porta il titolo omonimo e che vede analizzata la performance nella sua natura *sociale e culturale*, Victor Turner individua similmente lo stesso problema. I mezzi d'espressione di cui l'essere umano dispone sono numerosi e trovano utilizzo in svariate tipologie di performance e di conseguenza soddisfano altrettante svariate intenzioni. Nello specifico è interessante riportare quanto osservato dallo studioso a proposito della comunicazione non verbale, in quanto tipologia di comunicazione spesso utilizzata in ambito performativo. Basandosi sugli studi di D. M. MacKay riguardo ai processi comunicativi, Turner riporta una riflessione e un esempio specifico osservati dallo studioso¹⁴⁸. In *Formal analysis of communicative processes*¹⁴⁹, D. M. MacKay sostiene che si possa parlare di un'effettiva comunicazione quando il segno non verbale è eseguito dal soggetto A e diretto con preciso scopo al soggetto B. Secondo lo studioso la comunicazione avviene quando il "segnale" è direzionato deliberatamente. McKay parla in particolare di due diverse tipologie di comunicazione non-verbale, una comunicazione *in modo da* e una *allo scopo di*. In questo modo il nucleo della questione sembrerebbe in parte risiedere nell'impiego *inconsapevole* o *consapevole* dello strumento comunicativo. Come scrive anche Dissanayake, i mezzi espressivi di madre e figlio durante l'interazione non sono intenzionali, «Nessuno dei due membri della coppia era "consapevole" del perché stesse agendo e rispondendo a quel modo. La ricompensa era semplicemente il piacere [...]»¹⁵⁰. Tale comportamento è risultato adattivo, essenziale a livello relazionale, perché assicurava un attaccamento *emotivo* tra i membri, ed è questo che ha garantito a questa tendenza comportamentale di continuare a verificarsi. Le operazioni proto-estetiche utilizzano mezzi espressivi ordinari *in modo da* fortificare le relazioni sociali e il tutto accade inconsapevolmente. Sono tendenze innate; similmente a ciò che accade nella ritualizzazione, nella relazione prelinguistica fra madre e figlio vi è l'impiego di svariati mezzi espressivi ordinari organizzati e resi extra-ordinari. Questo è chiamato da Dissanayake il Livello Uno dell'ipotesi dell'*artification*.

Cosa accade allora se i mezzi espressivi vengono impiegati *allo scopo di*?

¹⁴⁷ Turner, V., *Antropologia della performance*, ed. it. a cura di S. De Matteis, trad. it. di S. Mosetti, Il Mulino, Bologna 1993, p. 145.

¹⁴⁸ Ivi, p. 160.

¹⁴⁹ Cfr MacKay, D. M., *Formal analysis of communicative processes*, in *Non-verbal Communication*, edited by Robert Hinde, Cambridge University Press, 1972.

¹⁵⁰ Dissanayake, E., "L'ipotesi dell'*artification* e la sua rilevanza per le scienze cognitive, l'estetica evolutivista e la neuroestetica", in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, l'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesi Edizioni, Milano – Udine, 2015, p. 37.

Come osservato da MacKay, il bambino crescendo impara a impiegare determinati comportamenti per raggiungere specifici scopi; dunque, strillerà perché è cosciente che strillando otterrà più facilmente quello che vuole. Si tratta in questo caso di una vera e propria comunicazione, di un segnale inviato *allo scopo di* ottenere risposte e reazioni. Lo stesso sostiene Dissanayake: le operazioni proto-estetiche presenti in fase prelinguistica subiscono un'evoluzione, il bambino crescendo comincia a comprendere che può adottare deliberatamente diversi comportamenti. Ecco che ci si avvicina al livello due, l'*artification*.

In *A bona fide ethological view of art: The artification Hypothesis*¹⁵¹, saggio scritto da Ellen Dissanayake nel 2014, questo passaggio da un'artificazione inconsapevole a una intenzionale e di livello successivo, viene efficacemente descritto attraverso il *mark-making* dei bambini.

Sin dai loro primi mesi di vita, i bambini si impegnano moltissimo nell'uso delle mani: per prima cosa le allungano, poi afferrano e manipolano qualsiasi oggetto [...] e infine sviluppano una presa di precisione. [...] I loro primi scarabocchi si sviluppano pian piano in movimenti più controllati, poi in linee zigzag e spirali [...]. Gli elementi del disegno figurativo emergono dalla combinazione di quattro sole forme [...]¹⁵².

In sostanza i primi scarabocchi sono segni incontrollati, spontanei, che il bambino traccia come prime sperimentazioni dell'uso delle mani. In seguito, con lo sviluppo c'è un perfezionamento, il movimento è controllato e le linee apprese precedentemente vengono utilizzate consciamente, unite e organizzati in modo da produrre disegni figurativi, con significato.

A proposito di questo è possibile trovare un evidente punto di contatto con gli studi dell'americano John Dewey. Nell'indagine di quest'ultimo riguardo *l'atto dell'espressione*, già precedentemente menzionato, viene osservato come la "rianimazione" del materiale vecchio e ordinario, quale attività consapevole, porti appunto all'*espressione*. Il bambino che scarabocchia o che urla, lo fa a causa di una spinta, così come gira la testa per seguire la luce.

