

Lorenzo Bartalesi è Marie Skłodowska-Curie Fellow all'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi. I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente il pensiero di Charles Darwin, gli approcci antropologici all'estetico e le teorie della trasmissione culturale. Tra le sue pubblicazioni, *Estetica evoluzionistica. Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma 2012. È Associate Editor della rivista "Aisthesis".

“Ricomporre universalità biologica e variazione culturale, ricongiungere la mente al mondo e riconnettere l'estetica alle esperienze fondamentali che facciamo di quest'ultimo, sono tre movimenti di una medesima esecuzione, tre tappe di un medesimo cammino verso un'antropologia dell'estetico.”

Immagine di copertina:
Gaetano Kanizsa

Mimesis Edizioni
Estetica / Mente / Linguaggi
www.mimesisedizioni.it

ISBN 978-88-5754-103-7



14,00 euro

LORENZO BARTALESI
ANTROPOLOGIA DELL'ESTETICO

LORENZO BARTALESI ANTROPOLOGIA DELL'ESTETICO



MIMESIS

MIMESIS ESTETICA / MENTE / LINGUAGGI

Collana diretta da Fabrizio Desideri

Importanti ritrovamenti archeologici e indagini etnografiche mettono in evidenza come le condotte estetiche costituiscano un elemento essenziale dei processi attraverso i quali la nostra specie ha costruito e incessantemente costruisce il proprio mondo e la propria identità. Considerazioni come questa ci spingono ad abbandonare la tradizionale concezione dell'estetico come elemento marginale nello studio delle culture umane, riportandolo nel cuore dell'esistenza concreta degli individui e delle società.

Questo libro inaugura una riflessione antropologica fondamentale sulla complessità e diversità dei fenomeni estetici da un punto di vista cognitivo e comportamentale, sociale e individuale, storico ed evolutivo. Nella sua ambizione interdisciplinare, l'autore ha l'obiettivo di parlare non solo agli specialisti dell'estetica filosofica ma anche agli studiosi di scienze umane che nelle loro ricerche entrano quotidianamente in contatto con i fenomeni e le categorie dell'estetico.

N. 11

Collana diretta da *Fabrizio Desideri*

COMITATO SCIENTIFICO

Roberto Diodato (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)

Filippo Fimiani (Università di Salerno)

José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid)

Jerrold Levinson (University of Maryland)

Giovanni Matteucci (Università di Bologna)

Jean-Marie Schaeffer (CRAL-EHESS, Paris)

Kathleen Stock (University of Sussex)

Alberto Voltolini (Università di Torino)



LORENZO BARTALESI

ANTROPOLOGIA DELL'ESTETICO

 MIMESIS

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Estetica/Mente/Linguaggi* n. 11
Isbn: 9788857541037

© 2017 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

INTRODUZIONE	11
CAPITOLO 1. L'ESTETICO COME FATTO ANTROPOLOGICO	15
1.1 I mille volti dell'estetico	15
Efficacia estetica e azione rituale	15
L'estetico nell'evoluzione umana	23
1.2 Verso una definizione	27
L'estetico e l'estetica filosofica	27
Esperienza, condotta, comportamento	29
Una modalità di esperienza del reale	31
Schemi estetici e feedback cognitivi	34
Estetico e cultura umana	37
Una mappa concettuale	42
CAPITOLO 2. EMOTIVISMO, COGNITIVISMO, ESPRESSIVISMO	47
2.1 Il dualismo cognizione/emozione	47
Privatismo e non significatività	48
Cognizione e interpretazione	52
2.2 La soluzione espressivista	56
Dalla rappresentazione all'espressione	57
Una teoria dell'espressione	61
L'estetico come fatto espressivo	66
CAPITOLO 3. LA COSTANTE CULTURALE	71
3.1 Contro l'estetica	72
Etnocentrismo e pertinenza antropologica	74
Dal sacro al bello, dall'idolo all'opera d'arte	76
3.2 Estetica e antropologia sociale	78
Tra funzionalismo e modernismo	78
Il posto dell'estetico nell'antropologia sociale	82
Il ritorno dell'estetico	86

CAPITOLO 4. L'UNIVERSALITÀ BIOLOGICA	91
4.1 Naturalismi	91
Naturalizzazione e riduzionismo	92
Forme di fallacia naturalistica in estetica	96
4.2 Modelli di naturalizzazione dell'estetico	99
Estetica empirica	100
Neuroestetica	102
Estetica evolutzionistica	106
4.3 Critica di un'estetica naturalizzata	109
I primitivi estetici	109
Modello preferenziale e internalismo	111
BIBLIOGRAFIA	117

Un giorno ci sarà senza dubbio una scienza – forse la si chiamerà “scienza dell’uomo” – che cercherà di capire qualcosa di più sull’uomo in generale attraverso l’atto creativo.

Pablo Picasso



A Eva



INTRODUZIONE

Dagli spremiagrumi che diventano pezzi da collezioni alle Palm Islands artificiali di Dubai, dalle architetture che ridisegnano le nostre città come scenografie fantascientifiche a eventi pubblicitari concepiti come performance artistiche, tutto sembra testimoniare il trionfo dell'estetica e la morte dell'arte.¹ Una tale diagnosi non si limita ai rapporti tra arte ed estetica. L'estetizzazione delle forme in cui prende corpo la vita pubblica diviene estetizzazione della politica, della cultura e della società. Il trionfo dell'estetica è onnivoro e non riguarda solamente le modalità con cui il significato culturale si rende accessibile ai nostri sensi ma coinvolge l'articolazione stessa dei rapporti sociali. Dal semplice abbellimento del paesaggio percettivo quotidiano, all'edonismo come stile di vita, dal carattere seduttivo degli oggetti sino alla manipolazione di una realtà ridotta a puro simulacro, il processo di estetizzazione della società ricalca le orme di quello della globalizzazione economica² trasformando lo spazio pubblico in un'enorme arena o centro commerciale.

Ma qual è il legame tra i processi storici di estetizzazione e la dimensione estetica dell'esperienza umana? In che rapporto stanno l'estetica quotidiana dell'oggetto di design e l'ornato delle tavole di prua della canoa delle isole Trobriand? C'è forse un tratto comune che ci permette di comparare un concerto di Bruce Springsteen al Madison Square Garden con un rituale di esorcismo in una comunità tradizionale dello Sri Lanka? Con l'estetica diffusa siamo in presenza di una fase post-artistica e post-industriale delle società occidentali o ci troviamo piuttosto davanti ad un fe-

- 1 Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, éditions Stock, Paris 2003. Per una presentazione delle varie tappe del processo storico di estetizzazione della società occidentale rimando a A. Mecacci, *Dopo Warhol. Il pop, il postmoderno, l'estetica diffusa*, Donzelli, Roma 2016.
- 2 Si veda l'analisi della forma contemporanea di capitalismo come "capitalisme artiste ou capitalisme créatif, transesthétique" proposta da G. Lipovetsky, J. Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard 2013.

nomeno derivato, una configurazione storica e contingente di qualcosa di più profondo del quale ne va dell'identità stessa della nostra specie?

Questo libro nasce dalla convinzione che solo una riflessione antropologica fondamentale può costituire il quadro teorico nel quale tali questioni possono legittimamente aspirare a trovare risposta. La legittimità di tali questioni è tutta da dimostrare ed è quanto cercheremo di fare nelle pagine che seguono. Quello che è certo è che non vi troveremo risposta adottando la nozione ristretta di estetica in uso nelle scienze umane contemporanee. Una tale nozione tradisce una concezione residuale dell'estetico in quanto componente non essenziale e accessoria delle culture. Ornamentale, seduttiva, asemantica, affettiva, idiosincratice, l'estetica si divide tra il "congedo anestetico dell'esperienza, vale a dire all'anestetizzazione dell'uomo"³ propria delle società post-industriali e un generico riferimento alla dimensione della sensibilità e dell'apparenza nella quale la diversità dei significati e delle espressioni culturali si dissolve.

Contro questa caduta dell'estetico nella sterilità e nell'insignificanza occorre restituire alla dimensione estetica dell'esperienza umana tutta la sua potenza ed efficacia, promuovendone al tempo stesso una conoscenza rigorosa al riparo da derive prescrittive.

Un primo compito di questo libro sarà allora quello di mettere in causa l'accezione deflazionista di estetico, ricostruendone la storia concettuale con l'obiettivo di mostrare come, ancor prima della realtà ridotta a simulacro o dell'arte ridotta a mero oggetto, la vittima designata del trionfo dell'estetizzazione è stata proprio l'estetica in quanto componente essenziale della nostra natura. Lo stesso processo storico che a partire dal XVIII secolo ha fatto dell'arte una provincia dell'estetica⁴, ha ridotto la multiforme varietà antropologica dei fatti estetici ad uno stato psicologico disinteressato, contemplativo, idiosincratice e focalizzato sulle sole proprietà formali di un'opera d'arte. Il risultato è un'immagine di estetica accessoria, depotenziata e marginale della quale cercheremo di disfarcì nel corso di questo lavoro per lasciare spazio ad una formulazione forte capace di restituire ai fenomeni estetici la loro autentica misura antropologica.

La ridefinizione del posto dell'estetico nell'esistenza di uomini e donne di ogni epoca e sistema culturale va di pari passo con l'elaborazione di un rinnovato paradigma epistemologico che ne permetta una reale conoscenza antropologica. Ciò significa che nello studio dell'estetica umana, risul-

3 O. Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica: philosophische Überlegungen*, Schöningh, Paderborn 1989, tr. it. *Estetica e anestetica*, Il mulino, Bologna 1994, pag. 29.

4 C. Talon-Hugon, *L'art victime de l'esthétique*, Hermann, Paris 2014

tato al tempo stesso dell'evoluzione biologica e delle relazioni intersoggettive di un dato ambiente culturale, descrizione, comprensione e spiegazione compongono un continuum metodologico che sebbene analiticamente articolabile non può in alcun modo essere scomposto. Per il suo carattere esemplarmente ibrido, lo studio dell'estetico diventa allora un banco di prova per un sapere sull'uomo che, idealmente descrittivo, è ancorato alla propria storicità e a una metodologia interdisciplinare capace di integrare in un senso genetico le disposizioni biologiche e le linee di sviluppo culturali umane.⁵

Proprio in considerazione di ciò, questo libro ha l'ambizioso obiettivo di parlare non solo agli specialisti dell'estetica filosofica ma anche agli studiosi di scienze umane che incrociano quotidianamente i fenomeni e le categorie dell'estetico nelle loro ricerche. Ha l'ambizione di parlare tanto a coloro che nell'incontro scelgono di passare al largo, convinti dell'ineffabilità e ambiguità dell'estetica, quanto a coloro che raccolgono la sfida e ne fanno un loro oggetto di indagine, illudendosi che una riduzione della complessità a fenomeni manipolabili quantitativamente possa mettere a tacere una volta per tutte la presunta resistenza dei fatti culturali alla spiegazione scientifica.

Questo lavoro deve molto a molte persone. Primo fra tutti, Fabrizio Desideri. Ogni riflessione qui contenuta è nata dal privilegio di un dialogo costante con lui e con le sue pionieristiche ricerche volte a una ridefinizione dell'estetico.

Le prime riflessioni alla base di questo volume risalgono agli anni di dottorato presso l'École des hautes études en sciences sociales di Parigi. Una felice coincidenza vuole che proprio all'EHESS questo libro veda il suo compimento. A Jean-Marie Schaeffer, alla sua amicizia e al suo sostegno devo la perfetta chiusura del cerchio. A lui va tutta la mia riconoscenza.

Un ringraziamento speciale va a Jean-Pierre Cometti e Philippe Descola che, sin dalla discussione della mia tesi di dottorato, hanno influenzato in profondità il corso del mio lavoro con le loro preziose osservazioni e critiche.

5 Si veda P. Descola, *On anthropological knowledge*, "Social Anthropology", 13, 2005, pp. 65-73 e C. Toren, *Anthropology as the whole science of what it is to be human*, in R. Fox, B. King (a cura di), *Anthropology beyond culture*, Berg, London 2002.

Molte delle idee discusse nel libro si sono chiarite e precisate nel corso di conferenze, convegni e seminari tenuti presso la Fondation IMÉRA d'Aix Marseille Université. Ringrazio Amine Asselah e tutti i membri dell'Istituto per la straordinaria accoglienza. Marsiglia mi ha lasciato in eredità anche la preziosa amicizia di Giuseppe Di Liberti; molte delle idee affrontate nel libro avrebbero una forma diversa senza le nostre conversazioni.

Per l'aiuto generoso, un dialogo illuminante, una suggestione fugace o semplicemente una parola d'incoraggiamento ringrazio Chiara Cantelli, Ellen Dissanayake, Filippo Fimiani, Fausto Fraioli, Giovanni Matteucci, Andrea Mecacci e Mariagrazia Portera.

Un ringraziamento davvero speciale va ai miei genitori Silvia e Marino e a mia sorella Giulia di cui porto sempre con me l'affetto e la fiducia come i più potenti antidoti allo scoraggiamento.

Molto di più di un ringraziamento va, infine, a chi ha sopportato ogni giorno le assenze e le intemperanze di cui questo libro si è reso responsabile. La sua scrittura sarebbe d'altronde stata un'impresa impossibile senza il loro amore. Negli anni in cui questo lavoro prendeva forma, una vita nuova è arrivata. Bianca ha vivificato con la sua presenza ogni parola di questo libro. Dedico quanto di buono c'è tra queste pagine a Eva, sotto la cui cura ogni pensiero ha preso forma e ogni affanno si è dissolto.

Questo volume ha beneficiato del sostegno finanziario di più istituzioni a cui va tutta la mia riconoscenza: l'Università degli studi di Firenze, la Fondation IMÉRA - Institut d'études avancées di Aix Marseille Université e il programma quadro della Commissione Europea Horizon 2020 nella forma di una Marie Skłodowska-Curie Individual Fellowships (MSCA-IF-2014-EF; Project: 655942).

CAPITOLO 1

L'ESTETICO COME FATTO ANTROPOLOGICO

1.1 *I mille volti dell'estetico*

Efficacia estetica e azione rituale

Nella provincia di Gondar, tappa etiopica della spedizione Dakar-Gibuti, l'etnologo e scrittore francese Michel Leiris ha la fortuna di assistere a uno straordinario rito di possessione, il culto dei geni *zar*.¹ Tale esperienza gli offre lo spunto per alcune osservazioni sul ruolo della dimensione estetica nelle pratiche rituali. Attingendo alle categorie poetiche della sua vocazione artistica, Leiris descrive il rituale etiope come uno spettacolo teatrale in cui l'osmosi costante tra attori e pubblico mobilizza gli elementi affettivi contenuti nei miti e nelle immagini tradizionali mediante un'amplificazione degli aspetti scenici e performativi. L'efficacia simbolica del rito, da cui dipende la possibilità stessa della possessione di un individuo da parte di un genio *zar*, è segnata dall'alternarsi di azioni magico-religiose – la pratica di guarigione – e di complesse condotte estetico-espressive – canti, danze, ritmi, pitture corporee e ornamenti vari. Ritrovando nella possessione *zar* la fascinazione poetica dei surrealisti verso gli stati di sospensione e annullamento dell'identità personale, Leiris si imbatte nel fondo estetico di ogni esperienza rituale. La componente estetica è quell'elemento capace di intrappolare l'attenzione e amplificare l'impatto emotivo provocando la “sospensione dell'incredulità”² nell'universo rappresentato. Nella teatralizzazione del rituale descritta da Leiris, la mediazione estetica funziona come un dispositivo che produce uno slittamento della relazione ordinaria con il mondo verso una differente modalità relazionale, verso una sospensione immersiva nella quale i significati sociali veicolati nel rito sono accompagnati dalla convinzione che il rituale produca

1 M. Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Librairie Plon, Paris 1958.

2 Si veda T. Maschio, *To Remember the Faces of the Dead. The Plenitude of Memory in Southwestern New Britain*, University of Wisconsin Press, Madison 1994.



Maschera hemlout Sulka , Nuova Britannia
(Papua Nuova Guinea)

la realtà che rappresenta. In altre parole, dalle pagine di Leiris emerge l'idea di un'efficacia estetica dell'azione rituale, un turbamento della sensibilità dal quale dipende la possibilità stessa dell'instaurarsi e trasmettersi di un'insieme di credenze sul mondo. In tale prospettiva, il rituale è una performance espressiva nella quale gli elementi estetico-artistici – come scrive Gilbert Lewis, “the emotional and aesthetic coloring of ritual”³ – influenzano originariamente il movimento di comprensione dei significati condivisi.

Il nesso tra efficacia rituale e condotte estetiche descritto da Leiris nel rito *zar* di Gondar è un tratto comune a molte culture ed è, pertanto, ben presente nella letteratura etnografica. Un ulteriore caso è rappresentato dalle maschere *hemlout* dei Sulka della Nouvelle-Bretagne (Papouasie-Nouvelle-Guinée). Enormi strutture a ombrello composte da uno scheletro di vimini intrecciati e bastoncini di pasta vegetale essiccata al sole, queste maschere vengono costruite con grande dispendio economico per essere esposte nel corso di cerimonie d'iniziazione o di matrimonio (Fig 1).

Una vasta serie di norme tecniche e magiche presiede alla loro realizzazione per garantire che l'artefatto venga dotato della più grande efficacia estetica indispensabile alla realizzazione del rito. Nel contesto della cultura Sulka, le nozioni di efficacia e di bellezza sono collegate da un nesso profondo. Come osserva Monique Jeudy-Ballini, presso i Sulka “il bello è innanzitutto definito per la sua efficacia, il suo carattere attivo, la sua capacità di attivare delle emozioni.”⁴ Se al di fuori del rituale l'efficacia estetica regola le attività agricole e le concezioni del corpo, nella cerimonia la bellezza – intesa come capacità di attrarre e intrappolare lo sguardo (e l'animo) dei partecipanti al rito – è il segno di un accordo cosmologico tra esseri umani e spiriti assimilabile ad una manifestazione di trascendenza. Oltre al valore metafisico, nei Sulka l'efficacia estetica assume un'inedita funzione di regolazione economica. Se durante la cerimonia uno spettatore viene esteticamente coinvolto dalle qualità stilistiche dell'opera e della performance rituale, l'organizzatore ha l'obbligo di risarcirlo adeguatamente giacché il coinvolgimento estetico è visto come un attacco all'autonomia e libertà del soggetto.

3 G. Lewis, *Day of Shining Red. An Essay on Understanding Ritual*, New York, Cambridge University Press 1980, pag. 146.

4 M. Jeudy-Ballini, *Dédommager le désir. Le prix de l'émotion en Nouvelle-Bretagne*, in “Terrain”, 32, 1999, pag. 11 (traduzione nostra). Sull'arte e l'estetica Sulka si veda I. Heermann (a cura di), *Form Colour Inspiration. Oceanic art from New Britain*, Arnoldsche, Stuttgart 2001.

Un'analogia centralità dell'estetico nei processi d'organizzazione sociale, in particolare nella regolazione di conflitti politici, è descritta dall'antropologo Paul Roscoe nella regione del Sepik in Papua New Guinea, dove gli Yangoru Boiken attendono alla costruzione rituale della *ka nimbia*, la "casa dello spirito." Queste case sono una diretta manifestazione della forza politica del gruppo che le ha prodotte e costituiscono il centro di un complesso sistema di relazioni commerciali e rapporti di potere tra i differenti gruppi che abitano il territorio del Sepik. Si tratta di imponenti strutture composte da un grande tetto sporgente verso la parte anteriore e una facciata riccamente decorata da intagli lignei e pitture simboliche (Fig 2) aventi la sola funzione di suscitare una reazione emotiva. Il tratto particolare di questi edifici risiede nel processo costruttivo che si compone di due momenti ben distinti: il tempo della costruzione della casa e quello della sua inaugurazione. In questo secondo momento si condensa la reale efficacia rituale – e con essa la funzione politica – della *ka nimbia*. Esso avviene nelle forme di una cerimonia celebrata nell'arco di una notte in cui avvengono canti e danze alla luce di torce e di alti falò che illuminano la casa, riccamente decorata per l'occasione con lance, scudi e bandiere. Nel corso della cerimonia la *ka nimbia* prende vita, acquisisce una propria capacità di azione (*agency*) suscitando nei partecipanti uno stato mentale ambivalente al tempo stesso di eccitazione e di umiliazione. Le proprietà affettive del rito e dell'ornamento attraggono, imprigionano e modulano l'attenzione degli spettatori, i quali sperimentano quell'annullamento dell'identità personale e l'instaurarsi della dinamica di credenza e finzione che abbiamo visto costituire il fondo estetico dell'esperienza rituale nelle cerimonie *sulka* e nella possessione *zar*. Come Leiris e Jeudy-Ballini, Roscoe riconduce significativamente l'effetto emotivo delle case *ka nimbia* ("a kind of emotional agent provocateur"⁵) ad una vera e propria intenzione estetica dei costruttori, la quale si concretizza nella capacità da parte dell'artefatto e della performance che lo attiva di catturare l'attenzione degli spettatori modulando l'intensità e la qualità emotiva dell'esperienza.⁶

I riti di possessione *zar*, le maschere *sulka* e le case *ka nimbia* sono solo alcuni casi capaci di esemplificare il ruolo cruciale svolto dalle dinamiche estetiche in un contesto rituale. Sono molte le indagini etnologiche condot-

5 P.B. Roscoe, *Of power and menace: Sepik art as an affecting presence*, in "Journal of the Royal Anthropological Institute", 1, 1995, pag. 9.

6 Agisce qui un legame intrinseco tra intenzione politica e intenzione estetica. Su questo si veda S. Harrison, *The mask of war: violence, ritual and the self in Melanesia*, Manchester University Press, Manchester 1993, pp. 120-125.



Casa degli spiriti, Sepik, Papua Nuova
Guinea

te in aree geografiche e contesti socio-culturali diversi che restituiscono un quadro coerente della connessione di efficacia estetica ed efficacia rituale. In molti casi, la dimensione estetica è al centro dei processi di incorporazione delle conoscenze implicite, di quei processi dove le ideologie, sacre o profane, sono coltivate nei corpi dei partecipanti alle pratiche rituali. Ne sono un esempio le pitture complesse realizzate sul corpo degli iniziati prima della loro circoncisione nella tribù aborigena australiana degli Yolngu. Come descritto da Howard Morphy⁷, l'impatto di queste pitture, intenso e immediato, non è legato alle sole forme e colorazioni utilizzate ma soprattutto alla densità semantica delle figure. Se è vero che le pitture codificano la struttura del clan o la mappa del territorio, i significati non sono però localizzati nell'espressione materiale delle immagini ma si realizzano in connessione con un archivio mentale di possibili immagini, a loro volta collegate alla rete di conoscenze della cultura Yolngu attraverso canti, suoni e danze. Di conseguenza, l'effetto estetico non risiede nella qualità formale e stilistica delle pitture quanto nel fatto che esse rendono possibile la connessione di tutti i significati, al di là di consequenzialità e nessi temporali, in una modalità non logico-proposizionale.

In un contesto culturale del tutto differente, quello della performace del *dhikr* nella comunità mussulmana di Aleppo⁸, la componente estetica svolge un ruolo altrettanto cruciale nei processi di interiorizzazione di credenze religiose e precetti morali. Il *dhikr*, invocazione di Dio attraverso preghiere, musiche e movimenti, è un repertorio di pratiche estetiche e cinestetiche che hanno come scopo quello di portare il praticante ad una forma di "trance estatica". Attraverso modulazioni melodiche e accelerazioni ritmiche, in congiunzione con specifici stimoli visivi, olfattivi e tattili, viene promossa una memorizzazione corporea dei significati condivisi alla base della preghiera. Anche in questa pratica, come nelle pitture Yolngu, viene meno l'opposizione tra un piano semantico ed uno estetico dell'azione rituale. In tal modo, l'esperienza multimodale del *dhikr* testimonia il valore conoscitivo e non solo ornamentale delle componenti estetiche nei processi di acculturazione.

L'elenco di esempi potrebbe considerevolmente allungarsi e non solo all'interno delle culture non occidentali.⁹ L'intento dei pochi esempi qui ri-

7 H. Morphy, *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge*, University of Chicago Press, Chicago 1991.

8 J.H. Shannon, *The Aesthetics of Spiritual Practice and the Creation of Moral and Musical Subjectivities in Aleppo, Syria*, in "Ethnology", Vol. 43, No. 4, pp. 381-391.

9 Esempi analoghi in Occidente possono essere individuati soprattutto nelle epoche che precedono il trionfo del "culto dell'arte" che caratterizza la modernità. Su questo si veda oltre al celebre studio di Hans Belting sull'efficacia culturale dell'i-

portati è però quello di sottolineare tanto la presenza transculturale di elementi estetici quanto il ruolo di quest'ultimi nel promuovere l'efficacia stessa di una pratica sociale di cruciale importanza come il rituale¹⁰. In tutti i casi riportati, la componente estetica non si sovrappone a quella ordinaria come un elemento accessorio e puramente decorativo. Al contrario, proprio all'efficacia estetica è legato il successo delle pratiche rituali e quindi delle dinamiche fondamentali di trasmissione e innovazione da cui dipende la sopravvivenza stessa di un sistema culturale. Ne deriva la consapevolezza che l'estetico svolge un ruolo essenziale in funzioni di primaria importanza per una società come l'interiorizzazione di norme e credenze, lo scambio economico e l'organizzazione politica.

In nessuno dei riti descritti, inoltre, il riferimento alla centralità della dimensione sensoriale delle esperienze estetiche coincide con l'adozione di un dualismo oppositivo che contrappone il sensibile al semantico e la percezione estetica alle pratiche sociali. Nella cerimonia rituale *sulka* come nelle pitture corporee *Yolngu* e nelle altre pratiche descritte, la relazione estetica svolge un ruolo dirimente nella circolazione dei significati e nella trasformazione del sistema simbolico trasmesso.

Un'ulteriore osservazione riguarda, infine, le modalità con cui il rito guadagna efficacia dalla presenza di elementi estetici. In tutti i rituali riportati (ma è un'osservazione che può essere ampiamente generalizzata), l'elemento rappresentativo viene coinvolto in *performance* collettive fatte di canti, danze e gesti ritualizzati responsabili di un'esperienza di alienazione dell'identità individuale funzionale ad una trasmissione dei materiali della tradizione. Sebbene tale esperienza sia radicalmente soggettiva, essa non si risolve in un'esperienza puramente idiosincratca. Tanto nelle sue condizioni sociali di realizzazione quanto nel collocarsi nell'orizzonte di significati condivisi, essa è autenticamente pubblica e partecipa dei processi di costruzione simbolica di un gruppo sociale.

cona medievale o a quello, altrettanto celebre, di David Freedberg sulla potenza affettiva delle immagini, il lavoro di Ottavia Niccoli sulla relazione intensamente affettiva tra fedeli, immagini e soprannaturale nel tardo Medioevo. H. Belting, *Bild und Kult*, Beck, München 1990, tr. it. *Il culto delle immagini*, Carocci, Roma 2001; D. Freedberg, *The Power of Images*, University of Chicago Press, Chicago 1991, tr. it. *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino 2009; O. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore*, Laterza, Roma-Bari 2011.

10 La questione di cosa renda efficace un rituale è al centro di un ampio dibattito in antropologia sociale ma (a quanto mi è dato sapere) manca ancora una adeguata considerazione del ruolo dell'estetico. Si veda W. Sturman Sax, J. Quack, J. Weinhold (a cura di), *The Problem of ritual efficacy*, Oxford University Press, Oxford 2010.

Sulla scorta della tesi di Francesco Remotti sui processi di costruzione e negoziazione dell'identità culturale umana, potremmo allora dire che l'estetico, in quanto fatto antropologico, rappresenta una componente essenziale del processi culturali di *antro-poiesi*, di quel "fare umanità" con cui *Homo sapiens* ha costruito e incessantemente costruisce la propria natura.¹¹ Come vedremo, tale valore poietico risulta però comprensibile solo alla luce di una riformulazione del tradizionale quadro teorico che contrappone le esperienze estetiche ai processi funzionali di una società. Uno dei compiti di questo lavoro sarà precisamente quello di proporre un'immagine dell'estetico integrata nelle funzioni primarie di sopravvivenza e di sviluppo di una società, un'immagine capace di rompere la marginalizzazione e l'isolamento a cui è votato l'ambito dei fatti estetici una volta coniato sul modello dell'autonomia dell'opera arte come oggetto privo di finalità strumentale.

Il contesto rituale è solo uno dei tanti ambiti in cui è possibile mettere in evidenza il carattere altamente integrato dell'estetico nelle funzioni essenziali di un sistema sociale. Se è vero che in tutte le culture umane le condotte estetiche sono implicate in contesti magici, religiosi, politici e partecipano ai momenti cruciali della nostra esistenza, ancor più radicalmente possiamo affermare che è al cuore stesso dell'evoluzione che ritroviamo i fatti estetici, non solamente nei musei d'arte occidentali o nelle pratiche rituali di culture cosiddette "primitive" ma nelle stesse disposizioni etologiche e dinamiche cognitive che ci identificano in quanto specie. Come ben mostrato da Ellen Dissanayake, i comportamenti estetici presiedono allo sviluppo umano sin dalle prime fasi ontogenetiche, in quelle interazioni precoci tra la madre e il bambino che costituiscono le prime forme di comunicazione intersoggettiva. Secondo l'antropologa americana, tali interazioni sono sostenute da comportamenti multimodali nei quali le vocalizzazioni si accompagnano a movimenti del corpo e ad espressioni facciali in una una ritmica formalizzata che compone una forma pre-simbolica di comunicazione. Questi comportamenti proto-estetici saranno poi canalizzati e resi potenti mezzi di trasmissione e coesione sociale nelle ritualizzazioni più complesse.¹²

11 F. Remotti, *Fare umanità. I drammi dell'antro-poiesi*, Laterza, Roma-Bari 2013.

12 Si veda l'antologia di saggi a cura di Fabrizio Desideri e Mariagrazia Portera, E. Dissanayake, *L'infanzia dell'estetica*, Mimesis, Milano 2015.

L'estetico nell'evoluzione umana

I comportamenti estetici appartengono al registro comportamentale e cognitivo della nostra specie. Come ogni altra caratteristica comportamentale di *Homo Sapiens*, essi posseggono una lunga storia evolutiva che possiamo datare almeno ai primi millenni del Paleolitico superiore. Anche senza spingerci in speculazioni sulla presenza di comportamenti estetici nelle fasi precedenti l'emergenza di *Homo sapiens*,¹³ possiamo comunque proporre un'ipotesi cronologica basata su alcuni ritrovamenti archeologici più recenti. Una tale cronologia spinge la datazione dell'emergenza dell'estetico ben al di là dell'emergere di un'architettura cognitiva moderna (80.000 anni).

13 L'archeologo Steven Mithen vede nella simmetria perfetta delle amigdale acheuleane un elemento "stilistico" che va al di là della dimensione meramente utilitaristica dello strumento per diventare preziosa testimonianza di una primitiva sensibilità estetica. S. Mithen, *Handaxes: The First Aesthetic Artefacts*, in E. Voland, K. Grammer (a cura di), *Evolutionary Aesthetics*, Springer, Berlin 2003, pp. 261-274. Su questi temi si veda l'analisi di G. Currie, *The master of the Masek Beds: Handaxes, art, and the minds of early humans*, in P. Goldie, E. Schellekens (a cura di), *The Aesthetic Mind. Philosophy and Psychology*, Oxford University Press, Oxford 2011.

Datazione (anni BP)	Luogo del ritrovamento	Testimonianza
300.000	Twin Rivers (Zambia)	Il ritrovamento di pigmenti è interpretato come la prova di un utilizzo di materiali per pitture corporee e come la testimonianza di una forma di sensibilità proto-estetica. ¹⁴
75.000 - 100.000	Blombos (Sud Africa)	Frammenti di ocre rossa recanti incisioni di motivi astratti che testimonierebbero l'esistenza di decorazioni "simboliche" (Blombos, Sud Africa) e una intenzione proto-figurativa. ¹⁵
80.000	Taforlat, Ifri n° Ammar, Rhafas Contrebandiers (Marocco)	Conchiglie marine traforate recanti incisioni costituirebbe il più antico esempio di ornamento. Secondo alcuni archeologi queste <i>parure</i> rappresentano una prova delle capacità simboliche delle culture umane che le hanno prodotte. ¹⁶ È inoltre ipotizzabile una contestuale presenza di sensibilità estetica nella selezione e lavorazione della decorazione.
35.000 25.000 28.000	Schelklingen (Germania) Brassempouy (Francia) Willendorf (Austria)	Statuette antropomorfe: la venere di Hohle Fels, la dama di Brassempouy, le veneri gravettiane di Willendorf, dimostrano la presenza di una sensibilità estetica, di una padronanza di mezzi stilistici e dell'uso di ornamenti corporei e vestiti. ¹⁷
36.000 17.000 15.000	Chauvet (Francia) Lascaux (Francia) Altamira (Spagna)	Le grotte ornate del Paleolitico superiore europeo costituiscono il più celebre esempio di rappresentazione figurativa della preistoria. ¹⁸

14 L.S. Barham, *Systematic pigment use in the middle Pleistocene of South-Central Africa*, in "Current Anthropology", 43(1), 2002, pp. 181-190.

15 C.S. Henshilwood, F. d'Errico, I. Watts, *Engraved ochres from the Middle Stone Age levels at Blombos Cave, South Africa*, in "Journal of Human Evolution", 57(1), 2009, pp. 27-47.

16 M. Vanhaeren, F. d'Errico, *L'émergence du corps paré*, in "Civilisations", 2011, pp. 59-86.

17 N. J. Conard, *A female figurine from the basal Aurignacian of Hohle Fels Cave in southwestern Germany*, in "Nature", 459 (7244), 2009, pp. 248-252.

18 M. Lorblanchet, *La naissance de l'art. Genese de l'art préhistorique*, Editions Errance, Paris 1999.

Naturalmente questa cronologia è del tutto ipotetica e fornisce solo una testimonianza indiretta della presenza di comportamenti estetici nell'evoluzione umana. Proprio come nel caso delle ricerche sulle forme deperibili di proto-arte (canti, danze, narrazioni orali), in cui l'assenza di prove materiali impedisce una ricostruzione affidabile, un'analisi della preistoria evolutiva dell'attitudine estetica risulta di difficile attuazione per l'assenza di elementi fossili che testimonino la presenza di condotte estetiche. Se le indagini evolutive sull'origine della musica possono trovare un sostegno empirico, anche soltanto indiretto, nel ritrovamento di un flauto in osso e l'evoluzione delle capacità verbali può affidarsi a testimonianze anatomiche quali la conformazione della laringe o del canale delle vertebre toraciche, un'analogia strategia è difficilmente adottabile per le ricerche sulla genesi evolutiva dei processi estetici. Ciò nonostante, a partire da una considerazione della logica coevolutiva e di adattamento reciproco tra pratiche figurative e comportamenti estetici possiamo ritenere improbabile che alla produzione di artefatti simbolici complessi sia del tutto estranea una componente estetica. Senza entrare nel dettaglio del dibattito sul rapporto tra capacità simbolica e attitudine estetica e sulla sequenza evolutiva che le connette una all'altra¹⁹, possiamo ricordare come già Darwin non solo ipotizzasse che la struttura corporea della specie *Homo* fosse il risultato di scelte estetiche nel quadro della selezione sessuale, ma anche che il *sense of beauty* animale alla base di tali scelte fosse all'origine di importanti conquiste cognitive come il linguaggio.²⁰ A tal proposito, potremmo ipotizzare l'esistenza di una forma di "differenziazione estetica" che precederebbe l'evento di una differenziazione iconica e la nascita della figurazione. Di questa idea era indubbiamente convinto André Leroi-Gourhan, il quale estendeva il campo dell'estetica all'insieme del vissuto suscettibile di creazione rit-

19 Per la tesi dell' anteriorità evolutiva del dispositivo estetico in quanto dimensione metafunzionale della cognizione umana si veda F. Desideri, *Epigenesis and coherence of the aesthetic mechanism*, "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 8, 1, pp.25-40. Per la tesi opposta, nella quale l'estetico è una funzione specifica della competenza simbolica, si veda T. Deacon, *Aesthetic faculty*, in M. Turner (a cura di), *The artful mind: Cognitive science and the riddle of human creativity*, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 21-53.

20 C. Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, John Murray, London 1871, tr. it. non condotta sulla prima edizione, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, Newton Compton, Roma 2006.
Su questo si veda L. Bartalesi, *Estetica evolutivista. Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma 2012, pp. 43-55.

mica. Come mostrato da Alexandra Binet²¹, tale estensione sottolinea le implicazioni estetiche del comportamento nutritivo, dell'affettività fisica e dell'equilibrio spaziale. Attività specie-specifico umana al pari della creazione tecnica e del linguaggio, l'estetica costituirebbe, inoltre, l'ambito di tutto quanto assume un valore in quanto oggetto di apprezzamento. Per Leroi-Gourhan, dunque, ogni valore è di ordine estetico giacchè vi è un livello di "giudizio fisiologico di valore" nel quale si manifesta la qualità affettiva di un accordo con un ambiente unificato, un'"apprezzamento estetico delle forme" che preannuncerebbe la simbolizzazione figurativa:

La funzione particolarizzante dell'estetica si inserisce su una base di pratiche automatiche, legate in profondità sia all'apparato fisiologico sia a quello sociale. Una parte importante dell'estetica si ricollega alla umanizzazione di comportamenti comuni all'uomo e agli animali, come il sentimento di benessere o di disagio, il condizionamento visivo, uditivo, olfattivo, e alla intellettualizzazione, attraverso i simboli, dei fatti biologici di coesione con l'ambiente naturale e sociale. (...) Nell'uomo i riferimenti della sensibilità estetica hanno origine nella sensibilità viscerale e muscolare profonda, nella sensibilità dermica, nei sensi dell'olfatto e del gusto, dell'udito e della vista, infine nell'immagine intellettuale, riflesso simbolico dell'insieme dei tessuti sensibilizzati.²²

21 A. Bidet, *Le corps, le rythme et l'esthétique sociale chez André Leroi-Gourhan*, in "Techniques & Culture", 48-49, 2007, pp. 15-38.

