

Fabrizio Desideri

Epigenesi e deduzione dei giudizi estetici. Per il superamento di antiche dicotomie

1.

In un passo del celebre saggio dedicato a *The collapse of the fact/value dichotomy* Hilary Putnam osserva come i criteri di coerenza, semplicità, naturalezza e bellezza, che orientano le scelte teoriche nell'ambito della ricerca scientifica, siano a tutti gli effetti dei valori. Dal momento che la "scienza presuppone valori", afferma Putnam (Putnam 2002: 30-1), diviene insostenibile una netta separazione tra il piano delle asserzioni scientifiche rivolte ad accertare-descrivere i fatti e quello delle valutazioni etiche e delle relazioni ideali. In conseguenza di tale insostenibilità, collassa la stessa dicotomia tra fatti e valori sostenuta dai positivisti logici e da alcuni filosofi analitici. Questo collasso ha implicazioni sia di ordine ontologico-metafisico (relativamente alla stessa definizione e consistenza della fattualità) sia di ordine logico-semantico. Anzitutto, ciò, quanto alla possibilità di tracciare un confine rigido tra l'ambito oggettivo delle proposizioni cognitivamente sensate (i cosiddetti enunciati osservativi coerenti con le convenzioni teoriche) e quello soggettivo dei giudizi morali, delle credenze metafisiche alla cui origine non vi sarebbero che sentimenti aconcettuali. Dal momento che valori come semplicità, naturalezza e bellezza sembrano ispirare e orientare le strategie epistemiche del sapere scientifico, cade la possibilità di separare ontologicamente e logicamente il piano descrittivo dei giudizi empirici da quello prescrittivo dei giudizi di valore. Quello che emerge, anche dal

punto di vista della tessitura della realtà, è l'*entanglement*, l'intreccio difficilmente districabile tra i due piani. Mantenere una distinzione tra giudizi di ordine puramente cognitivo (orientati ad asserzioni fattuali o ad asserzioni teoriche in attesa di essere empiricamente confermate o falsificate) e giudizi di ordine etico-normativo (orientati a ciò che è giusto e "dovrebbe essere" rispetto a ciò che è) continua senz'altro ad avere senso. La distinzione viene, però, relativizzata quanto al suo valore e nella sua vigenza. La sua validità si esplica all'interno di determinate strategie discorsive: è per così dire una validità sensibile a contesti. L'argomentazione pragmatica sviluppata da Putnam al riguardo è nota: il collasso della dicotomia tra fatti e valori, tra proposizioni di natura puramente descrittivo-osservativa e proposizioni di natura teorico-normativa, non toglie la distinzione dalla scena delle nostre pratiche discorsive.

Assumendo un valore locale e sensibile a contesti tematici e problematici la stessa distinzione, però, si complica. Il terreno dei valori, con le sue implicazioni dirette e indirette di normatività, non è assegnabile unicamente alla sfera etica. Anche la scienza, come abbiamo già osservato, ha i suoi valori. Vi sono, insomma, sia valori epistemici sia valori etici. Con il collasso della dicotomia, a venir meno è la possibilità di pensare la stessa distinzione tra fatti e valori come una proiezione della divisione logico-semanticamente tra analitico e sintetico. Lo stesso piano dei valori, seppur differenziabile in regioni di vigenza, conosce poi un'articolazione interna, una gerarchia che rivela qualcosa della struttura e dell'essenza dell'ambito (del livello di realtà) in cui quel valore si applica, ad esempio nella forma di giudizi. Questo vale sicuramente per la sfera dei valori etici, come Putnam non manca di rilevare osservando che nel Talmud la giustizia di Dio e la compassione esprimono preoccupazioni diverse, ma parimenti essenziali alla vita etica. Quanto invece Putnam non osserva è che valori identi-

ficati come epistemici, quali unità, naturalezza, coerenza e bellezza (la bellezza di un'ipotesi di cui parla Dirac), sono anzitutto valori di ordine estetico. Prima ancora di essere applicate come valori nell'ambito specialistico della ricerca scientifica queste categorie funzionano come tali nell'ambito generico dell'esperienza estetica. L'esempio che fa Putnam, chiamando in causa questo tipo di valori, non è dunque affatto innocente. Anzi, sorvolare su di esso, considerandolo estrinseco al problema stesso del collasso dell'antica dicotomia, merita soffermarvisi, considerandone la valenza paradigmatica.

2.

Se c'è un terreno problematico dell'esperienza umana e un correlativo campo concettuale in cui l'intreccio tra fatti e valori, tra descrittività e prescrittività, è non solo effettivo ma costitutivo, questo è il terreno dell'estetico. Questa è la tesi di ispirazione kantiana che intendo qui sostenere e sviluppare. Alla luce dell'estetico non solo potremmo pensare con meno imbarazzo teorico il venir meno della dicotomia, ma anche lo stesso rapporto tra l'ambito cognitivo e quello etico potrà essere pensato nei termini di una relazione sistemica, anziché in quelli di una pura commistione. Come vedremo, proprio sul piano dell'estetica (e del genere di esperienza che essa presuppone e di cui tratta) l'*entanglement* tra l'ordine dei fatti e quello dei valori non è soltanto qualcosa di empiricamente effettivo, ma riveste anche un valore quasi trascendentale. L'estetico, in altri termini, può profilarsi come la condizione di possibilità del rapporto tra la cognitività delle asserzioni fattuali e la normatività delle valutazioni etiche, nel presupposto del loro effettivo intreccio. Dal punto di vista dell'estetica, categorie quali la semplicità, la naturalezza, la coerenza, l'eleganza e la bellezza non riguardano più unicamente la tenuta o la

preferibilità di determinati paradigmi teorici e strategie epistemiche, dal momento che assumono una valenza espressiva nei confronti di aspetti “fattuali” della realtà e dell’esperienza di essa. Usati direttamente come categorie estetiche questi termini esprimono proprietà di oggetti, persone, volti, corpi, luoghi, paesaggi, città e così via. Anzi-tutto, e in maniera eminente, nella forma di giudizi.