«Quando il fanciullo cresce, impara che atti particolari generano conseguenze differenti, che ad esempio riceve attenzione quando

¹⁵¹ Dissanayake, E., "A bona fide ethological view of art: The artification hypothesis". In C. Sutterlin, W. Schiefenovel, ed., C. Lehmann, J. Forster, G. Apfelauer (eds) *Art As Behaviour: An Ethological Approach to Visual and Verbal Art, Music and Architecture*, pp. 42-60. Hanse Studies Vol. 10. BIS Verlag Oldenburg.

¹⁵² Dissanayake, E., "Una concezione genuinamente etologica dell'arte: L'ipotesi dell'artification", in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, l'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesi Edizioni, Milano – Udine, 2015, p. 79.

piange e che il sorriso provoca un'altra risposta [...]. Comincia così a rendersi conto del significato di ciò che fa. Quando afferra il significato di un atto dapprima eseguito per pura e semplice pressione interna, diventa capace di atti di vera espressione»¹⁵³.

Queste prime azioni eseguite dal bambino e che sorgono da quella che Dewey definisce una *spinta interna* sono quelle operazioni che Dissanayake chiama proto-estetiche, operazioni che non sono ancora *artificazione* proprio perché il bambino non ha ancora capito il loro *significato*. L'impulso, osserva lo studioso americano, è quel movimento verso l'esterno, tipico di ogni organismo, e che porta all'appagamento delle sue esigenze basilari. L'impulso è subitaneo, organico e manca di consapevolezza. Non vi è riflessione e intenzione, l'azione non nasce dall'elaborazione di ciò di cui il bambino dispone, e quest'ultimo non lo esegue premeditadamente. Per entrambi gli studiosi è perciò rilevante che vi sia una costruzione, un processo che riconosca i mezzi espressivi di cui si dispone per poi ri-ordinarli in una nuova organizzazione. Non a caso l'antropologo Victor Turner indagando sulle performance utilizza il concetto di *riflessività*¹⁵⁴. Il termine può sviare dalla reale accezione turneriana, portando a considerare erroneamente la performance come un *riflesso*. Il riflesso però è immediato, automatico, e Turner chiarisce prontamente la questione e ribadisce l'importanza dell'elaborazione del mezzo performativo. Tutto è pensato e ordinato secondo un intento. Il termine *riflessività* viene infatti scelto per il carattere altamente *riflessivo* delle performance culturali (rituali e cerimonie rituali); i membri del gruppo sociale compiono l'azione performativa con una partecipazione ed un uso consapevole dei mezzi espressivi, riflettendo su se stessi e sul gruppo sociale. Secondo Turner grazie al mezzo performativo il gruppo socioculturale può ripensare se stesso, rivedere le sue regole e la sua organizzazione. È infatti nelle cerimonie rituali che Ellen Dissanayake individua i primi segni di artificazione intenzionale. I movimenti, gli oggetti, il linguaggio che compaiono nella vita di tutti i giorni vengono riproposti e trasformati nello spazio rituale. Secondo la studiosa gli antenati degli esseri umani insieme ad un più consapevole uso delle operazioni estetiche apprese nelle *early interactions*, hanno anche maturato una maggiore cognizione rispetto a ricordo, immaginazione e previsione. Tenendo conto di ciò che era già successo in passato sono riusciti a riflettere e calcolare ciò che sarebbe potuto succedere in futuro. Comprendendo quindi l'inevitabile susseguirsi di passato, presente e futuro, gli esseri umani hanno cominciato a provare stress e ansia rispetto a possibili o auspicabili accadimenti futuri. È proprio qui che Dissanayake colloca, così come gran parte della ricerca antropologica, la comparsa del rituale e, necessariamente, della

¹⁵³ Dewey, J., *Arte come Esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 84.

¹⁵⁴ Turner, V., *Antropologia della performance*, ed. it. a cura di S. De Matteis, trad. it. di S. Mosetti, Il Mulino, Bologna 1993, p. 79.

pratica artificante. Il rituale esiste solo in quanto cerimonia composta di messi espressivi artificati, «Non si sottolinea quasi mai che le cerimonie, di fatto, sono costituite di arti – solo collezioni di arti»¹⁵⁵ scrive Dissanayake, e continua: «senza le arti non c'è cerimonia»¹⁵⁶. Anche Victor Turner sostiene la stessa tesi. Lo studioso presenta ogni genere performativo come una struttura a più livelli dove una molteplicità di media viene combinata in una vera e propria orchestrazione. Si osservi ad esempio come queste *orchestrazioni di media*¹⁵⁷ diventano evidenti nel laboratorio proposto da Richard Schechner a cui Victor Turner ed Erving Goffman hanno partecipato. Più propriamente, Turner avrà il ruolo di regista con il compito di trasformare il materiale etnografico da lui raccolto in Zambia, nel villaggio Ndembu, in un vero e proprio copione teatrale. Il laboratorio mira quindi alla messa a confronto di performance culturali (rituali e cerimonie) e performance estetiche (teatro). Tra le diverse difficoltà, prima di tutto legate alla non effettiva conoscenza di una cultura molto distante da quella occidentale e all'imprescindibile carica emozionale che accompagna le cerimonie collettive, ve ne sono state alcune più "tecniche" che riescono ad attestare la complessità performativa in quanto vera e propria orchestrazione di mezzi espressivi. Il gruppo ha dovuto combinare musica, danza, linguaggio, spazi, oggetti e ornamenti del corpo per riuscire a riproporre, al meglio delle possibilità, il rituale Ndembu.