22 A. Leroi-Gourhan *Le geste et la parole*, II, *La mémoire et les rythmes*, Albin, Paris 1964, tr. it. *Il gesto e la parola*. Vol. II: *La memoria e i ritmi*, Einaudi, Torino 1977, pag. 318.

1.2 Verso una definizione

L'estetico e l'estetica filosofica

Sulla base degli elementi raccolti sinora possiamo ragionevolmente affermare che l'estetico è un *fatto antropologico*, transculturale e prodotto della storia evolutiva della nostra specie. Ma cosa implica tale affermazione? Come vedremo più avanti, questa affermazione all'apparenza del tutto legittima pone una serie di importanti problemi teorici.

Cominciamo innanzitutto con il delineare una quadro coerente di quanto definiamo come estetico. Forniremo qui una descrizione puramente operativa che nel corso del lavoro verrà precisandosi ed integrandosi con ulteriori elementi. Rispettando un principio di neutralità assiologica, tale descrizione porrà l'attenzione su una serie di elementi descrittivi che presi insieme compongono la complessità di un relazione estetica con il mondo, lasciando volutamente da parte tanto la proposizione di specifici criteri di valutazione estetica (norme o principi estetici) quanto le problematiche filosofiche che hanno dominato per quasi due secoli il dibattito sull'estetico: la natura del giudizio estetico, la "realtà" delle proprietà estetiche, l'esistenza di un'ontologia regionale per le opere d'arte. L'intento è quello di offrire una descrizione di ciò che nel presente lavoro chiameremo "estetico" senza accogliere preliminarmente una sua definizione nei termini di un'ideale estetico prescrittivo di carattere storico.

In primo luogo, daremo per acquisita la distinzione tra estetico e artistico.²³ Il dibattito contemporaneo ha oramai ampiamente interiorizzato come l'opera d'arte non sia l'oggetto privilegiato della relazione estetica, la quale può essere attivata da ogni tipo di oggetto ed evento. Dobbiamo proprio alla confusione generata dalla tradizionale identificazione di estetico e artistico il mancato riconoscimento dell'autonomia della funzione estetica e l'opposizione tipica della cultura occidentale tra la sfera estetica e le altre condotte umane. Se è innegabile che la sfera estetica e quella artistica sono da un punto di vista antropologico connessi, solo nella modernità occidentale (a partire dalla fine del XVIII secolo), questo legame inizia ad essere descritto come una relazione di identità.

Appare inoltre evidente che un'antropologia dell'estetico ha l'obbligo di smarcarsi da un'ulteriore identificazione impropria ovvero quella tra este-

23 Si veda G. Genette, *L'oeuvre de l'art*, Seuil, Paris 2010. Per un'attenta analisi delle conseguenze di una tale identificazione sulla concezione dell'arte si veda C. Taton-Hugon, *L'art victime de l'esthétique*, Hermann, Paris 2014.

tico - inteso come l'insieme degli elementi empirici oggetto dell'analisi antropologica (comportamenti, esperienze, condotte) - e l'estetica in quanto disciplina filosofica. Anche l'idea di una "preistoria dell'estetica" ovvero di un'estensione della nozione al di là dei confini storici della modernità verso l'insieme delle riflessioni sull'esperienza del bello e dell'arte maturate nel corso della storia del pensiero occidentale, non è sufficiente. Questo perchè l'unità dell'ambito dei fatti estetici non è caratterizzata solo da quei fenomeni che la tradizione di pensiero occidentale ha da sempre assegnato, anche in modo retrospettivo, alla riflessione estetica. Un'analisi autenticamente antropologica dei fenomeni estetici, estesa per via comparativa e generalizzante non solo alla modernità occidentale ma a tutte le forme di umanità che ci è dato conoscere nel tempo e nello spazio, ha il merito di rilevare che l'estetico non può essere spiegato esclusivamente con le categorie dell'estetica filosofica. Uno sguardo antropologico sui fatti estetici ha, in primo luogo, il compito di restituire la parzialità di soluzioni legittimate da una metafisica generale come quella "speculativa" dell'età romantica, quella schilleriana di una conciliazione estetica di soggettività individuale e universalità o, ancora, quella heideggeriana di un'estetico come luogo di un'esperienza autentica e compiuta della verità.

Come opportunamente ricordato da Emilio Garroni, l'estetica ha da sempre oscillato tra "esistenza e non-esistenza di un vero e proprio oggetto epistemico, tra teoria dell'arte e comprensione attraverso l'arte, tra estetica come scienza o filosofia dell'arte ed estetica come filosofica critica."²⁴ Abbandonata ogni difesa dei confini disciplinari, un'antropologia dell'estetico si viene a definire come un'indagine sull'esperienza solo in parte tematizzata e problematizzata dall'estetica filosofica ovvero una peculiare relazione ecologica uomo-mondo fondata su specifiche disposizioni etologiche e realizzazioni culturali. Un territorio concettuale specifico ed irriducibile ma ben più esteso di quello delimitato dalle categorie tradizionali dell'estetica (bello, arte, esperienza estetica, giudizio estetico, sublime). Di conseguenza, non solo l'estetico non può trovare legittimazione e validità da un suo sottomettersi alla giurisdizione filosofica di una dottrina storica ma la possibilità stessa di una sua descrizione è garantita solo dalla partecipazione all'indagine di altre imprese cognitive come l'etnologia, la psicologia cognitiva, le neuroscienze, la antropologia evolutivista.

24 E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992, pag. 38.

Esperienza, condotta, comportamento

Se guardiamo al dibattito novecentesco sulla nozione di esperienza estetica possiamo osservare come quest'ultima finisca per risultare storicamente compromessa con l'idea di uno stato psicologico *sui generis* caratterizzato essenzialmente dal disinteresse cognitivo e dall'attenzione alle sole proprietà percettive dell'oggetto. Da questa tradizione incentrata sul carattere passivamente ricettivo e privato dell'estetico sono derivate le maggiori difficoltà per un suo pieno riconoscimento da parte delle scienze umane. Il celebre attacco del filosofo analitico George Dickie al mito dell'atteggiamento estetico, la critica di Hans-Georg Gadamer alla soggettivazione kantiana dell'estetica e quella di Bourdieu al carattere a-storico e contemplativo dell'esperienza estetica «pura», si rivolgono proprio contro l'idea di un'esperienza estetica quale regione specifica dell'esperienza distinta dagli altri atteggiamenti (morale e conoscitivo) sulla base delle categorie di disinteresse e contemplazione. Nell'intento di mantenere distinto quanto appartiene ad una considerazione oggettiva di una forma aspettuale dall'apprezzamento che tale considerazione provoca, la "distanza psichica" di Bullough²⁵, l'esperienza "intransitiva" in Vivas²⁶ o l'"atteggiamento estetico" in Stolnitz²⁷, hanno finito per circoscrivere l'irriducibilità dell'estetico facendo ricorso ad uno stato psicologico peculiare, caratterizzato essenzialmente dal disinteresse cognitivo e dall'attenzione alle sole proprietà percettive dell'oggetto. Sulla base di questo modello storico di esperienza estetica si è arrivati a postulare un'autonomia del vissuto estetico nella forma di stati di coscienza specifici. L'esperienza estetica è identificata con uno stato mentale che, caratterizzato da unità qualitativa e durata, si configura come un'isola nel fluire dell'esperienza ordinaria. Di conseguenza, vi sono stati mentali estetici accanto a stati mentali che non lo sono, la loro individuazione è resa possibile dall'introspezione psicologica e l'esperienza estetica è tutto ciò che si prova quando si è in uno stato mentale estetico. L'esito finale di questo argomento è un'impropria sostanzializzazione dell'estetico, si crede cioè di indicare uno stato mentale specifico là dove

25 E. Bullough, "Psychical Distance" as a Factor in Art and an Aesthetic Principle, in "British Journal of Psychology", 2, 1912, pp. 87-118.

26 E. Vivas, *A Definition of Aesthetic Experience*, in "Journal of Philosophy", 34, 1937, pp. 628-34.

27 J. Stolnitz, *L'attitude esthétique*, in D. Loes (a cura di), *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, Paris 1988, pp.103-115.

vi è solo un processo, l'articolarsi di una modalità relazionale integrata nelle disposizioni cognitive e nelle espressioni culturali.

Una tradizione alternativa è rappresentata dall'estetica pragmatista²⁸, la quale fa dell'estetico non semplicemente una modalità del *sentire* ma soprattutto una specifica qualità dell'*agire*, qualcosa che le persone *fanno*. In quest'ottica, un'antropologia dell'estetico trae giovamento da nozioni in grado di evidenziare il carattere attivo e produttivo dell'estetico quali "comportamento" e "condotta". Entrambi i termini implicano l'idea di un passaggio costruttivo, di un impegno attivo dell'estetico nel processo trasformativo di una situazione. Una tale mossa teorica conduce a collocare l'estetica nel *continuum* delle attività vitali funzionali alla sopravvivenza dell'organismo nei termini di un *impegno estetico*²⁹ nel quale tutte le modalità sensoriali e cinestetiche risultano coinvolte in un processo cognitivo influenzato in profondità da linguaggi, canoni artistici, principi etici, credenze religiose.

Così intesa, nella nozione di esperienza estetica ritroviamo tutte le componenti che definiscono quella di esperienza in senso generale vale a dire il carattere marcato attenzionalmente e soggettivamente vissuto di una situazione (l'*Erlebnis*), la cristallizzazione di competenze acquisite nell'interazione con il mondo, il ruolo delle relazioni cognitive ed affettive preattenzionali e quello di mediazione del linguaggio e più in generale dalla cultura.³⁰ Sebbene, la dinamica estetica prenda avvio dal basso della vita percettiva, ciò avviene sempre all'interno di processi attenzionali che intensificano la percezione di un ambiente di per sé già dotato di una significatività per l'azione umana.

Per il suo carattere contestuale e attivo, questa concezione di esperienza estetica non si oppone ma si integra con le altre categorie descrittive quali condotta o comportamento, le quali risultano indispensabili nel compito di restituire all'estetico tutta la sua complessità antropologica. Se con la nozione di *condotta* - sequenza di azioni significativamente coordinate, situate in un contesto specifico e caratterizzate per una direzione globale unitaria - l'accento è posto sul carattere intrinsecamente sociale e significativo

28 Si veda R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman and Littlefield, New York 2000, tr. it. *Estetica pragmatista*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo 2012.

29 A. Berleant, *What is Aesthetic Engagement?*, in "Contemporary Aesthetics", vol. 11, 2013.

30 Per una difesa della nozione di esperienza estetica si veda J.-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris 2015.

dell'interazione estetica tra l'uomo e il mondo³¹, con quella di *comportamento* - così come viene definita dalla tradizione dell'etologia umana di Lorenz e Eibl-Eibesfeldt³² - vengono messe in rilievo le componenti operative e le dinamiche evolutive (ontogenetiche e filogenetiche) dell'estetico nel contesto dell'evoluzione del comportamento animale. Se la prima si mostra particolarmente efficace nell'analisi della componente estetica in gioco nelle attività caratterizzanti le culture umane come i rituali, le cerimonie religiose, la creazione artistica o gli scambi economici, la seconda si mostra più adatta all'analisi evoluzionistica e all'estensione dell'analisi darwiniana della scelta estetica sessuale animale verso un'ulteriore serie di comportamenti proto-estetici come il mimetismo o la ritualizzazione comportamentale.³³

Una modalità di esperienza del reale

Nel nostro tentativo di definire l'estetico come fatto antropologico possiamo prendere spunto da un'osservazione ricavata dai casi etnografici precedentemente descritti. Nella cerimonia *sulka* così come nei rituali di possessione *zar* o nel *dhikr* siriano, l'estetico si presenta mediante una sospensione delle attività considerate ordinarie ovvero finalizzate a conseguire un soddisfacimento immediato o a lungo termine di un bisogno individuale o necessità sociale. Dalla sua familiarità con l'azione rituale ricaviamo una caratterizzazione dell'estetico come una modalità di esperienza del

31 Per il carattere sociale della condotta si veda J. Dewey, *Human nature and conduct: an introduction to social psychology*, Henry Holt and Co., New York 1922, tr. it. *Natura e condotta dell'uomo: introduzione alla psicologia sociale*, a cura di L. Borghi, La nuova Italia, Firenze 1968, pag. 16. Per il carattere significativo possiamo invece riferirci alla definizione di condotta del sociologo di ispirazione fenomenologica Alfred Schutz: "The term 'conduct' (...) refers to all kinds of subjectively meaningful experiences of spontaneity, be they those of inner life or those gearing into the outer world." A. Schutz, *Collected Papers I. The Problem of Social Reality*, Martinus Nijhoff, The Hague 1962, pag. 211.

32 Eibl-Eibesfeldt sottolinea il carattere di sintesi - emozione/cognizione, innato/appreso - dei comportamenti estetici. Di conseguenza, in quanto disciplina scientifica, l'estetica è per l'etologo austriaco, la "scienza della percezione riferita all'esperienza" ovvero lo studio delle leggi estetiche della percezione e delle sue variazioni culturali. Si veda I. Eibl-Eibesfeldt, *Die Biologie des menschlichen Verhaltens: Grundriss der Humanethologie*, Piper, Munchen, 1986, tr. it. *Etologia umana. Le basi biologiche e culturali del comportamento*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 440-466.

33 Si veda L. Bartalesi, *Quale storia naturale per l'estetico? L'ipotesi darwiniana rivisitata*, in "Rivista di Estetica", 53 (54), 2013, pp. 7-25.

reale capace di produrre una “provincia finita di senso”, una sorta di *frame*³⁴, di quadro di significato alternativo al “mondo della vita” ovvero il mondo della veglia e della maturità nel quale rispondiamo alle sfide ambientali con un’atteggiamento pratico di risoluzione dei problemi basato sullo schema mezzo-fine.³⁵ La dimensione estetica sarebbe in tal senso il risultato di quella capacità umana di andare al di là della situazione spazio-temporale propria dagli interessi diretti alla sopravvivenza e di aprirsi a ulteriori realtà, immanenti e dotate di una temporalità e di una gratificazione interna.

È facilmente dimostrabile come tutte le culture umane considerino l’esistenza di una tale forma di esperienza affettivamente marcata che, per il suo carattere autotelico e di “assorbimento”, si distingue dall’esperienza ordinaria del mondo. Se come scrive Dewey, l’estetico “è lo sviluppo chiarificato e intensificato di tratti che appartengono a ogni esperienza normalmente compiuta”³⁶, possiamo trovare un tale potenziamento qualitativo della percezione in esperienze che, sebbene inserite in sequenze comportamentali o condotte funzionalmente diversificate, condividono una medesima fenomenologia. Esperienze che si definiscono per una concentrazione focalizzata sul momento presente, un totale coinvolgimento psichico, una distorsione della percezione del tempo e un venir meno della consapevolezza della distanza soggetto-oggetto. Per riprendere le parole di Laurent Jenny, l’esperienza estetica potrebbe allora venire descritta come “una forma totalizzante e densa nella quale l’estrema concentrazione suscita una espansione infinita di emozioni e immagini.”³⁷ Una forma di esperienza intuitiva della totalità, un sentimento di pienezza dell’essere, di trascendenza dei limiti di spazio e tempo e di integrazione non strumentale con il mondo.³⁸ Una rappresentazione sinottica di esperienze fenomenologicamente e

34 Nel modo con cui è qui utilizzata, la nozione di *frame* è stata elaborata da Gregory Bateson nel contesto di una definizione di “gioco” come inquadramento meta-comunicativo di un contesto di relazione. G. Bateson, *Steps to an ecology of mind*, Ballantine Books, New York 1972, tr. it. *Verso un’ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1977.

35 Per questa nozione di “mondo della vita” rimando a A. Schutz, *On Multiple Realities* (1945), in *Collected Papers*, op. cit., tr. it. *Le realtà multiple*, in Id., *Saggi sociologici*, a cura di A. Izzo, Utet, Torino 1979.

36 J. Dewey, *Art as experience*, Chicago University Press, Chicago 1934, tr. it. *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo 2007, pag. 30.

37 L. Jenny, *La vie esthétique*, Lagrasse, Verdier 2013, pag. 24 (traduzione mia).

38 Tra i tentativi di definire da un punti di vista psicologico questa forma di esperienza si veda la nozione di *flow* elaborata da Mihaly Csikszentmihalyi (per un’analisi dell’esperienza estetica in ottica *flow* si veda M. Csikszentmihalyi, *The art of seeing: An interpretation of the aesthetic encounter*, Paul Getty Museum, Malibu

cognitivamente analoghe ci confermerebbe che l'esperienza estetica possiede tratti in comune con forme di trance rituale, di meditazione, d'immersione in contesti finzionali o con gli stati di intensa concentrazione psicomotoria presente in alcune pratiche sportive.

Nell'analisi dei rituali con cui abbiamo aperto il capitolo, abbiamo potuto osservare come la realizzazione della funzione pragmatica del rituale (coesione sociale, mediazione terapeutica, celebrazione delle comunità, agonismo) sia legata a doppio filo al potenziamento dell'efficacia della relazione estetica. Il carattere intrinsecamente estetico di buona parte delle cerimonie rituali è confermato dalla natura dispendiosa di quest'ultime, dal loro essere una forma di "comunicazione costosa" fondata sull'elaborazione di una scena complessa fortemente evocatrice, ambigua e autoreferenziale in cui tutte le modalità sensoriali sono impegnate allo scopo di produrre un turbamento della sensibilità e un'affezione completa dei partecipanti.

Osservando come la maggior parte delle manifestazioni estetico-espressive umane (maschere, ornamenti corporei, parure, oggetti ludici, totem, statue, effigi) si collochi, almeno in origine, all'interno di un contesto rituale ed evidenziando, di conseguenza, il nesso generativo che lega l'azione rituale e l'estetico, non facciamo altro che ribadire la celebre tesi di Walter Benjamin sulla genesi culturale dell'opera d'arte.³⁹ Con ciò, naturalmente, non si vuole sostenere che l'intima connessione tra esperienza estetica e azione rituale esaurisca la complessità dei fenomeni estetici (o, viceversa, del rituale) ma solo ribadirne il carattere integrato nelle funzioni regolative di una società. Al tempo stesso, si vuole evidenziarne il peculiare potere trasformativo e generativo: la capacità di trasfigurare la realtà ordinaria in qualcosa di significativo da un punto di vista esistenziale.⁴⁰ Proprio per questa loro potenza trasfiguratrice i comportamenti estetici si trovano inse-

1990, in particolare il capitolo 4). È significativo che l'antropologo Victor Turner abbia utilizzato la nozione di *flow* per comprendere il funzionamento del rituale e che la stessa nozione sia stata utilizzata da Yves Michaud per parlare dell'esperienza estetica. Si veda: V. Turner, *Liminal to Liminoid in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*, in "Rice University Studies", 60, 3, 1974, pp. 53-92 e Y. Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Jacqueline Chambon, Nîmes 1999.

39 W. Benjamin, *Benjamin, W., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), tr. it. (che comprende le tre versioni), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2012, pp. 103-104.

40 Si veda a tal proposito la descrizione antropologica di comportamento estetico come *making special* o *artificalion* proposta da Ellen Dissanayake. E. Dissanaya-

stricabilmente legati a quelle dimensioni dell'esperienza in cui sperimentiamo situazioni di rischio comunicazionale estremo – il rapporto con una trascendenza, con la morte o l'esigenza di dare un senso all'esistenza – e nelle quali è in gioco il nostro equilibrio emotivo e l'armonia con il mondo. Pertanto ci dobbiamo domandare quali siano i tratti peculiari che definiscono un comportamento estetico rispetto a tali esperienze. Che cosa distingue l'esperienza estetica da quei fenomeni con cui si trova antropologicamente associato come l'esperienza religiosa o quella rituale? Come possiamo, in altre parole, descrivere la specificità dell'estetico come fatto antropologico?

Schemi estetici e feedback cognitivi

In primo luogo, possiamo definire la specificità dell'estetico dal punto di vista del funzionamento cognitivo. Nonostante tutte le forme di esperienza precedentemente indicate esigano un medesimo impegno attenzionale ed emotivo, l'estetico differisce, infatti, per l'inflessione caratteristica che assumono le risorse cognitive ed affettive di base.

L'estetico è un'intensificazione affettiva della percezione nella quale gli oggetti o gli eventi percepiti acquisiscono una significazione emotivamente satura e cognitivamente indeterminata. Un'attività di esplorazione dell'ambiente sovradeterminata affettivamente che, sebbene influenzata dai vincoli percettivi connessi al funzionamento del sistema sensoriale e alla struttura dello stimolo ambientale, gode di una costitutiva libertà e indeterminazione semantica. Questa libertà è resa possibile dal fatto che la percezione estetica possiede un grado di flessibilità capace di produrre dinamiche generatrici di innovazione rese impossibili nella percezione ordinaria dalla dinamica schematizzante ultrarapida dell'attenzione standard. Se è proprio alla libertà della categorizzazione in regime estetico che dobbiamo la produzione di nuovi livelli di realtà e variazioni di senso sperimentati nel contesto rituale, una tale dinamica generativa e trasformativa è il tratto peculiare che distingue le nostre esperienze estetiche dall'esperienza estatica che si realizza nei rituali di possessione, nell'esperienza mistica o in quella meditativa. L'estetico non è solo l'accogliere una visione, un'epifania ma è un movimento trasformativo, di riorientamento metaforico di quanto esperito, un processo cognitivo capace di fondere orizzonti di senso distanti in una forma aspettuale, una Gestalt, inedita.

ke, *Una concezione genuinamente etologica dell'arte: l'ipotesi dell'artification*, in Id., *L'infanzia dell'estetica*, op. cit., pag. 85.

Come ipotizzato da Fabrizio Desideri, la peculiarità dell'estetico potrebbe essere dovuta all'esistenza di *schemi estetici* primari, precedenti il riconoscimento percettivo e originatisi da un'articolazione, secondo marcature affettive, degli input sensoriali in "grappoli percettuali" qualitativamente densi e indicizzati come elementi salienti di un ambiente.⁴¹ Gli schemi estetici agirebbero come

schemi flessibili, oggettualmente e concettualmente indeterminati e, proprio per questo, capaci di catturare relazioni di affinità tra configurazioni e aspetti della realtà di per sé eterogenei. La bassa e bassissima regolarità di tali schemi, nonché la loro indeterminazione concettuale, li renderebbe abili a cogliere e a stringere somiglianze di famiglia tra fenomeni, atmosfere, oggetti ed eventi assai diversi tra loro per caratteristiche oggettive e proprietà fenomeniche.⁴²

Ad un livello di trattamento dell'informazione sensoriale gerarchicamente superiore rispetto a quello degli schemi estetici, l'indeterminazione e libertà dell'estetico potrebbe assumere i tratti di un vero e proprio *stile attenzionale* che, in determinate condizioni, si sostituirebbe a quello della percezione ordinaria. Questa è la tesi di Jean-Marie Schaeffer sul carattere *divergente, polifonico e distribuito* dell'attenzione in regime estetico. Nell'esperienza estetica la dinamica verticale schematizzante ultrarapida dell'attenzione standard verrebbe ritardata per privilegiare ciò che Ronald W. Hepburn ha chiamato la "complessità contestuale".⁴³ I trattamenti discendenti che dipendono dall'attenzione (*attention-driven*) guadagnano cioè in importanza rispetto ai trattamenti ascendenti automatizzati (e schematizzanti). In tal modo, l'attenzione in regime estetico non si focalizzerebbe sull'identificazione concettuale di uno dato elemento dello stimolo ma sarebbe capace di esplorare orizzontalmente la complessità del campo percettivo trattando tutti gli elementi e le relazioni come potenzialmente pertinenti. Di conseguenza, sempre secondo Schaeffer, all'interno di un'esperienza estetica il riconoscimento percettivo passerebbe in secondo piano mentre acquisirebbe maggiore importanza la ricchezza contestuale, le

41 F. Desideri, *La percezione riflessa*, Raffaello Cortina editore, Milano 2011, pp. 43-49.

42 F. Desideri, *Schemi estetici. Una proposta*, in L. Marchetti (a cura di), *L'estetica e le arti*, Mimesis, Milano 2016, pag. 125.

43 R.W. Hepburn, *Aesthetic Appreciation of Nature*, in "British Journal of Aesthetics", 3, 1963, pp. 195-209.

connessioni orizzontali tra informazioni e la relazione tra i diversi livelli che costituiscono il trattamento categorizzante.⁴⁴

Il carattere cognitivamente indeterminato non è tuttavia sufficiente per definire l'estetico dal punto di vista del suo funzionamento cognitivo. Una sua ulteriore specificità è costituita dalla componente edonica ed emotiva. La modalità della focalizzazione attenzionale di tipo estetico è quella di una discriminazione che, modulata e diretta da attrattori presenti nell'ambiente percettivo, entra in armonia (o in dissonanza) con le proprietà asettuali dell'oggetto.⁴⁵ Proprio tale sintonia che si viene a creare tra il soggetto e l'ambiente e, internamente al soggetto stesso, tra i processi attenzionali e quelli edonico-emotivi, è quanto prende il nome di esperienza estetica. Sin dal basso della vita percettiva e della sua intensificazione attenzionale, l'estetico si definisce mediante una specifica relazione tra discriminazione cognitiva e valutazione edonica. La componente affettiva dell'estetico, infatti, è già implicata nell'atto percettivo stesso e dalla forma assunta da questa coimplicazione dipende il rinnovarsi e la qualità, la durata e la magnitudo, delle nostre esperienze estetiche. Nell'esperienza estetica l'attenzione e la reazione edonica compongono un movimento autoalimentantesi sul principio funzionale di un *circuito* interno.⁴⁶ L'attenzione viene "catturata" in una dinamica cognitiva di autoriconduzione il cui unico obiettivo non è la categorizzazione percettiva finalizzata all'azione ma il proprio mantenimento realizzato attraverso un *feedback* continuo tra l'attenzione e le valutazioni edoniche di base (quello che nella tradizione filosofica prende il nome di piacere estetico). In questa forma di attitudine endogena e autotelica, cognizione ed emozione formano due sistemi strutturalmente correlati e omologhi la cui interazione funziona nei due sensi: le emozioni sono il risultato di operazioni attenzionali e, al tempo stesso, predeterminano la qualità e il tenore dell'attenzione che portiamo al mondo. In sintesi, l'esperienza estetica si realizza all'interno di una dinamica attenzionale a forte dispendio energetico, il cui rinforzarsi e affievolirsi dipende dalla covariazione di valenza edonica e attività attenzionale. Proprio questa dinamica autotelica e affettivamente satura della cognizione è ciò

44 J.M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, op. cit., pp. 47-112.

45 Come vedremo nel prossimo capitolo, tali proprietà asettuali non sono né proprietà dell'oggetto – come vorrebbero i sostenitori di un realismo delle proprietà estetiche – né possono essere ridotte a proiezioni emozionali del soggetto – come sostenuto da una forma di emotivismo soggettivista. Le proprietà asettuali sono tanto ontologicamente preesistenti all'esercizio dell'attenzione estetica quanto un loro prodotto.

46 J.M. Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, PUF, Paris 2000, tr. it. *Addio all'estetica*, Sellerio, Palermo 2002.

che conduce a quella situazione di inibizione delle *routines* funzionali, di sospensione della veglia del mondo ordinario, che pone l'estetico in analogia con alcune esperienze di totale coinvolgimento psichico e con le attività intrinsecamente motivate come il gioco, la curiosità disinteressata e la finzione.

Estetico e cultura umana

Dalla precedente definizione di estetico potrebbe originarsi un malinteso relativo al carattere privato dell'esperienza estetica. Occorre rammentare che non esiste un'esperienza estetica "pura" ovvero un vissuto soggettivo e immediato non influenzato dalle nostre esperienze passate, dall'educazione, dalle idee e conoscenze circolanti nell'ambiente e nel tempo in cui viviamo. Come già osservato in precedenza, proprio un'esclusivo riferimento al vissuto soggettivo e immediato dell'esperienza estetica è all'origine di una sua marginalizzazione rispetto alle funzioni socio-culturali e alle disposizioni comportamentali umane. Responsabile di tale marginalizzazione è un paradigma di *eccezionalità* tradizionalmente declinato in tre versioni: *i*) un'eccezionalità *ontologica*, dove l'estetico si definisce in riferimento ad una classe specifica di oggettualità, vale a dire le opere d'arte o gli oggetti estetici, *ii*) un'eccezionalità *ontica*, dove l'estetico costituisce il momento di rottura con la genealogia biologica della specie umana, il trapasso e l'uscita dell'uomo dalla dimensione animale; *iii*) un'eccezionalità *esperienziale*, dove l'estetico è un ambito autonomo dell'agire umano che entra in contraddizione con gli altri domini e modalità del sociale (religione; economia, politica). Andare oltre tale paradigma significa ricollocare l'estetico all'interno delle esperienze fondamentali della vita, a partire da quelle primarie della sopravvivenza sino alle più complesse della cultura umana. Questo è il compito essenziale di un'antropologia dell'estetico.

Ribadire il nesso profondo tra la componente estetica dell'esperienza e le istituzioni sociali e gli abiti culturali significa, in primo luogo, mettere in evidenza come il linguaggio, le credenze e i modelli culturali plasmino e strutturino le molteplici condotte estetiche umane. Una condotta estetica è sempre un atto di comprensione inscindibile da quello che Wittgenstein chiama l'"intero brulichio delle azioni umane", quello sfondo di istituzioni, norme, canoni, abiti culturali e giochi linguistici "sul quale noi vediamo

un'azione, sfondo che determina il nostro giudizio, i nostri concetti e le reazioni che abbiamo."⁴⁷

Come vedremo nel corso del quarto capitolo, l'adozione di un modello di percezione stimolo-risposta come quello adottato nella psicologia sperimentale di tradizione fechneriana ha sinora pregiudicato la possibilità di integrare efficacemente la determinante culturale nell'analisi dei processi della percezione estetica. Ne è conseguita una diffusa considerazione dell'influenza della cultura nei termini di una sovrapposizione a posteriori di tratti culturali discreti (informazioni, credenze, norme esplicite), temporalmente e logicamente secondi, alle basilari operazioni cognitive di una mente individuale, storica e priva di contesto ambientale. Per un'indagine antropologica, l'analisi dell'effetto causale di un pattern visivo sulla retina o quello di un suono sulla coclea e poi sul nervo acustico, è certamente necessaria ma non sufficiente. Pattern e suono divengono elementi significativi solo a partire dalla sequenza comportamentale in cui si situano. La cognizione è sempre una *cognizione situata* intendendo qui con *situazione* qualcosa di ben più ampio di un generico riferimento ad un contesto che influenza la percezione. Sulla scorta di Dewey, infatti, la situazione è l'unità processuale delle interazioni reciproche tra un organismo e un ambiente, ivi compresi gli schemi culturali acquisiti inconsciamente che selezionano e orientano la risposta allo stimolo.

Nel dibattito contemporaneo, la nozione di cognizione situata⁴⁸ si colloca nel programma di ricerca che si raccoglie sotto la formula *4E cognition*⁴⁹ che, a partire dai pionieristici lavori di James Gibson sulla percezione e quelli di Edwin Hutchins sulla cognizione, cerca di andare oltre il classico modello computazionalista di mente.⁵⁰ Le voci e le prospettive che com-

47 L. Wittgenstein, *Remarks on the Philosophy of Psychology*, a cura di G.E.M. Anscombe, G.H. von Wright, H. Nyman, University of Chicago Press, Chicago 1980, tr. it. a cura di R. De Monticelli, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990, parte II, § 629, pag. 485.

48 Per uno sguardo d'insieme sulle molteplici prospettive e discipline (filosofia della mente, psicologia cognitiva, neuroscienze, antropologia, robotica, informatica) impegnate attualmente nella definizione di un paradigma di cognizione situata rimando alla raccolta di saggi a cura di P. Robbins, M. Aydede, *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, Cambridge University Press, Cambridge 2009. Per un approccio "situato" all'estetica si veda R. Manzotti (a cura di), *Situated aesthetics: Art beyond the skin*, Imprint Academic, Exeter; Charlottesville 2011.

49 Per una presentazione si veda R. Menary, *Dimensions of Mind*, in "Phenomenology and the Cognitive Sciences", 9, 2010, pp. 561-578.

50 M. Rowlands, *The New Science of the Mind. From Extended Mind to Embodied Phenomenology*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2010; L. Shapiro, *The Embodied Mind*, Routledge, New York 2011.

pongono tale programma sono spesso in conflitto e divergono su differenti aspetti, tuttavia, vi è convergenza nel definire la cognizione umana come un adattamento socialmente distribuito (a cui è connessa la grande plasticità cerebrale e cognitiva), dipendente cioè dalla situazione o contesto in cui si trova ad agire. Tale definizione è articolata in quattro principali tesi: *i*) la cognizione dipende non solo dal sistema nervoso e dalle reti neurali ma dall'intero corpo (*Embodied mind*); *ii*) alcuni dei nostri processi cognitivi e stati mentali implicano processi di un corpo in azione in un ambiente (*Enacted mind*); *iii*) l'attività cognitiva entra in relazione con le strutture naturali e sociali dell'ambiente (*Embedded mind*); *iv*) i confini della cognizione si estendono al di là dei confini dell'organismo individuale (*Extended mind*). In tale prospettiva la mente è il prodotto dell'unione fisica del sistema nervoso con il corpo e il mondo circostante storicamente e culturalmente situato. Il farsi della cognizione umana, e di quella estetica in senso specifico, implica pertanto un'inquadramento socio-culturale extraneuronale. All'interno di una tale concezione di cognizione umana, dunque, ha poco senso considerare l'oggetto della percezione e l'organo percipiente in un reciproco isolamento. Come descritto dai modelli ecologici ed enattivi di percezione⁵¹, le proprietà dell'oggetto percepito sono *affordances* che dipendono dalle interazioni che hanno effettivamente luogo e il principio del processo percettivo non è costituito da uno stimolo sensoriale ma da un *atto* ovvero una complessa co-ordinazione sensomotoria in un'interazione dinamica di movimento e percezione. Come osservava già Dewey nel celebre saggio sull'arco riflesso (1896), lo stimolo non è qualcosa di primario ma emerge dalla coordinazione senso-motoria di un corpo collocato in una situazione qualitativa di partenza che conferisce un significato e una qualità differente all'esperienza. Una volta assunti stimolo e risposta come eventi reciproci di un "circuito organico", l'esperienza estetica non può più essere descritta come l'aggiustamento passivo degli organi percettivi e delle risposte edoniche agli input di un ambiente esterno bensì come un'azione reciproca in cui l'attività estetico-percettiva è ricostruzione attiva, affettivamente connotata, dello stimolo e modificazione delle condizioni ambientali esistenti.

Come ogni altro comportamento significativo, la condotta estetica è allora un peculiare intreccio di agire e patire in cui l'impressione sensibile assume significato in relazione all'attività passata e presente dell'organismo, alla coloritura affettiva della situazione di partenza e alle finalità della sua azione. La situazio-

51 A. Noë, *Out of our heads*, Hill & Wang, New York 2010, tr. it. *Perché non siamo il nostro cervello*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.

ne che precede lo stimolo percettivo ne orienta la qualità e la possibilità stessa di produrre un cambiamento estetico dell'attenzione. Questo significa che se è vero che l'esperienza estetica è sempre inquadrata temporalmente – il suo inizio e la sua fine sono determinati dal mutamento di stile attenzionale che è a sua volta vincolato alla temporalità intrinseca dell'evento percepito (durata di un film o di un brano musicale) o al mantenimento del *feedback* –, essa ha, al tempo stesso, una profondità temporale legata ai nostri ricordi, interessi e attese. Nella prospettiva sistemica o contestualista sin qui descritta, la relazione estetica assume i tratti di un'unità sistematica di corpo, mente e mondo (Valéry), un'unità dinamica di campo che sorge dall'articolazione della struttura corporeo-cognitiva dell'organismo con i fenomeni fisici ambientali, i fattori spazio-temporali che compongono un evento psicologico (il contesto biografico dell'individuo e il suo orizzonte di attesa) e la nicchia culturale di sviluppo individuale.

Una volta assunto un tale quadro teorico, non possiamo più misurare gli effetti della correlazione di cultura e estetico nelle società umane sul solo vettore che va dalla prima verso il secondo. In senso inverso resta da considerare l'impatto della percezione estetica sulla rete di simboli, norme, credenze e istituzioni che definiscono una cultura. Quasi del tutto trascurato dagli studi di estetica filosofica così come da quelli di antropologia culturale, questo impatto è strettamente connesso al carattere di indeterminazione e di libertà associativa della percezione estetica che abbiamo visto dipendere dal suo peculiare funzionamento cognitivo. In questo secondo vettore di trasformazione non è la cultura ad influenzare la percezione estetica bensì è quest'ultima a ristrutturarne e rinnovarne dal basso i contenuti, "muovendosi" nelle stratificazioni di significati, abiti e tradizioni.

Il rapporto tra estetico e cultura è un complesso meccanismo a doppio senso nel quale le condotte estetiche sono influenzate dalle istituzioni sociali, dai sistemi di credenza, dai quadri culturali così come un sistema culturale è continuamente ristrutturato dalla inedite potenzialità semantiche e connessioni simboliche prodotte dalla percezione estetica. Una reciprocità costitutiva che assume i tratti di una potenza generativa. Particolarmente eloquente è quindi l'osservazione dell'antropologo Bruce Kapferer che sottolinea come "il mondo quotidiano, nelle sue dinamiche strutturali e nelle sue emergenti forme simboliche, è estetico e, cosa più importante, manifesta o oggettiva (...) le forze impegnate nella sua composizione, le quali sono così rese disponibili alla contemplazione o riflessione estetica."⁵²

52 B. Kapferer, A. Hobart, *Aesthetics of Symbolic construction and experience*, in Id. (a cura di), *Aesthetics in Performance: Formations of Symbolic Construction and Experience*, Berghahn, New York 2005, pag. 4 (traduzione mia).