I giudizi estetici non esauriscono certo il campo dell’estetica, né possono surrogare o sostituire tutto quel tessuto di esperienze, di percezioni, di impatti sensoriali, di risposte emotive, senza di cui non avrebbe senso parlare di estetica, implicando quanto i Greci significano con il termine *aisthesis*. Senza il giudizio, la capacità e il piacere di esercitarlo, il campo dell’estetico non avrebbe, però, la fisionomia e la rilevanza filosofica che ha, anche in considerazione del problema dell’ormai collassata dicotomia tra fatti e valori.

I giudizi estetici sono quel tipo di giudizi in cui il piano espressivo della *proiezione descrittiva* è indisgiungibile da quello della *valutazione normativa* e dell’*apprezzamento*. Applicate a fenomeni, oggetti e aspetti del mondo, anziché a teorie e strategie epistemiche, proprietà come la semplicità, l’eleganza, la naturalezza, l’unità e la bellezza ci dicono qualcosa di significativo riguardo alla realtà e al nostro modo di accoglierla mediante emozioni cariche di conoscenza. Implicando entrambi questi livelli, esprimendone in qualche misura la sintesi e l’unità, i giudizi estetici non sono né cognitivamente ciechi né emotivamente vuoti. In un senso più positivo, come vedremo, i giudizi estetici sono *cognitivi in un senso non concettuale e normativi senza presupporre norme definite*.

3.

Un esempio può chiarire il significato dell’ultima affermazione. Se giudico “grazioso” il tavolo al centro di una stanza o “armoniosamen-

te semplice” lo scorcio di paesaggio che si può scorgere dalla finestra oppure se dico che il modo in cui il mio gatto si muove è “elegante” o “naturalmente bello” il volto di un bambino, in tutti questi casi i termini impiegati (“estetici” in un senso diretto o metaforico) evocano aspettative nei confronti delle proprietà non-estetiche degli oggetti implicati. Che specie di aspettative? Credo che le aspettative in questo caso siano indeterminate, ma comunque capaci di proiettarsi sulla realtà, escludendo certe caratteristiche di essa. Chiamo ciò la *proiettabilità negativa* delle proprietà estetiche. Se un qualche oggetto è considerato “carino”, non mi aspetto di vedere una piramide d’Egitto o una maestosa quercia.

Ciò rinforza l’idea che tra le proprietà estetiche e quelle non-estetiche vi siano vincoli indeterminati che funzionano soltanto *top down*. Come sostenuto prima da Frank Sibley e poi da Jerrold Levinson (cfr. Sibley 1959 e 1965; Levinson 1984 e 1994), questo significa che le proprietà estetiche di un oggetto non possono essere predicibili muovendo dalle sue proprietà non estetiche¹. Perciò, esse si dicono *sopravvenienti* su queste ultime.

“Sopravvenienza”, come ho argomentato altrove (cfr. Desideri 2011: 104-9 e 2013a: 68-71), significa l’emergenza di una proprietà che ha il valore di una relazione tra la mente umana e il mondo. Un genere di relazione che non soltanto esprime le nostre risposte emozionali, le nostre valutazioni e i nostri apprezzamenti, ma che rivela anche livelli “ontologici” di realtà. Sotto questo rispetto è dunque possibile ipotizzare un’articolazione interna delle proprietà estetiche, costituita dal loro differente indice di proiettabilità o descrittività ne-

¹ Secondo Sibley, “an essential feature of aesthetic judgments in general” è “that their truth is never logically assured by the truth of any number of non-aesthetic judgments” (Sibley, 1965: 47).

gativa. Quanto più ampi sono i gradi di libertà che caratterizzano i loro vincoli negativi rispetto alle proprietà non-estetiche della realtà, quanto più grande il loro grado di astrazione e più indefinite le aspettative evocate, tanto meglio alcune categorie estetiche funzionano come valori di riferimento per gli altri. Così, noi avremmo qualcosa di analogo alla distinzione stabilita in etica tra concetti “sottili” e “spessi”. Bellezza e Grazia avrebbero, pertanto, una forza e un’indeterminatezza (una libertà rispetto al riferimento) analoghe a quelle possedute da categorie etiche come Bene e Giustizia. Come quest’ultime in etica, nozioni quali la bellezza e la grazia rivestono una posizione eminente nella rete gerarchica dei valori estetici.

4.

Sostenere che i giudizi estetici connettono in una sintesi densa conoscenza ed emozione, unificando in un singolo termine livelli di descrittività (negativa) con livelli di valutazione (positiva) e che in ciò consiste la loro specificità, il loro essere kantianamente *sui generis*, significa mettere irreversibilmente in crisi la solidarietà di fisicalismo ed emotivismo come *pendant* teorico dell’antica dicotomia. Questo passo, però, non può essere semplicemente postulato, dev’essere per così dire esibito nella sua interna necessità. Si tratta, perciò, di riprendere da capo la questione della deduzione dei giudizi estetici. Di riprenderla, svolgendo però il compito assai liberamente rispetto allo svolgimento che ne dà Kant nei §§ 30-40 della *Critica della facoltà di giudizio*. Anzitutto unificando, almeno dal punto di vista metodologico, quei due livelli dell’indagine che Kant tiene strategicamente distinti, vale a dire il piano di un’esposizione empirica (fisiologica) dei giudizi estetici e il piano di un’esposizione trascendentale. Si tratta, in sintesi, di connettere in via sistemica il punto di vista della genesi e quello della legittimazione dei giudizi estetici in quanto espressione

paradigmatica e teoricamente promettente dell'*entanglement* tra fatti e valori.

5.

Il motivo per cui Kant ritiene del tutto inadeguata un'esposizione empirico-fisiologica dei giudizi estetici (quale quella elaborata da Burke) sta nell'impossibilità di giustificare, dal punto di vista di un'analisi degli effetti corporei di sensazioni ed emozioni suscitate da oggetti sensibili, il peculiare universalismo del giudizio di gusto. Ricondotto unicamente all'immediatezza del sentimento come suo principio, il giudizio estetico, proprio in virtù della sua indessicale singolarità, non potrebbe aspirare ad altro che a un egoistico relativismo. Come mostrano i decisivi paragrafi della "deduzione dei giudizi estetici puri", la preoccupazione di Kant è tesa piuttosto a mostrare come la legittima aspirazione all'universalità del giudizio estetico non sia in contraddizione con il suo intrinseco pluralismo. Appunto per questo, egli include il finalismo delle forme offerto dal bello della natura nella stessa costituzione del giudizio di gusto. Nella strategia kantiana, limitare la deduzione dei giudizi estetici al bello naturale ha il valore di rafforzare l'*espressivismo* intrinseco alla loro struttura.