Eccitato dalla danza e dal suono registrato dei tamburi, fui indotto a tentare di ricreare a Soho il rito di eredità del nome. Come sostituto dell'albero muyombu trovai il manico di una scopa, e come libagione, al posto della birra "bianca" rituale, una tazza d'acqua sarebbe andata bene. Non c'era argilla bianca con cui spalmare gli attori, ma trovai un po' di sale bianco e chiaro, e lo inumidii. E per sbucciare la cima del manico di scopa, come gli alberi sacri degli Ndembu vengono sbucciati perché mostrino il legno bianco sotto la corteccia [...] trovai un affilato coltello da cucina¹⁵⁸.

Poteva essere possibile, nella realtà Ndembu, effettuare una simile cerimonia senza ognuno di questi media espressivi? Può essere possibile, in qualsiasi realtà culturale, eseguire una cerimonia rituale senza una molteplicità di strumenti artistico-estetici? Se è vero che le arti sono endemiche

¹⁵⁵ Dissanayake, E., "In principio: il Pleistocene, l'estetica bambina e l'educazione artistica nel ventunesimo secolo", in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, l'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesi Edizioni, Milano – Udine, 2015, p. 62.

¹⁵⁶ Ivi, p. 63.

¹⁵⁷ Turner, V., *Antropologia della performance*, ed. it. a cura di S. De Matteis, trad. it. di S. Mosetti, Il Mulino, Bologna 1993, p. 78.

¹⁵⁸ Turner V., *Dal rito al teatro*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. di P. Capriolo, il Mulino, Bologna 1986, p. 172.

del rituale e che quindi il rituale non può esistere senza che vi sia *artificalion*, la risposta è piuttosto evidente.

La domanda che si pone Dissanayake è invece un'altra, che ruolo hanno le arti all'interno delle cerimonie? Dove risiede la loro importanza?

La risposta riconduce alle prime interazioni “estetiche” fra madre e figlio. La teoria della studiosa americana ha individuato importanti vantaggi nelle operazioni proto-estetiche e di conseguenza anche nelle loro evoluzioni. Attraverso le manipolazioni di alcune espressioni facciali, della voce e di determinati movimenti del corpo, la madre riesce a trasmettere al figlio dei segnali che promuovono una sintonia emozionale capace di rassicurare il figlio dandogli gli strumenti necessari per imparare a muoversi nelle interazioni future. Così come attraverso un'artificazione inconsapevole la madre attira l'attenzione del figlio, allo stesso modo l'artificazione intenzionale utilizzata nelle cerimonie riesce a focalizzare l'attenzione verso l'evento. Un'attenzione e una partecipazione collettiva che attraverso l'emozione (componente essenziale) favoriscono la coesione sociale del gruppo coinvolto.

La mia ipotesi è che le cerimonie siano nate e si siano mantenute perché le operazioni estetiche (cioè le artifiziazioni), come accade nell'interazione madre-figlio, sono servite ad attrarre l'attenzione (sull'oggetto della cerimonia), a creare, modulare e sostenere l'emozione, coordinare i ritmi del corpo e della mente, e – facendo tutto ciò – a fornire agli individui e al gruppo, tra gli altri vantaggi, la percezione di “fare qualcosa” per contrastare la situazione svantaggiosa¹⁵⁹.

Quindi, ricapitolando, nei primi anni di vita l'essere umano beneficia dei vantaggi delle operazioni proto-estetiche, senza esserne consapevole ricava piacere e stabilità emotiva dalla manipolazione espressiva. Successivamente, evolvendosi, inizia a comprendere il significato del tempo, a ricordare, ad associare il presente al passato e poi il presente al futuro. Le azioni e i comportamenti acquisiscono, di conseguenza, un diverso significato. È possibile fare in modo che una situazione favorevole si ripresenti? E, allo stesso modo, è possibile evitare che un evento avverso riaccada? Desideri, preoccupazioni, ansie, incertezze, obiettivi, portano l'uomo a pensare al futuro e dunque ad agire nel presente in sua previsione. Il rituale diventa lo spazio dove, per mezzo di comportamenti artifizianti, l'uomo tenta di controllare la sua vita. «*Artificando* in una maniera stabilita culturalmente, gli individui avevano “qualcosa da fare” in condizioni

¹⁵⁹ Turner V., *Dal rito al teatro*, ed. italiana a cura di S. De Matteis, trad. di P. Capriolo, il Mulino, Bologna 1986, pp. 64-65.

d'incertezza, il che dava loro un senso di controllo e perciò alleviava l'ansia»¹⁶⁰. Perciò, secondo Dissanayake, l'*artificalization* come pratica all'interno delle cerimonie rituali, oltre a impegnare gli individui collettivamente ha anche il pregio di attenuare le tensioni. Le cerimonie rituali sembrerebbero perciò verificarsi in periodi incerti, quando nel gruppo sociale si manifesta un qualche tipo di preoccupazione o di bisogno. A questo punto risuonano ancora una volta le riflessioni di John Dewey. Si prenda ad esempio la concezione dello studioso a proposito dell'*esperienza*.