Se, come ipotizzato dalle ricerche sulla cognizione situata e sul carattere epigenetico della variabilità cerebrale⁵³, i processi causali del sistema nervoso umano sono strutturati dalle continue pratiche culturali in cui è immerso l'agire umano, allora la stretta connessione (cognitiva, evolutiva, comportamentale) tra estetico e sistemi socio-culturali ci obbliga ancora una volta ad una considerazione dell'estetico non più come un elemento accessorio, decorativo di una società bensì come di una vera e propria matrice sensoriale, concettuale e ideativa dell'ambiente percettivo di una cultura.⁵⁴

In questo senso possiamo ipotizzare l'esistenza di una vera e propria *nicchia estetica* umana.⁵⁵ Ciascuna cultura crea il proprio ambiente estetico sia attraverso la costruzione di un mondo di espressioni dotate di specifiche proprietà materiali e stilistiche che mediante l'attribuzione di valore a certe impressioni e percezioni. Come accade in ogni processo ecologico, la costruzione della nicchia ha effetti di ritorno sul comportamento degli organismi che la abitano. Le condotte estetiche, pertanto, non solo rappresentano uno dei comportamenti umani che più hanno contribuito a dare forma all'ambiente in cui la nostra specie si è evoluta, ma ogni specifica nicchia ecologica estetica diviene un elemento ereditabile e trasmissibile capace di influire sulle pratiche e comportamenti (non esclusivamente estetici) della società da cui è stata prodotta.

In conclusione, il corpo simbolico di una cultura è strutturalmente precario e aperto a quella dialettica di varianza/invarianza – formulabile anche nei termini diacronici di stabilità/cambiamento – che costituisce il motore della diversità culturale umana e la condizione del suo rinnovamento. Ogni cultura è sempre impegnata in una tensione espressiva che provoca un grande dispendio energetico ed un ingente surplus simbolico. Per il suo carattere co-

53 Per variabilità epigenetica del cervello umano si intende generalmente l'organizzazione neuronale fenotipica che si sottrae al controllo assoluto dei geni in seguito all'apprendimento e all'esperienza. I riferimenti d'obbligo sono gli studi di Gerald Edelman e di Jean-Pierre Changeux. Si veda G. Edelman, *Neural Darwinism. The Theory of Neuronal Group Selection*, Basic Books, New York 1987, tr. it. *Darwinismo neurale. La teoria della selezione dei gruppi neuronali* Einaudi, Torino 1995 e J.-P. Changeux, *L'Homme Neuronal*, Fayard, Paris, 1983, tr. it. *L'uomo neuronale*, Feltrinelli, Milano 1986.

54 Si veda A. Berleant, *Notes for a cultural aesthetic*, in V. Sarapik, K. Tüür, M. Laanemets (a cura di), *Place and Location*, vol. 2, Eesti Kunstiakademia, Tallin 2002, pp. 19-26.

55 Per un tentativo in questa direzione si veda R. Menary, *The Aesthetic Niche*, in "British Journal of Aesthetics", 54, 4, 2014, pp. 471-475.

gnitivo divergente, polifonico e prospettico, l'estetico svolge un ruolo cruciale nel lavoro di ricostituzione incessante della trama simbolica.

Se la tradizione occidentale ha pensato la relazione tra sistemi simbolici, modelli culturali ed esperienze estetiche nell'ordine di una relazione contingente, questa duplice connessione antropologica ci porta, al contrario, a ipotizzare un diretto ruolo causale delle condotte estetiche nell'evoluzione culturale umana (ad esempio come componente operativa della trasmissione culturale). La stessa rete dei simboli pubblici e istituzionalizzati che compone un sistema culturale costituirebbe in tal senso la cristallizzazione di forme espressive radicate nel fondo dinamico e affettivamente saturo di connessioni analogiche, rese possibili quest'ultime dalle potenzialità semantiche aperte della percezione in regime estetico.

Una mappa concettuale

Quanto emerso sinora ci ha lasciato in eredità una definizione generale e operativa di estetico come fatto antropologico radicato nei meccanismi cognitivi e comportamentali funzionali alla sopravvivenza di un individuo e di una società – meccanismi cognitivi, reazioni affettive, emozioni, sentimenti, memoria, apprendimento, abitudini culturali. Sintesi di disposizioni innate e linee di sviluppo culturale e di contenuti emotivi e discriminativo-categorizzanti della percezione, l'estetico si presenta mediante una sospensione delle attività ordinarie, distinguendosi dalle altre condotte umane per il suo carattere autotelico, endogeno ed energeticamente dispendioso. In sintonia con le qualità affettive di una data situazione e alternativo alla conoscenza proposizionale e inferenziale, l'estetico è un primaria ma già significativa articolazione della complessità sensoriale di un ambiente. Dal punto di vista del suo funzionamento cognitivo, l'attenzione estetica consiste in uno stile attenzionale divergente che privilegia la complessità contestuale dello stimolo e agisce come un'intensificazione della percezione ordinaria nella quale gli oggetti o gli eventi acquisiscono una significazione emotivamente saturo e cognitivamente indeterminata. Sin dalle prime fasi evolutive delle culture umane, la cognizione estetica è implicata in contesti magici, religiosi, ecologici e politici svolgendo un ruolo cruciale in funzioni di primaria importanza come l'interiorizzazione e la trasmissione di norme e credenze, lo scambio economico e la creazione e mantenimento di istituzioni sociali.

Una tale definizione antropologica di estetico è quello di può essere adottata con profitto dalle molteplici metodologie e prospettive teoriche delle scienze umane. L'obiettivo è quello di favorire un approccio interdi-

sciplinare e l'elaborazione di un *modello estetico* in grado di rendere conto – da un punto di vista cognitivo e comportamentale, sociale e individuale, storico e evolutivo – della complessità e diversità socio-biologica dei fenomeni estetici. Nel senso più ampio e generale qui adottato, un modello è una ricostruzione che ha la funzione di rappresentare un dato fenomeno secondo una teoria descrittiva e di generare predizioni su tali basi. In altri termini, un modello traspone in scala le caratteristiche stabili e generali di un fatto reale adottando gli assunti, le leggi e le ipotesi di una teoria come regole costruttive.

Il dibattito contemporaneo coinvolge un gran numero di modelli estetici, uno dei principali compiti di questo lavoro è proprio quello di individuare le peculiarità e le caratteristiche comuni a questi modelli e comprendere se tali caratteristiche descrittive costituiscano una base salda per la conoscenza del fenomeno modellizzato o se piuttosto rappresentino la dannosa conseguenza dell'assunzione di impliciti teorici derivanti dalla metodologia impiegata o dal paradigma di volta in volta dominante. La situazione di disgregazione e conflittualità in cui si trova l'indagine contemporanea sui fatti estetici, incapace di trovare la forma unitaria e coerente di un reale programma di ricerca interdisciplinare, può essere vista, infatti, come il risultato dell'assunzione irriflessa di impliciti concettuali quali regole costruttive di modelli estetici alternativi.

Il primo passo sarà quello di individuare tali impliciti, che determinano le modalità con cui l'estetico viene indagato come una specifica regione dell'umano. In altre parole, partiremo da quegli elementi che, più o meno implicitamente, sono adottati dalle scienze umane come regole costruttive dei diversi modelli estetici:

i) Concezione di estetico Che cos'è un fatto estetico in quanto oggetto epistemico di una scienza? I fatti estetici sono riducibili a fatti percettivi? O appartengono all'ordine discorsivo? Dalle risposte a tali interrogativi dipende la natura della relazione che i fatti estetici intrattengono con l'insieme degli altri fatti.⁵⁶ Come vedremo nel prossimo capitolo, il campo dell'estetica filosofica è terreno di conflitto tra coloro che vedono nei fatti estetici una dimensione idiosincratca del vissuto soggettivo e coloro che, al contrario, identificano la dimensione estetica con una specifica forma di cono-

56 Per un'indagine epistemologica della complessa nozione di "fatto estetico" si veda l'articolo di G. Di Liberti, *Le fait esthétique*, "Archives de Philosophie", 80, 2, 2017, pp. 295-310. Molto opportunamente Di Liberti pone l'accento non solo sulle difficoltà legate alla tradizionale ineffabilità della categoria di estetico ma anche sull'incertezza ontologica della nozione stessa di "fatto".

scenza che, analogamente a quella razionale, è dotata di regole di corretta applicazione di predicati a oggetti del mondo. Mentre i primi sostengono che l'esperienza estetica è l'effetto emotivo suscitato da un oggetto naturale o un'opera d'arte (*emotivismo*), i secondo insistono sul carattere conoscitivo della relazione estetica (*cognitivismo*).

ii) *Paradigma epistemico*: Le molteplici prospettive antropologiche sull'estetico si dispongono sui due fronti della frattura tra un'episteme naturalistica ed una culturalista, tra uno spazio dei fatti fisici retto da leggi causali di cui si può dare una *spiegazione* e quello dei fatti culturali su cui esercitare una *comprensione*. Ne consegue un'opposizione radicale tra i programmi di naturalizzazione dell'estetico (neuroestetica; estetica empirica; estetica evolucionistica) e le prospettive culturaliste o ermeneutiche (teoria e critica dell'arte; antropologia dell'arte; storia dell'arte). Porre in questi termini la questione dei fatti estetici significa dimenticare il carattere concretamente *ibrido* di quest'ultimi rendendo di fatto impossibile l'elaborazione di una nozione generale di fatto estetico che integri la descrizione funzionale dei processi attenzionali e dei meccanismi cognitivi con la componente significativa di ogni condotta umana. Come osservato in precedenza, la nostra stessa definizione di estetico si confrontava con l'irriducibilità di un tale quadro dicotomico che oppone a una descrizione dei fatti estetici in quanto funzioni cognitive naturali radicate nell'evoluzione animale ad una loro comprensione in quanto modi di intelleggibilità del mondo ovvero "comportamenti significativi" retti da regole che sorgono nel corso dell'azione e che dipendono logicamente dall'interazione sociale tra gli uomini.⁵⁷

iii) *Versione di mente*: I modelli estetici contemporanei adottano un modello *internalista* di mente nel quale l'apprezzamento estetico è determinato esclusivamente dai meccanismi interni dell'architettura cognitiva umana. Il rapporto mente-mondo è così descritto come un processo di interiorizzazione di una realtà oggettiva esterna in una rappresentazione mentale interna. La prospettiva internalista in estetica può declinarsi in una versione *rappresentazionalista*, secondo la quale l'esperienza estetica ha origine e compimento nell'attivazione di qualche processo neuronale o modulo cognitivo, o in una *somatosensoriale*, secondo la quale l'apprezzamento estetico è un prodotto delle modificazioni indotte nel corpo dallo stato emozionale. Con questa prospettiva internalista, i modelli estetici ere-

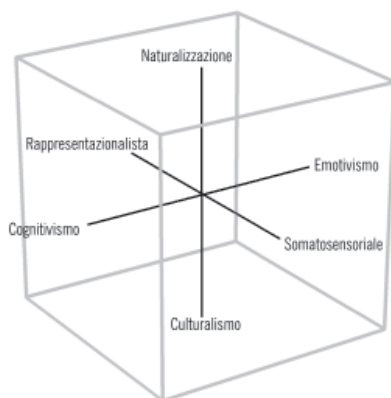
57 Sulla nozione di "comportamento significativo" come comportamento retto da regole (nel senso wittgensteiniano) si veda P. Winch, *The Idea of a Social Science and its Relation to Philosophy*, Routledge, London 1958, tr. it. *Il concetto di scienza sociale e le sue relazioni con la filosofia*, Il Saggiatore, Milano 1972.

ditano una serie di antichi e nuovi conflitti proprio del dibattito in filosofia della mente (internalismo vs esternalismo; rappresentazionalismo vs espressivismo; enattivismo vs computazionalismo).

A questo punto, sulla base di questi elementi, è possibile ricostruire una mappa dei diversi modelli di estetico presenti nel dibattito contemporaneo delle scienze umane. La quasi totalità di essi sorge, infatti, dalla combinazione delle tre coppie oppositive con l'effetto di disegnare un quadro dell'estetica altamente conflittuale.

Elementi di una teoria estetica	Dualismi
Concezione di estetico	Emotivismo
	Cognitivismo
Paradigma epistemico	Naturalizzazione
	Culturalismo
Versione internalista di mente	Rappresentazionalista
	Somatosensoriale

Proiettando questa tabella sulle assi di un modello cartesiano a tre dimensioni ricaviamo un'elaborazione spaziale del dibattito contemporaneo sull'estetico come fatto antropologico (Fig 3). Nel sistema di opposizioni rappresentato nella figura, ogni modello estetico proposto è il risultato della combinazione di una concezione di estetico, di un paradigma epistemico e di una versione di mente.



Nel corso di questo lavoro tale grafico si popolerà di modelli estetici. Nel quarto capitolo vedremo ad esempio come il paradigma dominante dell'estetica evoluzionistica contemporanea – fondato su assunzioni codificate all'interno di un modello di psicologia evoluzionistica incentrato sul patrimonio genetico, sul concetto di adattamento e su quello di modulocognitivo – si collochi nel quadrante che sorge dalla combinazione di una concezione cognitivista dell'estetico, un'episteme naturalista e un modello di mente rappresentazionalista. Nello stesso quadrante collocheremo la neuroestetica di Semir Zeki mentre la prospettiva fenomenologica della neurobiologia dell'esperienza estetica di Vittorio Gallese si collocherà alla combinazione tra una concezione emotivista dell'estetico, un modello somatosensoriale di mente e un'episteme naturalista. Sul fronte inverso, vedremo come la teoria dell'*agency* di Alfred Gell associ una mente rappresentazionalista ad un'estetica emotivista mentre buona parte dell'estetica analitica americana⁵⁸ potrà essere visualizzata come la combinazione di un modello rappresentazionalista di mente e una concezione cognitivista di estetico.

Il popolamento del grafico e la conseguente costruzione di una mappa concettuale del dibattito contemporaneo sui fatti estetici sarà ottenuto attraverso l'analisi dei tre elementi che abbiamo visto costituire l'architrave teorica di un modello estetico. Compito del prossimo capitolo sarà quello di portare alla luce le diverse concezioni di estetico prodotte dalla tradizione filosofica occidentale e di volta in volta adottate dai programmi di ricerca delle scienze umane.

58 Almeno là dove è concepita tradizionalmente come una "analisi dei concetti e dei principi della critica." A. Isenberg, *Analytical Philosophy and the Study of Art*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 46, 1987, pag. 128.

CAPITOLO 2

EMOTIVISMO, COGNITIVISMO, ESPRESSIVISMO

2.1 *Il dualismo cognizione/emozione*

La storia dell'estetica filosofica è caratterizzata dall'opposizione tra un modello *emotivista*, che identifica l'estetico con una manifestazione contagiosa di sentimenti e affetti, ed uno *cognitivista*, che pensa l'estetico come una peculiare forma di cognizione sul modello della conoscenza inferenziale. Questo dualismo, che pone in conflitto invece che pensare sinteticamente gli aspetti della natura umana in gioco in un'esperienza estetica, riassume, sul piano del soggetto percipiente, la classica opposizione sulla natura dell'opera d'arte tra manifestazione di sentimenti e riproduzione mimetica.¹ Come un dilemma del quale la filosofia sembra essere costitutivamente afflitta – potremmo collocarne l'origine sin nel IV secolo AC, nel conflitto che oppone Platone ai sofisti –, il dualismo emotivismo-cognitivismo accompagna la nascita stessa dell'estetica in quanto disciplina filosofica. Se il XVIII secolo tiene a battesimo l'estetica, ciò avviene proprio nel confronto tra il razionalismo metafisico dell'estetica come scienza della conoscenza sensibile di Alexander Gottlieb Baumgarten, e la tradizione dell'empirismo anglo-scozzese, la quale trova la sua massima espressione nell'edonismo soggettivista di David Hume.² Questa partizione del campo estetico perdura nel dibattito contemporaneo dove troviamo posizioni cognitiviste come quella di Nelson Goodman, che risolve l'opera nella sua struttura semantica e la relazione estetica nei processi cognitivi di decifrazione semiotica³, opposte a teorie emotiviste come le nuove estetiche

-
- 1 Su questa opposizione si veda J.P. Cometti, *Art, représentation, expression*, Puf, Paris 2002.
 - 2 Per una caratterizzazione dell'emotivismo inglese si vedano, oltre a Hume, gli allievi di Shaftesbury, J. Arbuckle e W. Melmoth, per i quali la reazione all'arte è determinata solo dalla sensibilità soggettiva.
 - 3 N. Goodman, *Languages of art*, Hackett, Indianapolis 1976, tr. it. *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2003.

dell'empatia⁴, nelle quali l'attivarsi del tenore estetico di un'esperienza è garantito dalla proiezione di un vissuto affettivo soggettivo in un oggetto o in un'immagine esterna.

Privatismo e non significatività

Secondo la concezione emotivista, l'estetico è riconducibile all'effetto psicologico di un oggetto o un evento sul soggetto percipiente. Le proprietà estetiche di un oggetto sono tali poiché suscitano un'emozione estetica nello spettatore e il giudizio che questi esprime su un tale oggetto non è altro che l'espressione (soggettiva e pertanto non verificabile) di una tale emozione. Com'è facile intuire, l'esito naturale dell'emotivismo è quello di relegare l'estetico nella pura interiorità emotiva, in una dimensione affettiva o sensoriale che risolve l'enigmaticità dell'estetico nella sua ineffabilità. Ridurre i giudizi estetici a espressione di stati emotivi interni e di preferenze personali ha l'effetto di sospingere l'estetico in uno spazio periferico dell'esperienza, lo spazio di un diletto privo di presa sul mondo e filosoficamente non tematizzabile.

Il paradigma emotivista in estetica è tradizionalmente presentato da David Hume nel saggio *Of the standard of taste* (1757), dove troviamo la celebre affermazione sul carattere soggettivo dell'estetico: "La bellezza non è una qualità delle cose stesse: essa esiste soltanto nella mente che le contempla, ed ogni mente percepisce una diversa bellezza."⁵ Questa constatazione generale definisce la posizione emotivista nella sua forma più semplice e pura e Hume la presenta come il punto d'accordo tra il senso comune del *de gustibus non est disputandum* e un'argomentazione filosofica radicalmente scettica.

Senza potersi soffermare su un'analisi del complesso pensiero estetico humiano⁶, possiamo tuttavia utilizzarlo come una sorta di palinsesto teorico delle successive posizioni emotiviste. Se la riduzione dell'esperienza estetica ad una risposta emotiva ha, infatti, nel formalismo di Clive Bell la sua formulazione più compiuta, l'assimilazione humana dei giudizi esteti-

4 Per una ricostruzione storica dell'idea di empatia ed un'analisi della sua applicazione all'estetica si veda A. Pinotti, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Roma-Bari 2011.

5 D. Hume, *Of the Standard of Taste* (1757), tr. it. *La regola del gusto*, a cura di G. Preti, Laterza, Roma-Bari 1967, pag. 31.

6 L'emotivismo di Hume è da tempo al centro di un ampio dibattito. Per quanto riguarda i giudizi estetici si veda D. Townsend, *Hume's Aesthetic Theory: Taste and Sentiment*, Routledge, London 2001.

ci a quelli etici⁷ e la loro conseguente contrapposizione all'ambito cognitivo è alla base della rimozione emotivista della funzione conoscitiva dell'estetico condotta da Alfred J. Ayer. Sebbene Ayer non abbia mai trattato questioni estetiche è comunque del tutto legittimo individuare una forte correlazione tra la sua teoria emotivista dell'etica e le sue posizioni sull'estetica.⁸ A partire dalla distinzione humiana tra i giudizi cognitivi e i sentimenti, Ayer perviene alla tesi del carattere inverificabile delle affermazioni etico-estetiche, le quali, paragonabili ad una forma interiettiva come "un grido di dolore o una parola di comando", non sono asserzioni empiriche con un contenuto fattuale ma hanno la duplice funzione puramente emotiva di "esprimere un sentimento verso certi oggetti" e di "far sorgere il sentimento, e così stimolare l'azione"⁹. Distinguendo tra due ordini fondamentali di significato, tra una dimensione normativa del giudizio (i simboli etici normativi indefinibili e inverificabili) ed una descrittiva (i simboli etici descrittivi che esprimono una proposizione empirica), l'emotivismo di Ayer ribadisce la grande divisione tra fatti e valori, trascurando così l'istanza normativa implicata nella grammatica dei termini estetici (riconosciuta per altro dallo stesso Hume) e relegando l'estetica a settore di una scienza empirica come la psicologia e la sociologia.¹⁰

Se Ayer assume la tradizione humiana e la lezione intuizionistica dei *Principia Ethica* di George H. Moore nella tesi epistemologica della non significatività dei giudizi etico-estetici, è Bell a declinare esteticamente

7 D. Hume, *A Letter From a Gentleman to his Friend in Edinburgh* (1745), tr. it. *Lettera di un gentiluomo al suo amico di Edimburgo*, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Laterza 1987, vol. IV, pag. 47. D. Hume, *A Treatise of Human Nature* (1739-1740), in Id., *Philosophical works of David Hume*, a cura di L.A. Selby-Bigge (1888), Oxford University Press, Oxford 1978, tr. it. *Trattato della natura umana*, a cura di P. Guglielmoni, Bompiani, Milano 2001, Libro I, parte II, sez. III, pag. 993.

8 "Quanto diciamo di queste [affermazioni etiche] vale, *mutatis mutandis*, anche nel caso delle affermazioni estetiche." A.J. Ayer, *Language, truth and logic*, Victor Gollancz, London 1936, tr. it. *Linguaggio, verità e logica*, a cura di G. De Toni, Feltrinelli, Milano 1961, pag. 129. Si vedano anche le pp. 147-148. Per un tentativo di ricostruzione della posizione emotivista in estetica di Ayer si vedano i contributi di Peter Kivy, «*Oh boy! You too!*»: *Aesthetic emotivism reexamined*, in L.E. Hann (a cura di), *The philosophy of A.J. Ayer*, Open Court, La Salle (IL) 1992, pp. 309-325 e Id., *A Failure of Aesthetic Emotivism*, in "Philosophical Studies", 38, 4, 1980, pp. 351-365.

9 A.J. Ayer, *Linguaggio, verità e logica*, op. cit., pag. 138.

10 Ivi, pag. 145.

quest'ultima¹¹ nella direzione di una definizione della natura specifica dell'opera d'arte come relazione intrinseca di *emozione estetica* e *forma significante*. Il carattere significante della forma, in quanto "combinazioni di linee e colori che provocano l'emozione estetica", risiede per Bell nella relazione percettiva che si instaura con essa e nell'emozione che tale forma è capace di suscitare. A differenza delle emozioni ordinarie, l'emozione estetica non è suscitata da eventi recanti in sé una qualche forma di pathos ma dai soli valori plastici dell'opera (colori, forme e relazioni di forme e colori) spogliati del loro contenuto rappresentativo e della loro significazione.¹² Di conseguenza, il giudizio estetico è per Bell quella capacità del soggetto sensibile di provare un'emozione estetica nel suo incontro disinteressato con una composizione formale a cui è estraneo ogni intento informativo.¹³

Il carattere emotivista e formalista dell'estetica di Bell ribadisce e radicalizza il soggettivismo emotivista dell'estetica umana relegando la sfera del valore estetico ad un riconoscimento emotivo specifico e profondamente distinto dalle esperienze percettive ordinarie. L'apprezzamento di un'opera d'arte esula dalla conoscenza che abbiamo del mondo e l'emozione estetica è diversa dalle altre forme di emozione proprio perché completamente avulsa da ogni preoccupazione ordinaria. L'esito di una tale metafisica del valore emozionale dell'opera d'arte è l'inevitabile separazione della sfera estetica dalle dinamiche unitarie dell'esperienza e dallo spazio pubblico delle pratiche sociali.

A conferma di come i programmi di naturalizzazione dell'estetica contemporanei si nutrano di categorie concettuali della tradizione filosofica e di come una prospettiva naturalistica sia spesso il prodotto di un sintonizzarsi teorico tra uno specifico modello di mente ed uno di estetico, la recente proposta teorica di Freedberg e Gallese sembra inquadrarsi alla perfezione in un modello emotivista dell'estetico. In aperta polemica con il tradizionale primato assegnato al cognitivo nello studio della reazione alle opere d'arte, Freedberg e Gallese pongono l'accento sul potere empatico della immagini e sui meccanismi incarnati in grado di simulare azioni,

11 G.T. Dickie, *Clive Bell and the method of Principia Ethica*, "British Journal of Aesthetics", 5, 1965, pp. 139-143; J.T. Dean, *Clive Bell and G.E. Moore: The good of art*, "British Journal of Aesthetics", 36, 2, 1996, pp. 135-145.

12 Si veda C. Talon-Hugon, *De la pathétique artistique à l'émotion esthétique*, in "L'Atelier du Centre de recherches historiques", 16, 2016.

13 C. Bell, *Art*, Stokes, New York 1914, tr. it. *L'arte*, a cura di Claudio Zambianchi, Aesthetica, Palermo 2012.

emozioni e sensazioni corporee.¹⁴ L'obiettivo è quello di mostrare come nella contemplazione di opere d'arte, corpo e cervello reagiscono con una simulazione incarnata del contenuto rappresentativo dell'immagine nei termini di atti motori e sensazioni fisiche. Questa forma di simulazione, a cui è associata una risonanza emotiva, è resa possibile dal sistema dei neuroni specchio, il quale mette in relazione le azioni eseguite da altri (o rappresentate in un'immagine) con il repertorio motorio dell'osservatore. Conseguentemente all'attivarsi di tali neuroni, l'osservazione di un'opera d'arte, in cui sono rappresentate azioni o sensazioni, induce nell'osservatore la simulazione automatica delle azioni e delle sensazioni rappresentate attraverso l'attivazione delle stesse reti neuronali coinvolte. L'importante proposta naturalistica di Freedberg e Gallese si concentra, dunque, sul livello elementare, sub-personale e sub-simbolico, della relazione estetica in quanto attivazione di "emozioni empatiche imitative". Se la comprensione del ruolo delle reazioni di empatia corporea e affettiva all'interno delle nostre esperienze estetiche è un importante merito della proposta Freedberg-Gallese, occorre rammentare, contro ogni risoluzione dell'estetico nei processi empatici e quindi nell'orizzonte emotivista, che lo spazio dell'estetico risulta ben più ampio della sola comprensione pre-cognitiva di emozioni, implicando sempre una componente mimetico-creativa che sfugge ad una caratterizzazione della relazione mimetica nei soli termini di rispecchiamento e imitazione, e una dimensione semantico-espressiva operativamente indissolubile dal tenore emotivo della relazione. Come vedremo più avanti, l'insufficienza di una prospettiva sub-simbolica per venire a capo del complesso esperienziale estetico è ampiamente testimoniata da quanto la psicologia della *Gestalt*, in particolare Rudolph Arnheim, ci dice a proposito delle qualità espressive della percezione.

Cognizione e interpretazione

La formula "cognitivismo estetico" definisce in maniera generale quella posizione che riporta l'attitudine estetica ad una forma specifica di atteggiamento cognitivo di discriminazione e discernimento. Una relazione di intenzionalità nella quale i contenuti mentali, descritti come rappresentazioni, si adeguano agli stati del mondo.¹⁵ La dimensione estetica dell'espe-

14 D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, in "TRENDS in Cognitive Sciences", 11, 5, 2007, pp. 197-203

15 Si veda la caratterizzazione searliana di "intenzionalità" come relazione cognitiva di rinvio di stati o eventi mentali a oggetti e stati di cose del mondo. J. Searle, *In-*

rienza umana è ricondotta a strutture psicologiche o facoltà mentali che, come le altre componenti della cognizione umana, hanno la funzione di produrre rappresentazioni mentali a partire da stimoli ambientali. In questa prospettiva, la risposta estetica è un processo cognitivo di categorizzazione di stimoli sensoriali, una forma di acquisizione di informazioni sulle qualità estetiche di eventi e aspetti del mondo sul modello della conoscenza prodotta dall'analisi concettuale.

Il prototipo di una lettura cognitivista dei fatti estetici risiede naturalmente nella nozione baumgartiana di *analogon rationis* attraverso la quale il filosofo tedesco conferisce una forma di peculiare quasi razionalità al mondo confuso della conoscenza sensibile.¹⁶ Nel fare questo attribuisce al bello il carattere di accordo tra le nostre rappresentazioni nella chiara percezione sensibile di un oggetto fenomenico assegnando all'estetico, destinato a risolversi nella conoscenza razionale, una funzione transitoria. Momento esemplare di passaggio nella scala che dalla sensibilità procede verso la ragione, il bello, non diversamente dal vero, deve infatti rispondere alle leggi della ragione. In quanto "perfezione percepita in maniera sensibile", una bella rappresentazione è l'esito finale del movimento ascendente che porta l'estetica a compiersi nella conoscenza razionale. L'estetica in quanto *gnoseologia inferior* costituisce la logica della sensibilità e pertanto, come recita il celebre paragrafo 14, il suo "fine (...) è la perfezione della conoscenza sensibile, in quanto tale. E questa è la bellezza."¹⁷

Nel dibattito contemporaneo, l'idea baumgartiana di estetica come accordo delle rappresentazioni sensibili secondo le leggi della ragione ha preso le forme di una teoria rappresentazionalista secondo la quale la cognizione estetica opera attraverso rappresentazioni interne (idee, concetti, immagini, proposizioni) seguendo norme e criteri di corretta applicazione delle categorie e dei predicati estetici. Lo spazio estetico dell'esperienza viene scomposto e organizzato sulla base delle categorie e dei concetti della conoscenza riflessiva. Ne deriva una divaricazione tra quanto appartiene alla dimensione interna delle rappresentazioni mentali e quanto invece ha una realtà oggettiva nel mondo. Proprio la necessità di colmare questo divario con un ponte ideale che ricollegghi il contenuto delle nostre esperienze estetiche con le qualità oggettuali esterne e i predicati estetici dei nostri

tentionality, Cambridge University Press, New York 1983, tr. it. *Della intenzionalità*, Bompiani, Milano 1985.

16 A.G. Baumgarten, *Æsthetica*, (1750-1758), tr. it., *L'Estetica*, a cura di S. Tedesco, *Æsthetica*, Palermo 2000, § 1, pag. 27.

17 Ivi, pag. 29.

giudizi con le proprietà estetiche degli oggetti, è ciò che ha condotto all'elaborazione di modelli empirici di estetica naturalistica basati su una relazione di dipendenza causale tra uno stimolo esterno e una sensazione interna. Come vedremo più diffusamente nel quarto capitolo, la costanza universale di questa relazione, pensata sul modello di un "rispecchiamento", di una riproduzione di uno stimolo in uno stato mentale, è alla base della prospettiva neuroestetica e di quelle forme di naturalizzazione psicologica (estetica empirica) che identificano la percezione estetica con la ricognizione di pattern estetici universali. Questa versione che potremmo definire debole di cognitivismo si limita a pensare la relazione estetica come un tipo specifico di processo di categorizzazione e acquisizione di informazioni contenute in uno stimolo sensoriale. La risposta estetica è in questa prospettiva, uno stato mentale che si adegua ad una rappresentazione esterna, un processo psicologico che esiste solo nella mente degli individui in quanto elaborazione di pattern sensoriali che riverberano e alimentano una risonanza emotiva nel soggetto. Come vedremo, l'esito di tale cognitivismo è paradossalmente solidale con un modello emotivista di estetico giacchè anche qui la complessità culturale e sociale dei fatti estetici si risolve in senso mentalistico e internalistico.¹⁸

Una versione *forte* di cognitivismo estetico è quella che prende a modello della relazione estetica l'attività critica e la forma proposizionale del giudizio conoscitivo al fine di individuare ragioni e principi che possano guidare e giustificare un giudizio estetico. Essa sorge come tentativo di restituire all'estetico, nell'ambito di una tradizione analitica profondamente influenzata dalle tesi eliminativiste del neopositivismo logico, criteri di validità oggettiva e strategie di validazione enunciativa. La relazione cognitiva di tipo estetico è in questo senso una forma di conoscenza tra le altre, "un sapere che" giustificabile secondo principi interni. Dal momento che esistono criteri affidabili di applicazione delle categorie estetiche, possiamo parlare di una "conoscenza estetica" così come parliamo di una conoscenza scientifica e di una storica. Allo stesso modo, i giudizi estetici sono in tutto e per tutto dei giudizi cognitivi dal momento che possono essere verificati come una qualsiasi altra tipologia di enunciato assertivo. Secondo tale modello, l'esperienza estetica è l'applicazione corretta di predicati estetici a oggetti del mondo sul modello inferenziale della conoscenza razionale. Così inteso, il modello cognitivista colloca la specifica natura dell'estetico al livello di una scelta cosciente di opzioni linguistiche o in-

18 Su questa solidarietà paradossale J.-P. Cometti, *La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, éditions Questions théoriques, 2009, pp. 1-17.

terpretative giustificate da una qualità estetica essenziale di oggetti ed eventi del mondo. L'effetto di una riflessione cognitivista che declina la qualità conoscitiva dell'estetico nei termini di una validazione epistemica e che pone una relazione necessaria tra il tenore estetico di un'esperienza e la conoscenza concettuale implicata, è ben esemplificato da quelle prospettive teoriche che pongono una corretta applicazione di concetti e categorie storiche o scientifiche come criterio essenziale di un appropriato apprezzamento estetico.¹⁹

Una declinazione del cognitivismo forte ben presente nel dibattito contemporaneo è quella che, prendendo le forme di un'interrogazione epistemologica sulla qualità specifica di una conoscenza estetica, finisce per indentificare quest'ultima con il valore cognitivo di un'opera d'arte.²⁰ Le ricerche che si collocano in questa prospettiva adottano un paradigma di cognizione modellato sulla forma proposizionale della credenza («credere che p») e risolvono l'estetica in una filosofia del linguaggio della critica delle arti. In tale prospettiva, anche senza sottodimensionare il cruciale apporto della sfera affettiva del piacere, l'esperienza estetica ha il valore di una conoscenza testimoniabile²¹, acquisibile cioè senza un'esperienza in prima persona e la qualità di un giudizio estetico, al pari di ogni altro tipo di giudizio, può essere indebolita o rinforzata da argomentazioni discorsive.

La maggiore problematicità di questa versione forte di cognitivismo è una diretta conseguenza della sua originaria opposizione alle tesi sulla non significatività dei giudizi estetici. Da questa petizione di principio anti-emotivista ne consegue il sacrificio degli aspetti soggettivi della relazione estetica e la risoluzione di quest'ultima nell'orizzonte linguistico-categoriale. Come ricordato da Wittgenstein, in estetica non abbiamo a che fare con resoconti teorici o enunciati osservativi ma con «reazioni naturali» nelle quali lo spazio delle ragioni è originariamente intrecciato con quello delle risposte emotive.

19 È questo il caso dell'approccio dell'estetica ambientale di Allen Carlson, nel quale la conoscenza dei concetti adottati nella descrizione scientifica dei fenomeni naturali è condizione necessaria per la giustificazione di un giudizio estetico. A. Carlson, *Aesthetics and the environment. The appreciation of nature, art and architecture*, Routledge, London-New York 1999.

20 M. Kieran, D. McIver Lopes, *Knowing Art. Essays in Aesthetics and Epistemology*, Springer, Dordrecht 2006.

21 Per una presentazione del dibattito sulla testimonianza in estetica si veda J. Robson, *Aesthetic Testimony*, in "Philosophy Compass", 7, 1, 2012, pp. 1-10.

Infine, se il rapporto tra il valore cognitivo e valore estetico di un'opera d'arte viene proiettato sullo sfondo di un paradigma proposizionale di conoscenza, viene meno la necessaria considerazione dell'importanza nella relazione estetica delle componenti pre-attenzionali non categorizzabili linguisticamente, ivi compresi meccanismi geneticamente programmati e apprendimenti non coscienti della prima infanzia. Se il valore conoscitivo di un'esperienza estetica è innegabile, non bisogna dimenticare che questi non è di tipo epistemico o proposizionale bensì è da vedersi sempre nella forma di un "sapere come". Per tale modalità conoscitiva non è solo questione di significati, concetti e conoscenze esplicitabili in un'opera d'arte ma ne è soprattutto della modalità espressiva con cui un tale insieme di conoscenze viene mobilitato nell'esperienza.

2.2 La soluzione espressivista

La teoria cognitivista e la teoria emotivista dell'estetico presuppongono come fatto reale ciò che è il risultato di una tesi filosofica. Entrambe le teorie assumono un quadro dualistico che vede l'opposizione tra una componente interna e una esterna dei comportamenti umani, una vita mentale e una sociale degli individui, una componente fisica ed una psichica dell'esperienza. Emotivismo e cognitivismo condividono cioè quella che abbiamo chiamato una versione internalista di mente, la quale risolve la spiegazione di cosa facciamo quando pensiamo, conosciamo e parliamo in un ordine mentale del tutto interno alla relazione tra l'organismo e le proprie rappresentazioni.