Intendo qui per *espressivismo* il superamento di un'altra dicotomia metodologica e ontologica: quella tra *internalismo* ed *esternalismo*. È vero che l'accordo, nel giudizio estetico, riguarda le facoltà cognitive (il loro armonizzarsi). Ma tale accordo è in vista della forma dell'oggetto, *come se* fosse fatta (tecnicamente prodotta) per esso. Nell'assumere questo "come se" in chiave di un puro e semplice *finzionalismo* rappresentazionale si sono arenate molte interpretazioni della terza *Critica* di Kant. Forse anche a motivo di una certa reticenza in proposito da parte dello stesso Kant, preoccupato di tener se-

parato il livello puramente trascendentale della deduzione dei giudizi estetici da quello empirico della loro genesi ed effettuazione.

Il “come se” della finalit  della bellezza delle forme di cui la natura   prodiga, anche laddove l’occhio umano pare non giungere, ha certo la funzione di liberare il giudizio estetico dalla necessit  di fondarsi su concetti determinati o dal dovere della prova empirica. Solo in virt  di questa doppia distanza dal *normativismo* dei concetti e dall’*empirismo* della conferma la facolt  di giudicare esteticamente pu  esibirsi come principio: legge a se stessa in virt  dell’accordo che esprime. Tale accordo non  , per , puramente interno. Esso esprime, infatti, una relazione con il finalismo proprio della forma di oggetti naturali giudicati “belli” *come se* tale relazione fosse *oggettiva* ossia concettualmente determinata.

Fraintendere il giudicare qualcosa “bello” nei termini di una proiezione o di una mera rappresentazione interna significherebbe restaurare, in ultima istanza, una qualche forma di dicotomia tra fatti e valori, a meno di non voler usare l’ambito estetico come leva per sostenere un universale prospettivismo e uno sfrenato relativismo. Per evitare entrambi questi pericoli si rende necessaria, pertanto, una chiarificazione concettuale di cosa si debba o si possa intendere per propriet  estetica.

In che misura le propriet  estetiche, in virt  della loro qualit  espressiva, superano la scissione tra internalismo ed esternalismo e definiscono un modo peculiare e irriducibile dell’intreccio tra mente e mondo? Fino a che punto questo intreccio costituisce un’espressione irriducibile della fioritura umana, capace di rivelarci qualcosa di irrinunciabile riguardo al funzionamento della nostra mente e alla tessitura stessa della realt ? Tentare di rispondere a queste domande significher  impegnarsi a definire un modello coerente di estetico, a partire dal quale potremo pensare la possibilit  dei giudizi estetici sia

sotto il profilo della genesi (quella che Kant chiama “fisiologia”) sia sotto quello della legittimità (il valore trascendentale). Così, lasciandosi alle spalle ogni dicotomia tra purezza trascendentale ed effettività empirica, l’estetico potrà essere pensato effettivamente come un “passaggio”: un passaggio necessario e contingente nel medesimo tempo.

Perché si possa procedere nell’indagine è, dunque, anzitutto necessario delineare nei suoi tratti fondamentali il nucleo concettuale dell’estetico. Che cosa intendiamo, quando parliamo di esperienza estetica o sosteniamo di esprimere un giudizio o un punto di vista estetici? Il primo passo da fare è capire e, forse, decidere se, in casi come questi, il concetto di “estetico” di cui ci serviamo sia un concetto dai contorni rigidamente definiti, con un’articolazione precisa dei suoi elementi costitutivi, oppure un concetto-grappolo, dai contorni mobili e flessibili. Credo si debba optare per la seconda alternativa. Un concetto-grappolo (un *cluster-concept*) è senz’altro il più adatto a comprendere la pluralità di fenomeni, di atteggiamenti e di pratiche che qualificiamo come “estetici”, senza dover limitare il discorso all’ambito tipicamente umano, solitamente contraddistinto da opere d’arte, stili, metafore, contenuti simbolici e allegorici, interpretazioni.

6.

La mia prima mossa sta, dunque, nel chiarire che cosa si debba intendere per “estetico”. A tale riguardo sono inevitabili delle scelte paradigmatiche sulla base delle quali poter delineare un modello teorico coerente. In connessione con una minimale ma robusta definizione del nucleo concettuale dell’estetico c’è, pertanto, l’ipotesi di una sequenza che chiamerò “paradigmatica”. Essa riguarda la relazione di tipo consequenziale tra quattro aspetti: 1) il nucleo concettuale dell’estetico; 2) il paradigma che può svilupparsi da questo nu-

cleo concettuale; 3) i modelli di estetico consistenti con questo paradigma; 4) il meccanismo mentale dell'estetico.

Con "meccanismo" intendo qui la reiterabile connessione logico-operazionale tra le differenti parti o componenti di una struttura sistemica. Il meccanismo estetico risulta, così, come il motore che rende possibile una linea di trasmissione e una relazione di retroazione tra i livelli e i componenti della sequenza paradigmatica. Alla luce di tale meccanismo la stessa natura dei giudizi estetici potrà risaltare nella sua epigenetica evenienza, rivelando il limite di ogni naturalismo in estetica.

7.

Difendendo, nella terza *Critica*, la specificità e l'irriducibilità dei giudizi estetici, Kant non evita solo la tradizionale opposizione tra una concezione emotivista dell'estetico e una cognitivista, ma riesce anche a sottrarsi all'*impasse* dell'alternativa tra una caratterizzazione puramente naturalistica della facoltà di gusto (e più in generale dell'estetico) e una esclusivamente culturalista. L'idea dell'esperienza estetica quale espressione di un sentimento di *Beförderung des Lebens*² stabilisce una connessione interna ricca di significato tra la prima parte della *Critica della facoltà di giudizio*, dedicata al giudizio estetico, e la seconda, dedicata al giudizio teleologico, che ruota attorno alla questione della vita e al concetto di organismo. Quella connessione, appunto, che Kant affronta esplicitamente nei paragrafi della *Deduzione dei giudizi estetici puri* ai quali abbiamo già fatto riferimento.