La vita di ogni individuo, secondo John Dewey, si costituisce nel costante accadimento di esperienze, poiché l'esperienza si verifica nell'incontro fra individuo e ambiente, e tale incontro è alla base del vivere. La vita, quindi, procede nell'esperire e spesso questo accade nella più totale superficialità e distrazione. L'elemento estetico, in tutto ciò, è presente in ogni esperienza, come una componente prereflessiva che diventa esplicita solo a determinate condizioni. Più precisamente, secondo Dewey la vita di ogni essere umano è costellata di esperienze, di eventi che si susseguono l'uno dietro l'altro. Da parte dell'essere umano, spesso non c'è l'interesse e l'attenzione di riconoscere che tali esperienze avvengono in relazione con il tempo, in termini di causa-effetto, di propositi, conquiste, significati. Ciò che è accaduto è connesso con ciò che sta accadendo e con ciò che accadrà. Questo disinteresse produce delle esperienze deboli, irrilevanti e soprattutto incomplete. Eppure, a volte succede che a guidare l'individuo vi sia un'intenzione consapevole, un'attenzione volta a *completare* un'esperienza, a viverla nel suo pieno significato e con la piena partecipazione dei sensi. L'interesse di agire consapevolmente, con uno scopo, attraverso un'organizzazione e una partecipazione, porta quindi al *compimento* di tale esperienza che si distingue dalle altre e diventa quindi *una* esperienza¹⁶¹.

Dunque, la teoria deweyana dà particolare significato all'intenzione, al proposito che guida l'azione, e presta inoltre attenzione a come gli eventi si colleghino fra loro; difatti scrive:

in buona parte della nostra esperienza non ci curiamo della connessione di un evento con ciò che è accaduto prima o con ciò che viene dopo. Non c'è interesse che controlla dinieghi o scelte attente di ciò che andrà organizzato all'interno dell'esperienza in sviluppo¹⁶².

¹⁶⁰ Dissanayake, E., "L'ipotesi dell'*artificalization* e la sua rilevanza per le scienze cognitive, l'estetica evolutivista e la neuroestetica", in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, l'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesi Edizioni, Milano – Udine, 2015, p. 51.

¹⁶¹ Dewey, J., *Arte come Esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, pp. 61-65.

¹⁶² Ivi, p. 65.

Seppur con presupposti diversi, Dissanayake afferma la stessa tesi. Nel pensiero della studiosa, la capacità di comprendere gli eventi nelle loro relazioni con il tempo è da inserire nel discorso evolutivo. Appellandosi alla psicologia evoluzionistica Dissanayake attribuisce la comparsa dell'artificazione intenzionale e quindi del suo uso nei rituali al salto evolutivo della *meta-rappresentazione*. La meta-rappresentazione è intesa, nella psicologia evoluzionistica, come quel processo che conduce a spiegare e prevedere gli esiti dei comportamenti. Dissanayake osserva che il bambino, nel suo sviluppo, comincia a prevedere i risultati raggiunti come conseguenza delle sue azioni. «Riuscendo ad anticipare quel che viene dopo all'interno di una sequenza familiare, il bambino “fa ipotesi” o predizioni circa il verificarsi di una climax e sperimenta il suo successivo risolversi o compiersi»¹⁶³.

Ciò che sostiene Dewey differisce, poiché secondo lo studioso, direzionare o no le proprie azioni mirando consapevolmente a determinati obiettivi, dunque, caricare o spogliare l'azione di un significato, contraddistingue l'uomo nella sua totalità. Il pensiero deweyano abbraccia l'essere umano per intero e lo coinvolge, se così si può dire. Dissanayake invece, osserva questa capacità in quanto specie-specifica e inserisce l'artificazione come sua conseguenza. «Anziché limitarsi a reagire agli eventi per come essi si verificavano o a seguire gli impulsi istintivi al modo in cui fanno gli altri animali, i nostri antenati furono in grado, [...], di ricordare gli eventi passati, piacevoli o spiacevoli, e di tentare di controllarli [...]»¹⁶⁴. Questo trovava spazio nelle cerimonie attraverso, come già detto, i processi di artificazione.

Ciò però che è presente in entrambi gli studiosi e che fa la differenza, sia che si tratti del completamento di una esperienza o di un'artificazione intenzionale è la presenza di un'azione mossa dal pensiero. L'importanza di saper comprendere le esperienze come parte di un tutto e non come vaganti in un succedersi cieco e disordinato. Lo straordinario avviene quando c'è «una trasformazione dell'energia in un'azione dotata di riflessione, grazie all'assimilazione di significati del bagaglio di esperienze passate».¹⁶⁵ Ed è questo che secondo Dewey arricchisce la vita e secondo Dissanayake distingue l'uomo dagli animali e l'artificazione dalle operazioni proto-estetiche.

¹⁶³ Dissanayake, E., “L'ipotesi dell'artificazione e la sua rilevanza per le scienze cognitive, l'estetica evoluzionistica e la neuroestetica”, in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, l'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesi Edizioni, Milano – Udine, 2015, p. 35.

¹⁶⁴ Dissanayake, E., “Substrati pre-linguistici e pre-letterari della narrativa poetica”, in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, l'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesi Edizioni, Milano – Udine, 2015, p. 119.

¹⁶⁵ Dewey, J., *Arte come Esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, pp. 83.