Come mostrato in precedenza, una considerazione antropologica che si propone di ricollocare i fatti estetici all'interno delle esperienze fondamentali della vita e della cultura umana non può esimersi dal considerare l'elaborazione cognitiva come non limitata alle sole operazioni interne di un sistema cognitivo sollecitato da eventi esterni. Come abbiamo visto, le prospettive hanno fortemente criticato negli ultimi anni il modello standard "a sandwich"²², nel quale percezione e azione sono due momenti separati tenuti insieme dall'elaborazione cognitiva. Contrariamente ai modelli basati sulla nozione di rappresentazione mentale, in questi approcci l'interazione interno-esterno è descritta come un unico sistema dinamico che si evolve nel tempo e il dualismo emozione/cognizione viene superato attra-

22 S. Hurley, *Perception And Action: Alternative Views*, in "Synthese", 2001, 129, pp. 3-40

verso una considerazione dal basso delle strutture corporee in cui i processi cognitivi sono realizzati. Una soluzione della dicotomia emotivismo-cognitivismo, dunque, non può che prendere avvio da una critica della riduzione dell'estetico a rappresentazione mentale, nella direzione di una prospettiva alternativa che, seguendo la proposta di Fabrizio Desideri, chiameremo *espressivismo estetico*.²³

Dalla rappresentazione all'espressione

Nel dibattito contemporaneo sul funzionamento della mente, in particolare sulla natura del significare, il confronto tra una posizione rappresentazionalista ed una espressivista ha ormai sostituito la classica opposizione tra empiristi e razionalisti²⁴. L'opposizione si è spostata cioè sulla distinzione interno-esterno, sul carattere di riflessione passiva o di produzione attiva dei processi mentali e sul confronto tra prospettive privatistiche e pubbliche del fatto mentale. Se una teoria rappresentazionalista vede la cognizione come un processo interno che opera attraverso rappresentazioni mentali di stati e oggetti esterni, quella espressivista insiste sulla priorità dell'espressione nella quale la dicotomia interno-esterno assume le forme di una relazione implicito-esplicito. Un esempio di approccio espressivista è quello pragmatista-inferenziale proposto dal filosofo americano Robert Brandom. L'espressione è qui un'attività di configurazione del senso nelle forme di una trasformazione di un implicito potenzialmente esprimibile in un esplicito espresso.²⁵ La lezione herderiana svolge in Brandom il ruolo di conferma della priorità del momento creativo su quello meramente riproduttivo della teoria rappresentazionalista e contribuisce a delineare una soluzione alternativa al problema di cosa avviene quando il mondo ci si presenta come dotato di senso. A partire dalla lettura del nesso di gesto e sentimento, di sensatezza e azione, e dalla lezione pragmatista della dimensione originariamente pubblica di ogni esperire e pensare, l'attività espressiva si viene, pertanto, a definire come una forma di attività umana primaria, un "sapere come" intrinsecamente normativo perchè prodotto di pratiche sociali condivise e precedente ogni conoscenza inferen-

23 Si veda F. Desideri, *La percezione riflessa*, op. cit., pp. 135-157.

24 J. Habermas, *From Kant to Hegel: on Robert Brandom's Pragmatic Philosophy of Language*, in "European Journal of Philosophy", 2000, 8 (3), pp. 322-355.

25 R. Brandom, *Articulating reasons: an introduction to inferentialism*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2000, tr. it. *Articolare le ragioni*, il Saggiatore, Milano 2002, pag. 25.

ziale di ordine superiore. Radicato nella teoria pragmatista, il tentativo Brandom è quello di utilizzare l'espressivismo come quadro di riferimento per comprendere l'uso dei concetti. Il suo è dunque un genere di espressivismo razionalista dove il processo di esplicitazione è descritto come un rendere manifeste concettualmente le ragioni tacite dell'agire umano, in un movimento dialettico in cui lo spazio dei valori espressivi, l'implicito emotivo e sensoriale, è destinato a risolversi nell'articolazione inferenziale del "dare e richiedere ragioni".²⁶

Nel presente lavoro, il riferimento alla nozione di espressione per una soluzione del dualismo emotivismo-cognitivismo va inteso, in primo luogo, nel senso del fare emergere in estetica un paradigma gnoseologico alternativo capace di mostrare i limiti di una concezione meramente rappresentativa e mentalista, sia in senso computazionale che somatosensoriale, della conoscenza. Un modello di sapere estetico che si differenzia dalle altre forme di sapere come il risultato di una armonizzazione affettiva tra i fenomeni e i soggetti.

Coma abbiamo detto, l'espressione è, prima di tutto, un problema di relazione tra un interno ed un esterno. Nella sua etimologia – dal latino *ex-primere*, tirare fuori, emettere e più in generale manifestare, mostrare, rivelare – l'espressione rimanda ad un'attività di manifestazione o di esplicitazione di uno stato psicologico (sensazione, emozione, credenza, etc.) in un medium accessibile pubblicamente (gesti, linguaggi, artefatti, etc.). L'espressione è, dunque, produzione di qualcosa che prima non c'era, un movimento di creazione di senso che dal soggetto procede verso il mondo. Questo carattere produttivo dell'espressione è stato tradizionalmente declinato per lo più in un senso soggettivistico e transitivo in quanto proiezione di un'interiorità sulla realtà esterna ma è possibile tracciarne anche una versione *oggettivistica* e *intransitiva*. Vediamo nel dettaglio queste due forme di espressivismo.

Il locus classico della versione *proiettiva* di espressione è il passaggio da una immagine illuministica della mente come riflessione passiva ad una romantica come rivelazione attiva.²⁷ Nella "svolta espressivistica"²⁸ romantica, l'espressione è essenzialmente espressione di emozioni, produzione

26 Ivi, pp. 20-21.

27 M.H. Abrams, Abrams, M.H., *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*, Oxford University Press, New York 1953, tr. it. *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, il Mulino, Bologna 1976.

28 C. Taylor, *Sources of the self: the making of the modern identity*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, tr. it. *Radici dell'io*, Feltrinelli, Milano 1993, pp. 451-481.

spontanea e istintiva di sentimenti capace di modificare oggetti ed eventi del mondo. Debitrice della critica plotiniana alla sensazione come “impronta di un anello sulla cera”²⁹, la concezione romantica dell’espressione costituisce il *topos* poetico della reazione anti-rappresentazionalista e l’affermazione perentoria dell’idea di una mente attiva. In virtù della sua capacità di proiettare qualità espressive sugli oggetti sensibili modificandone le qualità, questo modello di mente espressiva risolve liricamente il dualismo interno-esterno nella dinamica creativa dell’atto percettivo come proiezione emotiva capace di potenziare e intensificare le qualità del mondo.³⁰

Di segno contrario e quindi al riparo da una deriva emotivista, è la versione *intransitiva* di espressione della tradizione fisiognomica. Da Lavater e Goethe, l’espressione è caratterizzata dal suo essere *a-intenzionale*. Ciò che è espresso è qualcosa che non consegue ad un’intenzione espressiva e quindi sfugge al controllo del soggetto.³¹ L’espressione non esplicita ma “tradisce” le intenzioni dell’individuo: il carattere, le emozioni, gli stati d’animo, la volontà si danno spontaneamente in uno spazio pubblico, in un volto, in un gesto o in un tono della voce, senza rimandare denotativamente o affettivamente a qualcosa al di fuori di sé e senz’altro scopo che quello di farsi visibili. Il corpo umano è per la tradizione della fisiognomica la fonte di ogni espressività e ogni atto corporeo o tratto espressivo si dà nell’immediatezza di un’unità di espressione ed espresso, *medium* senza residui dell’indifferenza psico-fisica di carattere e volto.³²

Come testimoniato dalla celebre affermazione che “il corpo umano è la migliore immagine dell’anima umana”³³, Wittgenstein è certamente l’ultimo rappresentante (con Walter Benjamin) di questa tradizione e il più grande critico del mito filosofico secondo cui a proiettare senso sul mondo e

29 Plotino, *Enneadi*, IV, VI. 1-3, tr. it. G. Faggin, Rusconi, Milano 1992

30 Su questa linea di espressivismo si collocano i *The Principles of Art* (1938) di Robin George Collingwood.

31 Si veda a tal proposito la critica di Susanne Langer alla nozione di espressività come espressione di stati affettivi interni. S. Langer, *Philosophy in a new key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1941, tr. it. *Filosofia in una nuova chiave*, Armando, Roma, 1992.

32 Per una presentazione complessiva della tradizione della fisiognomica rimando a G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l’espressione*, Quodlibet, Macerata 2006.

33 L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, a cura di G.E.M. Anscombe e R. Rhees, trad. inglese di G.E.M. Anscombe, Oxford 1953, tr. it. *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero Einaudi, Torino 1983, pag. 236.

sulle proposizioni del linguaggio sia una forma di interiorità soggettiva.³⁴ Sempre a Wittgenstein dobbiamo la critica di quell'approccio teorico fondato sulla presunzione che vi sia un movimento interpretativo che dall'espressione di un volto proceda alla sua causa materiale o psicologica per via inferenziale, scomponendo in cause nascoste ed effetti manifesti la sua unità fisionomica. "La faccia", scrive Wittgenstein, "non è un mezzo per produrre l'espressione"³⁵. Così come nel volto e nell'espressione del volto tutto è manifesto e niente è celato, anche l'opera d'arte – la quale "non vuole trasmettere *qualcosa d'altro*, ma se stessa"³⁶ – e la parola, esibiscono una fisionomia³⁷ e un'atmosfera come quella che troviamo in volti noti.³⁸ Il carattere espressivo non si aggiunge alla dimensione comunicativa e informativa del linguaggio (o alle qualità formali di un percelto) come un'appendice soggettiva ma costituisce la grammatica del nostro farne esperienza, il modo con cui ci colpisce indipendentemente dalla nostra volontà. La comprensione immediata della fisionomia di una parola o di un tema musicale è possibile non grazie ad un atto interpretativo, che ne attiva altri in un infinito rinvio ermeneutico, ma solo perché essa è colta in una "relazione interna" connessa con l'insieme delle nostre pratiche linguistiche. Quando diciamo che non comprendiamo un'opera d'arte, osserva Wittgenstein, non vogliamo affermare che siamo afflitti da un deficit di un canale sensoriale ma da una "cecità ad un aspetto"³⁹ ovvero siamo incapaci di cogliere l'opera nella sua relazione interna, come un'unità internamente organizzata, una forma significativamente pregnante.

La natura fisionomica della comprensione, fondata sul carattere immediato e immanente del senso nel medium dell'espressione, è dunque il vero

34 Si veda il classico studio di J. Bouveresse, *Le Mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Éditions de Minuit, Paris 1976.

35 L. Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief*, a cura di C. Barrett, Basil Blackwell, Oxford 1966, tr. it. *Lezioni e conversazione sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1967, pag. 98.

36 L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, a cura di G.H. von Wright e H. Nyman, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, tr. it. *Pensieri diversi*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1988, pag. 114.

37 "Il significato: una fisionomia". L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, op. cit., § 568. Sull'espressivismo linguistico di Wittgenstein rimando all'importante volume di Aldo G. Gargani, *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2008.

38 L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., § 167.

39 J. Schulte, *Etre aveugle à l'aspect*, in C. Chauviré, S. Laugier, J.J. Rosat (a cura di), *Wittgenstein: les mots de l'esprit*, Vrin, Paris 2001.

elemento di svolta rispetto ad un modello rappresentazionalista. Al di là dell'espressivismo pragmatistico-inferenziale di Brandom e di quello proiettivo, troviamo prefigurata nel paradigma fisiognomico una soluzione espressivista fondata su una considerazione della percezione di aspetti dotate di senso e della salienza di unità percettive legate a schemi di azione corporea. A motivo della sintesi tra tenore emotivo e contenuto proto-semanticò già implicata in ogni percezione, la base della comprensione immediata di un volto, di una parola o di un'opera d'arte è autenticamente e primariamente estetica. Proprio nel segno dell'esteticità di ogni comprendere e quindi del primato dell'espressività dell'esperienza sulla determinatezza del concetto, nella tradizione fisiognomica dell'espressivismo estetico troviamo un'inversione di rotta rispetto al classico problema dell'*interiorizzazione* ovvero del divario tra il contenuto mentale delle nostre esperienze estetiche e le qualità oggettuali esterne che abbiamo visto affliggere una prospettiva rappresentazionalista. Non è il baratro che si apre tra l'interno di una mente e la realtà esterna, tra una parola e il suo significato, a rappresentare un problema per una teoria espressivista ma il processo di *esteriorizzazione* attraverso il quale la stessa dicotomia interno-esterno e quella mente-mondo emergono. Rovesciando l'assunto secondo cui il senso e il valore della percezione consiste nel rispecchiamento dei rapporti del mondo esterno, l'espressivismo estetico si connota come un'indagine sull'attività di conversione dei caratteri espressivi in unità significative. Il processo attraverso il quale dal fondo espressivo della percezione si originano esteticamente configurazioni di senso nell'emergenza di una soggettività in connessione con abiti culturali e prassi linguistiche. Esemplificata nel gesto preverbale, la dimensione sensibile e corporea dell'espressività estetica occupa lo spazio di mediazione tra l'attività percettiva e la capacità linguistica e rappresenta il terreno da cui si sviluppa l'espressivismo del linguaggio. In conclusione, con le parole di Ernst Cassirer, uno dei principali riferimenti per una teoria espressivista dell'estetico:

invece di domandare in virtù di quali processi di illazione logica o di proiezione estetica il fisico diventa psichico, bisogna risalire nello studio della percezione fino al punto in cui in luogo della percezione delle cose vi è la pura percezione delle espressioni, in cui quindi interno ed esterno sono una medesima cosa.⁴⁰

40 E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Band 3: *Phänomenologie der Erkenntnis*, Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1929, tr. it. *Filosofia delle forme simboliche*, vol. 3/1, a cura di Eraldo Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1984, pag. 112.

Una teoria dell'espressione

Il nesso espressione-percezione è di importanza cruciale non solo per una teoria espressivista dell'estetico ma per la comprensione stessa del processo di exteriorizzazione che connette una mente con il mondo. Innanzitutto porre l'attività espressiva sul vettore dell'esteriorizzazione non implica che la sua direzione sia quella che dal soggetto va al mondo. Abbiamo già visto come la tesi romantica dell'espressione come categoria "proiettiva" finisca per ricadere in una posizione emotivista. Allo stesso tempo, il vettore di adeguamento soggetto-mondo del modello cognitivista, nel quale il soggetto accoglie passivamente i dati sensoriali e li assume sotto forma di una sintassi di elementi discreti rappresentazionali, è altrettanto inadeguato a cogliere la sintesi espressiva di emozione e cognizione, di soggetto e oggetto, che è all'origine di ogni esperienza umana. Potremmo dire allora che l'espressione è quella categoria che permette di pensare la vita percettiva in una prospettiva che aggira la distinzione in vettori di adeguamento mente-realtà. Questa caratteristica della nozione intransitiva di espressione appare in tutta evidenza in alcuni autori come i già citati Wittgenstein e Cassirer ma anche in Rudolf Arnheim, Maurice Merleau-Ponty e John Dewey.

La critica dell'espressione come soggettivizzazione dei materiali della sensazione è cruciale nel progetto cassireriano della *Filosofia delle forme simboliche*, nel quale il carattere espressivo della percezione è un fenomeno primario che "fa parte degli elementi essenziali della percezione (...), di per sé così poco soggettivo da costituire proprio ciò che conferisce alla percezione l'originario colorito della realtà."⁴¹ La percezione dei caratteri originari ed immediati dell'espressione costituisce lo strato inferiore e la radice di ogni percepire che permane anche nelle sue forme più oggettivanti e riflessive. In prossimità con la tesi di Arnheim del primato genetico e fenomenico delle qualità espressive, per Cassirer la percezione è immediatamente intonata ad un valore espressivo ovvero "non si risolve mai in un semplice complesso di qualità sensibili – come chiaro o scuro, freddo o caldo – ma è accordata di volta in volta secondo un determinato e specifico tono espressivo."⁴²

Sulla stessa linea di Cassirer, a sottolineare la stretta connessione di espressività e *Gestalt*, è dunque Arnheim per il quale, "vedere l'espressione di un oggetto significa vedere le caratteristiche dinamiche generali che

41 Ivi, pag. 97.

42 Ivi, pag. 88.

ineriscono al suo aspetto particolare». ⁴³ L'espressione è un'attività percettiva produttrice di significati a partire da tensioni dinamiche e forze già presenti nei pattern organizzati del mondo ed ha un valore fondante rispetto al funzionamento della mente. Carattere ontologico della qualità espressiva e priorità logica dell'unità aspettuale rappresentano per Arnheim le due facce del movimento unitario di percezione ed espressione. Le proprietà espressive, "in quanto qualità primarie supportate dalla forma, dalla dimensione, dal movimento, dall'intensità, dal ritmo percettivi"⁴⁴, sono già nel mondo, aspetti oggettivi che ineriscono a qualsiasi qualità percettiva organizzata di forma, colore, movimento, illuminazione. Un gesto, un volto, un salice, una crepa nel muro, un lampo nel cielo, entrano in risonanza corporea e cognitiva con il soggetto non in base all'emozione o al sentimento proiettato su di essi ma alle qualità espressive che risiedono nel comportamento di tali eventi o oggetti. Se le espressioni non sono proiezioni emozionali del soggetto, tuttavia, esse non sono neppure proprietà dell'oggetto. Questa forma di realismo peccherebbe di ingenuità con la conseguenza di far pendere l'ago della bilancia verso una forma di cognitivismo in cui le proprietà espressive troverebbero il proprio criterio di correttezza nel mondo. Né soggettive, né oggettive, le "proprietà espressive sono avverbiali, non aggettivali; si applicano al comportamento delle cose, non alle cose in se stesse"⁴⁵

L'espressione è un fenomeno primario della percezione – logicamente e ontologicamente – a motivo della sua connessione (in una prospettiva naturalistica che è di Arnheim ma che richiama fortemente le tesi di Dewey⁴⁶) con le primitive funzioni di sopravvivenza dell'organismo. "Nel suo più proprio contesto biologico" scrive Arnheim", la percezione assume la figura del mezzo attraverso il quale l'organismo ottiene informazioni in merito alle forze amichevoli, ostili, o comunque significative cui deve reagire. Tali forze si rivelano nel modo più diretto attraverso quanto viene qui descritto come espressione."⁴⁷ L'esperienza percettiva umana affonda pertanto le sue radici in un'interazione vitale di tipo espressivo tra organismo e ambiente, anteriore ad ogni capacità autoriflessiva umana ed essenziale

43 R. Arnheim, *Toward a psychology of art collected essays*, University of California Press, Berkeley 1966, tr. it. *Verso una psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino 1972, pag. 255.

44 R. Arnheim, *To the rescue of art*, University of California Press, Berkeley 1992, tr. it. *Per la salvezza dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1994, pp. 246-247.

45 R. Arnheim, *Verso una psicologia dell'arte*, op. cit., pag. 255.

46 J. Dewey, *Arte come esperienza*, op. cit. pag. 49.

47 R. Arnheim, *Verso una psicologia dell'arte*, cit., pag. 80.

alle più elementari esigenze di sopravvivenza. Un'originaria disposizione sensoriale ed emotiva capace di cogliere direttamente unità qualitative da cui emergono i significati complessi dell'esperienza. La prospettiva di senso contenuta nelle linee cadenti dei rami di un albero risuona in noi, nella nostra storia evolutiva, nei significati che compongono la nostra forma di vita, nelle abitudini percettive apprese nel corso della nostra storia personale, con un'immediatezza che precede il momento in cui siamo in grado di classificare l'albero come un salice. Potremmo dire che l'articolazione categoriale di un sapere-che è logicamente secondaria e di grana più grossa rispetto a questo sapere-come che eccede sempre i contenuti della percezione. Un'eccedenza energetica nel cuore stesso del tessuto sensoriale che rende l'interazione mente-mondo una prassi conoscitiva non nell'ordine del dominio ma della comprensione, della frequentazione familiare di un mondo che ci parla. Siamo qui prossimi al "mondo dell'espressione" (*monde de l'expression*) descritto da Maurice Merleau-Ponty in alcune splendide pagine degli appunti preparatori al corso del 1953 al Collège de France. Il mondo percepito non è una realtà oggettiva composta di dati sensibili e segni convenzionali ma "est plein de régions magiques qui affectent les êtres qui y entrent de propriétés imprévues parce qu'elles sont l'habitat d'une catégorie affective."⁴⁸ Merleau-Ponty cerca in questi appunti di riformulare i temi delle opere precedenti ricorrendo ad una nozione di espressione che insiste sulla presenza di una funzione espressiva all'opera nei processi percettivi. L'espressione, scrive Merleau-Ponty, è "la propriété qu'a un phénomène, par son agencement interne, d'en faire connaître un autre qui n'est pas ou même n'a jamais été donné."⁴⁹ Il suo è un orizzonte di ibridazione tra interno ed esterno, un sistema di equivalenze tra lo schema corporeo umano e la struttura dell'essere sensibile, tra il modo di essere del soggetto e quello della cosa. Contrariamente a quanto accade nel modello mentalista, non vi è un soggetto percipiente separato da un mondo di realtà oggettive, né un'intenzionalità sul modello brentiano come "coscienza di", ma una condizione di "être à."⁵⁰ Una "coscienza percettiva" che vive il mondo in una *prossimità distante*, di *quasi-presenza*:

Je suis près de la chose parce qu'elle prend possession de mon corps pour se faire percevoir de lui (la couleur m'impose un certain rythme vital, le son une

48 M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France, 1953*, Métis Presses 2011, pag. 50.

49 Ivi, pag. 48.

50 Ivi, pag. 176.

certaine adaptation de l'organe, etc.) (...) je suis près de la chose en vertu d'un rapport expressif entre le sensible et l'organe percevant.⁵¹

La riformulazione merleau-pontiana dei temi della *Phenomenologie de la perception* verso quella che diverrà una *philosophie de la chair* va dunque nella direzione di una considerazione di quanto, pur rimanendo interno alla vita percettiva ed emozionale, non è ad essa riducibile ovvero il carattere espressivo. L'eccedenza di un senso, di una intonazione emotiva di mente e mondo che non è puramente sensoriale ma si realizza nella condivisione di un orizzonte culturale, mette in crisi l'idea di uno strato puramente pre-categoriale e corporeo della sensibilità. Il mondo dell'espressione è all'origine di quello che Merleau-Ponty definisce il "senso tacito dell'esistente" ovvero il formarsi di unità significative proto-culturali e proto-linguistiche nello strato inarticolato del sensibile.

In sintesi, l'espressione è quella categoria che permette di pensare la percezione come un processo attivo di ritmica genesi del senso in uno strato corporeo-sensoriale della relazione mente-mondo che precede la stessa costituzione del soggetto. Ciò che non fa ricadere il concetto di espressione in un'astratta e ingenua forma di intuizionismo dell'indifferenziato pre-categoriale è proprio il *modus operandi* del processo di esteriorizzazione, vale a dire l'intrinseca simbolicità del percolato, il nucleo di riflessività immanente alla percezione⁵² in cui la realtà è posta a distanza, un elemento viene isolato e preso come "sostituto", come un rappresentante del tutto sotto la guida della funzione espressiva e del primato della prospettiva di senso. In altre parole, l'espressione come dimensione di articolazione del sensibile che si realizza in una genesi simbolica.

Tornando a Cassirer, l'attività di esteriorizzazione è un processo morfologico di genesi ed esibizione di forme simboliche in cui il mondo si determina in strutture sempre più oggettive a partire dal substrato espressivo della percezione⁵³. Un processo di "figurazione" eminentemente estetico da cui sorge una gravidanza simbolica del percolato nella quale il simbolo non è un "rivestimento meramente accidentale del pensiero", bensì "il suo

51 Ivi, pag. 49.

52 Per un'analisi di questa kantiana piega riflessiva del percepire si vedano le pagine dedicate da Fabrizio Desideri in *La percezione riflessa*, cit.

53 Per una lettura dell'estetico come momento del processo globale di costruzione della significazione nella *Filosofia delle forme simboliche* di Cassirer si veda M. Van Vliet, *La forme selon Ernst Cassirer*, PUR, Rennes 2013 (sulla nozione di espressione, pp. 113-122).

organo necessario ed essenziale”.⁵⁴ Come è noto, è la nozione leibniziana di espressione a fornire a Cassirer le coordinate con cui pensare il carattere simbolico di ogni esperienza, permettendogli così di abbandonare la tesi mimetico-riproduttiva di una conoscenza come immagine fedele di una realtà sussistente per sé.⁵⁵ Per Leibniz, il rapporto tra idee e realtà oggettiva non è di somiglianza diretta ma internamente espressivo.⁵⁶ In questo rapporto interno e analogico tra le idee e tra l'idea e la realtà, Cassirer vede dispiegarsi la dimensione estetico-espressiva della conoscenza:

Le idee non sono le immagini bensì i simboli della realtà; esse non imitano in tutti i suoi tratti e caratteri particolari una determinata realtà oggettiva, ma si limitano a rappresentare compiutamente in sé i rapporti sussistenti tra i singoli elementi di questo reale, e a tradurli per così dire nel loro proprio linguaggio.⁵⁷

Questa piega riflessiva immanente al percepire era, d'altronde, già presente in quella forma peculiare di “giudizio sensibile” che è la *Besonnenheit* al centro del *Saggio sull'origine del linguaggio* (1772) di Johann Gottfried Herder⁵⁸: una modalità proto-semantica interna all'organizzazione corporea e sensoriale, che ha la funzione di mediare il rapporto uomo-mondo isolando dall'orizzonte indifferenziato delle sensazioni una prima unità di senso, un primo riconoscimento qualitativamente unitario delle sue proprietà differenzianti. Nell'esteticità di questo atto di riconoscimento,

54 E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, vol. 3/1, cit., pag. 10. Sul tema della figurazione e della pregnanza simbolica in Cassirer si veda G. Matteucci, *Il sapere estetico come prassi antropologica*, ETS, Pisa 2010.

55 Sull'importanza della nozione leibniziana di espressione per la filosofia delle forme simboliche di Cassirer si veda M. Ferrari, *Simbolo ed espressione. Fonti leibniziane della filosofia delle forme simboliche*, in Id. *Ernst Cassirer. Dalla scuola di Marburgo alla filosofia della cultura*, Olschki, Firenze 1996, pp. 171-189.

56 “Espressione di una cosa si dice ciò in cui sussistono le strutture (*habitudines*) che corrispondono alle strutture della cosa da esprimere. (...) non è necessario che l'espressione sia simile alla cosa espressa, purché si osservi una certa analogia tra le relative strutture.” G.W. Leibniz, *Quid sit idea* (1678), tr. it. *Che cosa è un'idea*, in Id., *Scritti di logica*, a cura di F. Barone, Laterza 1992, I, pp. 179-180.

57 E. Cassirer, *Das erkenntnisproblem in der philosophie und wissenschaft der neueren zeit*, Zweiter Band, Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1922, tr. it. *Storia della filosofia moderna*, vol. II, a cura di G. Colli, Einaudi, Torino 1953, pp. 196-197.

58 J.G. Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), tr. it. *Saggio sull'origine del linguaggio*, a cura di A.P. Amicone, Pratiche, Parma 1995, pag. 53. Sull'espressivismo di Herder si il classico saggio di I. Berlin, *Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas*, The Hogarth Press, London 1976, trad. it. *Vico e Herder. Due studi sulla storia delle idee*, Armando, Roma 1978, pp. 183-252.

“che da un lato rende possibile il linguaggio e dall'altro lato l'articolarsi specifico del mondo intuitivo”, risiede pertanto l'originario carattere simbolico della percezione e la sua intonazione estetico-affettiva che mette l'uomo in condizione di esperire significativamente un fenomeno, di “possederlo in modo pregnante”.⁵⁹

L'estetico come fatto espressivo

Sebbene solo abbozzata, la teoria dell'espressione appena delineata ci permette di delimitare lo spazio e il ruolo giocato dall'estetico nel campo della relazione mente-mondo al di là del dualismo emotivismo-cognitivismo. Abbiamo visto come, contrariamente ad una definizione mimetico-riproduttiva dell'attività percettiva, una teoria espressivista ponga l'accento sulla sintesi dinamica di emozione e cognizione, al confine tra vaghezza sensoriale e determinatezza categoriale. Le unità di senso emergenti dalle interazioni di un organismo con l'ambiente intervengono, in quanto unità simbolico-qualitative dell'esperienza non ancora oggettualmente intenzionate, già ad un livello pre-categoriale e corporeo-sensoriale.

Nell'ottica di un espressivismo estetico come quello sin qui delineato, l'attitudine estetica interviene allora proprio a questo livello come uno spazio di mediazione, nell'intreccio di risonanze emotive e discriminazioni semantico-espressive, tra l'attività percettiva e la capacità linguistica.

Se il carattere pubblico e sociale delle nostre esperienze estetiche dipende dalla forma di vita sempre implicata dalla comprensione di una relazione interna, la loro indeterminatezza e singolarità dipende, come abbiamo visto nel primo capitolo, dalla flessibilità e relativa libertà degli schemi percettivi estetici che, all'interno di un contesto culturale condiviso, aprono un'orizzonte di possibilità indefinite.

L'oggetto o evento che attrae la nostra attenzione estetica ci appare immediatamente come un'unità significativa inedita e singolare che possiamo comprendere solo in virtù di una sua connessione allo sfondo delle esperienze e di una tradizione di gesti e linguaggi dalla quale deriva la possibilità stessa del suo significare. Un'unità di elementi eterogenei fusi insieme in una costellazione simbolica singolare che vive nel solo attimo della nostra reazione senza possibilità di reiterarla nello sforzo vano di un'interpretazione a posteriori. Come la risata che esplode al termine di una barzelletta o il gesto di complicità che scatta nello sguardo dell'amante, nella percezione estetica tutto è espressivamente raccolto nella relazione interna

59 E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, cit., pag. 150.

tra l'aspetto e il contesto globale di abiti e costellazioni di significato. Nella reazione improvvisa all'oggetto o evento che seduce la nostra attenzione non interviene una concettualizzazione dei significati a scomporre l'unità della scena, pena la dissoluzione dell'incanto estetico. La reazione estetica, pertanto, è descrivibile come una decifrazione di relazioni tacite e connessioni inaudite che appaiono "nell'improvviso balenare di un'aspetto"⁶⁰. Una reazione istintuale e al tempo stesso grammaticale, una comprensione immediata, spontanea e autonoma sul modello del *vedere-come* wittgensteiniano.⁶¹

Contro ogni forma di cognitivismo, nell'istantaneità che è quella dell'afferrare il senso di un'espressione del volto, di un tono della voce, di una frase musicale, la risposta estetica ad un evento o oggetto coglie in un colpo solo un'unità strutturale di senso che costituisce un surplus rispetto alle istruzioni in qualche modo contenute nell'oggetto o nell'evento che l'ha innescata. Un'unità che non si dà mai nello stesso "modo di essere", che chiede sempre di essere ricreata in una prassi che non è meccanica assegnazione di categorie estetiche o lavoro ermeneutico ma spontanea "application d'un principe qui n'est pas toujours thématisé."⁶²

Come osservato nel primo capitolo, nella percezione estetica tutte le proprietà di un oggetto sono suscettibili di essere investite di nuove significazioni e ogni aspetto è un punto di fuga verso nuove connessioni che dischiudono un nuovo orizzonte. In questa indeterminatezza del senso e libertà analogica sta dunque l'origine del piacere immediato dell'estetico. In questo lavoro di rimodellamento affettivo del mondo oggettuale, guidato dalla soddisfazione immanente al "giocare" con le sue proprietà e significati, dipende quella sensazione di impreveduta familiarità di cui parla Merleau-Ponty, quell'intonazione con la realtà che cattura e intrappola la nostra attenzione e che definisce un'interazione estetica con il mondo.

Il ricorso all'assunzione di un fondo espressivo di ogni percepire ci aiuta, quindi, ad uscire dai dilemmi prodotti da una prospettiva dualistica che oppone cognizione ed emozione, interno ed esterno. Intessuta di contenuti percettivi, condotte pratiche e articolazioni proto-semantiche, la relazione estetica è logicamente autonoma dalla capacità linguistica e ne precede l'e-

60 L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., pag. 278.

61 Sulla nozione wittgensteiniana di "reazione estetica", modello teorico di queste riflessioni, si veda S. Säätelä, "Perhaps the most important thing in connection with aesthetics". Wittgenstein on "aesthetic reactions", in "Revue internationale de philosophie", 219, 2/2002, pp. 49-72.

62 M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, cit. pag. 52.

esercizio. Proprio perché sorge nell'intreccio fecondo tra lo spazio espressivo delle emozioni e quello inferenziale delle categorie, l'attitudine estetica genera vincoli significativi con il mondo che non hanno la natura né di un'affettività pura né di un atteggiamento proposizionale. Una volta vincolata l'attitudine estetica all'espressività, le polarità del quadro dualistico si ricompongono in un'unità esperienziale che implementa, nell'immediatezza e contingenza del suo realizzarsi, la costanza strutturale dei sistemi cognitivi e la variazione prodotta dall'interazione di quest'ultimi con l'ambiente naturale e culturale.

Come suggerito da Dewey, una teoria dell'estetico deve avere un duplice obiettivo: ricollocare l'operatività della mente in una relazione pre-categoriale con il mondo non traducibile in atteggiamenti proposizionali, e annullare l'eccezionalità dell'estetico ricongiungendolo alle esperienze fondamentali della vita. Se l'esperienza in quanto tale è espressiva a motivo della costitutiva dimensione emotiva e simbolica di ogni percepire, l'attivarsi di una relazione estetica non può avere un carattere insulare bensì costituisce un riorientamento e un'intensificazione dei contenuti qualitativi e simbolici dell'esperienza in generale. L'atteggiamento estetico è allora relazionale in un senso ben più radicale di una relazione cognitiva pensata sul modello rappresentazionista. Relazionale nel senso indicato da Dewey di un campo unitario di esperienza, di un'interazione qualitativa anteriore ad ogni capacità autoriflessiva umana ed essenziale alle più elementari esigenze di sopravvivenza. Una relazione in cui l'organismo è avvolto dall'ambiente e l'esperienza, fluida risonanza di interno ed esterno, sintesi di fattori emotivi e cognitivi, "non riconosce alcuna divisione tra atto e materiale, soggetto e oggetto, ma li contiene entrambi in una totalità non analizzata."⁶³ L'esperienza estetica è la più compiuta e godibile integrazione di tutti gli elementi dell'esperienza ordinaria.

In quanto fatto espressivo, l'atteggiamento estetico non è il *divertissement* di una mente chiusa nei propri privati sentimenti e sensazioni ma esperienza di connessioni e analogie che, generando configurazioni di senso sempre nuove nella compenetrazione tra il sé e il mondo, si mantiene unitaria e solidale con le funzioni pragmatiche e ordinarie della vita. La qualità estetica di un'esperienza acquisisce la sua forza proprio dal suo essere radicata in una relazione resa significativa per l'organismo dalle possibilità di sopravvivenza e di benessere presenti nell'ambiente naturale e culturale. Al di là dell'opposizione tra emozione e cognizione, tra sensibi-

63 J. Dewey, *Experience and nature*, Allen and Unwin, London 1929, tr. it. *Esperienza e natura*, a cura di P. Bairati, Milano, Mursia 1990, pag. 27.

lità e processi cognitivi superiori, tra naturalità e normatività, l'interazione con l'ambiente possiede già, nel suo nucleo estetico-espressivo primario, una valenza emotiva che unisce le componenti dell'esperienza in un'unione integrale di qualità affettivo-sensoriale e contenuti semantici. Lo "spazio estetico" che si apre nel cuore della percezione è, dunque, un modo diverso di percepire, una specifica modalità espressiva di articolazione del sensibile. Esso emerge come un'attività configurativa che conferisce senso non attraverso la determinatezza del concetto ma, come scrive Cassirer, con le "forze del puro sentimento e della fantasia".⁶⁴ In quanto tale, la percezione estetica è più complessa della percezione ordinaria, poiché abbraccia una maggiore varietà di aspetti e di connessioni, e al tempo stesso più indeterminata e satura affettivamente della conoscenza teoretica, perchè sintesi espressiva di emozione e cognizione.

In conclusione, concepire espressivisticamente l'estetico come la sintesi di risposte emotive e discriminazioni semantico-percettive, di valutazioni edoniche e trattamenti attenzionali di ordine superiore, rappresenta una reale soluzione al dilemma che oppone emotivismo/cognitivismo. Le considerazioni di Cassirer, Arnheim, Merleau-Ponty e Dewey sul carattere espressivo della percezione ci hanno permesso di evidenziare come un'esperienza estetica implichi la percezione di un oggetto o evento come un'unità strutturale di senso irriducibile al classico modello inferenzialista della teoria cognitivista.

Inoltre, la tesi wittgensteiniana di una paradossale solidarietà tra la grammatica di una forma di vita e la spontaneità di una reazione estetica appare non solo una possibile via di fuga da un paradigma internalista di mente ma la condizione teorica per una risoluzione del conflitto tra lo spazio pubblico dei giudizi e quello privato delle sensazioni, tra la base biologica dei comportamenti umani e le linee di sviluppo culturali più complesse. Come abbiamo visto nel corso del primo capitolo, l'estetico è forse l'ambito dell'esperienza umana in cui l'intreccio di fatti e valori, normatività e descrittività, disposizioni biologiche e realizzazioni culturali, è più evidente. Nel prossimi due capitoli vedremo come questo carattere ibrido sia all'origine di una marginalizzazione dell'estetico nel panorama delle scienze umane e come costituisca la maggior fonte di problemi per i programmi naturalizzanti delle scienze sperimentali.

64 E. Cassirer, *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum* (1931), tr. it. *Tre saggi sulla forma formans. Tecnica - Spazio - Linguaggio*, a cura di G. Matteucci, Clueb, Bologna 2003, pag. 106.



CAPITOLO 3

LA COSTANTE CULTURALE

L'affermazione sul carattere antropologico dell'estetico viene sostenuta e argomentata nel dibattito contemporaneo con il ricorso a due assunzioni che implicano una differente estensione della nozione di "antropologico":

A. L'estetico è una *costante* culturale;

B. L'estetico è un *universale* biologico.

L'assunzione di A non implica alcuna affermazione di tipo innatista ed è il risultato di un'indagine *comparativa* che, pur stabilendo il carattere transculturale dell'estetico, pone l'accento sulla diversità delle manifestazioni locali. Tale assunzione è specifica di discipline come l'etnografia o l'antropologia sociale, nelle quali un'entità "straniera" viene comparata con quelle dell'ambiente di appartenenza dell'osservatore o una serie di casi di diversa provenienza vengono confrontati tra di loro.¹

L'assunzione di B presuppone, al contrario, che quanto definito come antropologico dipenda da una serie di disposizioni innate e universali della nostra specie (moduli cognitivi, adattamenti, mappe cerebrali, etc.). B è dunque un'affermazione fondata sui risultati delle indagini sperimentali il cui obiettivo è una *generalizzazione* che permetta di arrivare ad eleggere degli universali estetici.