² Cfr. Kant 1790: § 23. Per questo cruciale passaggio della terza *Critica* cfr. Mennighaus 2008 e 2009.

Sviluppando l'intuizione kantiana, il nucleo concettuale dell'estetico può essere definito come un *link* attivo tra emozione e cognizione³, vale a dire come la sintesi espressiva tra lo strato emozionale e quello cognitivo dell'esperienza. Una sintesi originale – occorre aggiungere – che presenta il carattere di un *blending* ovvero di una (eu)armonizzazione tra differenti circuiti cerebrali e, nel contempo, di un accordo gratificante tra interno ed esterno, tra l'interiorità della vita mentale e l'esteriorità del mondo. Una sintesi espressiva, in conclusione, che trova voce nella forma proposizionale del giudizio estetico del quale costituisce, per così dire, la "relazione interna". Appunto perciò, la voce che si esprime nel giudizio estetico è una voce universale, pur mantenendo la grana o il grado della sua indessicalità.

8.

Sulla base di questa definizione minimale, ma non ambigua, del nucleo concettuale dell'estetico nei termini di una sintesi originale ed emergente tra elementi e fattori eterogenei, possiamo muovere adesso verso una più soddisfacente comprensione di ciò che un meccanismo estetico potrebbe significare. L'ipotesi è quella di una consistenza sostanziale tra il concetto-base di estetico (i cui tratti costitutivi dovrebbero essere già presenti, benché in forma rudimentale, anche nelle espressioni evolutivamente più precoci dell'attitudine estetica), i vari modelli che sono stati sviluppati a partire da questo nucleo fondamentale, anche nella forma di teorie, e, infine, il meccanismo che rende possibile la trasmissione e la persistenza dell'estetico. Sulla base di questa sostanziale consistenza, che riguarda il fatto che il meccanismo generativo dell'estetico è sempre lo stesso sia

³ Utile al riguardo è l'analisi contenuta in Phelps 2005.

all'inizio sia durante le sue varie metamorfosi e manifestazioni, possiamo inoltre inferire che la sequenza paradigmatica ha una natura circolare e non lineare. Tale relazione di circolarità tra il nucleo dell'estetico e il meccanismo della sua trasmissione e variazione conferisce un valore quasi-trascendentale alla sequenza. Di conseguenza possiamo anche sostenere che non vi sia alcuna cesura tra l'origine evolutiva e il successivo sviluppo dell'estetico. La circolarità, per questo, si caratterizza in senso espansivo. Per giustificare tale passaggio occorre, perciò, che si precisi la natura del meccanismo estetico in grado di rendere la sequenza paradigmatica circolare, così da generare la sequenza stessa. Potremo verificare, in tal modo, come il meccanismo estetico, così definito, sia in grado di by-passare la paralizzante opposizione tra alcune alternative paradigmatiche che hanno tradizionalmente costituito una *impasse* teoretica per l'efficace configurazione dell'estetico. Mi riferisco, in particolare, alle opposizioni teorico-paradigmatiche tra innatismo e culturalismo (storicismo), tra internalismo ed externalismo e, infine, tra universalismo e relativismo.

9.

Il primo passo nella definizione di un meccanismo della mente coerente con il nucleo concettuale dell'estetico fin qui delineato sta nello sganciare tale meccanismo dal monismo causale tipico del paradigma adattazionista. Saremo in grado, in questo modo, di garantire alla sequenza paradigmatica la circolarità richiesta, assorbendo le istanze principali che animano il dibattito in estetica nella consistenza di questo circolo. Propongo, perciò, di sostituire al monismo causale una pluralità di fattori coerente con la caratterizzazione dell'estetico in quanto *cluster-concept*. Si tratta di una pluralità in se stessa numerabile: i fattori che concorrono a formare il meccanismo esteti-

co non sono infiniti. Di conseguenza, pur con tutte le cautele necessarie, sostengo che all'origine del meccanismo estetico vi siano essenzialmente quattro fattori, vale a dire:

1. l'assimilazione mimetica del reale (l'espansione della sfera di ciò che è familiare);
2. il piacere dell'esplorazione (il *seeking*: la curiosità esplorativa per il nuovo e la scoperta di affinità);
3. il piacere nell'esercizio di preferenze (la capacità di scegliere in quanto espressione di un grado di libertà e di un vantaggio per la sopravvivenza);
4. l'impulso al gioco (la pratica intraspecifica e cooperativa di apprendere attraverso pratiche, esercizi e simulazioni rinforzati dal piacere).

Ciascuno di questi fattori ha un carattere disposizionale. Sono tutte disposizioni radicate nel sistema delle emozioni primarie⁴, presenti sin dagli stadi precoci della vita mentale, tanto nel mondo animale non umano quanto in quello umano. Disposizioni che si esprimono in attitudini con il valore di risorse operazionali e precognitive. Nessuna di queste disposizioni, sviluppate nel contesto della mente emozionale, può essere direttamente identificata con pratiche e attitudini di contenuto estetico. Esse rappresentano, piuttosto, dei *prerequisiti* o *precondizioni* necessarie alla loro emergenza. Nessuna di esse rappresenta, di per sé, il fattore decisivo. Semmai, ciascuno di tali fattori disposizionali può apparire, in determinati contesti, come l'elemento caratterizzante.

Il piacere di esprimere preferenze è, per esempio, all'opera in tutti quei fenomeni caratterizzati dall'intreccio di *sense of beauty* e sele-

⁴ Per il sistema delle emozioni primarie, cfr. Panksepp, Biven 2012; Desideri 2014.

zione sessuale. L'assimilazione mimetica gioca un ruolo in quegli eventi proto-estetici – così profondamente indagati da Ellen Dissanayake⁵ – che danno forma alla relazione madre-bambino (dal *baby-talk* ai vari modi di *making special*). La dimensione espressiva del gioco è all'origine di molte pratiche performative e simulative di tipo finzionale. Per limitarsi all'estetico specificamente umano si potrebbe così ipotizzare che l'attitudine estetica e l'attitudine artistica tragano origine dalla differente integrazione di alcune di queste disposizioni con le funzioni cognitive superiori tipiche di *Homo sapiens*.