4.3 La componente *emozionale* nei processi di artificiazione

Si è visto quindi come con l'*ipotesi dell'artification*, Ellen Dissanayake osservi il comportamento artificante dalle sue origini, nei bambini in fase prelinguistica, fino al suo sviluppo, facendo riferimento alla manipolazione degli elementi espressivi all'interno delle cerimonie rituali. Si sono inoltre sottolineati, in quest'ultimo ambito, i vantaggi di tale comportamento, riscontrandone il valore adattivo. Con l'*artification* la collettività coinvolta nel rituale giunge ad una partecipazione emotiva dell'evento che incoraggia il rafforzamento del gruppo e a lungo andare la sopravvivenza della specie.

Tuttavia, non è ancora stato approfondito un fattore importante, che occupa in questo argomento una posizione piuttosto rivelante; il fattore emotivo. «L'*artification*» scrive Dissanayake, «consente il raggiungimento di numerosi obiettivi. [...] le arti attraggono e dirigono l'attenzione [...]. [...] producono, modulano e sostengono interesse ed emozione, rendendo la cerimonia memorabile e ricca di significato»¹⁶⁶.

Precedentemente si è visto che la studiosa americana è solita utilizzare, per riferirsi al processo di artificiazione, anche il concetto di *making special*, il rendere extra-ordinario l'ordinario. Sostanzialmente la manipolazione espressiva di cui è parlato fino ad ora. Elementi familiari abitualmente usati nella vita di tutti i giorni vengono trasferiti in un nuovo contesto, manipolati e viene loro conferito un nuovo potere. Questo nuovo potere che espressioni, segni, movimenti o suoni acquisiscono è definito da Dissanayake *saliensa*, «La salienza – significatività o enfasi di qualsiasi tipo – è potenzialmente *emozionale*»¹⁶⁷.

Il comportamento artificante arricchisce quindi l'ordinario anche a causa della sua carica emotionale; la quotidianità di ogni individuo è fatta di alti e bassi emotivi privi di vero significato, che viene scossa da emozioni significative quando avviene un cambiamento, quando subentra ciò che è fuori dall'ordinario, che attira l'attenzione.

Si riveda a questo punto John Dewey poiché i due studiosi hanno, nuovamente, più di un punto in comune. Il filosofo americano parla dell'individuo come di una creatura indissolubilmente legata all'ambiente; l'individuo cresce, vive, risponde, subisce e agisce in esso, interagendovi. La vita della creatura vivente è dunque profondamente influenzata dall'ambiente circostante ed è all'interno di questo che deve soddisfare i propri bisogni, mantenendosi in vita. Com'è ovvio,

¹⁶⁶ Dissanayake, E., "In principio: il Pleistocene, l'estetica bambina e l'educazione artistica nel ventunesimo secolo", in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, l'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesi Edizioni, Milano – Udine, 2015, p. 63.

¹⁶⁷ Dissanayake, E., "L'ipotesi dell'artification e la sua rilevanza per le scienze cognitive, l'estetica evolutivista e la neuroestetica", in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, l'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesi Edizioni, Milano – Udine, 2015, p. 38.

l'ambiente non è sempre favorevole ma al contrario può risultare avverso nei confronti dell'individuo, creando non poche difficoltà.

Ogni bisogno, la voglia di aria fresca come quella di cibo, è una carenza che denota almeno un'assenza temporanea di adattamento adeguato con l'ambiente circostante. Ma è anche una richiesta, un tendere la mano verso l'ambiente per colmare le lacune e ripristinare l'adattamento stabilendo almeno un equilibrio temporaneo. La vita stessa consiste di fasi in cui l'organismo perde il passo della marcia delle cose circostanti e poi torna all'unisono con essa [...] ¹⁶⁸.

La vita, nella visione deweyana, procede in un ritmo dove conflitto e armonia si cedono il passo a vicenda; il momento di conflitto che porta ad una temporanea mancanza di ritmo genera uno slancio che muove l'individuo alla ricerca di un nuovo e più esteso equilibrio. Si genera quindi l'occasione di ampliare l'esistenza intensificandone il significato; l'uomo arriverà quindi a percepire la vita in modo più espressivo e indubbiamente più emozionale. «L'emozione» scrive Dewey «è il segno cosciente di una frattura, attuale o imminente» ¹⁶⁹, grazie al conflitto, a quella momentanea mancanza di equilibrio l'uomo è spinto alla riflessione e alla realizzazione di una nuova armonia. Dissanayake ricorda Dewey quando scrive che «le emozioni entrano [...] in scena quando si verifica una qualche discrepanza o cambiamento, che sollecita il nostro interesse» ¹⁷⁰. Perciò, anche per la studiosa, bisogna concentrare l'attenzione sul momento in cui si verifica una *discrepanza* perché sarà lì che l'uomo spinto emozionalmente proverà a ristabilire un equilibrio, proverà a soddisfare i bisogni la cui soddisfazione è venuta meno, proprio a causa di quella discrepanza.