Ci potremmo aspettare che A e B possano trovare un'integrazione, se non al livello delle pratiche di validazione dei risultati della ricerca, almeno dal punto di vista della comprensione generale del fenomeno indagato. Questa attesa è del tutto tradita giacché proprio dalla natura della relazione tra questi due livelli descrittivi dell'estetico derivano due vere e proprie episteme in conflitto.

A è indipendente da B. Ciò che chiamiamo estetico è un prodotto culturale che può dipendere per la sua realizzazione dal suo substrato fisico ma

1 Sulla procedura comparativista in antropologia si veda M. Candea, *De deux modalités de comparaison en anthropologie sociale*, in "L'Homme", 218, 2016, pp. 183-218.

che è *indipendente* per la sua variabilità e qualità emergente. Nella sua forma più radicale abbiamo una prospettiva sui fatti estetici culturalista, la quale pone una discontinuità radicale tra il funzionamento della cognizione estetica e la sua differenziazione in condotte e preferenze culturalmente determinate. Proprio in virtù di una presunta priorità costruttiva della cultura sulle componenti innate (genetiche, cognitive e comportamentali), tale posizione considera i dati sperimentali come non pertinenti per una comprensione dei fenomeni estetici.

A dipende da B. L'estetico è una costante antropologica *perché* l'estetico è un universale biologico ovvero un elemento radicato nelle componenti universali e innate della natura umana. Nella sua formulazione radicale abbiamo un programma di naturalizzazione. I sostenitori di questa posizione si impegnano in una riduzione delle condotte estetiche umane a universali biologici (correlati neuronali, moduli cognitivi, adattamenti) disinterestandosi delle costanti culturali in quanto semplici epifenomeni di una soggiacente unità biologica della nostra specie.

Attualmente siamo ancora lontani dall'avere un modello teorico capace di integrare questi due paradigmi epistemici. Compito di questi due ultimi capitoli sarà quello far affiorare gli impliciti teorici e le dicotomie concettuali all'opera in ciascun campo e di mostrare gli effetti di ciascun paradigma sulla costruzione di un modello estetico.

3.1 *Contro l'estetica*

Il principale problema riscontrato all'interno di un paradigma culturalista è l'impropria identificazione dell'estetico con una specifica dottrina filosofica. Tale identificazione ha prodotto una marginalizzazione dei fatti estetici nelle scienze umane del XX secolo che è oggi ampiamente testimoniata dalla reticenza di antropologi e archeologi nell'accettare il carattere fattuale dell'estetico – negando l'esistenza di una dimensione estetica dell'agire umano – e la sua pertinenza epistemica – rifiutando di adottare la categoria di estetico nell'analisi dei comportamenti umani. A seguito dell'adozione di tale dottrina, l'estetico è progressivamente venuto a coincidere con l'autonomia della forma e la considerazione contemplativa di un'apparenza svincolata da ogni significato o valore simbolico. Il risultato è una insularizzazione dell'estetico a margine della concreta esistenza umana, lontano dalle necessità e dallo sviluppo degli individui e delle società.

Al fine di ristabilire il nesso autentico di estetico e cultura, di riportare l'estetico al centro dei processi evolutivi umani al pari delle altre conquiste cognitive (linguaggio, pensiero simbolico, etc.) e di riconoscere l'importanza socio-culturale dei fatti estetici accanto alle altre modalità del sociale (religiosa, economica, giuridica, politica), diviene inevitabile indagare le cause storiche e le basi teoriche di tali reticenze. Per la maturità delle riflessioni epistemologiche e per la radicalità delle prospettive culturaliste, tale indagine verrà qui condotta nell'ambito dell'antropologia sociale.² Tale analisi può e deve essere condotta anche nell'ambito di altre scienze umane come l'archeologia e la paleoantropologia. Non meno che negli artefatti e nelle esperienze di culture lontane nello spazio, la pertinenza dell'estetico per uno studio dell'uomo dev'essere ribadita anche nei reperti testimonianti la vita di individui e di società distanti nel tempo. "Is there a place for aesthetics in archaeology?" titolava in maniera significativa un numero del *Cambridge Arcaeological Journal* alla metà degli anni '90.³ Se l'estetica non ha un ruolo centrale nell'archeologia contemporanea, è comunque innegabile che, soprattutto nell'ambito degli studi sull'arte classica greca e romana di ispirazione winkelmaniana, non solo l'apprezzamento estetico è stato a lungo centrale nell'assegnazione di un valore agli artefatti ma le stesse categorie dell'estetica hanno rappresentato una componente importante del bagaglio teorico della disciplina. Negli ultimi trent'anni la teoria archeologica ha progressivamente rinnegato questo debito storico conducendo una campagna di rimozione dell'estetica come dimensione normativa e pregiudiziale non integrabile nei processi di convalida scientifica dell'indagine. Tale processo di rimozione è ben esemplificato dalla parabola discendente della nozione di "arte" da categoria chiave a feticcio etnocentrico. Se in alcuni casi il riferimento all'arte è stato sostituito con quello ad altre categorie – forse meno compromesse ma certamente non

-
- 2 Per una sintetica introduzione si veda R. Layton, *Aesthetics: The Approach from Social Anthropology*, in E. Schellekens, P. Goldie (a cura di), *The aesthetic mind. Philosophy and psychology*, Oxford University Press, Oxford 2011. Per alcune riflessioni in linea con la posizione espressa in questo capitolo si veda G. Currie, *Art and anthropologists*, in A.P. G. Currie, *Art and anthropologists*, in A.P. Shimamura, S.P. Palmer (a cura di), *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience*, Oxford University Press, Oxford 2012.
- 3 *Cambridge Arcaeological Journal*, Vol. 4, 2, 1994, pp. 249-269. Si veda anche, relativamente all'archeologia preistorica, T. Heyd, *Rock "Art" and Art: Why Aesthetics should Matter*, in J. McDonald and P. Veth (a cura di), *A Companion to Rock Art*, John Wiley & Sons, New York 2012, pp. 276-293.

meno dense di ambiguità – come “stile” o “cultura visuale”⁴, in altri casi ancora la nozione di arte è stata svuotata del suo valore estetico e ricondotta a mero codice comunicazionale, segnale da decifrare per attingere forme di pensiero arcaico o strutture sociali allo stato nascente.⁵ Alla fine dei conti il verdetto sembrerebbe chiaro e inappellabile: *there is no place for aesthetics in archaeology*.

Etnocentrismo e pertinenza antropologica

Nell'ambito dell'antropologia sociale, l'interrogativo sull'estetico è stato formulato altrimenti: i fenomeni estetici possono essere un'oggetto della ricerca antropologica o la nozione di “estetica” è tanto interna alla sua genesi occidentale che ogni sua analisi è irrimediabilmente etnocentrica?⁶ Il dibattito contemporaneo sull'estetico ruota attorno a tale questione e vede due fronti radicalmente contrapposti. Da una parte coloro che sostengono che l'estetica è la capacità propriamente umana di valutare le proprietà estetiche di un oggetto, dall'altra, coloro che identificano classicamente l'estetica con quella parte della filosofia occidentale che si occupa del bello e dell'arte.

In tale dibattito la questione della *pertinenza* teorica dell'estetica si dimostra strettamente connessa a quella della *transculturalità* ovvero alla questione dell'esistenza di preferenze, condotte ed esperienze estetiche nelle culture non occidentali. In ciò possiamo osservare un primo e fondamentale fraintendimento. Se la questione della pertinenza delle categorie dell'estetica filosofica occidentale pertiene al processo interno di costituzione di un metalinguaggio per il discorso antropologico, al contrario, lo studio dei comportamenti estetici come costante antropologica è compito di un'indagine empirica. Se nel primo caso l'analisi concettuale si confronta con i problemi di etnocentrismo che sorgono dall'adozione di categorie occidentali in un contesto esterno, nel secondo, l'indagine comparativa ha

4 A. Nowell, *From a Paleolithic art to Pleistocene visual cultures*, in “Journal of Archaeological Method and Theory”, 13 (4), 2006, pp. 239-250.

5 M.W. Conkey, C. A. Hastorf (a cura di), *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge University Press, Cambridge 1990. R. White, *Beyond Art: Toward an Understanding of the Origins of Material Representation in Europe*, in “Annual Review of Anthropology”, 21, 1992, pp. 537-64.

6 Si veda la trascrizione di un dibattito avvenuto in una sessione del *Group for debates in anthropological theory* dell'università di Manchester: T. Ingold, *Aesthetics is a cross-cultural category*, in Id. (a cura di), *Key Debates in Anthropology*, Routledge, London 1996.

l'intento di circoscrivere l'identità di un fenomeno umano al di là dei confini culturali. Se è certamente vero che l'utilizzo delle categorie adottate deforma il fenomeno studiato e, di conseguenza, che il metalinguaggio dell'antropologia è una componente centrale dell'indagine comparativa, è altrettanto vero che dalla non pertinenza di una categoria etnocentrica non consegue la rimozione del fenomeno indagato empiricamente. In altre parole, dal fallimento o inadeguatezza di un'entità teorica non deriva l'inesistenza del fenomeno da essa tematizzato.⁷ Ne consegue tutt'al più una revisione della categoria al fine di restituire con la massima eleganza e semplicità descrittiva il fenomeno nella sua complessità e autenticità.

L'esempio più evidente degli effetti prodotti da questa confusione tra entità teorica e fenomeno reale ci è fornita dall'argomento eliminativista proposto dall'antropologo inglese Alfred Gell, secondo il quale l'intero progetto di un'antropologia dei fatti estetici riposerebbe su un'errore categoriale di fondo. L'estetica sarebbe una di quelle nozioni volte ad indicare una specifica area del discorso accademico - l'estetica filosofica sorta in Germania nel XVIII secolo con Baumgarten e compiutasi con il criticismo kantiano e la filosofia dell'arte hegeliana - che finisce per denotare impropriamente un fenomeno del mondo reale. Tutte le difficoltà per un'antropologia dell'estetico sorgerebbero per Gell da una promozione dell'estetica da ordine del discorso filosofico a insieme di credenze su fatti del mondo reale.⁸ Per sfuggire all'etnocentrismo di un'approccio estetico, un'antropologia dell'arte deve pertanto abbandonare l'idea "che gli oggetti sono connessi agli agenti sociali «in modalità artistica» se (e solo se) gli agenti sociali guardano tali oggetti esteticamente."⁹ Per far questo, propone Gell, occorre adottare un *filisteismo metodologico* che, sul modello dell'ateismo metodologico praticato dall'antropologia della religione, costringa l'antropologo ad "un atteggiamento di risoluta indifferenza verso il valore estetico delle opere d'arte - il valore estetico che hanno o da un punto di vista indigeno o da quello del senso estetico universale."¹⁰

7 Per un uso efficace di quest'argomento a sostegno del ruolo dell'estetica nella spiegazione archeologica si veda G. Currie, *Aesthetic Explanation and the Archaeology of Symbols*, "British Journal of Aesthetics", 56, 3, 2016, pp. 233-246.

8 A. Gell, *Against the motion* in T. Ingold (a cura di), *Key Debates in Anthropology*, Routledge, London 1996, pag. 225.

9 A. Gell, *Art and agency*, Clarendon Press, Oxford, 1998, pag. 13 (traduzione nostra).

10 A. Gell, *The technology of enchantment and the enchantment of technology*, in J. Coote, A. Shelton (a cura di), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Clarendon Press, Oxford 1992, pag. 42.

Se il compito di questo lavoro è una riflessione sulle condizioni di possibilità di un'antropologia dell'estetico, allora non ci possiamo permettere di sottovalutare la radicalità di questo argomento. Al contrario, possiamo assumere l'argomento di Gell come esemplare di una posizione radicalmente eliminativista (ampiamente diffusa nell'antropologia sociale contemporanea) con l'intento di pervenire ad una sua confutazione.

Dal sacro al bello, dall'idolo all'opera d'arte

Nella sua crociata contro l'estetica, Gell delinea l'identikit di un "approccio estetico" reo di aver impedito lo sviluppo di un'antropologia dell'arte su base scientifica. Un tale approccio si fonderebbe su tre assunti teorici che lo caratterizzerebbero in quanto tale: *i*) il dominio dell'estetica coincide con la sensibilità estetica occidentale e con i relativi criteri di bellezza; *ii*) l'apprezzamento estetico è un atteggiamento contemplativo in opposizione alle attività funzionali; *iii*) l'esperienza estetica di un'opera d'arte è avulsa dal significato sociale di quest'ultima. Queste tre tesi di fondo sono per l'antropologo inglese all'origine dell'incertezze e delle difficoltà dell'antropologia dell'arte tradizionale.

Cercando di identificare la teoria o dottrina estetica che si cela in questo identikit, potremmo affermare che se Gell condivide l'idea benjaminiana di un'originario valore culturale dell'opera d'arte, identifica egli l'estetico con la lettura romantica dell'opera d'arte, culmine dell'autonomizzazione del campo artistico iniziato in epoca rinascimentale e nella divisione tra arti belle e arti meccaniche della metà del XVIII secolo. Proprio a questo processo di individualizzazione dell'arte appartengono le settecentesche categorie estetiche di "genio" e di "piacere", espressione sul piano poetico-produttivo e quello ricettivo dell'idea di "arte bella", e l'idea di "disinteresse" che, radicalizzata in un senso che eccede la nozione kantiana, ha finito per sottrarre l'arte e l'estetica a ogni legame con la realtà sociale e la vita culturale di una comunità.¹¹

La dissoluzione del valore culturale dell'opera d'arte e l'emergere di un'arte "estetizzata" si identificano in Gell con la perdita del suo valore sacrale: "Abbiamo neutralizzato i nostri idoli riclassificandoli come arte."¹²

11 La nozione di estetica e il conseguente intento polemico in Gell sono affini alla prospettiva sull'estetica adottata da Pierre Bourdieu. Si veda in particolare P. Bourdieu, *The Historical Genesis of a Pure Aesthetic*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 46, 1987, pp. 201-210.

12 A. Gell, *Art and agency*, op. cit. pag. 97 (traduzione nostra).

Se l'estetica filosofica rientra a pieno titolo in questo processo di secolarizzazione dell'arte quale prodotto della separazione moderna tra bello e il sacro, proprio su questa nozione di estetico si esercita allora l'eliminativismo di Gell. In altre parole, su una specifica dottrina storica fondata sull'ideale estetico di un'arte sacralizzata, disinteressata e autonoma che per quasi due secoli ha dato legittimità a ideali estetici come l'estetismo e l'*art pour l'art*, entrambi fondati su una concezione emotivista e sulla centralità della risposta soggettiva ai valori formali dell'opera. Tale dottrina estetica, che per semplificare potremmo definire come "modernista"¹³, è talmente radicata nel bagaglio teorico dell'antropologia da essere all'origine di un radicale fraintendimento che ha condotto alla rimozione dell'estetico dagli oggetti epistemici della disciplina.

Il fraintendimento di Gell e di ogni posizione anti-estetica costruita sui medesimi argomenti è dunque quello di negare la fattualità dell'estetico in virtù dell'incompatibilità epistemica di una specifica dottrina estetica con fenomeni appartenenti a culture che ne sono storicamente prive. Da un'attenta analisi di tale fraintendimento possiamo trarre alcune considerazioni.

Innanzitutto, se il filisteismo costituisce indubbiamente un importante ideale metodologico regolativo volto a rimuovere una nozione storica di estetica compromessa nella sua oramai "quasi-sinonimia" con la nozione di modernismo, tuttavia, esso non può applicarsi alla complessa fenomenologia dei fatti estetici. Una posizione critica del paradigma modernista di estetica non può, in altre parole, giustificare la rimozione dell'estetico come dimensione specifica dell'esperienza umana.

Inoltre, l'estetico non può essere considerato una risposta all'assenza di una funzione culturale dell'arte, piuttosto ne costituisce la condizione stessa di realizzazione. Non può, in altri termini, essere interpretato alla stregua di una riabilitazione del valore sacrale dell'opera d'arte nell'occidente secolarizzato bensì va compreso nella sua portata antropologica come una modalità trasformativa e generativa di fare esperienza.

Infine, l'adozione di un filisteismo metodologico non comporta la rinuncia alla legittimità delle categorie dell'estetica per l'analisi dell'estetico come fatto antropologico - rinuncia che conduce la teoria di Gell al paradossale risultato di non essere di alcuna utilità nel distinguere un'opera

13 Su Bell e la teoria modernista dell'arte si veda quanto scritto nel precedente capitolo. Il rifiuto della teoria modernista di estetica è, sin dagli anni '80 del secolo scorso, condiviso da prospettive disciplinari eterogenee. Si veda a tal proposito J. Elkins, H. Montgomery (a cura di), *Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic*, Pennsylvania State University, Philadelphia 2013.

d'arte da un'artefatto ordinario. Non solo la problematica dell'estetico affonda le sue radici ben più in profondità nella storia del pensiero occidentale di quanto appare da una sua considerazione puramente disciplinare, ma l'estensione delle categorie analitiche dell'estetica è ben più ampia di una loro riduttiva e circoscritta declinazione in senso modernista.

In conclusione, al netto degli elementi critici sopra descritti, la confutazione dell'argomento eliminativista di Gell ci lascia in eredità la consapevolezza di una distinzione essenziale e un potente strumento euristico per l'indagine. Da una parte, siamo consapevoli che lo spazio fenomenologico dei fatti estetici non corrisponde a quello epistemico delle entità teoriche della tradizione occidentale e, dall'altra, ci siamo dotati, nelle forme di un filisteismo metodologico calibrato, di un principio di neutralità assiologica dell'indagine descrittiva avente la funzione di mettere al riparo un'antropologia dell'estetico da ogni impegno normativo.

3.2 Estetica e antropologia sociale

Tra funzionalismo e modernismo

La condanna dell'estetica da parte di Gell è solo l'atto finale di una storia di incomprensioni nei rapporti tra estetica e antropologia sociale. L'inizio di questa storia lasciava tuttavia presagire un esito diverso. Agli inizi del XX secolo, l'estetica viene considerata dai padri dell'antropologia sociale una dimensione fondamentale dell'umanità tanto nella forma soggettiva dell'apprezzamento quanto in quella pubblica della condivisione di valori e canoni. Per Franz Boas l'estetico è un carattere universale della nostra specie e un'evidente prova dell'esistenza di un'unica struttura cognitiva umana. Indipendentemente dai criteri di bello che possono essere adottati nelle diverse aree culturali, scrive Boas in *Primitive art* (1927), "in un modo o in un altro il piacere estetico è sentito da tutta l'umanità (...) Tutte le attività umane possono assumere delle forme che danno loro un valore estetico."¹⁴ Negli stessi anni, Marcel Mauss, nel lungo capitolo del *Manuel d'ethnographie* (1926) dedicato all'estetica, evidenzia in maniera analoga come "i fenomeni estetici formano una delle più grandi componenti dell'attività umana sociale e non solamente individuale" e come, per-

14 F. Boas, *Primitive art*, Capitol Publishing, Irvington-on-Hudson, (N.Y.) 1951, pag. 9 (traduzione nostra).

tanto, “tutti i fenomeni estetici sono in qualche modo dei fenomeni sociali.”¹⁵

Spesso identificata con la produzione di oggetti artistici, la dimensione estetica è riconosciuta dai maestri dell'antropologia sociale come un tema centrale al pari di altre modalità del sociale come la religione o l'economia. Nonostante le frasi programmatiche di Boas e Mauss, lo studio antropologico dell'estetico verrà tuttavia trascurato per buona parte del secolo scorso. A quali cause è dovuta questa marginalizzazione dell'estetica nella ricerca antropologica?

Il principale motivo teorico è legato all'adozione in antropologia di un quadro oppositivo tra una dimensione pragmatico-funzionale ed una estetico-ornamentale dei comportamenti umani. Questa divaricazione si è storicamente consolidata come l'effetto di due fattori concomitanti: l'ascesa del paradigma funzionalista nell'antropologia britannica, il quale contrastava ogni enfasi sulla psicologia individuale e negava pertinenza alla sfera emotiva, e l'affermarsi della già citata dottrina estetica modernista. Il prodotto della convergenza storica di questi due movimenti teorici è una situazione paradossale in cui l'estetica, svincolata da ogni utilità sociale e valore etico, è elevata dalle teoria modernista a condizione esistenziale superiore, mentre viene declassata dall'antropologia funzionalista a dottrina dei canoni estetici occidentali non adatta allo studio scientifico delle società “primitive”. La concomitanza storica di funzionalismo e modernismo è, pertanto, la principale responsabile della divaricazione novecentesca di estetica e antropologia di cui Gell - erede della tradizione funzionalista - è solo l'ultimo rappresentante. L'esigenza funzionalista di riportare ogni aspetto della vita sociale umana ad un insieme di funzioni interdipendenti ha impedito una considerazione antropologica degli artefatti artistici.¹⁶ Contemporaneamente, l'emergere dalla sintesi di etnografia, dottrina modernista e avanguardia artistica di un'estetica primitivista¹⁷, ha condotto all'identificazione dello spazio estetico con l'autonomia del linguaggio ar-

15 M. Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Éditions Payot, Paris 1967, pag. 125 (traduzione nostra).

16 Per un'analisi storica del rapporto tra antropologia sociale e arte rimando a H. Morphy, M. Perkins, *The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice*, in Id. (a cura di), *The Anthropology of Art: A Reader*, Blackwell Publishing Ltd, Malden, USA, pp. 1-32.

17 J. Clifford, *On Ethnographic Surrealism*, in Id., *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1988, tr. it. *Sul surrealismo etnografico*, in Id., *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

tistico dalla funzione sociale, con la conseguente rinuncia ad un punto di vista antropologico sui fatti estetici.

La separazione delle strade di estetica e antropologia ha successivamente assunto le forme di un'opposizione tra le due principali visioni dell'arte in antropologia.¹⁸ Da un lato una prospettiva *funzionalista*, che vede nell'arte un veicolo di significati culturali, dall'altra, un approccio *estetizzante*, focalizzato sulla composizione formale dell'oggetto e sulla peculiare reazione estetico-emotiva da esso indotta. Un'"arte senza estetica", mero veicolo di significati culturali, opposta ad un'"arte estetizzata", autonoma dal contesto in cui è prodotta sul modello dell'ideale dell'*art pour l'art*. In entrambe le visioni l'estetico sfugge allo sguardo dell'antropologo. Nel primo caso l'estetico è rimosso in quanto feticcio teorico della cultura occidentale, nel secondo, l'approccio antropologico all'arte lascia il posto alla genesi storica di uno stile artistico, un'estetica primitivista fortemente formalista in cui l'estetico è ridotto a semplice valutazione emotiva di una configurazione formale.¹⁹

Un ulteriore motivo di marginalizzazione dell'estetico è l'idea che alla scomposizione di un oggetto artistico in due momenti indipendenti - il contenuto semantico e la forma - corrispondano due reazioni qualitativamente differenti: una risposta cognitiva che conosce il contenuto dell'opera ed una estetica che reagisce affettivamente alle proprietà formali (o estetiche) di un oggetto. Da questa opposizione tra un polo logico-proposizionale e uno affettivo, precategoriale e non concettuale, consegue non solo che nella valutazione di un artefatto non occidentale la considerazione dei valori funzionali si oppone all'apprezzamento estetico ma anche che i comportamenti estetici costituiscono una dimensione di eccedenza non significativa rispetto alle funzioni ordinarie di una società e al suo sistema di rappresentazioni.

L'assunzione implicita che esistano forme differenziate e specifiche di reazione al contenuto o alla forma di un artefatto, è oggi all'origine di un vivace dibattito che vede i sostenitori di una museografia cognitiva (o etnografica), che contestualizza gli oggetti d'arte "esotici", denunciare l'idea di oggettività percettivo-formale come una volontà estetizzante che sottrae l'artefatto non occidentale allo sfondo dei significati e delle funzioni origi-

18 R. Layton, *The anthropology of art*, Columbia University Press, New York 1981.

19 Sull'estetica primitivista si veda C. Severi, *Paradoxes du Primitivisme. Notes sur Esthétique et Anthropologie*, in J.-H. Martin (a cura di), *Partages d'exotismes*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2000, pp. 169-178 e B. Derlon, M. Jeudy-Ballini, *La Passion de l'art primitif*, Gallimard, Paris 2008.

narie.²⁰ Al di là della volontà concreta all'origine di un determinato progetto espositivo, quanto appare qui significativo è, di nuovo, lo slittamento della nozione di estetico su quella di "non-funzionale" e di "insignificante". Come abbiamo visto nel primo capitolo, l'estetico non implica in alcun modo decontestualizzazione o defunzionalizzazione. Se così ci pare è perché adottiamo un modello estetico inappropriato: la dottrina estetica modernista dell'antropologia ancora una volta affiora nel nostro uso ordinario delle categorie estetiche.

Nella prospettiva funzionalista che ha dominato la storia recente dell'antropologia dell'arte²¹, le opere hanno la funzione di definire specifiche forme di relazione sociale, promuovere norme e rafforzare valori istituzionali. Esse esprimono cioè la cultura in seno alla quale sono prodotte e loro natura essenziale è ricondotta alla funzione di trasmissione visiva dei presupposti fondamentali concernenti la base della società. Anche nella variante emotivista di tale modello – l'accento è posto sulla marcatura affettiva della trasmissione dei significati culturali – la dimensione dell'estetico non viene presa in considerazione e l'arte rimane una grammatica visiva della struttura sociale di cui è il prodotto. L'attenzione degli antropologi verso l'arte ha coinciso dunque con un gesto di rimozione dell'estetico in quanto ambito residuale non funzionale e idiosincratico giacché risultante dalla sospensione delle tradizionali funzioni sociali (comunicativa, religiosa, economica) degli artefatti e delle rappresentazioni. La diffidenza dell'antropologia nei confronti dell'arte decade nell'istante in cui l'oggetto artistico si svincola dall'estetico per diventare parte della cultura materiale di una cultura e, di conseguenza, analizzabile nei termini della sua funzione sociale, della sua tecnica di produzione, del suo stile o del suo materiale.²²

20 Per una soluzione che disinnesci il dibattito nello spirito del presente lavoro si veda P. Descola, *Passages de témoins*, in "Le Débat", 2007/5 (n° 147), pp. 136-153.

21 Per una presentazione generale e una raccolta di saggi esemplari si veda H. Morphy, M. Perkins (a cura di), *The Anthropology of Art: A Reader*, Blackwell, Oxford 2006.

22 Naturalmente, anche all'interno della tradizione funzionalista inglese vi sono importanti eccezioni. In Raymond Firth, ad esempio, assistiamo ad un recupero dell'approccio formalista di Boas in connessione con una definizione delle funzioni sociali delle opere d'arte. R. Firth, *The social framework of primitive art*, in Id., *Elements of social organization*, Watts, London 1952. Allo stesso modo con Anthony Forge l'attenzione passa dalla costituzione formale dell'oggetto al reazione del soggetto, dalla funzione sociale all'efficacia sociale. A. Forge, *Art and environment in the Sepik*, "Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland", 1965, pp. 23-31

In conclusione, con la marginalizzazione dell'estetico l'antropologia non solo ha trascurato la specificità di una dimensione comportamentale umana ma si è preclusa la possibilità di comprendere il ruolo cruciale svolto da quest'ultima nei processi culturali, sia a livello individuale che collettivo. L'assegnazione di un carattere insulare e depotenziato all'estetico ha, in altri termini, impedito all'antropologia di comprendere l'efficacia delle condotte estetiche sulle menti e i corpi degli individui all'interno di contesti come rituali e cerimonie, conducendola a trascurare l'importante ruolo svolto dalla cognizione estetica nei processi pubblici di consolidamento, rinnovamento e trasmissione di un'identità culturale.

Il posto dell'estetico nell'antropologia sociale

La svalutazione del criterio estetico in antropologia dell'arte ha dunque coinciso con una quasi completa rimozione dell'estetico dalla ricerca antropologica. Nonostante le dichiarazioni inaugurali di Boas e Mauss e con le notevoli eccezioni di autori come Claude Lévi-Strauss, Edmund Leach e Clifford Geertz, nella storia dell'antropologia del XX secolo sono ben pochi i riconoscimenti della centralità dell'estetico nella vita delle culture umane.²³ Nelle importanti pagine de *La pensée sauvage* (1962) dedicate da Lévi-Strauss all'estetico, questi è assunto a categorie operativa e non solamente come un oggetto epistemico tra gli altri. I processi estetici della cognizione umana sono presentati come il paradigma di quella "logique du concret" che in quanto "organisation (...) du monde sensible en termes de sensible" costituisce la forma stessa del "pensiero selvaggio".²⁴ Dal canto suo, chiamando in causa la tradizione funzionalista, Leach attribuisce ai fenomeni estetici ("the aesthetic frills") il carattere distintivo di una società e dunque la sorgente primaria dei dati per la ricerca antropologica:

Questi elementi decorativi (*aesthetic frills*) furono classificati da Malinowski come un "costume neutro" e nel suo schema di analisi funzionale sono considerati fatti ininfluenti. Mi sembra, invece, che siano proprio questi orpelli a fornire all'antropologo sociale i dati fondamentali su cui lavorare. Logica-

23 Per una ricostruzione storica si veda W. Van Damme, *Beauty in Context. Towards an Anthropological Approach to Aesthetics*, E. J. Brill, Leiden 1996.

24 C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962, tr. it. *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 2003, pp. 13-45. Per un'analisi dell'estetico nel pensiero di Lévi-Strauss si veda B. Wiseman, *Lévi-Strauss, Anthropology and Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

mente, estetica ed etica sono identiche. Se vogliamo capire le norme etiche di una società, dobbiamo studiarne l'estetica.²⁵

Ancora più radicalmente il carattere primariamente estetico della cultura viene ribadito da Geertz, il quale attribuisce all'espressione estetica la funzione di manipolare, trasfigurare e rendere comprensibile l'esperienza comune quotidiana, presentandola in termini di azioni ed oggetti le cui conseguenze pratiche sono state rimosse e che sono stati ridotti a livello di pure apparenze, dove il loro significato può essere più fortemente articolato e più esattamente percepito.²⁶ La dimensione estetica è dunque per Geertz l'istanza ordinatrice per eccellenza dei fatti sociali, essa organizza l'inespresso di una società in una struttura che tutto connette, in una forma espressiva che evidenziando la natura essenziale di un sistema culturale apre ad una sua comprensione immediata, multimodale e non discorsiva (appare qui in tutta sua evidenza l'influenza su Geertz dell'espressivismo wittgensteiniano).

Sebbene ne riconoscano ampiamente l'importanza, tuttavia, Lévi-Strauss, Leach e Geertz non progettano o auspicano un trattamento teorico dell'estetico. La prima volta che la formula "anthropology of aesthetics" è direttamente tematizzata è probabilmente nell'omonimo saggio di Toni Flores (1978) dove viene rilevata l'assenza in antropologia di una "teoria estetica filosoficamente raffinata, ottenuta induttivamente e modellata da un'esperienza sul campo."²⁷ Agli stessi anni appartengono l'*esthétique anthropologique* di Jacquet Maquet, nella quale il binomio è declinato nei termini di una tradizionale prospettiva formalista sull'arte visiva²⁸, e il progetto di una *ethnoesthétique*, che assume i tratti di un'estetica comparata rivolta tanto alle categorie estetiche in uso nelle culture non occidentali

25 E. Leach, *Political systems of highland Burma: a study of Kachin social structure*, Harvard University Press, 1954, tr. it. *Sistemi politici birmani*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2011, pag. 14.

26 C. Geertz, *Il "gioco profondo": note sul combattimento di galli a Bali*, in Id., *The interpretations of cultures*, Basic Books, New York 1973, tr. it. *Interpretazione di culture*, il Mulino, Bologna 1998, pag. 58.

27 T. Flores, *Undefined Art: Irrelevant Categorization in the Anthropology of Aesthetics*, in "Dialectical Anthropology", 3, 1978, pp. 129 (traduzione nostra). Alcuni anni dopo Flores ritornerà sulla questione in *The anthropology of aesthetics*, "Dialectical Anthropology", 10, 1, 1985, pp. 27-41.

28 J. Maquet, *Introduction to Aesthetic Anthropology*, Addison-Wesley, Reading (MA) 1971; Id., *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, Yale University Press, New Haven 1986.

quanto alla comparazione di stili e tecniche artistiche.²⁹ In ambito più propriamente etnografico, tra i rari temi che hanno trovato un apporto dall'utilizzo delle categorie estetiche vi è lo studio del ruolo dei principi estetici locali nella formulazione indigena di nozioni appartenenti all'ambito della soggettività come persona, emozione ed esperienza, la questione del corpo e della relazione malattia/guarigione³⁰ e lo studio dell'azione rituale e delle attività performative.³¹ Con la notevole eccezione degli studi di Bruce Kapferer sulla funzione dell'estetico nelle performance rituali³², in queste ricerche spesso ci si limita ad applicare il metodo etnografico e l'indagine comparativa ad una dimensione definita "estetica" solo in virtù di un generico legame con la componente affettiva e soggettiva delle relazioni sociali. Pur sottolineando il ruolo della dimensione sensoriale e affettiva della relazione intersoggettiva, la maggior parte di questi studi finisce per adottare la tradizionale partitura estetico/funzionale identificando l'estetico con la categoria residuale dell'ornamento e della decorazione.

Certificata l'assenza di una vera e propria tematizzazione unitaria dell'estetico, riteniamo sia di grande utilità provare a mettere un po' di ordine nell'incompiuta riflessione antropologica. A partire da un'analisi delle concezioni di estetico spesso implicitamente adottate dai vari approcci, possiamo far convergere i molteplici e dispersi rivoli di un'indagine disseminata lungo un secolo in tre principali approcci:

i) *Modello prescrittivista*: l'estetica è quella sezione della filosofia che si occupa del bello e dei criteri di valutazione degli oggetti artistici.

29 J. Delange è la prima a coniare il termine di "ethnoesthétique" in *Arts et peuples de l'Afrique noire*, Gallimard, Paris 1967. Per un'ulteriore articolazione si veda L. Stephan, *La sculpture africaine, essai d'esthétique comparée*, in J. Kerache, J.-L. Pautrat, L. Stephan, *L'art africain*, Éd. Citadelles & Mazenod, Paris, 1988, pp. 29-329, tr. it. *L'arte in Africa*, Garzanti, Milano 1991.

30 R. Desjarlais, *Body and emotion: the aesthetics of illness and healing in the Nepal Himalayas*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1992; C. Laderman, *Taming the Wind of Desire: Psychology, Medicine, and Aesthetics in Malay Shamanistic Performance*, University of California Press, Berkeley 1991; M. Roseman, *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest*, University of California Press, Berkeley 1993.

31 Questa prospettiva di ricerca, che può essere fatta risalire al già citato volume di Michel Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, ha trovato un importante sviluppo negli studi sul rituale di Victor Turner. Cf. V. Turner, *From ritual to theatre*, tr. it. *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1986.

32 B. Kapferer, *A Celebration of Demons. Exorcism and the Aesthetics of Healing in Sri Lanka*, University of Indiana Press, Bloomington 1983; A. Hobart, B. Kapferer (a cura di), *Aesthetics in Performance. Formations of Symbolic Construction and Experience*, Berghahn Books, New York 2005.

L'estetica è una strutturazione di valori estetici condivisi che compongono una gerarchia delle qualità pertinenti per la produzione di un giudizio estetico. Questa posizione identifica l'estetica con l'uso di concetti estetici e con la presenza di una teoria estetica esplicita. Di conseguenza, le indagini antropologiche si sono concentrate sullo studio dei canoni estetici e delle categorie estetiche non occidentali.³³ L'obiettivo di tali ricerche è quello di dimostrare l'esistenza di sistemi di valutazione estetica analoghi a quelli occidentali a partire dall'analisi dei criteri applicati in un dato contesto culturale nella valutazione delle qualità (estetiche) di un'oggetto (artistico). Così declinata, l'indagine ha come oggetti epistemici privilegiati la categorizzazione delle opere d'arte e degli stili artistici, la formulazione di criteri di preferenza estetica e l'articolazione linguistica di giudizi estetici nelle culture non occidentali. Appartengono a questa linea di ricerca gli studi di "estetica locale" come quelli di Robert Thompson e Lawal sull'estetica Yoruba³⁴ o quelli di Susan Vogel sull'estetica Baule.³⁵ In queste ricerche l'estetico viene identificato in un'ultima istanza con le pratiche normative di verbalizzazione di sentimenti estetici privati ovvero con la relazione tra l'oggetto artistico e l'insieme di quelle attività e norme che in occidente sono riassunte nella nozione di "critica".

ii) *Modello storico-artistico*: l'opera d'arte è l'oggetto epistemico dell'estetica la quale si risolve in una filosofia dell'arte.

L'estetica è una dottrina sulla natura essenziale dell'opera d'arte.³⁶ Il dominio generale dell'estetica si sovrappone senza residui a quello della produzione e ricezione artistica e il risultato è un'antropologia dell'arte conosciuta sui metodi e gli obiettivi tradizionali della storia dell'arte occidentale. Le ricerche si concentrano su un'analisi stilistica degli artefatti alla ricerca di una "legge estetica" universale o di "principi estetici" (ritmo, cromatismo, strutture formali) specifici di una cultura. Con l'intenzione di trattare gli oggetti artistici "primitivi" al pari delle opere d'arte occidentali, gli antropologi si sono interessati a questioni formali come la definizione

33 D. Stout, *Aesthetics in primitive society*, in F. Jopling (a cura di), *Art and aesthetics in primitive societies*, E.P. Dutton, New York 1971, pp. 30;

34 Thompson, "Aesthetics in Traditional Africa", in F. Jopling (a cura di), *Art and aesthetics in primitive societies*, E.P. Dutton, New York 1971, pag. 374; B. Lawal, *Some Aspects of Yoruba Aesthetics*, in "British Journal of Aesthetics", XIV, 3, pp. 239-49.