L'esercizio di un senso estetico, nella forma di un'attitudine umana trans-culturale, emergerebbe, in particolare, da un'originale sintesi tra le funzioni cognitive superiori (inclusa la capacità di elaborazione riflessiva e di categorizzazione degli *input* sensoriali), il piacere dell'esplorazione (la disposizione n. 2) e quello per l'espressione di preferenze (la disposizione n. 3). Analogamente, possiamo immaginare che la specifica attitudine artistica di *Homo sapiens* (ma forse anche di altre specie di *Homo*) risulti dall'integrazione di funzioni cognitive superiori (in particolare la capacità di elaborazione riflessiva, di progettazione e *design*) con lo sviluppo di abilità produttive tecnopoietiche che vanno a interagire con la disposizione all'assimilazione mimetica (la disposizione n. 1) e quella al gioco e alle pratiche di simulazione (la disposizione n. 4).

A generare entrambe le attitudini, l'estetica e l'artistica, deve essere in ogni caso un singolo meccanismo estetico: un'attività dinamica del cervello che integra in un singolo spazio di mutua risonanza e di armonizzazione i circuiti neurali corticali e subcorticali: aspetti del-

⁵ Al riguardo cfr. almeno Dissanayake 1998, 2000, 2001 e 2007.

la vita mentale intonati in senso emozionale e aspetti che invece sono specifici dell'elaborazione cognitiva di informazioni.

10.

In relazione all'idea di meccanismo estetico qui ipotizzata sono assai rilevanti alcuni studi meta-analitici relativi a ricerche sperimentali di *neuro-imaging*. Mi riferisco in particolare a un articolo pubblicato nel 2011 sul n. 58 di "Neuroimage" da un gruppo di ricercatori di Canada e Germania (la prima firma è quella di Steven Brown): *Naturalizing aesthetics. Brain areas for aesthetic appraisal across sensory modalities*. Le ragioni dell'interesse di tale articolo sono molteplici. In primo luogo, vi si adotta un modello di percezione estetica non ingenuo o limitato al circuito compreso tra esperienza visiva dell'opera d'arte e risposta emozionale. Il secondo motivo d'interesse è dato dall'idea che il piacere estetico non consista esclusivamente in un'emozione dal valore edonico, ma sia strettamente connesso all'oggetto da cui deriva l'esperienza. Di conseguenza gli autori possono analizzare i processi estetici cerebrali nei termini di un'intermodulazione tra elementi cognitivi ed emotivi. Il risultato è un modello basilare di elaborazione estetica che "involves an interaction between interoceptive and exteroceptive processing via recurrent connectivity between anterior insula and OFC" (Brown *et al.*, 2012: 256).

In un rete di connessioni tra l'insula anteriore e la corteccia orbito-frontale starebbe così, secondo gli autori, il circuito *fondamentale* dell'elaborazione estetica, la cui azione non si limiterebbe tuttavia ai processi estetici, bensì sarebbe implicata in ogni processo cognitivo che coinvolge la visceralità (le emozioni viscerali). L'estetico potrebbe così essere considerato come un meccanismo che si è co-evoluto co-optando "un sistema ancestrale di apprezzamento del cibo". La convergenza polisensoriale di un "rewarding processing", che ha luo-

go nella corteccia orbito-frontale e che si è assai probabilmente evoluto “in the service of perceiving the quality of food sources, including their gustatory, olfactory, visual, and textural (somatosensory) features” (Brown *et al.*, 2012: 256)⁶, si sarebbe poi estesa agli oggetti estetici. L’origine dell’estetico sarebbe così individuata in un’estensione del senso del gusto. Il circuito di base usato, per esigenze omeostatiche per “l’apprezzamento di oggetti appetitivi d’importanza biologica” (Brown *et al.*, 2012: 257), sarebbe stato cooptato, per esigenze di ordine sociale, per la produzione e l’apprezzamento di opere d’arte quali canti e pitture.

Sebbene l’analisi degli autori lasci irrisolte molte questioni relative all’origine dell’arte e alla complessità dell’estetico, apprezzabile è comunque la loro preoccupazione di definire il meccanismo neurale dell’estetico nell’interazione tra differenti circuiti e processamenti ovvero come una sintesi che non può essere limitata alla sfera delle risposte emozionali. Una sintesi complessa, che si realizza in un processo di *apprezzamento*⁷ di oggetti percepiti “mediante una comparazione tra consapevolezza soggettiva di uno stato omeostatico attuale – in quanto mediata dall’insula anteriore – e percezione esteroceettiva di oggetti nell’ambiente, in quanto mediata dai percorsi polisensoriali che conducono all’OFC” (Brown *et al.*, 2012: 257).

Coerentemente con la struttura multilivello dell’esperienza estetica, il meccanismo alla sua origine può configurarsi dunque come uno spazio sinergico di relazioni, di risonanze e di mutua integrazione tra differenti circuiti neurali e differenti aree del cervello (differenti

⁶ Per questa tesi gli autori fanno riferimento a quanto sostenuto in Rolls 2005. Per una complessiva prospettiva neurobiologica circa l’origine dell’estetica cfr., però, Rolls 2011.

⁷ Interessante a questo riguardo è l’analisi contenuta in Markovic 2012.

anche dal punto di vista della loro origine evolutiva). Questo spazio dinamico, nel quale si dispiega espressivamente l'estetico, è concepibile come uno spazio di consapevolezza⁸. Se emerge dal basso della vita sensoriale e percettiva, ciò avviene però nel contesto di processi attenzionali caratterizzati da una modulazione selettiva e amplificata dell'attività percettiva. Il fattore decisivo, in questo caso, è la relazione con la realtà fuori dalla mente: con un ambiente che è denso non soltanto di sfide e minacce alla sopravvivenza, ma anche di elementi e aspetti che suonano favorevoli e più che favorevoli. Penso qui, in particolare, a quelle forme in grado di stimolare l'integrazione armonica tra varie disposizioni mentali e differenti attitudini, generando in tal modo aspettative inedite e una indeterminazione del desiderio nei riguardi della realtà. Senza il finalismo intrinseco a tali forme, il loro suonare per noi come cognitivamente ed emozionalmente favorevoli, la nozione stessa di proprietà estetica perderebbe la sua autonoma espressività e, di conseguenza, la stessa forma del giudizio estetico cadrebbe in balia dell'antica dicotomia.