Non è un caso che Dewey indichi la qualità di un'esperienza completa come *emotiva*; le emozioni allo stesso modo devono essere significative per poter guidare un'esperienza al suo compimento. Si presenta di nuovo l'esempio del pianto, il bambino quando urla e piange in fase prelinguistica sta liberando una tensione interna, e lo sta facendo ciecamente. Si tratta quindi di una risposta istintiva, che sicuramente porterà ad una reazione della madre, ma che non è eseguita deliberatamente con lo scopo di ottenerla. Quando un'emozione è significativa è più che uno sfogo, l'emozione «appartiene al sé che è coinvolto nel movimento degli eventi verso un esito

¹⁶⁸ Dewey, J., *Arte come Esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, pp. 40.

¹⁶⁹ Ivi, p. 41.

¹⁷⁰ Dissanayake, E., «L'ipotesi dell'artificazione e la sua rilevanza per le scienze cognitive, l'estetica evolutivista e la neuroestetica», in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, l'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesi Edizioni, Milano – Udine, 2015, p. 38.

che si desidera o si avversa»¹⁷¹, l'emozione, direbbe Turner, appartiene all'individuo nella sua forma *riflessiva*.

Nonostante ciò, è chiaro che la maggiorparte delle azioni degli esseri umani e allo stesso modo degli animali, sono mosse dalle emozioni. Si pensi ad esempio al comportamento riproduttivo, attuato non per i suoi vantaggi nella specie quanto piuttosto per il piacere che soddisfa. Allo stesso modo, se si prende in considerazione ancora una volta l'interazione madre-figlio si può vedere come il mezzo espressivo del sorriso abbia un potere emozionale notevole. Cercando il contatto visivo e sorridendo con il bambino, la madre senza esserne consapevole stabilisce una relazione emozionale che si rivelerà importante nello sviluppo del piccolo. Dissanayake, infatti, osserva che l'uso dei mezzi espressivi nelle *early interactions* è significativo per lo sviluppo di abilità e competenze comportamentali sotto molteplici aspetti. Determinate operazioni proto-estetiche soddisfano bisogni emozionali del bambino aiutandolo a comprendere se stesso e gli altri nei diversi comportamenti, facendo sì che si inserisca più facilmente nel contesto culturale. Ciò che è importante specificare è che tali vantaggi hanno fatto sì che queste operazioni artificanti diventassero adattive, riproponendosi in maniera intenzionali in contesti differenti; si sono infatti viste le cerimonie rituali.

Assieme ai molti strumenti espressivi e al loro uso si sono evoluti anche i bisogni emozionali dell'uomo. Ellen Dissanayake ne riconosce cinque¹⁷², dimostrando la loro importanza all'interno delle cerimonie rituali così come nella vita.

1. Bisogno di *interdipendenza*; necessità di sentirsi emozionalmente vicini a qualcuno.
2. Bisogno di *appartenenza*; necessità di appartenere ad un gruppo attraverso condivisione e partecipazione.
3. Bisogno di *competenza* (fisica e psicologica); necessità di sentirsi competente in un'azione. Occuparsi di qualcosa ed essere abili in questo sia fisicamente che psicologicamente.
4. Bisogno di *significato*: necessità di cercare significato e spiegazione a ciò che accade nell'ambiente.
5. Bisogno di *artificare*: necessità di prendersi cura di qualcosa, organizzare e creare.

¹⁷¹ Dewey, J., *Arte come Esperienza*, ed. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, pp. 67.

¹⁷² Dissanayake, E., "In principio: il Pleistocene, l'estetica bambina e l'educazione artistica nel ventunesimo secolo", in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, l'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesi Edizioni, Milano – Udine, 2015, p. 67.

Si può facilmente immaginare come tutti questi punti vengano soddisfatti in un contesto rituale. Ogni membro del gruppo sociale coinvolto troverà soddisfatto il suo bisogno di *appartenenza* partecipando all'evento, e condividendo preoccupazioni e incertezze si sentirà *emozionalmente* vicino agli altri membri. Essendo occupato in un'attività fisica e mentale riuscirà a sentirsi *competente* e allo stesso tempo sarà occupato nella ricerca di un *significato*, in quanto ogni cerimonia rituale è alla base un processo volto a comprendere l'inspiegabile. E in ultimo, spiega Dissanayake, ogni membro soddisferà il suo bisogno di *artificare*. Ed è qui, proprio in questo punto, che tutto il pensiero della studiosa si fa chiaro. Porre l'accento sull'artification in quanto comportamento e farla rientrare fra i bisogni emozionali principali dell'essere umano fa luce sull'ipotesi di Ellen Dissanayake evidenziandone il punto chiave. L'originalità del suo pensiero risiede proprio in questa concezione di arte come comportamento, come tratto endemico delle specie. È inevitabile che considerare l'arte come risultato allontani la vita e l'essere umano da essa. La teoria di Dissanayake spaziando verso molteplici discipline, ha la singolarità di riconoscere l'artistico come tratto specie-specifico e quindi la ricchezza di coinvolgere l'umanità e non una branca di specifici individui (artisti).

È certo per Ellen Dissanayake che interpretare l'arte come un *comportamento* fa sì che essa sia riconosciuta come specifica dell'etologia umana. E che con esso si sia evoluta in quanto tendenza e non risultato. Partire da questa prospettiva permette di liberarsi dalla concezione di arte quale prodotto di un'azione. L'arte è l'essenza delle cerimonie rituali, è l'essenza delle performance, non è il loro risultato. «Al contrario» scrive la studiosa, «si tratta di tracce di un “fare”, di un “segnare” come attività dotata di senso in sé stessa, in quanto capace di produrre un certo effetto nel mondo e di rendere straordinario l'ordinario»¹⁷³.