35 S. Vogel, *Beauty in the eyes of the Baule. Aesthetics and Cultural Values*, Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia 1980.

36 R.L. Anderson, *Calliope's Sisters: A Comparative Study of Philosophies of Art*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (NJ) 1990.

ne dei diversi “stili regionali” o il rapporto tra tecniche adottate e stili artistici.

iii) *Modello formalista*: con “estetica” si intende una forma specifica di reazione emotiva suscitata da una configurazione formale.

Nel solco della dell'estetica come “feeling for form” di Boas, l'attenzione si è focalizzata sulla qualità di un'opera d'arte in quanto capace di attivare un'esperienza affettivamente connotata. Come nell'estetica antropologia di Maquet, l'estetico è identificato con la distribuzione piacevole di elementi formali aventi la funzione di generare una risposta emotiva. Il quadro radicalmente formalista di queste ricerche assume implicitamente l'opposizione tra la percezione estetica, rivolta ad una presenza puramente sensibile dell'oggetto e la percezione ordinaria, la quale implica sempre un riferimento allo spazio pubblico dei significati.

Il ritorno dell'estetico

Abbiamo visto che una posizione eliminativista radicale (fattuale ed epistemica) si fonda su un duplice errore concettuale: i) l'identificazione della dimensione estetica dell'esperienza con uno specifico ideale estetico; ii) il passaggio logico dalla confutazione di un'entità teorica alla negazione di un fatto antropologico. Abbiamo poi individuato le ragioni storiche della marginalizzazione dell'estetico nel radicalizzarsi dell'opposizione tra estetico e funzionale prodottasi con l'emergere concomitante, nella prima metà del XX secolo, del funzionalismo antropologico e della teoria modernista delle arte. Infine, abbiamo tentato di semplificare e ricomporre il panorama dei paradigmi dominanti sull'estetico in antropologia.

Dall'analisi emerge come sia sempre presente l'influenza della dottrina estetica modernista. Le prime due linee di ricerca, assegnabili alla tradizione funzionalista, insistono sulla dimensione pubblica e simbolico-ermeneutica, focalizzando l'attenzione sui prodotti della mediazione linguistico-categoriale (I) o di quella artistica (II). L'esperienza estetica, componente soggettiva irriducibile al trattamento oggettivante delle scienze sociali, è disinnescata mentre l'attenzione è portata alla produzione artistica o alle proposizioni normative di un discorso critico. La terza linea di ricerca assume esplicitamente una concezione emotivista riconducendo i fenomeni estetici alle condizioni soggettive e qualitative di un'esperienza privata, astratta dalle esigenze e necessità degli individui e delle società.

Sulla base degli impliciti teorici dell'antropologia evidenziati sinora è possibile individuare i tre momenti attraverso i quali ipotizzare un ritorno

dell'estetico al ruolo assegnatoli originariamente dai padri dell'antropologia sociale: *i*) la ricomposizione della dimensione estetica dell'esistenza umana con quelle semantiche e funzionali, *ii*) la considerazione del carattere esperienziale e comportamentale dei fatti estetici e, infine, *iii*) il riconoscimento all'estetico di un'efficacia e di una specifica forza causale nei processi sociali. Sebbene la riflessione antropologica sui fatti estetici sia ancora lontana dall'individuare e affrontare queste sfide, possiamo riconoscere nel dibattito contemporaneo alcuni segnali incoraggianti.

Nel 1958 l'antropologo Warren D'Azevedo individuava il problema maggiore dell'antropologia dell'arte nell'assenza di una concezione adeguata di estetico.³⁷ D'Azevedo poneva l'accento sull'unità qualitativa ed espressiva della relazione estetica, al tempo stesso significativa ed affettiva. Una tale visione è oggi sostenuta da una sempre più fitta schiera di antropologi e archeologi che negli ultimi anni si sono adoperati per difendere la pertinenza epistemica e la valenza antropologica dell'estetica per il paesaggio umano. Un'importante tappa di questa rivalutazione è il volume di Coote e Shelton (1992) nel quale l'estetica è in un senso generale, il modo di vedere di una società, l'organizzazione culturale delle qualità sensoriali del mondo. Su questa base, il valore esplicativo dell'estetico viene riabilitato e si inaugura un'antropologia dell'estetico in quanto "studio comparativo delle basi percettive dei processi valutativi in differenti culture".³⁸ Nella stessa linea di ricerca si collocano i lavori di Howard Morphy, il quale si focalizza sulla percezione estetica in quanto declinazione della capacità umana di assegnare un valore qualitativo alle proprietà del mondo materiale, un processo di "trasformazione estetica" nel quale sono coinvolti sinteticamente il contenuto semantico e le proprietà aspettuali degli oggetti.³⁹

Nella percezione estetica si organizzano e rafforzano le rappresentazioni collettive e le norme di una società attraverso una specifica corrispondenza dell'esperienza soggettiva con il valore simbolico evocato dalle qualità aspettuali degli oggetti. Come abbiamo visto, contrariamente alle assunzioni emotiviste della teoria funzionalista standard, le esperienze estetiche hanno un carattere costitutivamente pubblico e sociale. Tale carattere non è però il prodotto di una correlazione esterna tra le produzioni

37 D'Azevedo, W.L., *A structural approach to esthetics: Toward a definition of art in anthropology*, in "American Anthropologist", 60, 1958, 702-714.

38 J. Coote, «*Marvels of everyday vision*»: *the anthropology of aesthetics and the cattle-keeping Nilotes*, in J. Coote, A. Shelton (a cura di), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press, 1992, pag. 247.

39 H. Morphy, *For the motion*, in T. Ingold, *Key Debates in Anthropology*, op. cit. pag. 209.

simbolico-artistiche e le strutture sociali, come vorrebbe una teoria che contrappone la dimensione ornamentale a quella funzionale, ma dipende espressivamente dalla relazione interna tra le proprietà aspettuali di un artefatto e lo sfondo di gesti e significati che compone una cultura.

In quanto fatto espressivo, l'estetico è una componente dinamica di base dei processi simbolici di trasformazione culturale⁴⁰ che continuamente compongono e ricompongono la nicchia di sviluppo umana. Riformulata in tali termini, la nozione di estetico può allora recuperare le riflessioni dei grandi maestri dell'antropologia come Boas, Mauss, Lévi-Strauss, Leach, Geertz e svolgere un ruolo di primaria importanza nell'integrare quelle teorie che si sono impegnate nel riportare la dimensione delle pratiche nella teoria sociale evidenziando la dimensione instabile, contingente e flessibile dei sistemi culturali. L'estetico diviene in tal modo una categoria chiave che, entrando in dialogo con categorie come quella di *bricolage* in Lévi-Strauss o quelle di *mythopraxis* in Marshal Sahlins⁴¹, permette di ripensare il carattere creativo e liberamente produttivo dei processi attraverso i quali gli individui riproducono la loro cultura trasformandola. Ad una promozione della percezione estetica a motore dei processi di socializzazione corrisponde una riabilitazione della pertinenza analitica delle categorie estetiche quali componenti dell'indagine antropologica (dallo studio dell'esperienza religiosa a quello dell'autorità politica, della cultura materiale e delle pratiche di consumo).

In anni recenti assistiamo anche in archeologia all'emergere di prospettive teoriche che, all'interno di un ripensamento generale del legame tra ricerca antropologica e indagine archeologica⁴², riportano una nozione estesa e rinnovata di estetico negli studi sui reperti di civiltà e culture lontane nel tempo.⁴³ Focalizzando l'attenzione sulla relazione ecologica tra cultura

40 R. Sharman, *The anthropology of aesthetics: a cross-cultural approach*, in "Journal of the Anthropological Society of Oxford", 28/2, 1997, pp. 177-192.

41 M. Sahlins, *Historical Metaphors and Mythical Realities*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1981, tr. it. *Storie d'altri*, Guida, Napoli 1992.

42 C. Gosden, *Anthropology and Archaeology: A Changing Relationship*, Routledge, London 1999; D. Garrow, T. Yarrow (a cura di), *Archaeology and Anthropology: Understanding Similarity, Exploring Difference*, Oxbow Books 2010.

43 P. Lamarque, *Palaeolithic Cave Painting: A Test Case for Transcultural Aesthetics*, in T. Heyd, J. Clegg (a cura di), *Aesthetics and Rock Art*, Ashgate, Aldershot 2005, pp. 21-36. H. Morphy, *Aesthetics across Time and Place: An Anthropological Perspective on Archaeology*, in T. Heyd, J. Clegg (a cura di), *Aesthetics and Rock Art*, Aldershot, England: Ashgate, 2005, pp. 51-60.

materiale e apparato percettivo umano⁴⁴ piuttosto che sulla funzione sociale o comunicativa degli artefatti e delle figurazioni dei nostri antenati, tale approccio considera l'estetico come il modo con cui una determinata cultura attribuisce un significato ed un valore agli oggetti.⁴⁵ L'impatto estetico di un artefatto è reintrodotta nella ricerca archeologica in quanto traccia esperienziale della complessa interazione tra strutture corporee, sistemi cognitivi e ambiente (sociale e naturale) in una data epoca della nostra storia. L'estetico non si limita ad essere una dimensione passiva ma assume una valenza attiva in quanto tendenza umana ad impegnarsi nell'organizzazione delle apparenze in maniera significativa e al di là di scopi strumentali e adattivi diretti. I risultati di questi comportamenti estetico-espressivi mostrano una cura speciale e un'abilità tecnica fuori dall'ordinario e offrono informazioni vitali che non possono essere trascurate dalla ricerca archeologica che indaga le modalità con cui i nostri antenati vedevano, rappresentavano e interpretavano il mondo.

44 Si veda L. Malafouris, *The aesthetics of material engagement*, in R. Manzotti (a cura di), *Situated Aesthetics: Art Beyond the Skin*, op. cit..

45 C. Gosden, *Making Sense: Archaeology and Aesthetics*, in "World Archaeology", 33, 2, 2001, pp.163-167.



CAPITOLO 4

L'UNIVERSALITÀ BIOLOGICA

4.1 *Naturalismi*

La grande diversità delle società umane e delle loro espressioni culturali testimonia l'incredibile plasticità e adattabilità della mente umana alle differenti condizioni ecologiche. La diversità delle lingue, dei sistemi di credenza, degli stili di ragionamento, delle espressioni culturali, mostra come l'equipaggiamento cognitivo umano sia capace di variare enormemente per adattarsi e sopravvivere. Tuttavia questa plasticità non è assoluta. Esistono dei limiti alla variazione dettati dalle strutture biologiche, neurofisiologiche e biochimiche comuni a tutta la specie. A partire da questa osservazione, la cultura occidentale ha tradizionalmente pensato il rapporto tra l'universalità della natura umana e la relatività delle espressioni culturali secondo il modello di due canali di sviluppo indipendenti. Non solo questo approccio è stato più volte chiamato in causa come inadeguato a rendere conto della complessità dell'evoluzione culturale umana¹ ma il riconoscimento di una variabilità delle realizzazioni e di un'invariabilità delle condizioni pone l'ulteriore questione dei limiti e delle cause della variazione. Una tale problematica è all'origine dei dibattiti e degli interrogativi filosofici e antropologici sull'unità psichica e la relatività culturale del genere umano²: le differenze nei sistemi di credenza dipendono dal contenuto stesso delle credenze o sono il risultato di un diverso modo di pensare? Fino a che punto la differenza linguistica determina l'articolazione del nostro mondo sensoriale? Quali sono i margini di innovazione individuale a cospetto di un innatismo delle strutture naturali e di un'interiorizzazione di quelle sociali? Cosa è comune e cosa

-
- 1 Per una critica dell'approccio occidentale si veda M. Sahlins, *The western illusion of human nature*, Prickly Paradigm, Chicago 2008, tr. it. *Un grosso sbaglio. L'idea occidentale di natura umana*, Elèuthera, Milano, 2010.
 - 2 Troviamo un'ambiziosa indagine su questi temi nell'importante volume di G.E.R. Lloyd, *Cognitive variations. Reflections on the unity and diversity of the human mind*, Clarendon Press, Oxford 2007.

è soggetto a variabilità? Il modo di articolare la realtà sensoriale (ad esempio i colori) è comune o dipende dal contesto culturale?

In queste domande ritroviamo l'impostazione dicotomica che abbiamo descritto nel primo capitolo a proposito del conflitto tra un'episteme culturalista ed una naturalista nello studio dell'estetico. I comportamenti estetici sono *determinati* da chi siamo, dalla lingua che parliamo, dalla nostra appartenenza ad un insieme di valori e significati condivisi o questi fattori hanno soltanto la forza di *influenzare* l'esito del processo, essendo la struttura neurobiologica e cognitiva umana ad avere la prima ed ultima parola?

Naturalizzazione e riduzionismo

Nel dare una risposta ai precedenti interrogativi una prospettiva culturalista privilegia la variabilità culturale, focalizzandosi sul reperimento di costanti antropologiche mediante un'indagine comparativa. Al contrario, una prospettiva naturalizzante assume assiomaticamente l'unità psichica e cognitiva di *Homo sapiens* e si pone l'obiettivo di individuare le condizioni biologiche universali della variabilità dei comportamenti estetici. La tesi naturalizzante non si limita ad affermare una relazione di *emergenza* delle condotte estetiche dalle disposizioni cognitive, neurofisiologiche, motorie o corporee soggiacenti. Essa afferma un più radicale rapporto di *dipendenza causale* o di *determinazione* nel quale la costante culturale, prodotto di un'analisi comparativa delle realizzazioni locali, è riducibile ad una serie di caratteri o leggi biologiche universali da circoscrivere attraverso una metodologia empirico-sperimentale.

Affermare che l'estetico è una costante culturale *perché* è un universale biologico implica un rapporto di dipendenza che non si limita a descrivere le disposizioni biologiche - risultato di precedenti adattamenti evolutivi - come dei vincoli generativi della variabilità culturale dell'estetico ma come degli universali a cui è riconducibile la complessità dei fenomeni estetici. Nella prospettiva naturalistica, le produzioni culturali umane *possono* (nella versione naturalizzante, *devono*) essere ricondotte ai sistemi subpersonali (moduli cognitivi, sequenze motorie, processi cerebrali) da cui dipendono causalmente. Questa è la logica argomentativa della ricerca, da parte di neuroscienziati, psicologi cognitivi e antropologi evolucionisti, di una "legge universale o struttura profonda sottostante ogni esperienza artistica", di un "comun denominatore alla base di tutti i tipi d'arte".³

3 V.S. Ramachandran, W. Hirstein, *The Science of Art: A neurological theory of aesthetic experience*, in "Journal of Consciousness Studies", vol. 6, no. 6/7, 1999, pag. 16. Traduzione nostra.

Questa formulazione del rapporto tra costanti culturali e universalità biologica si inserisce all'interno del più vasto programma di *naturalizzazione* della mente e del comportamento umano che, sulla scorta dei successi ottenuti dalle scienze biologiche e neurofisiologiche nella seconda metà del XX secolo, si è imposto con la forza di un paradigma scientifico capace di coinvolgere l'intero spettro delle scienze umane.⁴ Sotto gli auspici del naturalismo quale teoria unificatrice del reale, i domini tradizionalmente di pertinenza delle scienze umane e della filosofia sono entrati nell'orbita di programmi di naturalizzazione scientifica dando origine ad una proliferazione di discipline naturalizzate che, a seconda del livello descrittivo e delle metodologie implicate, hanno assunto formulazioni *ad hoc* come neuroetica, neuroeconomia, etica evoluzionistica, economia cognitiva, neuroteologia, etc.

Prima di riassumere brevemente le caratteristiche di questo programma di naturalizzazione e di osservarne l'applicazione nell'ambito dei fatti estetici, è d'obbligo premettere due osservazioni generali.

Innanzitutto, un programma di naturalizzazione della filosofia o di un ambito specifico delle scienze umane non è «naturale». Ogni affermazione sulla necessità di naturalizzare un certo ambito di ricerca è un'affermazione che, pur nella sua pretesa metafilosofica, rimane comunque una tesi filosofica e, in quanto tale, necessita di una argomentazione perchè possa essere accettata. Non basta sottoporre una teoria filosofica locale – una teoria che definisce le categorie pertinenti di un discorso filosofico (estetica, etica, etc.) e la loro articolazione – ad una metodologia naturalizzata (*brain mapping, eye tracking, reverse engineering, etc.*) per liquidare gli impliciti concettuali di una tale naturalizzazione. Di conseguenza, occorre innanzitutto interrogarsi su quale forma di naturalismo filosofico è implicata nel programma di naturalizzazione dell'estetico. Come mostrato da De Caro e MacArthur, non vi è una sola forma di naturalismo filosofico ma esistono tanti naturalismi quanti sono i significati della nozione di “naturale”. Si può essere naturalisti da un punto di vista ontologico o solo da uno metodologico, naturalisti radicali o moderati, liberalizzati, pluralisti o deterministi e l'elenco è lontano dall'esaurire tutte le posizioni in campo.⁵

4 Per una presentazione del naturalismo filosofico e dei vari programmi di naturalizzazione contemporanei rimando all'esautivo lavoro di D. Andler, *La silhouette de l'humain*, Gallimard, Paris 2016.

5 M. De Caro, D. MacArthur (a cura di), *Naturalism in Question*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 2004.

In secondo luogo, conviene ricordare che la naturalizzazione è solo l'ultima formulazione storica del naturalismo (certamente la più radicale) in quanto teoria o approccio filosofico che assegna un ruolo cruciale alla natura nella conoscenza dell'uomo. Nel senso ampio conferitogli nella prima metà del secolo scorso dai fondatori del naturalismo filosofico americano (*New Naturalism*)⁶, il naturalismo non è descritto come un sistema filosofico sistematico quanto un'*attitudine* – “a commitment to a procedure, not to a theory of metaphysics”⁷ – fondata sul primato della natura come quadro unitario per lo studio dell'uomo e sul rifiuto di una rottura di principio tra scienze della natura e scienze dello spirito. In questa accezione estesa, il naturalismo filosofico implica due tesi tanto fondamentali quanto parsimoniose: *i*) una tesi *ontologica*, secondo la quale l'indagine naturalistica deve rinunciare a utilizzare entità, proprietà o eventi soprannaturali come categorie esplicative; *ii*) una tesi *metodologica*, secondo cui l'analisi filosofica non ha alcuna priorità rispetto al metodo scientifico, il quale è un procedimento adeguato a conoscere l'intero spettro dei fenomeni naturali ivi compresi il pensiero umano e le sue produzioni.

Questa versione procedurale di naturalismo filosofico occupa una posizione minoritaria nel dibattito contemporaneo dove la maggior parte dei programmi di naturalizzazione adotta un naturalismo comunemente definito *scientifico* che si presenta come la radicalizzazione delle due tesi. Nella sua formulazione standard, la tesi ontologica diviene un'affermazione radicale di impegno ontologico secondo la quale non esistono altre entità se non i fatti naturali; a quella epistemologica corrisponde invece una forma di scientismo radicale secondo il quale le pretese conoscitive delle discipline non scientifiche devono essere ricondotte al modello esplicativo delle scienze fisiche. In altri termini, nella versione scientifica del naturalismo le scienze fisiche forniscono al tempo stesso l'unica ontologia possibile e l'unica rappresentazione vera e giustificata della realtà. L'obiettivo è chiaramente quello di offrire una spiegazione integralmente scientifica delle en-

6 Per citare solo alcuni di coloro che negli Stati Uniti degli inizi del XX secolo hanno dato vita a quello che viene comunemente definito come *New Naturalism*: John Dewey, Ron Wood Sellars, Sidney Hook. Per una ricostruzione della genesi storica del naturalismo filosofico negli Stati Uniti si veda J. Kim, *The American Origins of Philosophical Naturalism*, in “Journal of Philosophical Research”, Vol. 28, 2003, pp. 83-98 e M. Eldredge, *Naturalism*, in A.T. Marsoobian, J. Ryder (a cura di), *The Blackwell Guide to American Philosophy*, Wiley-Blackwell, New York 2004, pp. 62-71.

7 Sidney Hook citato in J. Kim, *The American Origins of Philosophical Naturalism*, op. cit. pag. 86.

tà “non naturali” ovvero di quelle entità che sono il prodotto della cognizione e dalla cultura umana come la coscienza, i valori morali e i giudizi estetici.

Nell'adempiere il suo compito, il naturalismo scientifico adotta due strategie: l'*eliminativismo* – la tesi dell'inesistenza delle identità non naturali, – o il *riduzionismo* – la dimostrazione che ciascuna entità non naturale è riducibile a processi naturali. Se la prima strategia è difficilmente sostenibile, la seconda è ampiamente diffusa nella sua declinazione in un senso *esplicativo*. In questa accezione l'approccio riduzionistico non si limita al semplice riconoscimento della unità chimico-fisica del mondo degli organismi viventi ma, come scrive Ernst Mayr, “afferma che non si può comprendere il tutto finché non lo si analizza nelle sue componenti, e di nuovo queste componenti nelle loro componenti, fino al più basso livello gerarchico di integrazione.”⁸ Da ciò ne consegue una concezione di natura umana astrattamente svincolata dalla molteplicità delle sue realizzazioni culturali e un modello d'indagine naturalistica limitato alla sola ricerca di un set di “caratteri” universali innati risultato della nostra storia evolutiva. L'adozione di un tale riduzionismo esplicativo ha pertanto l'effetto di privilegiare la costanza strutturale dei comportamenti estetici a scapito del loro diversificarsi in atteggiamenti, preferenze e pratiche incarnate in eterogenei contesti linguistico-culturali. La prassi riduzionistica esplicativa finisce così per trascurare non solo la componente soggettiva e fenomenica dell'esperienza estetica – il carattere di ineffabilità – ma anche la componente pubblica e normativa dei comportamenti estetici, il loro fare riferimento ad un agente dotato della capacità di padroneggiare un linguaggio e un sistema di valori e norme pubbliche per esprimere una valutazione di un oggetto o evento.

Il ricorso ad una strategia riduzionistica di tipo esplicativo è all'origine del rifiuto della naturalizzazione dell'estetico tanto da parte di coloro che sostengono l'autonomia dell'estetico in quanto fatto culturale (culturalismo radicale) quanto da quella di coloro che ne difendono il carattere emergente. Se per i primi, come abbiamo visto, i fenomeni estetici sono irriducibili alle proprietà fisiche della cognizione umana, per i secondi il naturalismo scientifico può ambire al massimo a chiarire i fatti normativi nella loro forma ovvero nei *vincoli* (fisici, percettivi, cognitivi o ambientali)

8 Mi riferisco qui alla celebre distinzione tra “riduzionismo costitutivo” e “riduzionismo esplicativo” proposta da Ernst Mayr in *The growth of biological thought: diversity, evolution, and inheritance*, Belknap Press, Cambridge (MA) 1982, tr. it. *Storia del pensiero biologico*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pag. 60.

che ne limitano le possibilità e la complessità emergente. Per entrambi, i metodi sperimentali delle scienze naturali non possono intervenire nell'analisi della componente normativa e pubblica dell'estetico, la quale può essere restituita solo da una forma di *comprensione* rispettosa della dimensione qualitativa e fenomenica dell'esperienza estetica.

Forme di fallacia naturalistica in estetica

Il rifiuto della strategia naturalistica da parte delle prospettive culturaliste fa leva sull'intrinseco carattere normativo dei fatti estetici. Per il suo carattere generale⁹, il problema della compatibilità tra la normatività dell'estetico e la strategia riduzionistica della spiegazione scientifica rappresenta forse la più radicale delle sfide per un'estetica naturalistica. Cerchiamo allora di fare chiarezza su questo punto mettendo in evidenza come le forme di anti-naturalismo derivino da un'opposizione tra una sfera normativa e una naturale e si manifestino nella classica forma dell'argomentazione della *fallacia naturalistica*.

i) *Normatività come validità intersoggettiva del giudizio estetico*. L'opposizione normativo/naturale è declinata sulla dicotomia soggettivo-oggettivo e "normativo" è sinonimo di condizioni universali di validità. L'obiezione anti-naturalista è riassumibile con la seguente formulazione: poiché un giudizio estetico possiede condizioni di validità oggettive, il giudizio in quanto tale non può essere ridotto alle leggi causali dei processi cognitivi e affettivi soggiacenti, pena il cadere in una posizione radicalmente soggettivistica che non permetterebbe il dissenso/consenso estetico.

ii) *Normatività come spazio delle ragioni non riducibile a leggi causali*. Questa seconda accezione di normatività si dispone attorno alla coppia oppositiva mentale/naturale. L'ambito del normativo corrisponde alle norme e ai criteri che presiedono alla correttezza di un giudizio e si oppone al naturalismo come spiegazione causale dei processi naturali alla base degli stati mentali. Secondo una tradizione che da Kant arriva sino a Sellars, le operazioni della mente umana non appartengono al solo "spazio delle cause" ma anche a quello delle "ragioni". I giudizi valutativi come quelli estetici posseggono quindi una componente normativa che li rende irriducibili ad una spiegazione puramente causalistica. La versione più radicale di questa obiezione è quella offerta da Wittgenstein secondo cui in estetica *non si*

9 Sull'opposizione normativo/naturale come macrodicotomia che riassume le opposizioni tradizionali tra mente e natura, soggetto e oggetto, libertà e natura, si veda P. Engel, *Philosophie et psychologie*, Gallimard, Paris 1996, pag. 62.

danno cause ma ragioni ovvero una reazione estetica non può essere compresa facendo ricorso ad un modello causale nel quale viene identificata con eventi psicologici o neurofisiologici: “Il disagio estetico ha un «perché?», non una «causa».”¹⁰

iii) *Normatività come dimensione costitutiva della sfera dei comportamenti culturali.* La terza argomentazione anti-naturalistica è quella propria di un atteggiamento culturalista o ermeneutico che identifica il piano normativo con quello dei significati culturali. In una prospettiva radicalmente cognitivista (cfr. capitolo 2), l'ambito estetico corrisponde alla dimensione simbolica e comunicativa delle pratiche e degli artefatti che danno corpo alle idee della società. Questa obiezione è, come abbiamo visto, molto diffusa nell'ambito dell'antropologia dell'arte e assume una formula argomentativa del tipo: poiché l'estetico, in quanto sintomo delle pratiche simbolico-artistiche, è un prodotto specifico di una forma di vita culturale, e poiché la dimensione storica e sociale segna una discontinuità incolmabile nella storia evolutiva dell'uomo, esso non è spiegabile facendo ricorso agli strumenti analitici delle scienze naturali e sfugge ad ogni tentativo di naturalizzazione.

Se rivolgiamo lo sguardo a quanto accade nelle nostre esperienze estetiche, abbiamo la sensazione che sia inaggrabile una distinzione analitica – che come ci insegna Putnam non corrisponde ad una dicotomia ontica¹¹ – tra le questioni di fatto, vincolate alla costituzione materiale del mondo, e le questioni di valore, legate alle norme sociali che garantiscono una «grammatica» del giudizio su cui poter convergere nella reciproca comprensione. Come è facile dimostrare leggendo i tanti resoconti di esperienze estetiche narrati da filosofi, scrittori e artisti o attingendo direttamente alla nostra esperienza, la percezione di un'inconciliabilità radicale di normativo e descrittivo è dovuta in primo luogo alla natura ibrida dell'esperienza estetica. Tuttavia, come abbiamo visto in precedenza, tale natura ibrida non è un limite all'efficacia dell'estetico bensì la condizione stessa della sua integrazione nelle funzioni essenziali di sopravvivenza e sviluppo di una cultura. Di fronte ad un oggetto capace di attivare una relazione estetica, le proprietà aspettuali dell'artefatto, lo sfondo di conoscenze proposizionali (sapere-che), di esperienze personali (estetiche, religiose, eti-

10 L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazione sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, op. cit., pag. 73.

11 Cf. H. Putnam, *The collapse of the fact/value dichotomy and other essays*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2002, tr. it. *Fatto-valore. Fine di una dicotomia*, Fazi Editore, Roma 2004.

che, etc.) e le condizioni ambientali della percezione, si fondono espressivamente nell'unità singolare e contingente di un'esperienza. La componente biologica è una disposizione operativamente determinante integrata con gli schemi culturali, le norme estetiche trasmesse (gli stili, l'iconologia, le tecniche creative), la grammatica del vedere e del categorizzare che, in una totalità immediatamente colta, costituiscono la singolarità dell'esperienza estetica. Una totalità espressiva che è sintesi dei vincoli biologici della nostra architettura cognitivo-corporea, di un'esperienza fenomenologicamente vissuta in prima persona e dello sfondo di norme pubbliche e ragioni condivise che permettono la reciproca intellegibilità tra la nostra e l'esperienza altrui.

In tal senso, l'esperienza estetica costituisce il caso esemplare di quel *principio di continuità*¹², al tempo stesso ontologico ed epistemologico, che Dewey pone tra la conoscenza riflessiva e i fenomeni biologici e fisici da cui essa emerge senza identificarvisi. Nell'intonazione estetica di ogni esperienza, nella tonalità affettiva del (dis)accordo strutturalmente orientato dall'incorporamento di abiti culturali in una "totalità organica" eccedente la reazione ad uno stimolo esterno¹³, sperimentiamo secondo Dewey la realtà di un tale principio. Una continuità che costituisce la pietra angolare di un naturalismo non riduzionista capace di porsi al di là dell'opposizione tra naturalismo scientifico e culturalismo. Ben più radicale di una relazione di emergenza del culturale sul naturale, la continuità naturalistica di Dewey iscrive infatti le relazioni socio-culturali nel contesto delle interazioni tra gli organismi ed il loro ambiente, contemplando una dinamica retroattiva dei livelli superiori su quelli inferiori e un aggiustamento dei processi naturali su quelli culturali. La nicchia ecologia cui l'uomo è situato, in un'*integrazione* dal cui equilibrio dipende la sua stessa vita, è composta di linguaggi, significati e prodotti culturali che arricchiscono le fondamentali relazioni fisiche dell'organismo (respirazione, movimento, etc.) con interazioni complesse di tipo simbolico in grado di retroagire sui livelli più bassi della struttura gerarchica. Ogni attività vitale e funzione organica, ivi comprese le capacità razionali umane come il linguaggio e il ragionamento inferenziale, sono in quest'ottica "un'interazione di energie intra-organi-

12 J. Dewey, *Logic: The Theory of Inquiry*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1938, tr. it. *Logica: teoria dell'indagine*, a cura di A. Visalberghi, Einaudi, Torino 1949, pag. 55.

13 Come osservato da Jean-Pierre Cometti, l'estetica naturalistica di Dewey si definisce proprio a partire dalla sua critica al modello dell'esperienza come stimolo-risposta. J.P. Cometti, *Qu'est-ce que le pragmatisme?*, Gallimard, Paris 2010, pag. 252.

che ed extra-organiche” componenti un’unità vivente che va ben al di là di una semplice cooperazione tra ambiente e organismo.

Proprio restando all’interno di una posizione autenticamente naturalista come quella promossa da Dewey possiamo denunciare la frammentazione dell’unità di mente, corpo e mondo consumatasi all’interno di un programma di naturalizzazione. Là dove i modelli di naturalizzazione assumono le tesi del naturalismo scientifico e una pratica esplicativa riduzionista, l’estetico subisce una sorte analoga, sebbene di segno contrario, a quella destinata da una posizione culturalista radicale. Se quest’ultima nega all’estetico l’appartenenza all’unità psichico-comportamentale della nostra specie, privandolo di ogni funzione generativa di variazione culturale, la prospettiva naturalizzante offre una versione cristallizzata e atemporale di estetico incapace di render conto della variabilità delle sue realizzazioni culturali.

4.2 Modelli di naturalizzazione dell’estetico

L’assunzione assiomatica dell’universalità biologica da parte dei modelli di naturalizzazione dell’estetico ha l’effetto di amplificare i malintesi e i dualismi dell’estetica filosofica finendo per ribadire ancora una volta la separazione dell’estetico dall’esistenza sociale di un’individuo e la sua risoluzione in senso mentalista. Nella corso di questo ultimo capitolo analizzeremo i tre principali programmi di ricerca di naturalizzazione dell’estetico mostrando come tali dualismi abbiano trovato terreno fertile negli assunti del naturalismo scientifico, alimentando in tal modo le conflittualità con le posizioni culturaliste e riducendo le potenzialità esplicative della prospettiva naturalistica. Inizieremo con *i) l’estetica empirica*, erede dell’estetica psicologica di Gustav Theodor Fechner, la quale ha conosciuto un profondo rinnovamento nei lavori di Daniel Berlyne diventando negli ultimi anni parte integrante del più generale progetto delle scienze cognitive; passeremo quindi alla *ii) neuroestetica*, termine originariamente coniato da Semir Zeki per indicare lo studio dei fondamenti neurobiologici della percezione estetica e poi estesosi ad indicare una molteplicità di prospettive che condividono il ricorso ai metodi e alla teorie delle neuroscienze per lo studio di temi tradizionalmente di pertinenza dell’estetica filosofica; concludendo infine con *iii) l’estetica evolucionistica*, programma di ricerca già prefigurato nelle analisi darwiniane del *sense of beauty*, il quale si pone oggi l’obiettivo di ricostruire, nel quadro concettuale della Sintesi Moderna, la genesi e la storia evolutiva delle preferenze estetiche come tratti psicologici adattivi.

Estetica empirica

La grande maggioranza delle ricerche condotte in estetica empirica hanno come obiettivo la scoperta, mediante un'analisi sperimentale di tipo quantitativo, di un set di leggi psicologiche universali che organizzano la percezione (per lo più visiva) delle opere d'arte.¹⁴ L'estetica empirica trova in Fechner e il suo progetto di un'estetica sperimentale basata sulla ricerca di regolarità nelle valutazioni di preferenza, il proprio atto fondativo. Se con lo psicologo tedesco assistiamo ad un primo tentativo di individuare le leggi universali di preferenza estetica a partire da una misurazione degli stimoli percettivi elementari (proporzioni, equilibrio, ordine), è però con i lavori di Daniel Berlyne¹⁵ che l'estetica empirica giunge a piena maturazione. Berlyne ribadisce l'importanza delle caratteristiche oggettive, misurabili e quantificabili, dello stimolo nel produrre una preferenza estetica. Sono infatti tali proprietà dello stimolo – *psicofisiche* come intensità o colore e *collative* come novità, incertezza e complessità – a stimolare un'attività fisiologica (*arousal*) dell'organismo funzionante come un meccanismo di ricompensa che orienta la preferenza estetica. Se Fechner ha posto le basi delle metodologie sperimentali e dello studio della correlazione tra processi neuronali e processi percettivi, il lavoro di Berlyne ha dato all'estetica empirica metodologie in grado di quantificare gli effetti di specifiche caratteristiche percettive strutturali sulle preferenze estetiche avvicinando l'estetica empirica alle altre scienze sperimentali.

L'approccio Fechner-Berlyne riceve oggi molte critiche ed è in corso una fase di rielaborazione dei presupposti teorici, in particolare a partire da quegli elementi che l'ipotesi risulta incapace di integrare: *i*) i livelli cognitivi superiori impegnati nella valutazione del significato di un'opera d'arte; *ii*) la complessa fenomenologia emotiva di un'esperienza estetica; *iii*) la variabilità contestuale e storica delle preferenze espresse. A tal proposito, sebbene ancora in maniera frammentata e senza un'ipotesi teorica unitaria, negli ultimi anni l'adozione di paradigmi provenienti dalle scienze cognitive ha condotto l'estetica empirica a rivedere in senso liberale l'approccio originario integrando l'analisi delle caratteristiche strutturali dello stimolo con ulteriori parametri di differenziazione come i canoni di valutazione e i processi superiori di elaborazione cognitiva quali la conoscenza esplicita e

14 Per una presentazione sintetica ed esaustiva rimando a S. Mastandrea, *Psicologia dell'arte*, Carocci, Roma 2015.

15 D. E. Berlyne, *Aesthetics and psychobiology*, Appleton-Century-Crofts, New York 1971.

l'*expertise* artistica.¹⁶ Un'ulteriore testimonianza del processo di estensione della teoria è rappresentata dall'adozione di modelli¹⁷ che affrontano la complessità della relazione percettiva con un'opera d'arte prendendo in considerazione il vissuto emozionale soggettivo, la variabilità biografica delle preferenze estetiche ed una considerazione della storicità della visione. Tra i vari modelli che cercano di rispondere alla sfida di rinnovamento dell'estetica sperimentale, quello proposto da Helmut Leder e la sua équipe è quello che, forse più di ogni altro, fornisce un quadro sufficientemente generale delle componenti in gioco in un'esperienza estetica di un'opera d'arte.¹⁸ Il modello scompone l'esperienza in cinque fasi temporalmente e logicamente distribuite in ordine di successione gerarchica: dalla 1) ricognizione percettiva di base (*bottom-up*) guidata dalle caratteristiche oggettive dello stimolo (il contrasto, la fluenza, l'ordine o la simmetria), attraverso 2) l'integrazione implicita (*top-down*) di esperienze pregresse e la 3) classificazione esplicita delle proprietà oggettuali (stile, contenuto) fino alla 4) interpretazione cosciente e alla 5) valutazione dell'interpretazione sfociante in un giudizio estetico.