Proprio in vista del superamento di quest'ultima e della valorizzazione della nozione di *entanglement*, il meccanismo estetico non può essere identificato, allora, con una facoltà *ad hoc* o con una funzione specifica di tipo modulare e, ancor meno, può essere localizzato in una singola area del cervello. Bisogna pensare, piuttosto, a un dispositivo non-modulare in grado di sintetizzare le attitudini disposizionali in modo originale e vantaggioso, a partire da inneschi, attrattori o *affordances* presenti nell'ambiente.

⁸ Per una descrizione delle dinamiche cerebrali in accordo con il mio modello di meccanismo estetico si veda Vitiello 2010.

11.

Tirando le fila del nostro discorso, il motore interno della sintesi che caratterizza l'estetico può così essere pensato nei termini di una mutua connessione, vantaggiosa e gratificante, tra il contenuto emozionale-affettivo della percezione sensoriale (la sua risonanza interna) e il suo contenuto discriminativo-valutativo. Questa interconnessione, nella gamma differenziale di distribuzione degli elementi in gioco, è implicata nelle stesse proprietà estetiche, anche dal punto di vista delle gerarchie di valori che le costituiscono (con un maggiore o minore grado di predittività negativa nei confronti degli oggetti di esperienza cui si applicano nei giudizi). *Sulla base di questa sintesi, gli elementi disposizionali coinvolti (cioè la disposizione mimetica, il seeking, l'esercizio di preferenze, l'impulso al gioco) sono trasformati in momenti di un meccanismo.* Un aspetto da non trascurare, a questo proposito, è il fatto che la sintesi non si origini e non operi esclusivamente all'interno della mente, bensì emerga e venga attivata dalla dinamica della percezione in quanto scambio reciproco tra l'interno e l'esterno: tra la mente e il mondo. Una mente estetica si forma, perciò, solo in virtù di questo scambio, in virtù, cioè, di un commercio percettivo favorevole e gratificante, che ha effetto tanto sul paesaggio interno (la mente) quanto su quello esterno (già per il solo fatto che, in tale contesto, l'esterno diventa appunto "paesaggio"). Di questo scambio, è espressiva memoria e vettore di comunicazione la forma proposizionale del giudizio estetico. Il piacere che lo origina riguarda il sentimento dell'accordarsi vivificante di istanze e facoltà diverse della vita mentale. Un sentimento che si traduce nell'appercezione intensificata di una coscienza corporea, senza la quale la coscienza stessa si ridurrebbe — osserva Kant — a pura consapevolezza della propria esistenza (cfr. Kant 1790: 114). Nel presupposto di questa coscienza non intenzionale, il paradossale a priori del

giudizio estetico concerne direttamente la “comunicabilità di una sensazione”; la concerne come unità sentita di una sintesi densa tra emozione e cognizione, critica *in re* del privatismo emotivista e del riduzionismo concettualista (nel senso di ridurre la comunicazione allo spazio delle ragioni).

12.

All’origine del giudizio estetico vi sarebbe dunque un meccanismo che trasforma i quattro fattori disposizionali identificati come *mimesis*, *seeking*, preferenza, gioco in quattro momenti di una connessione logica, operativa e ricorsiva. La connessione ha qui il carattere kantiano di un’armonizzazione e, con ciò, di un libero gioco che si sviluppa sempre in relazione ad aspetti del mondo ambiente: aspetti (forme, visioni d’insieme, oggetti) che sembrano per lo più designati per attivare la funzione estetica della mente (come Kant osserva nel *Terzo momento dell’Analitica del bello* e, quindi, nell’intera *Deduzione dei giudizi estetici puri*). Una peculiarità assai significativa del giudizio estetico consiste, dunque, nella sua capacità di rivelare che l’ordine non è solo all’interno, ma anche all’esterno. Dal punto di vista di questo ordine dovremo riconsiderare il senso stesso dei giudizi estetici.

13.

Riprendendo alcune tesi di Heinz von Foerster (1962), potremmo sostenere che è proprio in relazione con giudizi tipici di una mente estetica che l’ambiente-mondo rivela la presenza di un ordine, e non semplicemente di rumore o di dati disaggregati che aspettano di essere processati. La caratteristica più rilevante di una mente estetica sta, infatti, nell’accordo espressivo tra interno ed esterno. Tale ac-

cordo, che dal punto di vista del nucleo fondamentale dell'estetico può essere espresso nei termini di una sintesi favorevole tra l'istanza emozionale (relativa alla soggettività della mente) e quella cognitiva (relativa all'oggettività degli aspetti o livelli di realtà) si declina secondo varie proporzioni, in base al peso o rilevanza assunti all'interno del meccanismo estetico da ciascuna delle quattro disposizioni.

Emergendo dal terreno dell'esperienza percettiva, il meccanismo estetico non può considerarsi né innato né predisposto geneticamente. Se così fosse, la stessa attività del giudicare esteticamente dovrebbe esser ricondotta a un senso estetico innato, con molte indesiderabili conseguenze. Del resto, non vale neppure una concezione puramente culturalista, come se il meccanismo derivasse esclusivamente dall'azione dei contesti storico-sociali o venisse trasmesso per tradizione culturale. Sostenere questa tesi implicherebbe affermare una cesura radicale tra l'estetica non umana e quella umana, con la conseguenza di consegnare il complesso delle proprietà estetiche e dei relativi giudizi a un relativismo radicale, che farebbe rientrare dalla finestra quella dicotomia fatti/valori che si era voluta escludere. Per tutte queste ragioni, è piuttosto preferibile – sulla scorta delle ricerche e delle ipotesi formulate da Changeux (2002) e Dehaene (2007) – pensare al meccanismo estetico come a una stabilizzazione epigenetica di selezioni neuronali, nel presupposto della plasticità cerebrale e, perciò, del ruolo decisivo dell'esperienza.