L'idea di *artification* libera dalla concezione occidentale di arte e adotta uno sguardo fresco sull'essere umano e sull'arte in generale. Considerare la teoria di Dissanayake significa ripensare l'estetico-artistico come elemento caratteristico della creatura vivente e allo stesso tempo, permette di guardare alla vita con una diversa consapevolezza. L'artification «non ha nulla “a che fare” con il concetto di arte dell'estetica contemporanea, bensì impiega *framework* di riferimento più ampio, più universale, basato sull'osservazione e descrizione del comportamento animale, incluso l'animale uomo»¹⁷⁴. Ellen Dissanayake sceglie un punto di vista interdisciplinare e complesso, e contaminando il suo pensiero con diverse discipline arriva ad una teoria estetica evuzionistica che coinvolge emozionalmente e a livello sociale l'essere umano.

¹⁷³ Dissanayake, E., “L'ipotesi dell'artification e la sua rilevanza per le scienze cognitive, l'estetica evuzionistica e la neuroestetica”, in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, l'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesi Edizioni, Milano – Udine, 2015, p. 51.

¹⁷⁴ Dissanayake, E., “Una concezione genuinamente etologica dell'arte: L'ipotesi dell'artification”, in *Ellen Dissanayake. L'infanzia dell'estetica, l'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesi Edizioni, Milano – Udine, 2015, p. 85.

CONCLUSIONI

Con questo lavoro si è tentato di fornire un approccio teorico alle pratiche artistiche e di riconoscere il loro rilievo all'interno dell'esperienza umana. È bene specificare che non c'è mai stata l'intenzione di definire il concetto di *arte* e neanche quella di fornirne una critica diretta. D'altra parte, è stato però necessario accantonare la sua concezione moderna in vista di una nuova valutazione delle pratiche che gli appartengono.

Si è scelto così di osservare l'arte in quanto processo, in quanto tendenza comportamentale, evitando ogni concetto etereo e intellettualistico. Precisamente, si sono esaminati l'impiego e la combinazione dei mezzi espressivi, comunemente appartenenti all'ambito artistico, all'interno di pratiche che non rientrano in tale ambito. Gli studi di Ellen Dissanayake si sono dimostrati essenziali a questo proposito, poiché riflettere sulle pratiche artistiche a partire dalla sua definizione di arte come *comportamento*, ha permesso di "rovesciare" la questione. Non si è ricercata la componente artistica nel risultato, nell'oggetto o in quella che viene chiamata opera d'arte. Piuttosto si sono riconosciuti come appartenenti alla sfera artistica determinati comportamenti o manipolazioni di mezzi espressivi e a partire da questo si è trovata la componente artistica là dove non è solito cercarla. Nell'ordinario.

La teoria estetica-evoluzionistica della studiosa ha dato modo di rintracciare nei comportamenti umani, fin dai primordi, una *tendenza* espressiva ed artistica che ha sostenuto nel suo sviluppo questa ricerca. Allo stesso modo, l'approccio all'arte proposto da John Dewey ha suggerito un superamento della semplicistica separazione fra l'esperienza umana ordinaria e il regno superiore delle arti.

Aver riconosciuto la *reciprocità* che unisce l'elemento artistico all'essere umano ha consentito di pensare l'esistenza in maniera più vasta, percependo l'estetico come componente potenziale della natura umana in tutta la sua totalità.

L'analisi sociologica di Erving Goffman è stata inserita in questa argomentazione quasi come dimostrazione concreta, destinata a provare come non sia necessario cercare l'artistico nei luoghi adibiti, dal momento che è sufficiente esaminare l'individuo nella sua quotidianità, mentre svolge le attività di routine e si relazione con l'altro. Dunque, il termine *tendenza*, ripetutamente utilizzato da Dissanayake, diventa cruciale per comprendere il percorso intrapreso in questo lavoro. Pensare l'*artification* come una tendenza che accumuna qualsiasi individuo garantisce una

riflessione profonda su qualsiasi comportamento adottato in qualsiasi situazione. Si potrebbe affermare che gli scenari presi a campione da Goffman abbiano comprovato la visione bio-comportamentale della studiosa; il carattere performativo che il sociologo riscontra in buona parte dell'atteggiamento di *ogni* essere umano ha rafforzato l'ipotesi di una propensione biologica all'artificiation sostenuta da Dissanayake.

In aggiunta, la tesi ha voluto dimostrare la funzione sociale che possiedono le pratiche performative. Gli esiti raggiunti con le rappresentazioni osservate da Goffman, così come strumentalizzazione dell'azione performativa nell'organizzazione dell'ordine sociale vista in Victor Turner, hanno fatto luce sul ruolo attivo delle pratiche artistiche all'interno della società. Per quanto concerne il primo si è infatti notato come il codice espressivo componga la condotta dell'individuo nella quotidianità, dando vita a vere e proprie rappresentazioni. Secondo Goffman ogni essere umano si serve di un comportamento performativo per riuscire ad assestarsi e inserirsi nel contesto sociale e culturale in cui si trova. Si pensi, ad esempio, al comportamento adottato dall'individuo in ambito lavorativo o in situazioni interpersonali; in entrambi i casi è impegnato a restituire una specifica impressione sugli altri, gli astanti, in modo da integrarsi coerentemente con l'ambiente esterno. Evitando il più possibile fraintendimenti, contrasti o brutte figure, e ottenendo gli esiti perseguiti.