Ulteriori approcci cercano di mettere a punto modelli che partono dai limiti della teoria tradizionale per apportare correzioni e integrare nuovi elementi. Il "modello psico-storico dell'apprezzamento artistico" messo a punto da Rolf Reber e Nicolas Bullot si concentra sul carattere radicalmente antistoricista dell'estetica empirica cercando di combinare una considerazione storico-culturale dell'opera d'arte con l'analisi dei processi psicologici.¹⁹ Il tentativo è quello di integrare nell'analisi dei meccanismi percettivi la contingenza e la particolarità storica della sensibilità individuale di coloro che apprezzano un'opera d'arte. In questo caso siamo

16 T. Fitch, *Towards a comparative approach to empirical aesthetics*, in J.P. Huston, M. Nadal, F. Mora, L.F. Agnati, C. José Cela Conde (a cura di), *Art, Aesthetics, and the Brain*, Oxford University Press, London 2015. Si veda anche H. Leder, *Acknowledging the Diversity of Aesthetic Experiences: Effects of Style, Meaning and Context. Commentary on Bullot and Reber*, in "Behavioural and Brain, Sciences", 36 (5) 2012.

17 Per un'analisi comparativa di alcuni dei più importanti modelli di estetica empirica contemporanei rimando a M. Pelowsky *et al.*, *Visualizing the Impact of Art: An Update and Comparison of Current Psychological Models of Art Experience*, in "Frontiers in Human Neuroscience", 4/26, 2016, pp. 1-21.

18 H. Leder, M. Nadal, *Ten years of a model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments: The aesthetic episode. Developments and challenges in empirical aesthetics*, in "British Journal of Psychology", 105, 2014, pp. 443-464.

19 N. Bullot, R. Reber, *A psycho-historical research program for the integrative science of art*, in "Behavioral and Brain Sciences", 36(2), 2013, pp. 163-180.

all'interno di un approccio contestualista che prende avvio dalla considerazione dell'opera d'arte come artefatto complesso e stratificato, fonte di informazioni al tempo stesso derivanti dalle caratteristiche strutturali di base dello stimolo (simmetria, ordine, contrasto, etc.), dipendenti da contesti storici particolari (un "mondo dell'arte") e implicanti agenti intenzionali (curatori di musei, artisti, mercandi d'arte, etc.). Il modello mantiene un legame forte con l'approccio quantitativo dell'estetica sperimentale integrandolo con una considerazione causale delle informazioni non strutturali ricavate dallo stimolo "opera d'arte".

A partire da una critica dei classici modelli di estetica sperimentale, responsabili di una scarsa attenzione alla natura diversificata delle tonalità emotive e al carattere soggettivo della relazione estetica, P.J. Silvia propone un modello in cui ogni emozione sollecitata dall'opera d'arte possiede un distinto set di valutazioni (*appraisal*) che sono, a loro volta, il prodotto immediato (*output*) di un'integrazione delle strutture oggettive dello stimolo all'interno dell'insieme delle attese e degli scopi di un soggetto in una data situazione.²⁰ La novità di questo modello è data dal fatto che l'azione causale responsabile della preferenza estetica non è l'oggetto-stimolo bensì tali valutazioni, sempre contestuali e soggettive. Nell'ottica di Silvia ciò permetterebbe di rispettare la variabilità soggettiva delle risposte emotive alle opere d'arte e di implicare in maniera più radicale il contesto nei processi causali del trattamento delle informazioni.

Neuroestetica

Il termine "neuroestetica" è stato usato per la prima volta dal neuroscienziato Semir Zeki per indicare la scienza che studia le basi neuronali della percezione del bello e dell'arte.²¹ In altri termini, la neuroestetica è quella forma di naturalizzazione dell'estetico che indaga come le nostre esperienze estetiche sono istanziate nel cervello e come la comprensione dei processi cerebrali può aiutarci nell'analisi di un'opera d'arte. Il programma di naturalizzazione si concentra sui correlati neuronali dei processi cognitivi e affettivi che entrano in gioco quando un individuo esperisce esteticamente un'opera d'arte.

20 P.J. Silvia, *Cognitive appraisals and interest in visual art: Exploring an appraisal theory of aesthetic emotions*, in "Empirical Studies of the Arts", 2005, 23, pp. 119-133.

21 Per una presentazione generale in lingua italiana delle ricerche in neuroestetica si veda C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Roma-Bari 2009.

Se negli ultimi anni non sono mancate applicazioni dell'indagine neurobiologica a molti campi artistici come la letteratura, la musica, la danza, il teatro o il cinema²², è sulle arti visive che, sin dalle sue prime fasi di sviluppo, la Neuroestetica²³ si è focalizzata ponendosi l'obiettivo di descrivere la sostanziale correlazione tra le proprietà formali degli stimoli artistici e l'organizzazione del sistema nervoso. La metodologia adottata è rigorosamente sperimentale e condivide con l'estetica empirica tanto la scomposizione dello stimolo in caratteristiche strutturali che determinano "dal basso" la valutazione estetica quanto la suddivisione dell'esperienza estetica in una sequenza di tappe distinte di trattamento dell'informazione. L'oggetto artistico, un quadro di Matisse o una statua di Michelangelo, viene scomposto nelle sue componenti percettive strutturali (colore, forma, movimento) e posto in relazione diretta ("localizzato") con un'area specializzata della corteccia visiva primaria collocata nel lobo occipitale. Questa correlazione porta Zeki ad ipotizzare che gli artisti, nel produrre la loro opera pittorica, agiscono inconsapevolmente come un neurobiologo che esplora le proprietà del sistema visivo, individuando e attivando i diversi moduli della visione localizzati nel nostro cervello. Il quadro di Matisse, *Colline avec vue sur la mer*, per la centralità delle tonalità cromatiche, avrebbe quindi l'effetto di attivare l'area V4, specializzata nella visione cromatica, mentre l'opera di Balla *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912) o i *mobiles* di Calder, stimolerebbero l'area V5 responsabile del movimento.

Se la premessa fondamentale della Neuroestetica è che la funzione dell'arte è identica a quella del nostro sistema visivo, i principi basilari del modello neurobiologico di naturalizzazione dell'estetica sono quelli di ogni ricerca sui fondamenti neurofisiologici: *i*) il principio di *localizzazione*, secondo il quale il rapporto tra una funzione mentale (o modulo cognitivo) e la sua localizzazione cerebrale è isomorfico; e *ii*) il principio di *correlazione neuronale*, secondo cui esiste una correlazione diretta tra un'area cerebrale e una data configurazione dello stimolo. Mentre la prima assun-

22 I. Peretz, R. Zatorre, *The cognitive neurosciences of music*, Oxford University Press 2003; V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015.

23 Nelle pagine seguenti distingueremo mediante l'uso della maiuscola la versione standard di Neuroestetica proposta da Zeki dalle altre ricerche sui fondamenti neurofisiologici dell'esperienza estetica. Per la posizione standard si veda il classico S. Zeki, *Inner vision: an exploration of art and the brain*, Oxford University Press, Oxford 1999, tr. it. *La visione dall'interno*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

zione è relativa al rapporto interno tra moduli cognitivi e aree cerebrali, la seconda riguarda la relazione interno/esterno tra aree cerebrali e stimoli percettivi. Sulla base della premessa fondamentale e di questi due principi, Zeki può ipotizzare che l'esercizio di una preferenza estetica – la formulazione di un giudizio di gusto su una data opera d'arte – dipende da una mobilitazione di una specifica area della corteccia visiva in cui è localizzata una particolare funzione cognitiva.²⁴

Negli ultimi anni l'approccio neurobiologico ha conosciuto un forte sviluppo grazie all'adozione di metodologie e prospettive teoriche provenienti dalle neuroscienze cognitive e affettive e soprattutto all'utilizzo di tecniche di *neuroimage* – in particolare la risonanza magnetica funzionale (*fMRI*) – le quali permettono, “fotografando” le variazioni nell'afflusso sanguigno in un'area cerebrale durante l'esecuzione di un compito cognitivo, di osservare la localizzazione delle aree del cervello responsabili dell'attività mentale. I problemi posti dallo sviluppo di tali tecnologie²⁵ e l'esigenza di rispondere a critiche radicali nei confronti delle ambizioni del programma²⁶, hanno condotto a nuove prospettive di ricerca più sensibili alla complessa natura dei fenomeni estetici e al carattere multimodale della percezione. Tali indagini hanno esteso i fattori causali dell'estetico, in precedenza limitati al solo rapporto di estetica e visione, allargando la base delle rilevazioni sperimentali e introducendo una pluralità di sistemi neurali la cui connessione è decisiva per il realizzarsi di un'esperienza estetica. L'esperienza estetica è così descritta come uno stato emergente che sorge dall'interazione di una “triade di sistemi neurali”: i sistemi motori

24 H. Kawabata, S. Zeki, *Neural Correlates of Beauty*, in “Journal of Neurophysiology”, 91, 2004, pp. 1699-1705.

25 Per un'analisi dei problemi metodologici e interpretativi dei risultati delle tecniche di *neuroimage* si veda N.K. Logothetis, *What we can and what we can't do with fMRI*, in “Nature”, 453, 2008, pp. 869-878.

26 La diffusione dell'approccio neurofisiologico ai fatti estetici ha conosciuto una diffusione ed un successo ben al di là dei confini accademici. Al tempo stesso è stata al centro di critiche radicali provenienti da tradizioni filosofiche lontane come la fenomenologia o dall'interno della stessa prospettiva naturalistica. Tali critiche si concentrano su un ampio spettro di elementi, dai limiti delle generalizzazioni teoriche, ai modelli di cognizione implicati, dall'accezione ristretta di estetica adottata ai vincoli dettati dalle tecnologie e dai protocolli sperimentali. Per alcune critiche si veda J. Hyman, *Art and Neuroscience*, in R. Frigg, M. Hunter (a cura di), *Beyond Mimesis and Convention. Representation in Art and Science*, Springer, Dordrecht 2010 pp. 245-261; A. Noë, *Art and the Limits of Neuroscience*, in “New York Times”, Dec. 4, 2011; P. Ball, *Neuroaesthetics is killing your soul*, in “Nature”, March 2013; B.R Conway, A. Rehding, *Neuroaesthetics and the Trouble with Beauty*, in “PLoS Biol”, 11(3), 2013.

e somatosensoriali, i circuiti di valutazione affettiva (*reward circuitry*) e quelli responsabili della categorizzazione concettuale e semantica.²⁷ In questa direzione, la neuroestetica è progressivamente diventato un ambito di ricerca eterogeneo in cui confluiscono diverse ipotesi di lavoro accumulate nella fase sperimentale ma spesso in conflitto in quella descrittiva.²⁸ Alcuni ricercatori pongono l'accento sulla componente emotiva e sui meccanismi di ricompensa che, emersi nel corso della nostra storia evolutiva per il loro valore adattivo, sono geneticamente associati con stati affettivi di base (attrazione/repulsione, piacevolezza/disgusto). L'ipotesi di Steven Brown è, ad esempio, quella di pensare i meccanismi di preferenza estetica come processi cerebrali che trovano luogo nell'insula anteriore destra – area associata a percezioni viscerali come disgusto o dolore – e da cui dipende la valutazione della valenza adattiva degli stimoli percettivi.²⁹ Di conseguenza, le nostre preferenze più complesse sarebbero il prodotto di meccanismi evoluti per far fronte a scelte adattive di base come quelle legate alla qualità del cibo, alla selezione sessuale o alla selezione di gruppo. Sulla stessa linea di ricerca, Edmund Rolls ipotizza che l'estetico sia emerso dalla combinazione della *reward and punishment evaluation* con i sistemi responsabili della concettualizzazione. Questi ultimi si sarebbero evoluti per rispondere nel modo più semplice alle sfide ambientali e il loro utilizzo sarebbe stato incoraggiato proprio dalla reazione edonica positiva di base.³⁰

Uno spazio del tutto peculiare nel dibattito contemporaneo è infine assunto dal modello di esperienza estetica di Freedberg e Gallese. Come osservato in precedenza, insistendo sull'importanza dei circuiti somatosensoriali, i due autori pongono l'accento sul ruolo cruciale svolto dai neuroni specchio che rendono possibile l'attivazione di programmi motori nel cervello dell'osservatore in presenza di un segno artistico. Il taglio sulla tela di Fontana, la traccia di vernice in un *dripping* di Pollok o le incisioni sul-

27 A. Chatterjee, O. Vartanian, *Neuroaesthetics*, in “Trends in Cognitive Sciences”, 18, 7, 2014, pag. 370.

28 Una breve lista di volumi recentemente pubblicati mettono in evidenza l'esplosione del campo di ricerca e l'ampia gamma di approcci e prospettive: A. Chatterjee, *The Aesthetic Brain*, Oxford University Press, Oxford 2014; J.O. Luring (a cura di), *An Introduction to neuroaesthetics*, University of Chicago Press, Chicago 2015; J. Huston, et al. (a cura di), *Art, Aesthetics, and the Brain*, op. cit.

29 S. Brown, et al., *Naturalizing aesthetics: Brain areas for aesthetic appraisal across sensory modalities*, in “NeuroImage”, 58, 2011, pp. 250-258

30 E. Rolls, *The Origins of Aesthetics: A Neurobiological Basis for Affective Feelings and Aesthetics*, in E. Schellekens, P. Goldie (a cura di), *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, Oxford University Press, London 2011.

la pietra del San Matteo di Michelangelo costituiscono la traccia visivile degli atti motori, dei gesti, compiuti dall'artista nella produzione dell'opera. Proprio in virtù del funzionamento del sistema dei neuroni specchio, tali segni attiverebbero nel cervello dell'osservatore il programma motorio in modalità di simulazione con l'effetto di produrre le relative rappresentazioni motorie e quel coinvolgimento empatico che chiamiamo esperienza estetica.³¹

Estetica evoluzionistica

Coerentemente con gli obiettivi e le metodologie del programma di naturalizzazione delle scienze umane, l'estetica evoluzionistica³² si pone l'obiettivo di ricondurre la complessità dei fenomeni estetici a caratteri biologici, comportamentali e psicologici innati, selezionati nel corso della storia evolutiva umana per il loro valore direttamente adattivo. Lungi dal rappresentare un programma di ricerca omogeneo, l'estetica evoluzionistica contemporanea si caratterizza per una proliferazione di modelli nei quali il focus della ricerca è, di volta in volta, posto su aspetti diversi dell'evoluzione di un'attitudine estetica animale. La coevoluzione di preferenze estetiche e caratteri sessuali, la selezione di ambienti di adattamento evoluzionistico, la funzione armonizzante dei processi neuro-cognitivi estetici³³, il carattere socializzante delle attività estetiche³⁴, la genesi dell'arte come istinto umano universale³⁵, sono solo alcune delle linee di ricerca che compongono l'attuale dibattito su un'eventuale funzione adattiva dell'estetico.

-
- 31 Umiltà, M.A., Berchio, C., Sestito, M., Freedberg, D., Gallese, V., *Abstract Art and Cortical Motor Activation: An EEG Study*, in "Frontiers in Human Neuroscience", 6, 311, 2012.
- 32 Per una presentazione generale mi permetto di rimandare a L. Bartalesi, *Estetica evoluzionistica. Darwin e l'origine del senso estetico*, op. cit.. Si veda anche S. Davies, *The Artful Species. Aesthetics, Art and Evolution*, Oxford University Press, Oxford 2012. Per una prospettiva che aggiorna il dibattito ai più recenti modelli evoluzionistici rimando a M. Portera, *L'evoluzione della bellezza*, Mimesis, Milano 2015.
- 33 Tooby J., Cosmides L., *Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and Arts*, in "Substance", 30, 2001, 94/95, pp. 6-27.
- 34 Dissanayake, E., *Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-Infant Interaction*, in Nils Wallin, Björn Merker & Steven Brown (a cura di), *The Origins of Music*, MIT Press, Cambridge (MA) 2001, pp. 389-410.
- 35 D. Dutton, *The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution*, Bloomsbury Press, New York 2009.

L'attuale modello standard di Estetica Evoluzionistica (d'ora in poi indicato con l'uso delle maiuscole) riconduce l'insieme delle ricerche ad un approccio filogenetico alle preferenze estetiche umane.³⁶ Tale modello assume a fondamento un paradigma di psicologia evoluzionistica incentrato sul patrimonio genetico, sul concetto di adattamento e su un modello di mente computazionale e modulare.³⁷ Assunzioni fondamentali di tale approccio sono l'adozione di un modello di percezione focalizzato sulle caratteristiche oggettive dello stimolo, la correlazione diretta tra moduli cognitivi adattativi e preferenze estetiche, e, da un punto di vista metodologico, procedure argomentative del tipo *reverse engineering* associate ad analisi quantitative come la ricerca statistica di regolarità nelle preferenze.

Il darwiniano *sense of beauty*³⁸ è semplificato e identificato con l'insieme dei comportamenti animali di discriminazione e selezione di tratti ambientali e sessuali. Le preferenze estetiche sono quei processi basilari della percezione che nel corso dell'evoluzione umana hanno assunto una rilevanza estetica per il loro valore adattivo e riproduttivo. In un tale quadro teorico, le preferenze estetiche (ivi comprese quelle umane) sono il prodotto di un'evoluzione utilitaristica finalizzata al conseguimento di maggiori possibilità di sopravvivenza. Ciò implica la riduzione dei fenomeni estetici alla percezione e selezione di tratti esteticamente significativi ed una visione rigidamente adattazionista dei processi evolutivi. Ne consegue l'ipotesi che nel corso della nostra storia evolutiva le preferenze estetiche avrebbero funzionato come meccanismi di ricompensa per azioni ed esperienze adattive per poi conservarsi nell'equipaggiamento cognitivo della specie nella forma di primitivi estetici universali.

Sebbene fortemente criticato³⁹ per la sua visione iper-adattazionista, per l'adozione di un'ipotesi di modularità massiva e per il ricorso spregiudicato all'argomentazione dell'ingegneria inversa, l'approccio psico-

36 E. Volland, K. Grammer (a cura di), *Evolutionary Aesthetics*, Springer, Heidelberg 2003. Per una presentazione delle linee generali si veda H. Rusch, E. Volland, *Evolutionary Aesthetics: an Introduction to Key Concepts and Current Issue*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 6, 2, 2013, pp. 113-133

37 J.H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (a cura di), *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, Oxford University Press, New York 1992.

38 Sulla complessità filosofica dell'estetica darwiniana si veda W. Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, tr. it. *La promessa della bellezza*, a cura di S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 2013.

39 Per una critica radicale al programma di ricerca della Psicologia Evoluzionistica si veda D. Buller, *Adapting Minds: Evolutionary Psychology and the Persistent Quest for Human Nature*, MIT Press, Cambridge, MA 2005 e R.C. Richardson,

evoluzionistico all'estetico è riuscito ad affermarsi sia all'interno della comunità scientifica sia in ambito extra-accademico per l'estrema semplicità e applicabilità della spiegazione. Le principali direzioni di ricerca di questo modello standard concordano nell'obiettivo di comprendere la funzione adattiva di un set di preferenze estetiche e delle strutture biologiche in cui sono implementate, differenziandosi soltanto nell'adozione della logica selettiva responsabile del processo evolutivo. Una parte delle ricerche si concentra sulle preferenze con una funzione riproduttiva mentre l'altra si focalizza sulle scelte adattive a livello ambientale.⁴⁰ Nel primo caso la scelta estetica corrisponde alla ricerca da parte dell'organismo di una maggiore fitness riproduttiva e di una più ampia distribuzione genetica della preferenza stessa. La simmetria del volto sarebbe un primitivo estetico universale in quanto indicatore affidabile di salute e stabilità di sviluppo, mentre il fattore *waist-hip ratio* costituirebbe un potente indicatore di fertilità dal momento che il rapporto vita-fianchi tende a scendere nelle donne in età prepuberale, in gravidanza e dopo la menopausa.⁴¹ Nell'estetica ambientale evoluzionistica la scelta di elementi esteticamente salienti si identifica invece con la selezione di caratteri ambientali vantaggiosi (presenza di acqua e vegetazione, orizzonti sgombri, altimetria eterogenea).⁴² Tra i maggiori risultati di tale prospettiva vi è il reperimento di schemi ambientali connotati affettivamente che avrebbero fornito ai nostri antenati del Pleistocene il vantaggio adattivo di una rapida valutazione pre-attenzionale delle possibilità di sopravvivenza o ne avrebbero promosso il benessere mediante l'attivazione di processi ricostitutivi dell'equilibrio psicofisico.

Evolutionary psychology as maladapted psychology, MIT Press, Cambridge, MA 2007.

- 40 Nonostante l'ampia diffusione di tali ricerche l'universalità delle preferenze corporee e ambientali è ancora tutta da dimostrare. Per una ricognizione sui limiti teorici e sperimentali di questi risultati rimando a M. Portera, *L'evoluzione della bellezza*, op. cit. pp. 101-154.
- 41 U. Skamel, *Beauty and Sex Appeal: Sexual Selection of Aesthetic Preferences*, in Voland, E., Grammer, K. (a cura di), *Evolutionary Aesthetics*, op. cit.
- 42 G.H. Orians, *An Ecological and Evolutionary Approach to Landscape Aesthetics*, in E.C. Penning-Roswell, D. Lowenthal (a cura di), *Landscape Meanings and Values*, Allen and Unwin, London 1986, pp. 3-25; B. Ruso, L. Renninger, K. Atzwanger, *Human Habitat Preferences: A Generative Territory for Evolutionary Aesthetics Research*, in K. Grammer, E. Voland (a cura di), *Evolutionary Aesthetics*, cit., pp. 279-294.

4.3 Critica di un'estetica naturalizzata

I primitivi estetici

Le indagini quantitative delle discipline coinvolte nella naturalizzazione dell'estetico hanno prodotto una grande mole di dati sperimentali che hanno condotto all'individuazione di universalità biologiche nella forma di strutture cognitive, aree cerebrali, preferenze innate, comportamenti adattivi. La tradizionale concezione dualistica che oppone l'universalità biologica alla variabilità culturale trova qui una soluzione gerarchica nella quale le componenti ultime dell'estetico o "primitivi estetici" costituiscono il fondamento universale, innato e specie-specifico capace di spiegare in completa autonomia i livelli superiori rappresentati dalle più complesse esperienze estetiche o produzioni artistiche. Come esplicitamente affermato dai sostenitori di una prospettiva naturalizzante, le differenze culturali sono in questo senso poco più che epifenomeni, accidenti di superficie che non rientrano nella spiegazione scientifica. Al di là degli indubbi risultati in termini di quantità di pubblicazioni e di diffusione dei dati ottenuti, questa soluzione pone il problema dell'instabilità della nozione di "primitivi estetici" ovvero la questione del riduzionismo esplicativo applicato a fenomeni qualitativamente emergenti.

Tra coloro che sostengono l'importanza del metodo sperimentale nello studio dell'identità umana ma che rifiutano l'adozione di una forma esplicativa di riduzionismo, l'antropologa Ellen Dissanayake osserva come il problema dei modelli naturalistici non sia tanto nella ricerca dell'universalità biologica - che è ciò che dobbiamo aspettarci da una rigorosa indagine scientifica sui fondamenti biologici di un comportamento umano - quanto nella *funzione esplicativa* che le viene assegnata nella descrizione dei fenomeni estetici. Per la Dissanayake gli "universali biologici" come le regole percettive della simmetria o dell'ordine, le aree della corteccia visiva primaria, le reazioni affettive somatiche o i moduli comunicazionali, rappresentano i componenti di base di un'estetica naturalistica senza tuttavia ambire ad esaurire la complessità socioculturale dei fenomeni estetici.⁴³ Tali elementi rappresenterebbero le "fondamenta" dell'edificio dell'estetica umana, un insieme di "primitivi estetici" (psicosensoriali, somatici, comportamentali) essenziali alla realizzazione dell'estetico in tutte le sue forme.

43 E. Dissanayake, "Aesthetic Primitives": *Fundamental Biological Elements of a Naturalistic Aesthetics*, "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 8/1, 2015, pp. 6-24

Questo approccio “dal basso” ha l’indubbio merito di evidenziare il carattere emergente, polifunzionale e integrato dell’estetico ovviando così all’insularizzazione generata da una sua impropria identificazione con la dottrina modernista dell’arte. Al tempo stesso, rifiutando la pretesa di un’onnicomprendensiva capacità esplicativa dell’indagine sperimentale, il naturalismo moderato della Dissanayake riesce ad evitare le secche del riduzionismo e a preservare la complessità della variabilità storico-culturale dei fenomeni estetici. Tuttavia, non possiamo non notare che al suo interno permane una frattura tra il livello dei primitivi biologici e quello dei comportamenti complessi. L’assenza di una teoria che espliciti come i due momenti sono connessi e la natura della loro relazione è l’ennesima dimostrazione della difficoltà per l’estetica naturalistica contemporanea di pensare insieme l’unità psico-biologica dell’uomo e la variabilità delle sue realizzazioni culturali. La funzione sociale di una condotta estetica (religiosa, economica, politica, etc.), la trasmissione e variazione di canoni estetici, la sociogenesi di artefatti e di comportamenti complessi (rituali, cerimonie), l’istituzionalizzazione di pratiche estetiche (museo, cinema, teatro), dipendono dai contingenti processi storici in cui è collocata una data società in un dato spazio geografico. Diversamente, i fondamenti neuro-cognitivi di queste stesse condotte estetiche, i processi top-down di trattamento dell’informazione percettiva, i meccanismi attenzionali, i moduli cognitivi e le mappe neuronali, le reazioni fisiologiche agli stimoli ambientali, dipendono da contingenze di altro tipo, in cui i tempi della storia s’intrecciano a quelli lunghissimi dell’evoluzione filogenetica della nostra specie. Come rendere conto di questo intreccio in un approccio integrato?

L’idea di una gerarchizzazione dei livelli, che permetterebbe di comprendere le esperienze estetiche complesse sulla base di una connessione causale diretta con i fattori biologici soggiacenti, presenta quindi alcuni limiti. Oltre ad aver bisogno di una teoria emergentista di cui però i modelli attuali di naturalizzazione dell’estetico sono per il momento privi, essa rientra in una concezione stratigrafica dei rapporti tra fattori biologici, psicologici, sociali e culturali della vita umana che si è rivelata inadeguata. Una visione antiquata dell’uomo come un composto di strati o livelli analizzabile sfogliando uno strato dopo l’altro alla ricerca delle regolarità strutturali e funzionali di ciascun livello (strutture sociali universali, fattori psicologici di base, adattamenti fondamentali, fondamentali biologiche). Proprio questa concezione è all’origine del modo con cui il dibattito contemporaneo pone la questione dei comportamenti estetici nei termini di un’alternativa senza uscita tra un’analisi ermeneutica ed una sperimentale.

Alla precedente domanda se le nostre condotte estetiche umane sono il risultato della forma di vita in cui siamo immersi o se sono determinate dalla nostra struttura neurobiologica e cognitiva, conviene allora rispondere con l'abbandono dell'alternativa a favore di una concezione interattiva o di sovrapposizione tra disposizioni e linee di sviluppo come quella suggerita da Clifford Geertz:

In breve, noi dobbiamo cercare rapporti sistematici tra fenomeni diversi, non identità sostanziali tra quelli simili. E per farlo con efficacia dobbiamo sostituire la concezione "stratigrafica" dei rapporti tra i vari aspetti dell'esistenza umana con una sintetica, una concezione cioè in cui i fattori biologici, psicologici, sociobiologici e culturali possono essere trattati come variabili entro sistemi unitari di analisi.⁴⁴

In altri termini, occorre abbandonare tanto la metafora degli strati quanto quella dell'intreccio per accogliere una concezione che nel secondo capitolo abbiamo definito di "sintesi espressiva". Condizione *sine qua non* di tale prospettiva è l'abbandono di due assunzioni degli attuali modelli di naturalizzazione dell'estetico ovvero i) una visione internalista dei processi mentali nei quali l'esperienza estetica è pienamente ricondotta ai processi rappresentazionali e cerebrali in termini di parametri intrinseci, e ii) una visione ingenua di evoluzione culturale come sequenza di sviluppo che prende avvio solo a compimento dell'evoluzione fisica del sistema nervoso umano.

Modello preferenziale e internalismo

Se guardiamo all'uso della nozione di estetico nei modelli di naturalizzazione appare evidente come la priorità del dato sperimentale e l'adozione di una prassi riduzionistica siano responsabili di una concezione impoverita e inadeguata del fenomeno. In sintesi, possiamo osservare come all'interno di una prospettiva naturalizzata, l'estetico è descritto come una reazione a tratti discreti dello stimolo percettivo osservabili oggettivamente (estetica empirica), la quale può essere localizzata in specifiche aree cerebrali e associata ad una valutazione edonico-affettiva (neuroestetica). Inoltre, le reazioni che hanno dimostrato un valore adattivo nel corso dell'evoluzione umana si sono sedimentate nell'equipaggiamento cogniti-

44 C. Geertz, *L'impatto del concetto di cultura sul concetto di uomo*, in Id., *Interpretazione di culture*, il Mulino, Bologna 1998, pag. 58.

vo umano come preferenze innate che orientano universalmente le scelte e i comportamenti estetici umani (estetica evolutzionistica).

L'obiettivo di un'estetica naturalizzata è, dunque, orientato a spiegare perché preferiamo qualcosa invece di qualcos'altro e a descrivere i processi cognitivi, psicologici e cerebrali responsabili di tale preferenza. Una concezione ristretta e formalista di estetico – l'esercizio di una preferenza innata nei trattamenti neuro-cognitivi dello stimolo sensoriale – conduce ad un'estetica naturalizzata come teoria empirico-sperimentale dei meccanismi di percezione e selezione di tratti esteticamente significativi. Sebbene la preferenza sia innegabilmente un aspetto centrale delle nostre esperienze estetiche, un'antropologia dell'estetico non può certo accontentarsi di una visione così limitata del fenomeno. Come emerso nel corso di questo lavoro, ben al di là dell'esercizio di una preferenza innata, l'estetico è una forma specifica di conoscenza alternativa a quella inferenziale e proposizionale, un'articolazione significativa della complessità sensoriale dell'esistenza culturalmente situata dell'uomo. L'acquisita consapevolezza del ruolo svolto dalle condotte estetiche nelle società umane ci obbliga a forzare i limiti di un modello *preferenziale* per adottarne uno *espressivo*, più esteso e comprensivo della complessità dei fenomeni estetici.

Se nel modello preferenziale le indagini sperimentali ricercano le regolarità nelle valutazioni di preferenza concentrando la loro attenzione sulle caratteristiche oggettive dello stimolo e sulle invarianti biologiche della valutazione, nel modello espressivo l'indagine naturalistica pone l'accento sulla componente relazionale – e non meramente reattiva – dell'estetico ovvero alla relazione di (dis)accordo che i processi cognitivo-affettivi intrattengono con le proprietà aspettuali del mondo. Il modello espressivo estende la portata dell'estetico al di là dell'atto di scelta e selezione includendo le molteplici e differenziate dimensioni dell'agire sociale umano. Poiché il carattere estetico della conoscenza è dato dal rapporto non estrinseco della dimensione emotiva con i processi cognitivi di trattamento dell'informazione, essa può avere dimensioni motivazionali diverse e trovare espressione in comportamenti svincolati da reazioni direttamente adattive all'ambiente. L'estetico cessa così di essere considerato una regione marginale dell'esistenza entrando in relazione con alcune tra le più importanti disposizioni umane alla cultura come l'assimilazione mimetica della realtà, la comunicazione espressiva, le attività cognitive intrinsecamente motivate (curiosità, gioco, *flow experiences*), la creazione artistica.

Nelle estetiche naturalizzate il modello preferenziale di estetico è, inoltre, associato alla tesi che l'apprezzamento di un'opera d'arte sia determinato esclusivamente dai meccanismi interni dell'architettura cognitiva umana.

Ciò dipende dal fatto che il programma standard di naturalizzazione della mente adotta quello che abbiamo già visto costituire il classico approccio dualista delle scienze cognitive nel quale la conoscenza è la trasposizione di uno stimolo esterno in rappresentazioni mentali interne. L'attività mentale è in quest'ottica un processo realizzato nell'individuo da strutture invariante ed universali della cognizione che funzionano indipendentemente dal contesto, corporeo e ambientale, in cui si trovano ad operare.

Una tale visione internalista, nelle sue varie formulazioni, è attualmente il paradigma per la quasi totalità delle ricerche sperimentali sui fatti estetici.⁴⁵ Essa assume implicitamente quella che Vincent Descombes definisce una "filosofia mentale"⁴⁶ ovvero un'idea di mentale come qualcosa di interno e di dissociato dal mondo esterno che può essere osservato indirettamente attraverso i suoi effetti esteriori o con un accesso diretto attraverso la localizzazione cerebrale per mezzo delle tecniche di *neuroimage*. Un tale approccio descrive la vita mentale come una serie di processi di elaborazione interna di stimoli che intrattengono un semplice rapporto causale (input-output) con gli eventi esterni e costringe a porre il problema dell'esperienza estetica nei termini di un rapporto tra un esterno, uno stimolo oggettivamente osservabile nelle sue componenti, ed un interno, una vita mentale ridotta alle componenti fisiologiche soggiacenti.

La versione più radicale di internalismo – sottoscritta, ad esempio, dalla Neuroestetica e dall'estetica di approccio psico-evoluzionistico – è quella basata sull'assunto che i pensieri, le emozioni e le sensazioni sono implementate nel sistema nervoso, e che quest'ultimo costituisce la condizione *sufficiente* al realizzarsi di una mente.⁴⁷ Per questa prospettiva anche l'apporto degli stimoli è ridotto, il cervello può lavorare in perfetto isolamento e produrre un'esperienza fenomenica. L'esperienza estetica, pertanto, avrebbe origine e compimento nell'attivazione di qualche processo neuronale e la sua durata fisiologica corrisponderebbe alle poche centinaia di millisecondi necessarie al realizzarsi delle connessioni neurali.

45 Una notevole eccezione è rappresentata dall'approccio enattivo ed *embodied* all'estetica. Oltre al già citato R. Manzotti, *Situated Aesthetics*, si veda A. Scarinzi (a cura di), *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*, Springer, Dordrecht 2015

46 V. Descombes, *La denrée mentale*, Éditions de Minuit, Paris 1995, pp. 26-33.

47 Particolarmente eloquente è a tal proposito la celebre affermazione di Cristof Koch: "If there is one thing that scientists are reasonably sure of, it is that brain activity is both necessary and sufficient for biological sentience". C. Koch, *The quest for consciousness: A neurobiological approach*, Roberts & Company, Englewood (CO) 2004, pag. 9.

Recentemente si è sviluppato nel quadro della ricerca neurofisiologica un modello *somatosensoriale* che si concentra, piuttosto che sui meccanismi superiori di calcolo e inferenza ad opera degli strati più recenti della corteccia cerebrale, sui livelli più bassi e antichi del nostro cervello come l'amigdala e l'ipotalamo responsabili dei sistemi di regolazione biologica corporea e delle risposte affettive. La vita mentale è descritta a partire dal basso come una produzione di immagini mentali riferite al sé, prodotto consapevole delle modificazioni indotte nel corpo dallo stato emozionale.⁴⁸ Sebbene questo modello di mente somatosensoriale, come dimostrato dalle ricerche di Gallese e Freedberg, è certamente adatto a restituire il carattere affettivo, corporeo e fenomenico delle condotte estetiche, tuttavia, non possiamo fare a meno di osservare come in gioco vi sia una concezione emotivista di estetico ancora ricondotta ad una manipolazione di rappresentazioni situate interamente nel cervello.⁴⁹

In conclusione, l'adozione acritica di una filosofia mentale, associata ad una forma di naturalismo scientifico riduzionista e ad una concezione preferenziale, ha depotenziato l'estetico, privandolo della sua costitutiva efficacia e sospingendolo ai margini delle interazioni sociali e pratiche culturali cruciali nell'evoluzione della nostra specie. Riducendo la componente sociale e istituzionale dei comportamenti estetico-espressivi a processi causali che si realizzano nel buio della nostra scatola cranica, i modelli di naturalizzazione dell'estetico hanno ribadito l'opposizione natura/cultura rendendo di fatto inevitabile il conflitto con quelle prospettive che insistono sull'irriducibilità della dimensione pubblica al privatismo mentalista delle scienze cognitive.

Come già osservava nel 1934 John Dewey, vi è uno stretto legame tra una descrizione internalista della cognizione e una concezione insulare dell'estetico.

Questa concezione della mente come essere isolato è sottesa all'idea per cui l'esperienza estetica è solamente qualcosa nella mente, e rafforza la concezione che isola l'estetico da quei modi d'esperienza in cui il corpo è impegnato attivamente con le cose della natura e della vita.⁵⁰

48 Per una presentazione generale di questo modello di mente si veda la sintesi di A. Damasio, *Self comes to mind: constructing the conscious brain*, Pantheon, New York 2010, tr. it. *Il sé viene alla mente*, Adelphi, Milano 2012.

49 Si veda la critica di D. Hutto, *Enactive aesthetics: philosophical reflections on artful minds*, in A. Scarinzi (a cura di), *Aesthetics and the Embodied Mind*, op. cit., pag. 13.

50 J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., pp. 258-259.

La formulazione di un modello espressivo dell'estetico parte dunque da qui. Dal superamento tanto dell'opposizione tra una natura innata e universale e una cultura contingente e locale, quanto della soluzione pseudo-dualistica in cui la cultura è una "seconda natura" che modificherebbe una natura originaria precedente ogni realizzazione culturale. La soluzione qui prospettata volge cioè verso un modello ecologico e interazionista che pensa il vincolo natura/cultura nella forma di un "chiasma" dove ciò che è originariamente un tratto culturale – risultato cioè dell'apprendimento sociale o dell'imitazione – può, nel corso dell'evoluzione, divenire "naturale" e un carattere naturale – innato o istintivo – può essere trasformato in un carattere "culturale" (non necessario e contingente).⁵¹ L'evoluzione biologica del nostro sistema nervoso, la sua incredibile plasticità individuale, non può, dunque, essere pensata senza fare riferimento alla cognizione umana in quanto adattamento socialmente distribuito che ha luogo a partire dalla circolarità evolutiva tra il sistema neuronale e l'insieme delle significazioni e produzioni simboliche umane. Come osservato da Geertz – in un saggio troppo frettolosamente archiviato dalla filosofia della mente (e da buona parte dell'antropologia evolucionista)⁵² –, siamo nell'errore nel pensare che l'evoluzione culturale umana abbia preso avvio una volta compiutasi l'evoluzione fisica del sistema nervoso. Come recentemente dimostrato dalle tesi di Edelman e Changeux, da un punto di vista ontogenetico il cervello umano arriva a maturità a seguito di un lungo processo che si realizza, per buona parte, in seno a una nicchia ecologica che è il risultato dei processi sociogenesi e di trasmissione culturale.