Il carattere epigenetico del meccanismo estetico, la sua natura di sintesi emergente che trasforma in momenti alcuni fattori disposizionali indipendenti l'uno dall'altro, ci consente di superare tanto l'alternativa tra internalismo ed esternalismo quanto quella tra innatismo e storicismo. La deduzione dei giudizi di gusto sarebbe perciò coerente con la tesi della loro epigenesi. Per via epigenetica si potrebbe così

spiegare anche la dinamica sociale mediante cui si formano e si stabilizzano le categorie estetiche, unitamente alla loro possibilità di trasmettersi e di modificarsi come orientative preferenze. Il che confermerebbe la natura pluralistica dei giudizi di gusto, nel presupposto di un *sensus communis aestheticus* mai rigidamente determinabile sia sul piano innatistico sia su quello culturalistico.

14.

A motivo della sua natura epigenetica, il meccanismo da cui derivano i giudizi estetici è pertanto concepibile come una sub-struttura operativa in grado di produrre schemi (*patterns*) che non hanno né la fluidità tipica degli schemi emozionali-affettivi né quell'articolazione in domini categoriali specifici tipica degli schemi cognitivi. Paragonati agli schemi affettivi e a quelli cognitivi, gli schemi estetici risultano piuttosto elastici, multi-modali e mancanti di un dominio specifico. La loro differenziazione interna dipende dalla rilevanza e dal ruolo che in essi assume ciascuno dei quattro momenti, in concorso con gli altri o separatamente. Con tale differenziazione e con la generale indeterminazione degli schemi estetici sono strettamente connessi i gradi di libertà immanenti al funzionamento del meccanismo estetico.

La dinamica di costituzione degli schemi operazionali in senso estetico si esercita, così, in una duplice direzione: 1) verso un bilanciamento che promuove l'armonizzazione ovvero – per usare con qualche libertà un termine di Piaget (1975) –, l'*équilibration* tra sistemi emozionali e strutture cognitive; 2) verso un'estensione immaginativa dei livelli di realtà, fino a creare, anche attraverso pratiche e produzioni, nuovi mondi di significato e a dischiudere nuove dimensioni del senso. Grazie a questa duplice valenza, il meccanismo estetico si rivela come una sub-struttura alla base di altre dinamiche e processi. Ciò implica, naturalmente, che il campo dell'estetico sia as-

sai più ampio e pervasivo di quanto emerge e si manifesta con la forma del giudizio. D'altra parte, è dall'altezza di quest'ultimo, dal suo esplicitarsi come un'attitudine proposizionale *sui generis*, che l'estensione dell'estetico, e la stessa configurazione concettuale del suo territorio, diviene intelligibile. Nel caso del giudizio, il meccanismo sub-veniente dell'estetico assume i caratteri della sopravvenienza; l'assume anche in quella forma espressivamente reiterabile che solo il linguaggio rende possibile.

15.

Conclusivamente, potremmo anche sostenere che i giudizi di tenore estetico costituiscono la proto-forma del giudicare, anticipandone le valenze puramente cognitive, quelle specificamente predittive-opinative e quelle a valenza genuinamente etico-normativa. Ciò, a motivo del meccanismo indeterminato all'origine del giudicare esteticamente. Indeterminato, anzitutto in virtù dei gradi di libertà che lo caratterizzano. Senza di essi non potremmo parlare di un meccanismo "estetico" e, per uscire dalla genericità, ne possiamo individuare almeno quattro:

1. un doppio movimento tra regola e sorpresa: la propensione a rinnovare non soltanto gli oggetti del coinvolgimento attenzionale, ma anche le regole o il modo in cui questo coinvolgimento accade o può accadere;

2. l'indeterminatezza e flessibilità degli schemi e delle regole prodotti dal meccanismo estetico: la conseguente abilità nell'individuare affinità tra contesti differenti;

3. il potere espressivo di dar forma e figura ad aspetti e livelli della realtà;

4. il gioco costante tra indeterminatezza del desiderio e anticipazione di nuove versioni di mondo.

Queste caratteristiche sono senz'altro frutto del ruolo attivo che l'immaginazione gioca nell'instaurazione del meccanismo estetico, agendo in modo da bilanciare i quattro elementi disposizionali di cui abbiamo discusso prima. Un ruolo attivo, quello giocato dall'immaginazione, che non si limita alla produzione di mondi di finzione. Detto in breve, il concetto di estetico è più ampio del concetto di finzione. Per questa ragione, il meccanismo alla sua origine è un meccanismo performativo caratterizzato da gradi di libertà interni ed esterni (connessi anzitutto ai vincoli percettivi di primo e secondo livello; cfr. Desideri 2011: 85-7) che hanno l'effetto di rivelare e posizionare, attraverso il gioco tra indeterminismo e anticipazione, gradi di libertà all'interno del tessuto della realtà. In considerazione di questo aspetto, il meccanismo estetico può essere inteso come la matrice del meccanismo grammaticale (cfr. Desideri 2013b), nella modalità di una connessione epigenetica e non di una relazione mono-causale. Una connessione legata tanto a esperienze in prima persona quanto a delle dinamiche di apprendimento, in cui la grammatica dei predicati estetici è appresa al pari di quella del dolore. Indagando il formarsi dei giudizi estetici fin dalle proto-esperienze infantili – dalle prime manifestazioni corporee di risposta in forma di gesti, sguardi e semplici interiezioni di stupore e di intesa – risulta con chiarezza l'insostenibilità di una separazione radicale tra interno ed esterno, tra esperienze soggettive e dinamiche socioculturali, tra assimilazioni legate al contesto e sviluppo di preferenze individuali, tra convenzionalità ed espressività.

Nel giudizio estetico, nell'indeterminato meccanismo grammaticale all'origine delle sue categorie, il respiro immanente al percepire⁹ e quello immanente al significato¹⁰ possono per un istante sfiorarsi e vivificarsi a vicenda. Perciò i giudizi estetici sono sempre prima e al di là della vecchia dicotomia. Attraverso di loro, in virtù della "relazione interna" che esprimono, l'*entanglement* che rende obsoleto ogni dualismo metafisico è anticipato in una maniera a noi favorevole. Alla luce del loro principio, liberamente riflessivo e rispettoso dei vincoli immanenti alla percezione, abbiamo, infatti, una duplice anticipazione: quella della forma in generale della conoscenza e quella di un felice convenire tra ciò che è e ciò che dovrebbe essere. In entrambi i casi, la verità può essere pensata, musicalmente, come un reciproco accordarsi. Nell'accordo sta il rovescio virtuoso dell'intreccio: la promessa che può essere qualcosa di diverso.