In merito a Victor Turner si è analogamente notato come l'azione performativa sia un agente attivo all'interno dell'organizzazione sociale. La teoria della performance che Turner sviluppa in seguito ai suoi studi etnografici svolti in Zambia si è rivelata particolarmente importante ai fini di questa ricerca. Si è infatti riscontrato che le pratiche performative garantiscono, grazie al loro carattere riflessivo, aggregativo e risolutivo, il raggiungimento di un equilibrio e un ordine sociale, essenziale in termini di sopravvivenza ed evoluzione. Tali esiti adattivi si sono anche esaminati nella ipotesi di Dissanayake, approfondendo il discorso sui bisogni fondamentali che caratterizzano l'uomo e che lo spingono ad azioni artificianti consapevoli.

In definitiva, è chiaro che quello che si è tentato di suggerire non è solo uno sguardo nuovo per la considerazione delle pratiche artistiche, ma anche una nuova consapevolezza nell'abitare il mondo.

BIBLIOGRAFIA

Calvino, I. (2015), *Palomar*, Oscar Mondadori, Milano.

Desideri F. e Portera M. (A cura di), (2015), *Ellen Dissanayake: L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, Mimesi Edizioni, Udine.

Dewey, J. (2020), *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Milano.

Dewey, J. (1973), *Esperienza e Natura*, ed. italiana a cura di P. Bairati, Ugo Mursia Editore, Milano.

Diano, C. (1956), *Linee per una fenomenologia dell'arte*, Neri Pozzi Editore, Venezia.

Dissanayake, E. (2018), "The concept of artification", in *Early Rock Art of the American West: The Geometric Enigma*, WU PRESS, Seattle, pp. 23-45.

Dissanayake, E. (2002), *What Is Art For?*, WU Press, Seattle.

Dissanayake, E. (1982), "Aesthetic Experience and Human Evolution", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 41, No. 2, pp. 145-155.

Dissanayake, E. (1979), "An Ethological View of Ritual and Art in Human Evolutionary History", in *Leonardo*, Vol. 12. No. 1, pp. 27-31.

Dreon, R., (2015), "Estetico, Artistico, Umano: continuità e differenze tra arti ed esperienza in John Dewey". In Cometti, J-P. e Matteucci, G. (A cura di), *Dall'arte all'esperienza: John Dewey nell'estetica contemporanea*, Mimesi Edizioni, Udine.

Dreon, R., (2009), "Il radicamento naturale delle arti: John Dewey nel dibattito contemporaneo", in *Aisthesis: pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, anno II, No. 1, pp. 23-47.

Goffman, E., (2019), *Il comportamento in pubblico*, trad. it. di F. e E. Basaglia, Einaudi, Torino.

Goffman, E., (1969), *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. it. di M. Ciaccia, Il Mulino, Bologna.

Grotowski, J. (1970), *Per un teatro povero*, Bulzoni Editore, Roma.

Harrison, J. E. (2005), *Ancient Art and Ritual*, Oxford University Press, Oxford.

- Hinde, A. R. (A cura di), (1977), *La comunicazione non-verbale nell'uomo*, Laterza.
- James, W. (1884), "What is an Emotion?", in *Mind*, Vol. 9, No. 34, pp. 188-205.
- Ortega y Gasset, J., (2005), *La disumanizzazione dell'arte*, Luca Sossella Editore, Roma.
- Perrelli, F., (2007), *I maestri della ricerca teatrale. Il living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Roma-Bari.
- Ruffini, R., (2020), *Le afriche di Peter Brook*, [LINEA edizioni], Padova.
- Stanislavskij, S. K., (1991), *Il lavoro dell'attore su se stesso*, trad. it di G. Guerrieri, Laterza.
- Turner, V., (2019), *Antropologia dell'esperienza*, trad. it. di S. De Matteis, il Mulino, Bologna.
- Turner, V., (1993), *Antropologia della performance*, trad. it. di S. De Matteis, Il Mulino, Bologna.
- Turner, V., (1986), *Dal rito al teatro*, trad. it. di S. De Matteis, Il Mulino, Bologna.
- Valentini, V., (A cura di), (1984), *Robert Schechner: La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni Editore, Roma.
- Van Gennep, A. (1981), *I riti di passaggio*, trad. it. di M. L. Remotti, Bollati Boringhieri, Torino.

Fonti digitali

Burighel, G., Dal teatro di Jan Fabre, *Mimesis Journal* [Online], 2, 2 | 2013, online, consultato il 9/11/2021, URL: <http://journals.openedition.org/mimesis/397>.

Dreon, R. e Santarelli, M., Emozioni naturalmente culturali. Un recupero dell'eredità pragmatista. *Società Mutamento Politica* 12(24): 61-72, consultato il 2/12/2021, URL: <https://oajournals.fupress.net/index.php/smp/article/view/13224/12402>.

Mastandrea, S., Il ruolo delle emozioni nell'esperienza estetica, *Rivista di estetica* [Online], 48 | 2011, consultato il 28/09/2021, URL: <http://journals.openedition.org/estetica/1539>.