Abbiamo visto come dall'adozione di un modello internalista di mente derivi l'incapacità delle estetiche naturalizzate nel comprendere la dimensione costitutivamente sociale, pubblica e normativa delle condotte estetiche. Parlare di carattere costitutivo e non solamente contestuale di tale dimensione significa optare per un modello di mente estesa secondo il quale la cognizione umana non riposa solamente sui processi cerebrali localizzati o sui meccanismi cognitivi individuali ma anche su dispositivi tecnologici esterni (immagini, la scrittura, gli archivi), pratiche sociali performative

51 La teoria darwiniana degli istinti costituisce il modello di una tale visione chiasmatica dell'interazione natura/ cultura. Si veda M. Portera, L. Bartalesi, *Aesthetic preferences: An evolutionary approach*, in Panebianco F., Serrelli E. (a cura di), *Understanding Cultural Traits. A Multidisciplinary Perspective on Cultural Diversity*, Springer, Cham 2016.

52 C. Geertz, *Sviluppo della cultura ed evoluzione della mente*, in Id., *Interpretazione di culture*, cit.

(rituali, cerimonie) e “istituzioni mentali”⁵³ (sistemi legali, di parentela, strutture educative, istituzioni culturali come musei, accademie, etc.), che danno forma al nostro modo di pensare il mondo aiutandoci nei complessi compiti cognitivi essenziali alla nostra sopravvivenza.

Occorre precisare che una prospettiva di questo tipo non significa adottare una fantasiosa psicologia in cui sarebbe possibile localizzare le operazioni mentali in parti del corpo umano differenti dal cervello o in dispositivi tecnologici esterni. Un modello esteso di mente nel senso qui adottato significa semplicemente rinunciare all'assunto secondo il quale un correlato biologico (neuronale o cognitivo) possa essere sufficiente o ontologicamente costitutivo di un'esperienza estetica e, al contrario, descrivere l'interazione tra cervello, corpo e mondo come una relazione in cui ogni componente agisce come causa ed effetto e dove a nessuno viene attribuita una priorità causale sugli altri.⁵⁴ Significa, in altri termini, adottare una prospettiva epigenetica sui fatti estetici che ci consenta di andare al di là dell'impianto dicotomico.⁵⁵

In conclusione, se partiamo dall'assunto che le strutture implicate nei processi cognitivi sono di carattere sociale e culturale e che lo sforzo cognitivo sollecitato dalle *affordances* socio-culturali estende e trasforma i meccanismi mentali e le mappe neuronali, allora diventa inevitabile l'adozione di un modello di funzionamento cognitivo e neurofisiologico della relazione estetica che include la differenziazione in condotte e preferenze culturalmente situate. Ricomporre universalità biologica e variazione culturale, ricongiungere la mente al mondo e riconnettere l'estetica alle esperienze fondamentali che facciamo di quest'ultimo, sono tre movimenti di una medesima esecuzione, tre tappe di un medesimo cammino verso un'antropologia dell'estetico.

53 S. Gallagher, A. Crisafi, *Mental Institutions*, in “Topoi”, 28 (1), 2009, pp. 45-51.

54 C. Gosden, *Social Ontologies*, “Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences”, 363(1499), 2008.

55 Per un modello epigenetico dell'emergenza di una mente estetica si veda F. Desideri, *L'origine dell'estetico. Dalle emozioni al giudizio*, Carocci, Roma, in press.

BIBLIOGRAFIA

- Abrams, M.H., *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*, Oxford University Press, New York 1953, tr. it. *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, il Mulino, Bologna 1976.
- Anderson, R.L., *Calliope's Sisters: A Comparative Study of Philosophies of Art*, Prentice-Hall 1990.
- Andler, D., *La silhouette de l'humain*, Gallimard, Paris 2016.
- Arnheim, R., *To the rescue of art*, University of California Press, Berkeley 1992, tr. it. *Per la salvezza dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1994.
- Arnheim, R., *Toward a psychology of art collected essays*, University of California Press, Berkeley 1966, tr. it. *Verso una psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino 1972.
- Ayer, A.J., *Language, truth and logic*, Victor Gollancz, London 1936, tr. it. *Linguaggio, verità e logica*, a cura di G. De Toni, Feltrinelli, Milano 1961.
- Ball, P., *Neuroaesthetics is killing your soul*, "Nature", March 2013.
- Barham, L.S., *Systematic pigment use in the middle Pleistocene of South-Central Africa*, "Current Anthropology", 43(1), 2002, pp. 181-190.
- Barkow, J.H., Cosmides, L., Tooby, J. (a cura di), *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, Oxford University Press, New York 1992.
- Bartalesi, L., *Estetica evolucionistica. Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma 2012.
- Bartalesi, L., *Quale storia naturale per l'estetico? L'ipotesi darwiniana rivisitata*, "Rivista di Estetica", 53 (54), 2013, pp. 7-25.
- Bateson, G., *Steps to an ecology of mind*, Ballantine Books, New York 1972, tr. it. *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1980.
- Baule, S., *Beauty in the eyes of the Baule. Aesthetics and Cultural Values*, Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia 1980.
- Baumgarten, A.G., *Aesthetica*, Frankfurt a. d. Oder 1750-1758, tr. it. *L'Estetica*, a cura di S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 2000.
- Bell, C., *Art*, Stokes, New York 1914, tr. it. *L'arte*, a cura di C. Zambianchi, Aesthetica, Palermo 2012.
- Belting, H., *Bild und Kult*, Beck, München 1990, tr. it. *Il culto delle immagini*, Carocci, Roma 2001.
- Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), tr. it. (che comprende le tre versioni), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2012.

- Berleant A., *What is Aesthetic Engagement?*, "Contemporary Aesthetics", vol. 11, 2013.
- Berleant A., *Notes for a cultural aesthetic*, in V. Sarapik, K. Tüür, M. Laanemets (a cura di), *Place and Location*, vol. 2, Eesti Kunstiakademia, Tallin 2002.
- Berlyne, D. E., *Aesthetics and psychobiology*, Appleton-Century-Crofts, New York 1971.
- Bidet, A., *Le corps, le rythme et l'esthétique sociale chez André Leroi-Gourhan*, "Techniques & Culture", 48-49, 2007, pp. 15-38.
- Boas, F., *Primitive art*, Capitol Publishing, Irvington-on-Hudson, N.Y. 1951.
- Boniolo, G., Vidali, P., *Filosofia della scienza*, Bruno Mondadori, Milano 1999.
- Bourdieu, P., *The Historical Genesis of a Pure Aesthetic*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 46, 1987, pp. 201-210.
- Bouveresse, J., *Le Mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Éditions de Minuit, Paris 1976.
- Brandom, R., *Articulating reasons: an introduction to inferentialism*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2000, tr. it. *Articolare le ragioni*, il Saggiatore, Milano 2002.
- Brown, S., et al., *Naturalizing aesthetics: Brain areas for aesthetic appraisal across sensory modalities*, "NeuroImage", 58, 2011, pp. 250-258.
- Buller, D., *Adapting Minds: Evolutionary Psychology and the Persistent Quest for Human Nature*, MIT Press, Cambridge, MA 2005.
- Bullot, N., Reber, R., *A psycho-historical research program for the integrative science of art*, "Behavioral and Brain Sciences", 36(2), 2013, pp. 163-180.
- Bullough, E., "Psychical Distance" as a Factor in Art and an Aesthetic Principle, in "British Journal of Psychology", 2, 1912, pp. 87-118.
- Candea, M., "De deux modalités de comparaison en anthropologie sociale", *L'Homme*, 218, 2016, pp. 183-218.
- Cappelletto, C., *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Roma-Bari, 2009.
- Carlson, A., *Aesthetics and the environment. The appreciation of nature, art and architecture*, Routledge, London-New York 1999.
- Cassirer, E., *Das erkenntnisproblem in der philosophie und wissenschaft der neuen zeit*, Zweiter Band, Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1922, tr. it. *Storia della filosofia moderna*, vol. II, a cura di G. Colli, Einaudi, Torino 1953.
- Cassirer, E., *Philosophie der symbolischen Formen*, Band 3: *Phänomenologie der Erkenntnis*, Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1929, tr. it. *Filosofia delle forme simboliche*, vol. 3/1, a cura di Eraldo Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1984.
- Cassirer, E., *Tre saggi sulla forma formans. Tecnica - Spazio - Linguaggio*, a cura di G. Matteucci, Clueb, Bologna 2003.
- Changeux, J.-P., *L'Homme Neuronal*, Fayard, Paris 1983, tr. it. *L'uomo neuronale*, Feltrinelli, Milano 1986.
- Chatterjee, A., *The Aesthetic Brain*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- Chatterjee, A., Vartanian, O., *Neuroaesthetics*, "Trends in Cognitive Sciences", 18(7), 2014, pp. 370-375.
- Clifford, J., *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1988, tr. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

- Cometti, J.-P., *La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, éditions Questions théoriques, 2009, pp. 1-17.
- Cometti, J.P., *Art, représentation, expression*, Puf, Paris 2002.
- Cometti, J.P., *Qu'est-ce que le pragmatisme?*, Gallimard, Paris 2010.
- Conard N.J., *A female figurine from the basal Aurignacian of Hohle Fels Cave in southwestern Germany*, "Nature", 459 (7244), 2009.
- Conkey, M.W., Hastorf, C. A. (a cura di), *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Conway, B.R., Rehding, A., *Neuroaesthetics and the Trouble with Beauty*, "PLoS Biol", 11(3), 2013.
- Coote, J., Shelton, A. (a cura di), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Clarendon Press, Oxford 1992.
- Csikszentmihalyi, M., *The art of seeing: An interpretation of the aesthetic encounter*, Paul Getty Museum, Malibu 1990.
- Currie, G., *Aesthetic Explanation and the Archaeology of Symbols*, "British Journal of Aesthetics", 56, 3, 2016, pp. 233-246.
- Currie, G., *Art and anthropologists*, in A.P. Shimamura, S.P. Palmer (a cura di), *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience*, Oxford University Press, Oxford 2012.
- Currie, G., *The master of the Masek Beds: Handaxes, art, and the minds of early humans*, in P. Goldie, E. Schellekens (a cura di), *The Aesthetic Mind. Philosophy and Psychology*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- D'Azevedo, W.L., *A structural approach to esthetics: Toward a definition of art in anthropology*, "American Anthropologist", 60, 1958, 702-714.
- Damasio, A., *Self comes to mind: constructing the conscious brain*, Pantheon, New York 2010, tr. it. *Il sé viene alla mente*, Adelphi, Milano 2012.
- Darwin, C., *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, John Murray, London 1871, tr. it. non condotta sulla prima edizione, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, Newton Compton, Roma 2006.
- Davies, S., *The Artful Species. Aesthetics, Art and Evolution*, Oxford University Press, Oxford 2012.
- De Caro, M., MacArthur, D. (a cura di), *Naturalism in Question*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2004.
- Deacon, T., *Aesthetic faculty*, in M. Turner (a cura di), *The artful mind: Cognitive science and the riddle of human creativity*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- Dean, J.T., *Clive Bell and G.E. Moore: The good of art*, "British Journal of Aesthetics", vol. 36, n. 2, 1996, pp. 135-145.
- Delange, J., *Arts et peuples de l'Afrique noire*, Gallimard, Paris 1967.
- Derlon, B., Jeudy-Ballini, M., *La Passion de l'art primitif*, Gallimard, Paris 2008.
- Descola, P., *On anthropological knowledge*, "Social Anthropology", 13, 2005, pp. 65-73
- Descola, P., *Passages de témoins*, "Le Débat", 5 147, 2007, pp. 136-153.
- Descombes, V., *La denrée mentale*, Éditions de Minuit, Paris 1995.
- Desideri, F., *Epigenesis and coherence of the aesthetic mechanism*, "Aisthesis", 8, 1, p. 25-40.

- Desideri, F., *La percezione riflessa*, Raffaello Cortina editore, Milano 2011.
- Desideri, F., *L'origine dell'estetico. Dalle emozioni al giudizio*, Carocci, Roma, in press.
- Desideri, F., *Schemi estetici. Una proposta*, in L. Marchetti (a cura di), *L'estetica e le arti*, Mimesis, Milano 2016.
- Desjarlais, R., *Body and emotion: the aesthetics of illness and healing in the Nepal Himalayas*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1992.
- Dewey J., *Human nature and conduct: an introduction to social psychology*, Henry Holt and Co., New York 1922, tr. it. *Natura e condotta dell'uomo: introduzione alla psicologia sociale*, a cura di L. Borghi. La nuova Italia, Firenze 1968.
- Dewey J., *Logic: The Theory of Inquiry*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1938, tr. it. *Logica: teoria dell'indagine*, a cura di A. Visalberghi, Einaudi, Torino 1949.
- Dewey, J., *Art as experience*, Chicago University Press, Chicago 1934, tr. it. *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo 2007.
- Dewey, J., *Experience and nature*, Allen and Unwin, London 1929, tr. it. *Esperienza e natura*, a cura di P. Bairati, Milano, Mursia, 1990.
- Di Liberti, G., *Le fait esthétique*, "Archives de Philosophie", 80, 2, 2017, pp. 295-310.
- Dickie, G.T., *Clive Bell and the method of Principia Ethica*, "British Journal of Aesthetics", 5, 1965, pp. 139-143.
- Dissanayake, E., "Aesthetic Primitives": *Fundamental Biological Elements of a Naturalistic Aesthetics*, "Aisthesis", 8/1, 2015, pp. 6-24.
- Dissanayake, E., *Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-Infant Interaction*, in Nils Wallin, Björn Merker & Steven Brown (a cura di), *The Origins of Music*, MIT Press, Cambridge (MA) 2001.
- Dissanayake, E., *L'infanzia dell'estetica*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesis, Milano 2015.
- Dutton, D., *The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution*, Bloomsbury Press, New York 2009.
- Edelman, G., *Neural Darwinism. The Theory of Neuronal Group Selection*, Basic Books, New York 1987, tr. it. *Darwinismo neurale. La teoria della selezione dei gruppi neuronali* Einaudi, Torino 1995.
- Eibl-Eibesfeldt, I., *Die Biologie des menschlichen Verhaltens: Grundriss der Humanethologie*, Piper, Munchen, 1986, tr. it. *Etologia umana. Le basi biologiche e culturali del comportamento*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 440-466.
- Eldredge, M., *Naturalism*, in A.T. Marsobian, J. Ryder (a cura di), *The Blackwell Guide to American Philosophy*, Wiley-Blackwell, Cambridge (MA) 2004. 2004.
- Elkins, J., Montgomery, H. (a cura di), *Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic*, Pennsylvania State University, Philadelphia 2013.
- Engel, P., *Philosophie et psychologie*, Gallimard, Paris 1996.
- Ferrari, M., *Simbolo ed espressione. Fonti leibniziane della filosofia delle forme simboliche*, in Id. *Ernst Cassirer. Dalla scuola di Marburgo alla filosofia della cultura*, Olschki, Firenze 1996.
- Firth, R., *The social framework of primitive art*, in Id., *Elements of social organization*, Watts, London 1952.

- Fitch, T., *Towards a comparative approach to empirical aesthetics*, in J.P. Huston, M. Nadal, F. Mora, L.F. Agnati, C., Cela Conde, J. (a cura di), *Art, Aesthetics, and the Brain*, Oxford University Press, London 2015.
- Flores, T., *The anthropology of aesthetics*, "Dialectical Anthropology", 10, 1, 1985, pp. 27-41.
- Flores, T., *Undefining Art: Irrelevant Categorization in the Anthropology of Aesthetics*, "Dialectical Anthropology", 3, 1978, pp. 129-138.
- Forge, A., *The Problem of Meaning in Art*, in S.M. Mead (a cura di), *Exploring the Visual Art of Oceania*, Hawaii University Press, Honolulu 1979.
- Freedberg, D., Gallese V., *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, "Trends in Cognitive Sciences", 11, 5, 2007, pp. 197-203.
- Freedberg, D., *The power of images*, University of Chicago Press, Chicago 1991, tr. it. *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino 2009.
- Gallagher, S., Crisafi, A., *Mental Institutions*, "Topoi", 28 (1), 2009, pp. 45-51.
- Gallese, V., Guerra, M., *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
- Gargani, A.G., *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2008.
- Garroni E., *Eстетica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992.
- Garrow, D., Yarrow T. (a cura di), *Archaeology and Anthropology: Understanding Similarity, Exploring Difference*, Oxbow Books 2010.
- Geertz, C., *The interpretations of cultures*, Basic Books, New York 1973, tr. it. *Interpretazione di culture*, il Mulino, Bologna 1998.
- Gell, A., *Art and agency*, Clarendon Press, Oxford 1998.
- Gell, A., *The technology of enchantment and the enchantment of technology*, in J. Coote, A. Shelton (a cura di), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Clarendon Press, Oxford 1992.
- Genette G., *L'oeuvre de l'art*, Seuil, Paris 2010.
- Goodman, N., *Languages of art*, Hackett, Indianapolis 1976, tr. it. *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2003.
- Gosden, C., *Anthropology and Archaeology: A Changing Relationship*, Routledge, London 1999.
- Gosden, C., *Making Sense: Archaeology and Aesthetics*, "World Archaeology", 33, 2, 2001, pp. 163-167.
- Gosden, C., *Social Ontologies*, "Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences", 363(1499), 2008.
- Gurisatti, G., *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet, Macerata 2006.
- Habermas, J., *From Kant to Hegel: on Robert Brandom's Pragmatic Philosophy of Language*, "European Journal of Philosophy", 2000, 8 (3), pp. 322-355.
- Harrison, S., *The mask of war: violence, ritual and the self in Melanesia*, Manchester, University Press 1993.
- Henshilwood, C.S., d'Errico, F., Watts, I., *Engraved ochres from the Middle Stone Age levels at Blombos Cave, South Africa*, "Journal of Human Evolution", 57(1), 2009, pp. 27-47.

- Hepburn, R.W., *Aesthetic Appreciation of Nature*, "British Journal of Aesthetics", 3, 1963, pp. 195-209.
- Herder, J.G., *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), tr. it. *Saggio sull'origine del linguaggio*, a cura di A.P. Amicone, Pratiche, Parma 1995.
- Heyd, T., *Rock "Art" and Art: Why Aesthetics should Matter*, in J. McDonald and P. Veth (a cura di), *A Companion to Rock Art*, John Wiley & Sons, New York 2012.
- Hobart, A., Kapferer, B. (a cura di), *Aesthetics in Performance. Formations of Symbolic Construction and Experience*, Berghahn Books, New York 2005.
- Hume, D., *A Letter From a Gentleman to his Friend in Edinburgh* (1745), tr. it. *Lettera di un gentiluomo al suo amico di Edimburgo*, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Laterza, Roma-Bari 1987.
- Hume, D., *A Treatise of Human Nature* (1739-1740), in Id., *Philosophical works of David Hume*, a cura di L.A. Selby-Bigge (1888), Oxford University Press, Oxford 1978, tr. it. *Trattato della natura umana*, a cura di P. Guglielmoni, Bompiani, Milano 2001.
- Hume, D., *Of the Standard of Taste* (1757), tr. it. *La regola del gusto*, a cura di G. Preti, Laterza, Roma-Bari 1967.
- Hurley, S., *Perception And Action: Alternative Views*, "Synthese", 2001, 129, pp. 3-40.
- Huston, J. Nadal, M. (a cura di), *Art, Aesthetics, and the Brain*, Oxford University Press 2015.
- Hutto, D., *Enactive aesthetics: philosophical reflections on artful minds*, in A. Scarinzi (a cura di), *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*, Springer, London 2015.
- Hyman, J., *Art and Neuroscience*, in R. Frigg, M. Hunter (a cura di), *Beyond Mimesis and Convention. Representation in Art and Science*, Springer, Dordrecht 2010.
- Ingold, T. (a cura di), *Key Debates in Anthropology*, Routledge, London 1996.
- Isenberg, A., *Analytical Philosophy and the Study of Art*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 46, 1987, pp. 125-136.
- Jacobsen T., Schubotz R.I., Höfel L., et al., *Brain correlates of aesthetic judgment of beauty*, "NeuroImage", 2006, 29, pp. 276-285.
- Jenny, L., *La vie esthétique*, Lagrasse, Verdier 2013.
- Jeudy-Ballini, M., *Dédommager le désir. Le prix de l'émotion en Nouvelle-Bretagne*, in "Terrain", 32, 1999, pp. 5-20.
- Kapferer, B., *A Celebration of Demons. Exorcism and the Aesthetics of Healing in Sri Lanka*, University of Indiana Press, Bloomington 1983.
- Kapferer, B., Hobart, A. (a cura di), *Aesthetics in Performance: Formations of Symbolic Construction and Experience*, Berghahn, New York 2005.
- Kawabata, H., Zeki, S., *Neural Correlates of Beauty*, "Journal of Neurophysiology", 91, 2004, pp. 1699-1705.
- Kerchache, J., *L'art africain*, Editions Citadelles & Mazenod, Paris 1988, tr. it. *L'arte in Africa*, Garzanti, Milano 1991.
- Kieran, M., McIver Lopes, D., *Knowing Art. Essays in Aesthetics and Epistemology*, Springer, Dordrecht 2006.

- Kim, J., *The American Origins of Philosophical Naturalism*, "Journal of Philosophical Research", Vol. 28, 2003, pp. 83-98.
- Kivy P., "Oh boy! You too!": *Aesthetic emotivism reexamined*, in L.E. Hann (a cura di), *The philosophy of A.J. Ayer*, Open Court, La Salle (IL) 1992
- Kivy P., *A Failure of Aesthetic Emotivism*, "Philosophical Studies", 38, 4, 1980, pp. 351-365.
- Koch, C., *The quest for consciousness: A neurobiological approach*, Roberts & Company, Englewood (CO) 2004.
- Laderman, C., *Taming the Wind of Desire: Psychology, Medicine, and Aesthetics in Malay Shamanistic Performance*, University of California Press, Berkeley 1991
- Lamarque, P., *Palaeolithic Cave Painting: A Test Case for Transcultural Aesthetics*, in T. Heyd, J. Clegg (a cura di), *Aesthetics and Rock Art*, Ashgate, Aldershot 2005.
- Langer, S., *Philosophy in a new key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1941, tr. it. *Filosofia in una nuova chiave*, Armando, Roma 1992.
- Lauring, J.O. (a cura di), *An Introduction to neuroaesthetics*, University of Chicago Press, Chicago 2015.
- Lawal, B., *Some Aspects of Yoruba Aesthetics*, "British Journal of Aesthetics", XIV, 3, pp. 239-249.
- Layton, R., *Aesthetics: The Approach from Social Anthropology*, in E. Schellekens, P. Goldie (a cura di), *The aesthetic mind. Philosophy and psychology*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- Layton, R., *The anthropology of art*, Columbia University Press, New York 1981.
- Leach, E., *Political systems of highland Burma: a study of Kachin social structure*, Harvard University Press, 1954, tr. it. *Sistemi politici birmani*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2011.
- Leder, H., *Acknowledging the Diversity of Aesthetic Experiences: Effects of Style, Meaning and Context. Commentary on Bullot and Reber*, "Behavioural and Brain, Sciences", 36 (5) 2012.
- Leder, H., Nadal, M., *Ten years of a model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments: The aesthetic episode. Developments and challenges in empirical aesthetics*, "British Journal of Psychology", 105, 2014, pp. 443-464.
- Leibniz, G.W., *Quid sit idea* (1678), tr. it. *Che cosa è un'idea*, in Id., *Scritti di logica*, a cura di F. Barone, Laterza 1992.
- Leiris, M., *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Librairie Plon, Paris 1958.
- Leroi-Gourhan A., *Le geste et la parole*, II, *La mémoire et les rythmes*, Albin, Paris 1964, tr. it. *Il gesto e la parola*. Vol. II: *La memoria e i ritmi*, Einaudi, Torino 1977.
- Lévi-Strauss, C., *La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962, tr. it. *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 2003.
- Lipovetsky, G., Serroy, J., *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard 2013.
- Lloyd, G.E.R., *Cognitive variations. Reflections on the unity and diversity of the human mind*, Clarendon Press, Oxford 2007.

- Logothetis, N.K., *What we can and what we can't do with fMRI*, "Nature", 453, 2008, pp. 869-878.
- Lorblanchet, M., *La naissance de l'art. Genese de l'art préhistorique*, Editions Errance, Paris 1999.
- Manzotti, R. (a cura di), *Situated Aesthetics: Art Beyond the Skin*, Imprint Academic, Exeter; Charlottesville 2011.
- Maquet, J., *Introduction to Aesthetic Anthropology*, Addison-Wesley, Reading (MA) 1971.
- Maquet, J., *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, Yale University Press, New Haven 1986.
- Marquard, O., *Aesthetica und Anaesthetica: philosophische Überlegungen*, Schoeningh, Paderborn 1989, tr. it. *Estetica e anestetica*, Il mulino, Bologna 1994.
- Maschio, T., *To Remember the Faces of the Dead. The Plenitude of Memory in Southwestern New Britain*, Madison, University of Wisconsin Press 1994.
- Matteucci, G., *Il sapere estetico come prassi antropologica*, ETS, Pisa 2010.
- Mauss, M., *Manuel d'ethnographie*, Éditions Payot, Paris 1967.
- Mayr, E., *The growth of biological thought: diversity, evolution, and inheritance*, Belknap Press, Cambridge (MA) 1982, tr. it. *Storia del pensiero biologico*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- Mecacci, A., *Dopo Warhol. Il pop, il postmoderno, l'estetica diffusa*, Donzelli, Roma 2016.
- Menary, R., *Dimensions of Mind*, "Phenomenology and the Cognitive Sciences", 9, 2010, pp. 561-578.
- Menninghaus, W., *Das Versprechen der Schönheit, Suhrkamp*, Frankfurt am Main 2003, tr. it. *La promessa della bellezza*, a cura di S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 2013.
- Merleau-Ponty, M., *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France, 1953*, Métis Presses, Genève 2011.
- Michaud, Y., *Critères esthétiques et jugement de goût*, Jacqueline Chambon, Nîmes 1999.
- Michaud, Y., *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, éditions Stock, Paris 2003.
- Mihlen, S., *Handaxes: The First Aesthetic Artefacts*, in E. Voland, K. Grammer (a cura di), *Evolutionary Aesthetics*, Springer, Berlin 2003.
- Mills, G., *Art: An Introduction to Qualitative Anthropology*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 16, 1, 1957.
- Morphy, H., *Aesthetics across Time and Place: An Anthropological Perspective on Archaeology*, in T. Heyd, Clegg, J. (a cura di), *Aesthetics and Rock Art*, Ashgate, Aldershot 2005.
- Morphy, H., *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge*, University of Chicago Press, Chicago 1991.
- Morphy, H., Perkins, M., *The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice*, in Id. (a cura di), *The Anthropology of Art: A Reader*, Blackwell, Malden 2006.
- Niccoli, O., *Vedere con gli occhi del cuore*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Noë, A., *Art and the Limits of Neuroscience*, "New York Times", Dec. 4, 2011.

- Noë, A., *Out of our heads*, Hill & Wang, New York 2010, tr. it. *Perché non siamo il nostro cervello*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.
- Nowell, A., *From a Paleolithic art to Pleistocene visual cultures*, "Journal of Archaeological Method and Theory", 13 (4), 2006, pp. 239-250.
- Orians, G.H., *An Ecological and Evolutionary Approach to Landscape Aesthetics*, in E.C. Penning-Rowsell, Lowenthal, D. (a cura di), *Landscape Meanings and Values*, Allen and Unwin, London 1986, pp. 3-25.
- Pelowsky M., et al., *Visualizing the Impact of Art: An Update and Comparison of Current Psychological Models of Art Experience*, "Frontiers in Human Neuroscience", 4/26, 2016, pp. 1-21.
- Peretz, I., Zatorre, R., *The cognitive neurosciences of music*, Oxford University Press 2003.
- Pinotti, A., *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Plotino, *Enneadi*, tr. it. G. Faggini, Rusconi, Milano 1992.
- Portera, M., Bartalesi, L., *Aesthetic preferences: An evolutionary approach*, in Panebianco F., Serrelli E. (a cura di), *Understanding Cultural Traits. A Multidisciplinary Perspective on Cultural Diversity*, Springer, Cham 2016.
- Portera, M., *L'evoluzione della bellezza*, Mimesis, Milano 2015.
- Price, S., *Primitive art in civilized places*, Chicago University Press, Chicago 1989.
- Putnam, H., *The collapse of the fact/value dichotomy and other essays*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2002, tr. it. *Fatto-valore. Fine di una dicotomia*, Fazi Editore, Roma 2004.
- Remotti, F., *Fare umanità. I drammi dell'antropo-poesi*, Laterza, Roma-Bari 2013.
- Richardson, R.C., *Evolutionary psychology as maladapted psychology*, MIT Press, Cambridge (MA) 2007.
- Robbins, P., Aydede M. (a cura di), *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Robson, J., *Aesthetic Testimony*, in "Philosophy Compass", 7, 1, 2012, pp. 1-10.
- Rolls, E., *The Origins of Aesthetics: A Neurobiological Basis for Affective Feelings and Aesthetics*, in E. Schellekens, E., Goldie, P. (a cura di), *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- Roscoe, P.B., *Of power and menace: Sepik art as an affecting presence*, in "Journal of the Royal Anthropological Institute", 1, 1995, pp. 1-22.
- Roseman, M., *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest*, University of California Press, Berkeley 1993.
- Rowlands, M., *The New Science of the Mind. From Extended Mind to Embodied Phenomenology*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2010.
- Rusch, H., Voland, E., *Evolutionary Aesthetics: an Introduction to Key Concepts and Current Issue*, "Aisthesis", 6, 2, 2013, pp. 113-133.
- Ruso, B., Renninger, L., Atzwanger, K., *Human Habitat Preferences: A Generative Territory for Evolutionary Aesthetics Research*, in K. Grammer, E. Voland, *Evolutionary Aesthetics*, Springer, Heidelberg 2003.

- Säätelä, S., "Perhaps the most important thing in connection with aesthetics". Wittgenstein on "aesthetic reactions", in "Revue internationale de philosophie", 219, 2/2002, pp. 49-72.
- Sahlins, M., *Historical Metaphors and Mythical Realities*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1981, tr. it. *Storie d'altri*, Guida, Napoli 1992.
- Sahlins, M., *The western illusion of human nature*, Prickly Paradigm, Chicago 2008, tr. it. *Un grosso sbaglio. L'idea occidentale di natura umana*, Elèuthera, Milano, 2010.
- Schaeffer J.M., *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Gallimard, Paris 1992, tr. it. *L'arte dell'età moderna*, Bologna, il Mulino, Bologna 1996.
- Schaeffer J.M., *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris 2015.
- Schaeffer, J.M., *Adieu à l'esthétique*, PUF, Paris 2000, tr. it. *Addio all'estetica*, Sellerio, Palermo 2002.
- Schulte, J., *Etre aveugle à l'aspect*, in C. Chauviré, S. Laugier, J.J. Rosat (a cura di), *Wittgenstein: les mots de l'esprit*, Vrin, Paris 2001.
- Schutz A., *Collected Papers*, vol. I, *The Problem of Social Reality*, Martinus Nijhoff, The Hague 1962.
- Searle, J., *Intentionality*, Cambridge University Press, New York 1983, tr. it. *Della intenzionalità*, Bompiani, Milano 1985.
- Severi, C., *Paradoxes du Primitivisme. Notes sur Esthétique et Anthropologie*, in J.-H. Martin (a cura di), *Partages d'exotismes*, Réunion des Musée Nationaux, Paris 2000.
- Shannon, J.H., *The Aesthetics of Spiritual Practice and the Creation of Moral and Musical Subjectivities in Aleppo, Syria*, "Ethnology", Vol. 43, No. 4, pp. 381-391.
- Shapiro, L., *The embodied mind*, Routledge, New York 2011.
- Sharman, R., *The anthropology of aesthetics: a cross-cultural approach*, "Journal of the Anthropological Society of Oxford", 28/2, 1997, pp. 177-192.
- Shusterman, R., *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman and Littlefield, New York 2000, tr. it. *Estetica pragmatista*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo 2012.
- Silvia, P.J., *Cognitive appraisals and interest in visual art: Exploring an appraisal theory of aesthetic emotions*, "Empirical Studies of the Arts", 2005, 23, pp. 119-133.
- Skamel, U., *Beauty and Sex Appeal: Sexual Selection of Aesthetic Preferences*, in E. Voland, K. Grammer, (a cura di), *Evolutionary Aesthetics*, Springer, Heidelberg 2003.
- Stolnitz J., *L'attitude esthétique*, in D. Loes (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, Paris 1988.
- Stout, D., *Aesthetics in primitive society*, in F. Jopling (a cura di), *Art and aesthetics in primitive societies*, E.P. Dutton, New York 1971.
- Sturman Sax, W., Quack, J., Weinhold J. (a cura di), *The Problem of ritual efficacy*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- Talon-Hugon, C., *L'art victime de l'esthétique*, Hermann, Paris 2014.
- Taylor, C., *Sources of the self: the making of the modern identity*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, tr. it. *Radici dell'io*, Feltrinelli, Milano 1993.

- Thakral, P.P., et al., *A neural mechanism for aesthetic experience*, "Neuroreport", 2012, 23, pp. 310-313.
- Thompson, R.F., *Aesthetics in Traditional Africa*, in F. Jopling (a cura di), *Art and aesthetics in primitive societies*, E.P. Dutton, New York 1971.
- Tooby J., Cosmides L., *Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and Arts*, "Substance", 30, 2001, 94/95, pp. 6-27.
- Toren, C., *Anthropology as the whole science of what it is to be human*, in R. Fox, B. King (a cura di), *Anthropology beyond culture*, Berg, London 2002.
- Townsend, D., *Hume's Aesthetic Theory: Taste and Sentiment*, Routledge, London 2001.
- Turner, V. *Liminal to Liminoid in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*, "Rice University Studies", 60, 3, 1974, pp. 53-92
- Turner, V., *From ritual to theatre*, 1982, tr. it. *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1986.
- Umiltà, M.A., Berchio, C., Sestito, M., Freedberg, D., Gallese, V., *Abstract Art and Cortical Motor Activation: An EEG Study*, "Frontiers in Human Neuroscience", 6, 311, 2012/
- Van Damme, W., *Beauty in Context. Towards an Anthropological Approach to Aesthetics*, E.J. Brill, Leiden 1996.
- Van Vliet, M., *La forme selon Ernst Cassirer*, PUR, Rennes 2013.
- Vanhaeren, M., d'Errico F., *L'émergence du corps paré*, "Civilisations", 2011, pp. 59-86.
- Vivas E., *A Definition of Aesthetic Experience*, in "Journal of Philosophy", 34, 1937.
- Voland, E., Grammer K. (a cura di), *Evolutionary Aesthetics*, Springer, Heidelberg 2003.
- White, R., *Beyond Art: Toward an Understanding of the Origins of Material Representation in Europe*, "Annual Review of Anthropology", 21, 1992, pp. 537-64.
- Winch, P., *The Idea of a Social Science and its Relation to Philosophy*, Routledge, London 1958, tr. it. *Il concetto di scienza sociale e le sue relazioni con la filosofia*, Il Saggiatore, Milano 1972.
- Wiseman, B., *Lévi-Strauss, Anthropology and Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief*, a cura di C. Barrett, Basil Blackwell, Oxford 1966, tr. it. *Lezioni e conversazione sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1967.
- Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, a cura di G.E.M. Anscombe e R. Rhees, trad. inglese di G.E.M. Anscombe, Oxford 1953, tr. it. *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero Einaudi, Torino 1983.
- Wittgenstein, L., *Remarks on the Philosophy of Psychology*, a cura di G.E.M. Anscombe, G.H. von Wright, H. Nyman, University of Chicago Press, Chicago 1980, tr. it. a cura di R. De Monticelli, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990.

- Wittgenstein, L., *Vermischte Bemerkungen*, a cura di G.H. von Wright e H. Nyman, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, tr. it. *Pensieri diversi*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1988.
- Zeki, S., *Inner vision: an exploration of art and the brain*, Oxford University Press, Oxford 1999, tr. it. *La visione dall'interno*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

ESTETICA/MENTE/LINGUAGGI

Collana diretta da *Fabrizio Desideri*

1. Fabrizio Desideri, *La misura del sentire. Saggi per una riconfigurazione dell'estetica*
2. Giovanni Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*
3. Giovanni Matteucci e Mariagrazia Portera (a cura di), *La natura delle emozioni*
4. Mariagrazia Portera, *L'evoluzione della bellezza. Estetica e biologia da Darwin al dibattito contemporaneo*
5. Giovanni Matteucci, *Estetica e pratica del quotidiano. Oggetto, esperienza, design*
6. Jean-Pierre Cometti e Giovanni Matteucci (a cura di), *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*
7. Ellen Dissanayake, *L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*
8. Raffaele De Luca Picione, *La mente come forma. La mente come testo. Una indagine semiotico-psicologica dei processi di significazione*
9. Giovanni Matteucci, *Il sensibile rimosso. Itinerari di estetica sulla scena americana*
10. Alice Barale, Fabrizio Desideri, Silvia Ferretti (a cura di), *Energia e rappresentazione. Warburg, Panofsky, Wind*

*Finito di stampare
nel mese di luglio 2017
da Digital Team – Fano (PU)*