Bibliografia

Brown, S., Gao, X., Tisdelle, L., Eickhoff, S.B., Liotti, M., *Naturalizing aesthetics. Brain areas for aesthetic appraisal across sensory modalities*, "Neuroimage", n. 58 (2011), pp. 250-8.

⁹ Come Richard B. Onians sottolinea, il verbo greco *aisthanomai* (forma ampliata di *aisthomai*: "percepire"), da cui deriva *aisthesis*, è appunto la forma media dell'omerico *aisto*, che significa "ansimare", "inspirare" (Onians 1988: 100).

¹⁰ Per il respiro del significato in quanto uso vedi Wittgenstein 1953: § 432.

Changeux, J.-P., *L'homme de vérité*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002; tr. it. *L'uomo di verità*, Milano, Feltrinelli, 2003.

Dehaene, S., *Les neurones de la lecture*, préface de J.-P. Changeux, Paris, Éditions Odile Jacob, 2007; tr. it. *I neuroni della lettura*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.

Desideri, F., *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Milano, Raffaello Cortina, 2011.

Desideri, F., *On the epigenesis of the aesthetic mind. The sense of beauty from survival to supervenience*, "Rivista di estetica", n. 54/3 (2013a), LIII, pp. 63-82.

Desideri, F., *Grammar and aesthetic mechanism. From Wittgenstein's Tractatus to the Lectures on aesthetics*, "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", n. 1 (2013b), p. 17-34.

Desideri, F., *Emoticon. Grana e forma delle emozioni*, in G. Matteucci, M. Portera (a cura di), *La natura delle emozioni*, Milano, Mimesis, 2014, pp. 89-107.

Dissanayake, E., *Homo aestheticus. Where art comes from and why*, New York, Free Press, 1998.

Dissanayake, E., *Art and intimacy. How the arts began*, Seattle, University of Washington Press, 2000.

Dissanayake, E., *Becoming homo aestheticus. Sources of aesthetic imagination in mother-infant interactions*, in H. Porter Abbott (ed.), *On the origin of fictions. Interdisciplinary perspectives*, "SubStance", n. 94-95/30, (2001), pp. 85-103.

Dissanayake, E., *In the beginning. Pleistocene and infant aesthetics and 21st-century education in the arts*, in L. Liora Bresler (ed.), *International handbook of research in arts education*, Berlin, Springer, 2007, pp. 781-95.

Kant, I., *Critik der Urtheilskraft* (1790), Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1976; tr. it. *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999.

Levinson, J., *Aesthetic supervenience*, "Southern journal of philosophy", n. 22 (1984), pp. 93-110; tr. it. *Sopravvenienza estetica*, in P. Kobau, G. Mat-

teucci, S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 236-56.

Levinson, J., *Being realistic about aesthetic properties*, "Journal of aesthetics and art criticism", n. 52/3 (1994), pp. 351-4.

Markovic, S., *Components of aesthetic experience. Aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion*, "i-Perception", n. 3 (2012), pp. 1-17.

Menninghaus, W., *Kunst als "Beförderung des Lebens". Perspektiven transzendentalen und evolutionärer Ästhetik*, München, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 2008.

Menninghaus, W., *Ein Gefühl der Beförderung des Lebens". Kants Reformulierung des Topos lebhafter Vorstellung*, in A. Avanesian, W. Menninghaus, J. Völker (Hg.), *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich-Berlin, Diaphanes, 2009, pp. 77-94.

Onians, R.B., *The origins of the European thought. About the body, the mind, the soul, the world, time and fate*, Oxford-Cambridge, Cambridge University Press, 1988; tr. it. *Le origini del pensiero europeo*, Milano, Adelphi, 1998.

Panksepp, J., Biven, L., *The archeology of mind. Neuroevolutionary origins of humans emotions*, New York-London, W.W. Norton & Company, 2012.

Phelps, E.A., *The interaction of emotion and cognition. The relation between the human amygdala and cognitive awareness*, in R.R. Hassin, J.S. Uleman, J.A. Bargh (eds.), *The new unconscious*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 61-76.

Piaget, J., *L'équilibration des structures cognitives. Problème central du développement*, Paris, PUF, 1975.

Putnam, H., *The collapse of the fact/value dichotomy and other essays*, Harvard, Harvard University Press, 2002; tr. it. *Fatto/valore. Fine di una dicotomia*, Roma, Fazi, 2004.

Rolls, E.T., *Taste, olfactory, and food texture processing in the brain, and the control of food intake*, "Physiology & behavior", n. 85 (2005), pp. 45-56.

Rolls, E.T., *The origins of aesthetics. A neurobiological basis for affective feelings and aesthetics*, in E. Schellekens, P. Goldie (eds.), *The aesthetic mind. Philosophy & psychology*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 116-65.

Sibley, F. *Aesthetic concepts*, "The philosophical review", n. 68/4 (1959), pp. 421-50, in Id., *Approach to aesthetics. Collected papers on philosophical aesthetics*, ed. by J. Benson, B. Redfern, J. Roxbee Cox, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 1-23; tr. it. *Concetti estetici*, in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 178-206.

Sibley, F., *Aesthetic and non-aesthetic*, "The philosophical review", n. 74/2 (1965), pp. 135-59, in Id., *Approach to aesthetics. Collected papers on philosophical aesthetics*, ed. by J. Benson, B. Redfern, J. Roxbee Cox, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 33-51.

Vitiello, G., *Dissipazione e coerenza nella dinamica cerebrale*, in L. Urbani Ulivi (a cura di), *Strutture di mondo. Il pensiero sistemico come specchio di una realtà complessa*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 105-26.

Von Foerster, H., *Perception of form in biological and man-made systems*, in E.J. Zagorski (ed.), *Trans I.D.E.A. Symp.*, Urbana, University of Illinois, 1962, pp. 10-37.

Wittgenstein, L., *Philosophical investigations*, transl. by G.E.M. Ascombe, Oxford, Blackwell, 1953; tr. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999.